

NOCIONES

DE

ESTÉTICA

RETÓRICA Y POÉTICA

ADAPTADAS Á LOS PROGRAMAS
DE LOS COLEGIOS NACIONALES

POR

LUIS J. FRUMENTO

Los estudios literarios son los más dignos del hombre: pues, en modo admirable, concurren á su perfeccionamiento.



BUENOS AIRES

Establ. Tip. á vapor de LA REACCIÓN—Potosí 150

1900

*Al distinguido catedrático,
Don J. J. García Velasco, testigo
mis de consideración y aprecio de
Su apdo. y S. J. J. Luis J. Truementof.*

NOCIONES
DE
ESTÉTICA, RETÓRICA Y POÉTICA

Es propiedad del autor

Al Doctor

Don Carlos Pellegrini

Dedico á Vd., Doctor, este librito, resultado del esfuerzo intelectual de un jóven, que ha formado su mente y su corazón en los Institutos de enseñanza de la Atenas Sud-americana; y confío en que su benevolencia disculpará mi audacia; pues mi trabajo representa lo que á Vd., Doctor, agrada tanto ver en la juventud: esfuerzo continuado, movimiento, combate, voluntad y energía.

Dignese, pues, Doctor, recibir este corto homenaje de su afectísimo

Luis J. Frumento



PROEMIO

I

Muchos modernos ingenios trataron el asunto de este librito; más apenas puede señalarse alguno, que partiendo de principios fundamentales haya dado impulso, novedad y verdadera utilidad práctica á esta enseñanza.

Algunos, con paciencia normanda, siguieron las huellas de sus antecesores, copiando el método expositivo sin añadir nada nuevo, sin poner sustancia propia; otros, el plan de la obra y no pocos hasta la ejecución y abundando en palabras y escaseando en precisos razonamientos, resultò lo de siempre: el pobre estudiante primero de llegar á una conclusión tiene confundida la cabeza y cansada la paciencia.

Para hacer, en cuanto fuere posible, cesar este aburrimiento y esta dificultad en la adquisición de conocimientos aceptados en general como importantísimos, procedo sencillò y franco, como la naturaleza, que ha de ser á todos

el libro siempre querido, sobre cualquier otro. Y como ella avanza despejada, libre y paciente en sus producciones, trabajando, poco á poco y por grados, cada una de sus partes y empezando de las primitivas y mas simples, para conducir toda la obra á la debida perfección; así yo empiezo de la idea de lo Bello, sus causas y efectos, en la Estética, para entrar luego al estudio de la Retórica por la Elocución y de la Poética por el género mas sencillo, yendo siempre de lo simple á lo compuesto, como insinúa Spencer y es la mente del programa oficial vigente.

II

Al dar á publicidad estas consideraciones hemos abrigado un meditado propósito. cuya trascendencia y provecho deducirá el lector: —Hasta hoy el estudio de la materia de este librito ha sido un simple ejercicio de la inerte memoria; de aquí su futilidad, y no podía suceder de otro modo; porque los tratadistas venían á ser, como dice Plutarco de los que convidan á la virtud y no dan avisos para alcanzarla: atizan el candil y no le echan aceite para que arda: exaltan y deslumbran á la juventud indicando la Poética y demás compañeras como las divinidades para los que son llamados á distinguirse en las artes (*) y luego acumulan difíciles preceptos sobre preceptos sin los correspondientes ejemplos iluminativos y palpables que han de acompañar, en esta, mas que en ninguna otra facultad, á la teoría.

(*) *Madama Talma.*

De hoy en adelante debiera este fútil ejercicio de la memoria convertirse en otro distinto, mucho mas útil y provechoso; es decir: primero en la clara *comprensión* de la teoría y cada ejemplo ilustrativo; después en la observación y meditación profunda y detenida de una y otro. Consecuentes con este método, á cada una de las diferentes partes que abraza una definición cualquiera, hemos hecho corresponder un ejemplo aclaratorio, como puede notarse en el curso de la obra.

III

Ahora bien, léjos de forjarnos la ilusión de que nuestro método sea admitido y aceptado sin más en la enseñanza: no dudamos que él recibirá los golpes, no solo de la emulación y de la envidia, sinó también de los apegados á las cosas pasadas y á la rutina.

Pero sus cimientos reposan en el principio predominante en las ciencias y las artes:— conformar los ejercicios con la naturaleza de los hechos para los cuales preparan, reproduciéndolos en el modo más próximo y si fuera posible idéntico; por consiguiente la excelencia del método ha de justificarse con el buen éxito de los discípulos y debe probar:

Que estos éxitos obtenidos son los mayores que se pueden obtener.

Que efectivamente deben atribuirse al método.

Que los discípulos crecidos en él y por él se lo hayan asimilado.

Lo cual evidentemente no se prueba con palabras. El tiempo, los hechos y la lealtad de los catedráticos sinceros son los únicos que pueden corroborar lo manifestado.

El Autor.



CAPÍTULO I.

ARTE LITERARIO —GENERALIDADES: NOCIONES DE ESTÉTICA—DEFINICIÓN DE LA LITERATURA—PRINCIPALES DIVISIONES—OBRA LITERARIA—GÉNEROS LITERARIOS Y FINES QUE SE PROPONEN—IMPORTANCIA DE LA FORMA LITERARIA—REGLAS LITERARIAS—CRÍTICA—IMPORTANCIA DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS.

Arte literario es el conjunto de preceptos dirigidos á expresarse de una manera adecuada y elocuente. De la excelencia y utilidad de este arte hablaremos enseguida.

La Estética, propiamente, es la ciencia de la Belleza, investiga el origen, la naturaleza y los efectos de la misma, á fin de que plenamente conocida, pueda, cuanto fuere posible, representarse en los trabajos artísticos. Ciencia, como es notorio, tan bella y sublime, como difícil y arcana sobre todas. Pues, el asunto de que trata con su encanto soberano, arroba todas las facultades del hombre, nacido cabalmente para lo Bello sin mancilla y sin doblez. Difícil, en extremo, no solo porque se eleva mas allá de todo confin, dirigiendo la mirada sobre los ro-

dajes metálicos del universo y sobre las regiones de los espíritus mas luminosos; sino también. por no tener principios bastante fijos, como quiera que depende en gran parte del criterio y del gusto. el cual sufre tanta variedad, cuanto es la variedad de las inteligencias y de los corazones; y por infortunio de las bellas artes, está gastado y amanerado en la mayor parte de los hombres. Por esto la mayoría de volúmenes que tienen por objeto desarrollar esta ciencia, se pierden en quimeras y en lugar de confortar y dar luz, confunden y fastidian las inteligencias mejor dispuestas.

Para dar término en cuanto fuera posible, á estas dificultades y molestias, vamos á tratar, con cierta extensión; pero con orden y claridad al alcance de los entendimientos, aun no profundamente versados en estas cuestiones, los primeros tópicos del programa, pues, son de los más importantes y de mayor aprovechamiento.

La Belleza es la Verdad en forma perfecta y espléndida; ó lo que es lo mismo: La expresión viva y perfecta de una idea exacta y homogénea á las facultades. Vamos á declarar esta definición prácticamente, de modo que sea no tan solo comprendida, sino que aleje toda duda en cuestion tan delicada y fundamentad. Para ser verdadera una definición, debe según los filósofos, poder invertirse en lo definido; esto es, debe poderse aplicar así al género, que se ha definido, como á cada individuo en él contenido. Así la verdadera definición del hombre que lo considera sensible y razonable, conviene al género y al individuo. Si nuestra definición es verdadera, debe adaptarse á la Belleza en general y en particular. Examinémosla severamente: considérase bello el Universo, porque es la expresión viva y perfecta de la idea creadora, y

decimos expresión viva y perfecta, es decir, expresada con infinita perfección y es homogéneo á las facultades, las cuales están prendadas admirablemente de su grandeza y armonía. Así llamamos bella una dalia, un lirio y eso por análoga razón. Pues si esas flores comienzan á marchitarse, no son ya hermosas, porque les falta la viveza de la expresión. Nos parece bella la tempestad, ó expresada sobre los lienzos del célebre Rosa, ó descripta por Virgilio, en razón de que estos grandes autores concibieron la idea precisa y la expresaron espléndidamente. También denominamos bello un cuadro, que nos exprese al natural un leproso mendigo, porque el pintor concibió rectamente la idea y vivamente la expresó. Corrobora esto la afirmación de Santo Tomás: *Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte representat rem quamvis turpem.* (*) Pues si nuestra definición se adapta precisamente á toda Belleza, y si un objeto, que carece de alguna de sus partes, no puede llamarse bello; nadie deja de ver, que ella posee todos los caractéres exigidos por los filósofos y declara toda la esencia de lo Bello. Porque si un pintor, un poeta desea expresar el pasaje del Eritreo, ó el estrecho de las Termópilas defendido por Leonidas; concebida ajustadamente la idea de estos grandes acontecimientos en todas sus partes, no tendrán mas que exponerla con las formas y los colores luminosos y convenientes que por entero la revelen; y entonces el cuadro, ó el canto serán perfectamente bellos; y bellos en razón directa de la amplitud y claridad de la idea, que abraza y dispone aquella Verdad, y del esplendor con que sepa revestirla el entendimiento mas ó menos noble y erudito por el arte.

(*) Por donde vemos que ciertas imágenes se consideran hermosas, cuando representan perfectamente el asunto; aunque sea torpe y repugnante.

Me parece haber, á este respecto, dicho bastante y con claridad, no dejaré, con todo, de *comprobar* que las definiciones dadas por ciertos autores de mérito, no poseen la precisión y exactitud indispensables. Por aquellos, que han seguido los filósofos antiguos, la Belleza ha sido definida: *lo que á la vista agrada*. Esta no es definición de la Belleza, sino que descubre solo un efecto, que es el placer como efecto del fuego es el calor; pero ¿quien ignora que ese calor no es propiamente el fuego? Si alguien afirma que es bello todo lo que agrada, pudiérasele interrogar, de qué manera debe lograrse tal intento. Esta pregunta significa no ser declarada la naturaleza de lo Bello, por aquellas palabras. Añádese á esto, que tal definición comprendería una sola especie de Belleza, es decir, la que incumbe á la vista, no á la Belleza en general; y sin embargo hay tantas especies de Belleza que no se ven con los ojos y las cuales son erróneamente excluidas.

Ni precisa y exacta es la definición de Ficher, autor por lo demás sensato: *La representación de una idea bajo forma sensible conveniente; por medio de la cual despierta el armónico ejercicio de las facultades del alma*. También aquí puede preguntarse ¿qué dotes debe poseer esta idea para que representada toque y despierte agradablemente las facultades; pues, ello no es propio de todas las ideas? Ocúrrenos, además, otra pregunta: ¿cuál es esa forma conveniente y como debe el Artista maniobrar para conseguirla? Estas interrogaciones demuestran, que la definición carece de las notas claras y precisas, que descubren plenamente la naturaleza de lo definido.

Cierto contemporáneo ha puesto la Belleza en la simetría y orden de las partes, y también esta definición es defectuosa. Requiere la simetría para constituir lo Bello, pero no es de ninguna manera ella sola, que lo crea. Mas ¿qué norma cierta y clara sería para el Artista, supóngase un poeta, un pintor, proponer la simetría y el orden de las partes de la composición ó del cuadro, para producir la Belleza? El desdichado sabría tanto después de esta lección, cuanto primero que se

tomasen la molestia el maestro de hablar y él de escuchar.

Pero la definición que pareció la mas exacta á varios buenos escritores y aún al filósofo Cousin es aquella que coloca la Belleza *en la variedad y en la unidad*; ahora bien, no comprendemos como personas acostumbradas no á charlar, sino á pensar, hayan podido estar satisfechas de aquellas palabras y engañarse á sí mismas y á otras con el decantado ejemplo de la flor; la cual, dicen, es tan bella, porque es una y varia al mismo tiempo; sin observar, que la flor es bella, porque hay una bella unidad en una bella variedad. Y viceversa, un hombre rugoso y estropeado es también uno y vario; pero no por esto es bello. Puede notarse en infinitos objetos de la naturaleza y del arte, que poseen unidad y variedad, siendo no obstante deformes.

Otro autor moderno que gusta de ampulosidades misteriosas, en sus períodos altisonantes, con sus palabras campanudas y sesquipedales, define la Belleza: «La unión individual de un tipo intelectual con el elemento fantástico, hecha por obra de la fantasía». Preséntanos en primer lugar la misma reflexión anterior—¡ay del Artista que pidiese norma y lumbre de esta definición! Pero hay mas: este ideal ó tipo intelectual como entienden los tratadistas, es la idea perfecta y en consecuencia bellísima, que el entendido Artista se forma poco á poco, sacándola, por dilatados análisis y meditaciones de los objetos variadísimos que deben ocuparle en sus estudios y en sus meditaciones. Bien, pues, si es así, la misteriosa definición nos enseñaría este novísimo verdadero: La Belleza es una bellísima idea encarnada en bellas formas sensibles; ò, lo que es lo mismo, la Belleza es la Belleza. Yo tengo toda la buena intención de adelantar sencillo, franco y preciso como la naturaleza, que es para mí el libro, sobre cualquier otro, querido; y nadie me reproche de extraviarme en cosas que no parecen interesantes. Pues, quien desea llegar seguramente á un punto debe conocer la senda que conduce á él y también los senderos que, por error, pudieran extraviarle.

CAUSAS DE LA BELLEZA—Habiendo declarado la naturaleza de lo Bello, vamos á tocar ligeramente sus causas, sus efectos y los argumentos que sirven para descubrirlo y producirlo; y no olvidando que se deben estudiar nociones, dejaremos para su debido tiempo el tratar las cuestiones universales y prácticas, que señalan con precisión la senda que conduce á la meta, deseada de muchos y alcanzada de pocos.

Sabios autores han dicho, que no hay Belleza donde no hay Verdad; y han dicho óptimamente. También el gran genio Platón decía, que la Belleza es el esplendor de la Verdad. ó sea, la Verdad expresada en forma espléndida. Esto confirma nuestra definición, pues, la idea recta está puesta en la Verdad, y todos dicen, que una idea falsa es también déforme.

La primera causa de la Belleza y causa eficiente es el entendimiento: de aquí se deduce la gran variedad y gradación de la misma Belleza. Cuanto más robusta y más fina es la mente, tanto será más adecuada para producir efecto tan encantador y agradable. Dicese en filosofía que el efecto no puede superar la causa, como lo que trae de ella toda su perfección. Así una inteligencia, cuanto más elevada y fina de temple, erudita de ciencias, de letras y de artes liberales; tanto más excelente y luminosa producirá la Belleza y tendrá mayor abundancia de material para sus ideas. La idea es un efecto de la misma inteligencia, por donde será tanto más recta y por consiguiente adecuada y espléndida. cuanto es más excelente la causa de donde ella se deriva. Dígase lo mismo de la expresión y de los adornos. Por este motivo Cicerón, hablando de sí mismo, decía, que el orador y el escritor para ser grandes han de poseer conocimientos de toda ciencia, de toda bella arte y de toda sublime enseñanza, y añade las terribles palabras: *Quae nisi subest, res*

ab oratore praecepta et cognita inanem quamdam habet elocutionem, ac pene puerilem.

Pero lo que especialmente dispone la inteligencia y las otras facultades coadjutoras para producir la Belleza, es la meditación asidua y profunda de las cosas grandes y luminosas. Pues causas ocasionales y también formales de la Belleza son todas las escenas grandiosas existentes en el Universo, todas las bellezas con que los genios de las variadas artes han enriquecido la tierra. Ahora bien, una mente que con profunda sabiduría se entretiene á considerar y admirar estas obras encantadoras encontrará en ellas tesoros inagotables y subsidios potentísimos para producir la Belleza. El libro de los grandes ingenios ha sido siempre el libro de la Naturaleza. En él meditando llegaron á ser grandes Homero y Dante, de él recabaron las escenas más admirables los grandes poetas y pintores; en fin, todos los grandes artistas fueron tales precisamente, porque fueron dotados por la naturaleza del don de ser investigadores profundos de sus misterios.

En realidad parece, á quien contempla atentamente, que nos despierte á grandes cosas el inmenso pabellón de azul que se tiende magnífico sobre nuestra cabeza, centelleante de innumerables mundos luminosos, que lo van adornando variadamente mucho mejor que fajas, grupos y guirnaldas engarzadas de pedrería. ¡A qué sentimientos ya patéticos ya sublimes no despiertan el ánimo, las vendas finísimas del sol que descende trémulo al ocaso, entre un nimbo de luz amarillenta y deslumbradora, las aguas solitarias y mustias, que entre el silencio de riberas blandas y perfumadas gimen bajo la verde sombra, las cumbrs sublimes de las montañas, que parecen mezclar sus dentadas crestas con las celestes esferas y hasta los umbríos valles, que en su quietud repiten de noche el canto del grillo, que descansa sobre el seto vivo; y el continuo lamentar de la tortolilla; y en estío se ofrece el encantador espectáculo de las errantes luciérnagas, que á

manera de aéreas lamparillas corren á millares entre las rubias mieses y á lo largo de arroyuelos murmuradores!

También la Historia en su amplitud profunda ¡cómo ilustra y sublima la inteligencia! Ella nos revela los orígenes ocultos de las grandes potencias, los vicios y los abusos que á manera de polilla vinieron lentamente royendo los colosos; las caídas de las Repúblicas y de los Imperios; el hombre en sus altas virtudes, en sus vicios más negros, en la incesante lucha de variados afectos y de pasiones desenfrenadas: y nos va revelando todo este misterio de potencia y debilidad, este abismo de luz divina y de tinieblas infernales.

El hombre que lee y medita y de premisas experimentales sabe deducir prácticas consecuencias, debe aprender á correr con prudencia la senda lisongera y mísera de la vida; debe aprender á ser hombre. Las grandes obras de los genios, arquitectos, pintores, poetas y músicos ofrecen riquezas ilimitadas; con las cuales la mente se nutre, ennoblece y aprende á concebir fuertes ideas y sentimientos generosos y á revestirlos de colores y de formas ignoradas, del todo, para quien no medita, y no se habitúa á ser observador. No queremos decir que el ingenio debe arrastrarse á ser mezquino imitador. Quien imita copiando no logra jamás grandes cosas y quien siente poseer robustas alas para espaciarse libre y subline, no siga las huellas de otro. Entendemos decir que la mente estudiando, observando y meditando se hace riquísima, como el que acumula en su casa barras de oro, para luego valerse de ellas, sin sujetarse á ninguno, para cualquier obra maravillosa.

Hay, en efecto, en las facultades humanas una fuerza misteriosa, que pudiera denominarse con vocablo anatómico, fuerza de asimilación y de transmutación; por la cual, como los órganos destinados a la nutrición transmutan y asimilan al sujeto aquello que alimenta la vida vegetal; así las facultades humanas transmutan en sí mismas y hacen propias las cosas grandes y bellas, que van seriamente observando y meditando. Así, para dar un ejemplo práctico, aquello que permanece en una mente erudita de la meditación, no es ya lo Bello ó lo Sublime va-

riadísimo, que consideraba en Virgilio, en Dante y en Homero; no es la amplitud de los cielos estrellados, ni la hermosura de los jardines, ni las melodías de Rossini, ó las escenas celestiales de Rafael: sino una Belleza, variedad ó sublimidad, que es como la esencia de todas estas cosas; y que oportunamente le suministra los colores, las imágenes y las escenas, por las cuales el Artista asemejará á Dante y á Homero; reflejará la luz de los cielos serenos, las delicias de los vergeles, la armonía de la música y la suavidad vivaz de la pintura.

Para obtener esto no basta leer y mirar, ni un estudio cualquiera, sino que es menester la observación asidua y la meditación profunda. Una ligera llovizna no fecunda los campos; pero sí, aquella que penetra dentro y desciende á las profundas raíces.

No pasaremos por alto otra causa de la Belleza, tanto menos observada, cuanto es mas eficaz: y es causa final. Para explicar el concepto es menester sentar aquello que todos saben: las mas bellas obras desde que el mundo existe han tenido por consejero y guía el Amor; es decir, el fin por el cual han sido hechas, fué este afecto y nosotros la denominamos por esto causa final. Parece bastante cierto, como se nota en las mismas cartas de Dante, que su amor sublime á Beatriz, al menos como una de las causas principales, haya producido la gran obra de la divina Comedia y lo mismo sabemos del gran libro de lirica de Francisco Petrarca. El amor bien entendido á la gloria, el amor á la honestidad, el amor á la patria y el amor al cielo han producido infinitas obras bellas, aún en el arte, que de otro modo no habrían venido á la luz. Infírese de lo dicho, que si el entendimiento es primera causa de la Belleza, otra causa no menos poderosa es el corazón.

No todo amor, empero, es verdadero artífice de lo Bello. Hay dos clases de amor separados y alejados por infinitas sendas: uno viene de la tierra y de las fuga-

ces y bajas lisonjas y paca tierra y en ella se revuelca, como porcino en lodazal, diría el poeta. Este amor, no solo es tenebroso y lleno de graves afanes; sino que priva á la mente de la luz y de la tranquilidad del orden: más, ordinariamente obceca, en realidad, la inteligencia, debilita la voluntad y convirtiendo al hombre en brutal, le sumerge con las facultades en la materia; y por consiguiente, le quita toda nobleza y de toda obra bella lo rinde incapaz. Esta es una verdad tan común, que no debe discutir. El otro amor viene del primer amor, que es la Divinidad y se dirige con ardor mesurado á lo Bello y al Bien creado. Tal amor no quita al espíritu la libertad y la paz, supremo bien del hombre en la tierra, y mientras lo guía á la meta, que es principio y causa de toda alegría; sabe investigar y revelar al ánimo, habitante aún con el cuerpo y honestamente atraído también de lo Bello creado, algún digno objeto, ó en el cielo, ó en la tierra, que noblemente lo arrebate y deleite en el dulce consorcio de pensamientos y de afectos, y en sincera comunicación de bienes. El espíritu recreado y ennoblecido por semejante amor, cuando posea las dotes requeridas al Artista, es como un águila libre, alegre y audaz, que en excelsas regiones espacia en una luz y en una armonía sobrehumana y entre formas desconocidas por completo, á la mayor parte de los hombres. Inflamando este amor el corazón, parte del hombre potentísima, le señala una esfera, que refleja los encantos del paraíso y le descubre tesoros, cuyas minas no están en la tierra. Entonces viene á ser el Artista, sin dula, poderoso para grandes cosas; tanto más, cuanto mas sublime y querido es el objeto que lo gobierna. A la elección de este amor debería fijarse en gran manera el Artista, como quiera, que de él depende, comúnmente, no solo la felicidad de la vida, sino también la facilidad y excelencia con que se desarrolla su genio y todas las dotes de su alma. El corazón y el amor son artífices omnipotentes. ¡Dichoso aquel, que sabe dirigir en buena hora sus llamas inquietas y su impulso operador de prodigios! No conviene lisonjearse, ni lisonjear á los jóvenes artistas: para elevarse á la sublimidad, es necesario poseer la mente serena, y libre el corazón. Los vicios, principalmente, los más groseros, abaten y humillan el ingenio, sofocan la fantasía, como en inundo cenagal y enervan todas las facultades.

EFFECTOS DE LA BELLEZA—El efecto natural y necesario de la Belleza es el placer. El espíritu del hombre ha sido creado para lo ver-

dadero. que ejercita sobre él un imperio inevitable; pues á la luz de la Verdad que se revela, debe el entendimiento por necesidad inclinarse y adorar. Fue hecho el ánimo para lo Bello, que si ejercita sobre sus potencias un imperio menos absoluto por la fuerza, lo ejerce mas potente por los atractivos y por el encanto. Puesto que sus vínculos estrechan muy tenazmente por medio del amor y de la suavidad y convierten al hombre en esclavo voluntario. Mas, no toda Belleza agrada igualmente ni produce los mismos efectos: los cuales bien que sean mas ó menos agradables á las facultades, son no obstante diversos según pertenezcan mejor á la una que á la otra.

Así cuando nosotros leemos descrita vivamente una batalla ó vemos pintado un generoso león, sentimos placer; pero mucho más querida resulta la imagen de una púdica doncella, en acto de extender amorosa la mano á un infeliz pordiosero. Así también mucho más conmovedora resulta la historia de Damón y Picia, la de Guillermo Tell en el peligro de traspasar á su hijito la cerviz, el último adiós de Niso á Eurialo, de Héctor á Andrómaca y de Eurílice á Orfeo. Por análoga razón nos agrada y conmueve un cuadro, que pinta á lo vivo la tempestad y el huracán; pero mas suavemente atrae nuestra mirada aquel otro, que pinta deliciosamente escenas de bosquecillos y de vergeles y prados armoniosamente coloridos. Agrada la vista de una selva, de una marina, de un monte por la semejanza; pero si á lo largo de aquella marina, vemos algún ser semejante á nosotros como el marinero en su góndola, ó vivaces niños jugando en la arena; si en aquel monte ó en aquella selva están pintados pastores, hermosas aldeanas, ó seres irracionales, esas vistas resultan más agradables, porque dan á ellas la vida y vida á nosotros más simpática, cuanto los seres más ó menos semejantes sean á nosotros.

Así que lo Bello, con vario encanto, nos conmueve y deleita: suele, empero, mucho mas agradar aquella Belleza que pertenece al cora-

zón, interesa los mas tiernos sentimientos y nos conmueve las fibras más delicadas. Por consiguiente, los cuadros poéticos y los trabajos de arte, que aluden á los objetos mas queridos del corazón, resultan mucho mas bellos, es decir, lo son doblemente, ya por la Belleza artística, ya por el objeto interesante, que nos ponen delante. Así decíamos que, mas querida que la imagen de un león es aquella de una virgen pudorosa, ó también aquella de un amigo que extiende el brazo debajo del filo de una espada, para salvar la cabeza amenazada de otro. Efectivamente, la Belleza tomada en general se refiere á todas las facultades y á todas agrada; pero examinada mas precisamente la Belleza puede tener una división. Veamos los particulares más dignos de ser observados.

Hay una Belleza, que interesa especialmente al entendimiento y la superior voluntad, como aquella que representa hechos muy esclarecidos, heroicas virtudes, formas y escenas de un orden elevado; como una victoria estrepitosa é inesperada, un perdón concedido á un enemigo acérrimo, el candor intacto de un alma virginal, la luz soberana de un espíritu angélico. Y esta Belleza trata más de elevar y ennoblecer el espíritu con su deleite, que de conmoverlo suavemente ó de atarlo con sus atractivos. Y puesto que sirve para mejorar las costumbres, denominase *Belleza moral*.

Otra *Belleza* llámase *fantástica*. En efecto, la fantasía se complace en escenas grandiosas, en cuadros halagüenos ó fragorosos, en acontecimientos nuevos y terribles, en formas misteriosas, que le presenten la coyuntura de trabajar y adivinar.

Por tanto, una desenfrenada tempestad de mar, un formidable terremoto, el choque de dos grandes buques de

guerra, el encararse dos grandes guerreros de escudos sonoros y de yelmos resplandecientes, una escena nocturna y semioscura, donde desplieguen su poder y crueldad, catervas de asesinos, ó falanjes de espíritus infernales y otras cosas de este género, entretienen agradablemente la imaginación.

Hay una especie de Belleza, que sirve para deleitar agradablemente y aliviar el espíritu: designase género jocoso, bernesco, gracioso, brioso, cómico y burlesco, el cual á promover la risa valse de las normas que dan los retóricos sobre lo ridículo. Y lo ridículo comprende, todo lo que está fuera de las reglas ordinarias ó bien que posee de lo extravagante junto con lo agradable; por donde se vé que no debe admitir aquellas irregularidades y aquellas extravagancias que contienen alguna parte de luctuoso ó de obsceno. Y puesto que bastantes cosas dicen los retóricos y ejemplos muy notables nos ofrecen todos los buenos dramargos, no diremos más extensamente.

La Belleza que resulta de agrado general es aquella denominada patética ó sentimental, pues, atañe especialmente al corazón, verdadera sede de los afectos más queridos y profundos. Y como el corazón es todo y hace todo en el hombre; así esta especie de Belleza atrae maravillosamente y arrebatada al hombre, despierta enérgicamente los afectos y las lágrimas, lo que no obtienen las otras suertes de Belleza; esta describe á manera de fina miniatura las bellezas y los amores de las criaturas razonables, los afectos á ellas más homogéneos, las escenas y los casos que suelen despertarlos y mover el corazón fogosamente á la piedad, al amor, á la gratitud, á la compasión y análogos afectos. Y cuando al escritor, naturalmente, es dado introducir estas escenas y estos sentimientos, puede estar seguro, que su trabajo resultará muy agradable.

Débase, empero, tratar de ser esmerado trabajando en este género; pues, como todo hombre tiene corazón y siente, bien que sea tan diverso en los varios corazones el sentimiento, así todos los rasgos, todos los colores, toda la trama debe ser conducida con gran naturalidad, es decir, con gran verdad. De otra manera el corazón en vez de ser conmovido, será fastidiado y contrariado, no sintiendo despertarse en él ese afecto, ó despertarse en aquel grado, que fué por el artista ideado y colorido. Así, por ejemplo, quien quisiera en el adiós de un hijo á la madre, hacer expresar á ambos las palabras y los afectos que estarían bien entre hermanos, ó bien, exagerase en sentimientos apasionados y confidenciales; no describiría ya el corazón con veracidad, y por consiguiente, movería á risa y desprecio, antes que al afecto. Quien se reduce á los modales melindrosos, á la imitación, al estilo afectado, puede fácilmente caer en este desórden gravísimo.

Muchos buenos ingenios gustaron de escribir églogas y versos pastorales; pero con frecuencia no consiguieron hacerlo felizmente y eso aconteció, no por carencia de ingenio ó de afecto, sinó por falta de la reflexión hecha más arriba. Ellos sin notarlo, cultos como eran y bien educados, dieron aquí y allá á los pastores y á las hermosas aldeanas la finura y la nobleza del poeta. Así no pintaron, pastores y campesinas, sino damas y cortesanos; y el cuadro resultó embustero. Este error han evitado con más facilidad los griegos, no solo mas sencillos y desenvueltos, sinó más observadores y más estudiosos de la naturaleza.

DE LA BELLEZA SUBLIME—La Belleza puede con sus atractivos mover suavemente el ánimo hasta atraer el llanto y esta Belleza denomínase tierna, patética, sentimental. Pero, á veces, la Belleza no conmueve tanto el corazón, como hiere la mente y la atrae en cierto modo á espaciar en regiones amplísimas, luminosas y sublimes; y entonces verdaderamente recuerda al entendimiento humano, lo que él es y lo que vale. La mente en el acto mismo, que extasiada contempla la Belleza, siéntese reanimada de nuevas fuerzas, y parece que de ella se posesiona un coraje, que antes no tenía y que le ilumina cierta luz nunca vista.

No ya, porque, en realidad. antes no tenía aquellas fuerzas, sino que, aquella escena y aquella sublime armonía influyen con admirable eficacia al desenvolvimiento de las buenas cualidades, que anteriormente estaban en ella, pero lánguidas y adormecidas.

Al mirar sobre un bello lienzo los guerreros de Leonidas en el paso de las Termópilas, todo espíritu siéntese vigorizado y herido y casi corriera voluntario á la refriega: lo mismo dí-gase de quien lee vivamente descrita una batalla. Esta Belleza, que infunde tales bríos y eleva tan noblemente el ánimo, recibe el nombre de Sublime.

Divídese lo Sublime en varias clases conforme los objetos y las escenas que representa. En primer lugar, la *Sublimidad moral*, y puede distinguirse de la simple Belleza moral, en que no toda Belleza moral toca el límite de la Sublimidad: esta presenta virtudes luminosas y esfuerzos extraordinarios del espíritu y del corazón y por consecuencia, elevando al hombre, lo estimula á las cosas que vienen á ser de él mas dignas, como las virtudes y el heroico valor de los mártires y de algunos verdaderos amantes de la patria y de sus hermanos.

Ej: Lucía firme, inmóvil, no es movida ni por bueyes, que debían conducirla al lugar del vituperio: ella, en tanto, no vencida por las caricias, ni los tormentos, mófase del tirano y sus esbirros. Las madres Espartanas, que enviando á la guerra á sus hijos, mientras le abrochaban el yelmo y alcanzaban el escudo, proferían aquellas nobles palabras: *hijo m'o, ó con es'o, ó sob e esto: ó con esto vencedor, ó antes que arrojarlo por cobardía, muerto sobre esto.*

Otra especie de Sublimidad lleva el nombre de *dinámica*; deriva de una palabra griega que significa fuerza. Consiste en el presentar y de-

sarrollar fuerzas grandes y extraordinarias, naturales ó sobrenaturales.

Un gran ejército, que intrépido y feroz avanza bajo un granizo de fuego que llueve de Sebastopol y bajo el tronar de densa artillería; la fuerza exterminadora de un gran volcán ó de un vasto terremoto; Miguel Arcángel en lucha con Lucifer y las falanges de los espíritus rebeldes son escenas grandes y sublimes; y de estas ofrece innumerables el Paraíso Perdido de Milton; y se encuentran excelentes en los poemitas marciales de Ossian y de Píndaro; cuya lírica y robusta brevedad hace mas todavía maravillosos estos cuadros. Acontecimientos y escenas semejantes, presentadas al vivo, logran no solo herir, sino también aterrar el ánimo, que parece quedar oprimido por aquella lucha y por aquellas fuerzas exterminadoras: como sucede en el Diluvio universal descrito por Torielli; en la tempestad de tierra y de mar narrada por Angel de Costanzo, en el Juicio final expuesto por Yung ó pintado por Buonarroti.

A la *Sublimidad* que abraza grandes extensiones, dáse el nombre de *Matemática*.

Una flota de mil navíos, que navegue magestuosa y altiva sobre las ondas conmovidas, descollando, como una selva inmensa, los mástiles gigantes; la extensión de los cielos iluminados por el Sol, ricos de estrellas sin número, la descomunal cordillera de los Andes y las gigantescas sierras de los Alpes; la inmensidad del Océano; nuestra Pampa vastísima y solitaria y los desiertos inmensos de Sahara, con sus montecillos vertiginosos de arena, presentan al Arte escenas grandiosas y estupendas.

La Sublimidad, que mas eleva el ánimo es aquella, que se deriva de las cosas extranaturales y lleva por esto el nombre de sobrenatural y también maravillosa.

La idea de la inmota Eternidad, en la cual se pierden los siglos, como diminutas gotas en el Océano; Dios, que inmenso extiende los brazos omnipotentes para producir y envolver lo creado de un abismo en que se pierde la fantasía; las serenas regiones celestes, que descubren espa-

cios infinitos para mansión beatífica de los justos. en una palabra, todo lo relativo á los divinos atributos del Creador y sus grandes obras, ofrecen á las artes un campo inmensamente vasto y sublime. ¡Quién no admira el mencionado Juicio universal de Miguel Angel y la Transfiguración de Rafael, rica de tanta luz celestial! las escenas que embellecen los últimos cantos del Purgatorio y del Paraíso en la divina Comedia y los vuelos nobilísimos de los himnos sagrados de Fray Luis de León y de Borghi? Quien esté mediocrementemente versado en las sagradas escrituras encuentra en Job, en el Apocalipsis y en todos los profetas, cuadros, narraciones, visiones, arranques y vuelos sublimísimos y no serán nunca jamás igualados.

No dejaremos de lado otra especie de Sublimidad, que puede tener lugar aún fuera del orden y de la moralidad y designase monstruosa: consiste propiamente en la grandeza extraordinaria y desmedida; pero irregular, desordenada y también horriblemente perversa.

El Pandemonio de Milton, el Lucifer de Dante, el Genio de las tempestades de Camoens, el congreso de los Demonios de Tasso, el Dragón misterioso del Apocalipsis, con las mil escenas estupendas que ofrece este libro divino, como también los rasgos más brillantes de las tragedias de Eurípides, Shakespeare, Alfieri y de algunos poemitas de Byron y Espronceda, presentan ejemplos de este género de Sublimidad.

ANACEFALEOSIS Y REFLEXIONES PRÁCTICAS — Lo manifestado hasta aquí es bastante claro, pero es no poco dificultoso lo que añadir conviene: dificultoso en tan alto grado, que también á los grandes ingenios ha parecido insuperable dificultad. Es ya notorio aquello: la materia es sorda y no contesta. Siempre que lo Bello sea tenue y gracioso, ó al menos espacie en confín limitado, el autor que ha concebido la idea, sin grave dificultad encuentra la palabra y los colores para expresarlo adecuadamente: hasta aquí la materia se presta dócil. Pero cuando la idea es muy vasta y sublime, cuando se eleva á las regiones supra-

sensibles y descubre á la mente del Artista los campos de lo infinito, entonces el escritor ó cualquier otro Artista se devana los sesos, padece y sus fatigas son un verdadero agonizar. Porque la materia, es decir, la palabra y los colores no bastan para expresar todo lo que abraza una mente muy elevada, aguijoneada y encendida por una robusta fantasía. ¿Qué color, en efecto, ó qué palabra prestariase á describir el Eterno sobre el inmóvil trono, coronado de la inaccesible luz del iris sempiterno? Quién pintaría el espíritu de Dios aleteando sobre la inmensidad de las aguas y separando las tinieblas de la luz? Quién sabría desarrollar aquella palabra divina: *Tecum principium in die virtutis tuac; in splendoribus Sanctorum ex utero ante luciferum genui te?* Quién sabría retratar el giro luminoso de la Eternidad? ¿El; *Quis ut Deus!* proferido por Miguel Angel y repetido victoriosamente por mil ejércitos celestiales? Qué pluma ó qué pincel puede pintar, satisfactoriamente, el exterminio de un fiero huracán, de un vasto terremoto, de un ejército, que recorre, como estival granizo, campos abandonados? Los preceptistas, con bonito y curioso modo, predicán enfáticamente, que en lo Sublime, requiérese elevado estilo, robustas y espléndidas figuras, vivas escenas y colores brillantes; pero con toda la robustez de la fraseología y de las figuras, la palabra no se eleva hasta ciertos pensamientos vastos, desmedidamente y sobrehumanos.

Para superar, cuanto fuere posible, tan ardua dificultad y para subsidio de los entendimientos, que anhelan elevarse sobre lo ordinario; nosotros daremos una segura norma, y vale por todo y para todo. Se empeña en obra vana el escritor, que deseando exponer muy altas y vastas ideas, intenta hacerlo con el estilo y con los adornos naturales y ordinarios. Por mas que trate de colorarlas, revestirlas y exagerarlas, con peligro de caer en lo afectado y en lo pomposo, quedará siempre inferior á lo que piensa, á lo que otro puede imaginar, á veces, á lo que otro ha visto ó experimentado, si estuvo, por ejemplo, en aquel gran campo de batalla, en aquel horrible terremoto, ó en otros

acontecimientos semejantes. Hay, empero, un modo, un tenor de exponer, de colorir, de iluminar los objetos, que tiene una fuerza y eficacia prodigiosas; y que, por una especie de encanto atrae no solamente la fantasía, sino también el ánimo del lector ó del contemplador á espaciarse en la sublime amplitud de la esfera, á que se ha elevado el Artista. Usarlo no es dado á todo mediocre autor. La forma ó tenor de referencia consiste propiamente en el estilo, en las imágenes y en el colorido alegórico: lo cual tiene algo que misteriosamente arroba el espíritu, hiere la fantasía, le da nueva luz y no presenta los objetos bajo su propia forma ordinaria, sino bajo formas ajenas, y como en la alegoría acaece, tienen relación bastante clara con la cosa, que se quiere significar. Y si la cubren de cierta luz arcana, la hacen, no obstante, bajo aquella forma extraordinaria, iluminada acá y allá de ciertos lampos vivísimos y oportunos, descollar en manera maravillosa. De esto, cuando sepa valerse con oportuno criterio, el escritor obtendrá, buen éxito y alabanza en toda ardua tentativa. El, pues, á fin de escoger su alegoría, dirigirá la mente á objetos y formas espléndidas y extraordinarias, las ceñirá de circunstancias sublimes y estrepitosas, las avivará con imágenes brillantes y nuevas, cuanto fuere posible. A esto añadirá el estilo robusto y arcanamente figurado, á veces conciso y vago, con aquellos colores etéreos tan propios del lenguaje de quien es arrobado en éxtasis poderoso y el cual está iluminado de aquella luz soberana, que descubre á la mente y á la imaginación, en un relámpago, aquello que no dirían cien lienzos, ni cien pergaminos.

Otra ventaja no despreciable tiene esto: proporciona á la mente doble deleite por la doble escena, que le presenta al mismo tiempo, la alegórica y la natural de aquel espléndido velo transparente.

Esta forma era bien conocida del gran genio de Píndaro, Virgilio, Dante, Shakespeare, Yung, Milton, Klopstok, Chateaubriand, Manzoni, Mamiano de la Rovare, Nicolás Wiseman, etc.

Manera tan gráfica de pintar y estilo semejante,

quien bien lo considera, ofrece, máxime al poeta, una grandísima ventaja. Si quisiera exponer esta ó aquella escena particular, estaría atado y constreñido de la misma cosa individual y de sus particulares circunstancias, no pudiera espaciar á su talante: como un pintor que fuera llamado para copiar el Tupungato ó el Salto de la Victoria. Mientras que, según el modo preindicado, él puede, entre las variadas formas alegóricas aplicables á su objeto, elegir juiciosamente la mas grandiosa y simpática á su genio. La libertad en el trabajar es, para un Artista, cosa de supremo interés. Y en este caso él es libre, no solo en la elección de la forma conveniente, sino también de los colores y de todas aquellas particularidades, que pueden acabar egregiamente un trabajo. Además bien usado este estilo posee dos propiedades adecuadas, no solo para agradar, sino también á despertar la admiración: primera, es la grandeza y sublimidad no ordinaria, que refleja cierta luz poseedora de lo etéreo y de lo sobrehumano; segunda, esta grandeza y esta luz son envueltas en cierto velo transparente y misterioso, que, sin quitar nada á la belleza de la escena, le dan aire y semblante en grado tan extraordinario, que hacen imaginar muy grandes y espléndidas cosas. Así, presentan la coyuntura de trabajar en unión del Artista, quien, sobre sus alas nos eleva á la altura, á que él habíase elevado.

FACULTADES ESTÉTICAS — Tres facultades son requeridas en el perfecto Artífice: *Genio, Buen Gusto y Habilidad.*

Llábase *Genio* la virtud de una inteligencia alta y robusta, por la cual los tipos de la mente y de la fantasía pertenecientes á la hermosura son prontamente asimilados y con cierta admirable facilidad producidos. Por consiguiente el Genio es una fuerza sublime, fecunda y creadora.

El Gusto es la facultad de juzgar la belleza

y de escoger los elementos mas aptos para crearla.

La Habilidad es la facultad de ejecutar ó de representar, el plan preconcebido del asunto, con formas sensibles.

La concepción ó idea depende del *Genio*, el plan ó disposición del *Gusto* y la ejecución del trabajo de la *Habilidad*.

El genio es un gracioso don de la naturaleza. Bien que no se adquiere ni con fatigas, ni con preceptos, antes, uno de sus efectos ordinarios es el descuido. á veces el desprecio de ciertas leyes normales y de ciertas pequeñeces, que parecen querer encephar su libertad ó cortar sus vuelos; con todo, por la educación, por el estudio, por la diligencia y actividad, se desarrolla. El Gusto se cultiva contemplando sagazmente las obras hermosas de naturaleza y de arte. La Habilidad se adquiere por los escogidos preceptos de las artes y principalmente, por el asiduo ejercicio.

El Arte y la Libertad del Arte

El Arte, dice Boirac, es la creación de lo Bello por el hombre. En otra acepción más común, Arte significa conjunto de reglas que dirigen al Artista para hacer bien alguna cosa.

Los prosélitos de la escuela más libre han quitado al Arte, no solo todo cepo, sino que la arrancaron el velo del pudor. En verdad, el Arte es libre, sin límites, su fin es ella misma, de ningún modo debe ser impedida, ni encephada; más, debemos examinar con tranquila filosofía, ambos tópicos, á saber: cómo y cuan-

do el Arte sea libre, como es fin á sí misma, para evitar los extremos y conducirnos con el orden y la claridad necesarios en materia tan interesante.

El Arte, pues, debe ser libre de toda servil imitación; por la razón que ésta encepta verdaderamente el genio y convierte en cautivo, el que puede y debe ser libre, quitándole en tal estado, el medio de desenvolver, á su talante, las propias fuerzas y su natural energía: quien camina estrechado de la mano de otro, va donde es llevado por su guía. Horacio, el profundo Horacio, llamaba á los imitadores: *serrum pecus*, y no obstante era el mismo Horacio, que no había vacilado en inculcar:

Vos exemplaria graeca

Nocturna versate manu, versate diurna.

También nosotros saboreamos y veneramos los genios de la antigüedad; pero, el culto supersticioso, que se quiere prestarles; la aserción, que fuera de ellos casi no hay verdadera Belleza, nos parece mentira, ignorancia y mezquindad de ánimo servil y apocado. De insinuar, con tanta perseverancia la estimación inmoderada hacia aquellos autores ha sucedido, que muchos deslumbrados é ilusos nos han presentado las más insípidas imitaciones, tomando de aquellos solo la parte imperfecta.

El Artista después de haber estudiado bien las grandes obras y meditado profundamente la naturaleza, proceda libremente y por sí mismo: en este punto el Arte quiere ser libre completamente. Debe ser gran cuidado suyo, pensar y amar el asunto escogido y trabajar de modo, que produzca, en cuanto fuere posible, alguna cosa nueva; si no quiere ofrecer al Mundo alguna otra nulidad, de que está lleno y á las cuales, por esto, condena á la pilla y al olvido.

El Arte quiere ser libre bajo otro aspecto: el Artista debe elegir á su gusto el asunto para exponerlo; más, la amplitud en que anhela espaciar, los adjuntos y los colores, con que desea adornarlo y las circunstancias, que en aquel determinado trabajo pueden tener lugar. Y se-

ría poner obstáculos no dignos, ni útiles al Arte, el determinar lo dilatado, ó lo breve, las circunstancias y el tenor de observar ó limitarse en la obra. Cuando el Artista, como sucede á menudo, se encuentra en este caso, nada agradable, procure en cuanto pueda, hacer suyo el asunto encargado y plegar con amor el genio á las circunstancias impuestas por la necesidad. También esta ductilidad es bella dote y demuestra un genio lleno de coraje y de vigor; pues, saca partido para sostenerse y desarrollarse, aún de las contrariedades más dificultosas. Sería, comparando las grandes cosas á las menores, como el Artífice, bien provisto y sagaz, que posee instrumentos y máquinas, artificios y recursos para toda difícil demanda.

Otro respecto, porque el Arte debe ser libre del todo, es, que ella desdeña razonablemente el ser mercenaria bajo cualquier concepto y por consiguiente destinada á ser agradable en tanto grado á los demás, como al tiempo, al lugar, á los argumentos y á los otros adjuntos, de los cuales ha de valerse. Un músico, un pintor, un poeta, si tienen que trabajar por lucro, un Artista á quien un amo indiscreto quiere señalar las horas de trabajo, la manera de conducirlo y otras circunstancias, sean ó no conducentes, por cierto no es libre; ni le será posible hacer todo aquello, que él pudiera, ni demostrar lo que vale: así como un águila ó encerrada en una jaula ó por lazos aprisionada.

Hemos examinado los puntos, en que se puede afirmar sin temor de errar, que el Arte es libre y anhela serlo plenamente; antes de pasar á la cuestión fundamental, que dará luz á todo el razonamiento, es decir: el Arte es fin á sí misma; vamos á definir la Inspiración, la Fantasía, el Sentimiento: su perfeccionamiento; y

el Criterio y el Gusto, en qué difieren; para tratar enseguida sobre la variedad, simetría, proporción y gracia artísticas, distinguiendo luego el fin inmediato y último del Arte.

Inspiración—Cuando la mente concibe la idea del trabajo artístico y la contempla amorosamente y se fatiga en torno de ella para compartirla, contornarla, ilustrarla de aquellas gracias, de que es capaz; entonces toda el alma está fija en aquella y con el alma la fantasía y el corazón. Entonces el genio y el sentimiento van, como furiosos, en busca de las formas y de los colores, que pueden concurrir á la perfección de la obra; por eso, un fuego suave invade y comprende todo el Artista; cierta fiebre íntima lo agita; él es separado de todo y elevado en arrobamiento sobre lo creado: puesto que mira á otra esfera y vaga, como superior á sí mismo, en otra luz. Aquella es la hora solemne de la inspiración y el momento del estro poético, no solo para el poeta, sino para todo verdadero Artista; estro que maneja todas las facultades, las vigoriza y las hace superiores en mucho, así á las de otro, como á sí mismas, cuando estaban en estado ordinario y tranquilo. Consiguientemente la inspiración puede definirse: La actuación del genio, con profundo amor, en la idea.

Ese estado de entusiasmo fogoso, que cuesta graves fatigas á las facultades, no es ni debe ser de larga duración. De lo cual, se evidencia el engaño y pueril afectación de aquellos, que pretenden mostrarse, de continuo, poetas inspirados y músicos guiados por estro perenne y piensan estólidamente, que eso consiste en el retorcerse, agitarse y hacer, como quien dice, de energúmenos.

Fantasia — La Fantasía desempeña doble y grande oficio y es instrumento de sumo interés para el Artista. En primer lugar, reviste de formas sensibles todos los objetos percibidos por el espíritu, ó presentes, ó lejanos, ó recordados por la memoria, ó previstos como futuros. Esta lisongera y terrible compañera del entendimiento es como refugio de

agradables y de horribles objetos, como asilo de formas celestiales y aterradoras. ¿Hemos contemplado un espectáculo gracioso? tememos un fatal acontecimiento? La imaginación levanta el ánimo, para herirlo cruelmente y le va describiendo grado á grado la querida escena diluida ó la espantosa que se aguarda. Este oficio es el más fácil y menos artificioso. Otra fuerza mucho mas grande y apreciable tiene esta facultad; por ella empequeñece ó agranda ilimitadamente cada objeto, descompone las varias cosas y de las partes de objetos diversos forma un todo nuevo; forja, á su agrado, seres nunca vistos, urbaniza, embellece, dá colores y gracias, que en el orden real no podrían obtenerse. Ella puede crear nuevos mundos y nuevas esferas, describir nuevos Eliseos y producir escenas de mágico encanto. De este modo, es compañera dócil y útil ministra del Artista, en cuyas obras inspira el soplo de la vida, encarnando las ideas en la luz y en la vaguedad etéreas; á fin de que posean las cualidades, no solo para agradar, sino también para elevar á los espectadores en arrobamiento.

Con el temple exquisito del alma, del corazón y del organismo, de donde se origina la imaginación artística, puede concurrir á ennoblecer y fecundar esta facultad, la educación, el estudio y el espíritu de observación; como asimismo, la meditación asidua de sublimes objetos, bien que espirituales, ayuda en gran manera á educar la fantasía para las creaciones prodigiosas. Universal y justa opinión es, que á grande ingenio corresponde gran corazón y grande fantasía, pero también á los árboles elevados y robustos nunca es supérflua la cultura, que riega y poda y quita las obstáculos al rocío y al rayo diurno.

Sentimiento—El sentimiento puede considerarse como subjetivo y como objetivo; puesto que puede existir aún en las cualidades de la producción artística, susceptible de despertarlo. El sentimiento subjetivo es una dote del ánimo, por la cual comprende, gusta, y como dice la palabra, siente íntima y vivamente la Belleza, y pues, la ama con ardor, así también siéntese impulsado á crearla. Decimos, que en una obra de arte hay sentimien-

to, cuando el autor, infundiendo en ella con especial suavidad y armonía el sentimiento, de que está posesionado, le dá aquel aire de gracia, de dulzura y de simpatía, que va fácilmente al corazón é interesa los mas queridos afectos.

Un espíritu despejado y noble, reunido con un fino corazón, de temple sutil, abriga en sí algo que no solamente lo eleva sobre todos los seres materiales; sino que lo iguala de modo singular á los espirituales; hácele anhelar auras mas puras y luminosas y delicias mas sublimes y delicadas. Tal ánimo fué hecho para sentir lo Bello y es adecuado y poderoso, tanto para fijarse en él, como para estimarlo y producirlo. La verdadera Belleza es algo que no solo cuesta fatiga; sino que es delicadamente esquiva y celosa, pues, en su lúcida pureza y sublimidad rehuye las inmundicias de la materia. Un espíritu amante de lo Bello y deseoso de producirlo, no solo debe someterse á dilatadas vigiliias, sino también á privaciones y á cierta sabia soledad, en la cual razona amorosamente consigo mismo y con el objeto que el genio se eligiera. Ahora, si él no siente un fuerte amor hacia lo Bello, no querrá, por cierto, sujetarse á ciertas vigiliias, ni á ciertas privaciones.

El sentimiento es un gran don de naturaleza; pero, como puede sofocarse en el fango y extinguirse por mala cultura; así puede educarse noblemente, refinarse y convertirse en siempre mas hábil, para el propósito, que natura le asignó. Un alma delicada y sensible, henchida de amor y de sentimiento, debe ser cuidada como ramillete de las mas delicadas flores. ¡Qué bello es el lirio! Cuán olorosos y queridos los jazmines!, pero un roce incauto y grosero basta para gastar obra tan bella. Cuanto es mas delicado y profundo el sentimiento, tanto mas fácil es gastarlo por objetos materiales, que lo desvían de la verdadera Belleza. Por lo contrario, bien dirigido y entregado incesantemente al estudio de las grandes obras artísticas y á la contemplación del Universo y á los sublimes ideales, que de él pueden sacarse, el sentimiento crecerá, como árbol venturoso á lo largo de las corrientes de las aguas. En las producciones de grandes pin-

tores y de grandes poetas, se observan, á veces, lunares y son originados, por lo general de viciosa inclinación ó de vil objeto, á que se dedicaron mas de lo que debían.

Criterio y Gusto—El criterio es la recta disposición de una mente clara, que actuando en un objeto, en una discusión, *distingue lo verdadero de lo falso*. Es un gran don de la naturaleza, é indicio de alto é iluminado entendimiento. Toda mente puede, con mediocres fuerzas, comprender lo verdadero que le presentamos, y discernir lo falso que le revelamos. Pero es fuerza de muy pocos escogidos, fijarse en ambiguas cuestiones, examinarlas justamente y por cierta lumbre misteriosa, apartar en ellas el oro verdadero del falso, lo recto de lo incorrecto, dirigidos así como por venturoso instinto á abrazar fuertemente lo verdadero y rechazar vigorosamente lo falso.

El buen gusto, ese instinto feliz propio de poquísimas almas, se define: una dote, una tendencia misteriosa del espíritu, por la cual, á veces, aun sin apoyarse en extrínsecas normas distingue la verdadera Belleza y la separa de lo que es deforme. Ahora bien, ese criterio y ese gusto, de los cuales uno mira á lo verdadero y el otro á lo Bello, es menester que sigan, como inseparables compañeros, á derecha é izquierda del Artista; y lo vayan sosteniendo é iluminando en las diferentes partes de su obra. El Criterio lo asistirá, como sabio guía, en el concebir la idea recta, ya del todo, ya de cada una de las partes y también para evitar lo que es inverosímil, afectado, inútil. El Buen Gusto no menos necesario lo irá advirtiendo grado á grado donde deben ser mas vivaces lo colores y donde mas débiles, cuanto se debe ampliar aquella escena, como perfilarse aquel cuadro, cuanto prolongarse aquel afecto, como variarse aquella narración, como hay que hacer para conmover súbitamente y despertar en otro el entusiasmo que anima al autor. Asimismo, irá examinando hasta las palabras: para que no haya cosa inútil ó que gaste la armonía y las proporciones. De esta manera el Buen Gusto va considerando cada cosa, templando los colores, sugiriendo la sombras entre el claro de la

luz, allanando las dificultades, advirtiendo que aquella escena, bien que magnífica, distraería la atención del sujeto primario, lo cubriría un poco y otras cosas semejantes. El autor demasiado audaz y poco dócil á tan sabio guía, se expone al peligro de agrandar, mucho á sí mismo y poco ó nada á los demás.

VARIEDAD, SIMETRÍA, PROPORCIÓN Y GRACIA ARTÍSTICAS—Hemos tratado hasta ahora de los subsidios intrínsecos ó subjetivos con que la pródiga naturaleza es tan liberal con los grandes Artistas; queda para tratar un auxilio extrínseco, necesario también para llegar sin dificultad á la meta.

Todo Artista debe ser profundamente versado en los principios propios de la facultad que trata, pues la perfección de sus obras depende de un agregado de partes y de propiedades menudas y delicadas de las cuales si falta una ó es deforme, toda la obra queda oscurecida. El Arte, después de haber guiado, como de la mano, á su cultor, por las vías normales, que debían disponerle á bien obrar, cuando él llega, ya ilustrado, al acto de poder y querer producir un trabajo, le propone la consideración, respecto al mismo, de tres cosas: la naturaleza individual del objeto, sus partes y su fin. Primeramente el Artista contempla la índole y la naturaleza de su objeto, para dar al mismo la forma propia, el aspecto, las dotes, el agrado que peculiarmente le conviene, y revestirlo de los adjuntos necesarios para que aparezca en toda su perfección. Esto supone que el Artista se haya oportunamente dotado del conocimiento de aquellos objetos y argumentos, que son abrazados por los confines de su arte. Conocida y meditada la naturaleza del objeto, sus dotes esenciales y sus modi-

ficaciones; el Artista viene á contemplarlo como individuo, á fin de establecer la unidad. Todo ser en la naturaleza es uno; y no hay, que acumule en sí partes y miembros y propiedades de diversas especies y si aconteciera alguna vez, sería fuera de las normas naturales, y tal ser llamaríase monstruo para despertar el horror y la risa. El Artista, pues, á fin de seguir las normas de la sapientísima maestra, da á su obra las partes, las semblanzas y los colores, que son propios de su especie; y estos miembros y estas propiedades, tan cuidadosamente unidos y con tal orden dispuestos, que forman aquel: *Simplex dumtaxat et unum*, tan inculcado por Horacio y por todos los maestros del arte. Por esta razón es necesario, no solo eliminar de la obra las partes y las circunstancias que no son propias y naturales, sino también aquellos adornos que: remiendos y cintas de púrpura, pegados fuera de lugar son llamados por Horacio. Con esto, el Artista, habiendo provisto á la perfecta unidad de su trabajo, pasa inmediatamente á examinar, una por una, las partes para adornarlas y colorirlas con gran cuidado. Ahora bien, el Universo es bello y admirable también por la variedad; y así todas sus partes, tanto mas agradables resultan cuanto son mas variadas. La monotonía se opone al movimiento y á la vida; antes bien, es la imagen silenciosa y pesada de la inercia y de la muerte: y es ingrata así á los sentidos, como al espíritu, que es vida y llama activísima. La monotonía ocasiona saciedad y tristista, como los vastos espacios de escuálidos desiertos ó las cordilleras negruzcas de montañas escarpadas. Por consiguiente, el Artista procure dar á las partes de su trabajo ese movimiento y esa vida, por medio de aquella desigualdad y desemejanza, que no

turbe el orden y la unidad. Y un Artista experto sabe hacerlo de mil suertes: dando á las diversas partes variada grandeza y semblanza, diverso movimiento y color y diversas modificaciones, que hacen parecer variada, ya la sustancia, ya las formas, de que se reviste. También las cadencias armoniosas, los colores suaves, la nobleza del estilo, la delicadeza de los perfiles, para ser agradables. han de ser variados, sombreados, interrumpidos.

Considerando las partes de la obra el Artista no debe mirar solamente la variedad, sino también otra dote de las cosas bellas y es la *simetría*. ¡Cuán bellas y queridas son las obras del dibujo, de la arquitectura, de la escultura y los jardines y los tablares y los agrestes pabellones de las villas, cuando en ellas se ha desenvuelto esbelta y también cuidadosa la simetría! Ella da á las obras de arte, aquella suave armonía, que el número y la rima imparten á las composiciones poéticas. Y el vocablo simetría deriva de la palabra metro, que equivale á decir, orden y armonía, propiedades las mas anheladas en el ser físico y moral. La gran mente de Dante no supo idear mejor el Paraíso, que en la imagen y disposición tan armónica de una rosa, formada por las varias gerarquías de los escogidos. El Artista no debe descuidar esta parte, creída por algunos tan interesante, que en ella pusieron con demasiada facilidad, toda Belleza. Por consiguiente, debe procurar con la dirección del arte, de la experiencia y del buen gusto, que suele ser tan fino y armonioso en los verdaderos Artistas, que las partes de su trabajo se correspondan con igual medida, semejanza y colorido, las extremas entre ellas y con las medianas; las elevadas con las humildes.

Ejemplo perfecto de simetría son todas las obras de arquitectura de aquel noble genio que fué Vanvitegli.

Exquisitos ejemplos ofrecen las pinturas de Rafael, los célebres frescos de Pozzi, las esculturas de Canova y todas las inmortales obras de Arte de Miguel Angel y de Murillo.

Entre las obras literarias son tipos excelentes la mayor parte de las oraciones de Cicerón, los discursos fúnebres de Bossuet: casi todas las obras de Horacio y sobre todo, la divina Comedia que en esta prerrogativa, como en otras es singular: y lo revelan hasta la evidencia las obras de Belardinelli y del General Bartolomé Mitre, que con profunda filosofía desarrollan el sentido alegórico y lo hacen de modo, que ningún otro jamás ha mostrado á Dante tan grande y gracioso, como aquellas obras lo demuestran.

Para dar la última mano á la simetría viene la *proporción*: la cual nace de la conveniencia y correspondencia de las partes entre ellas y con el fin. Hemos ya insinuado, que el Artista no debe perder nunca de vista el fin propuesto á la obra; en razón de que este debe determinar la elección de los medios conducentes para alcanzarlo. El que dispone con prudencia las partes de una obra, observa primero, que ellas en el objeto sean proporcionadas, ó armoniosamente entre ellas convenientes, por la grandeza, por la forma y por los colores, según la natural exigencia de la cosa. Pues, así como á una paloma no convienen las grandes alas de un águila, ó al cuervo las candidas de un cisne; así en toda obra las partes deben responder á la índole y á la magnitud no solo del todo; sino de las otras que á componer ese todo concurren. Esto aun no basta. Una misma cosa puede servir, á veces, para diverso fin; pero ella debe tener en sí ó en sus partes la disposición al intento. Una nave que sirve para el transporte ó para el tráfico debe ser construida y adornada en manera diferente de aquella, que se destina á los usos de la guerra. Dígase lo mismo de un edificio que se levante para ser

un alcázar, un claustro, un convento; por eso cada Artista, máxime el escritor, debe atender si su trabajo tiene por objeto la recreación, la enseñanza, la acusación ó la defensa, el convencer solamente ó también el persuadir; y según el fin propio, elegir los medios, componer las partes y distribuir los adornos. En lo que aparece no solo la prudencia, sino también el genio y la filosofía del autor.

El Artista prácticamente erudito y guiado por estas normas, puede abrigar buena esperanza de conducir á perfección el trabajo y lisonjearse con algún fundamento de poder también él repetir con el pintor que trabajaba tan lenta y largamente sus cuadros: *Aeternitati pingo: pinto para la Eternidad.*

A fin de completar estas nociones, debemos decir algo de aquella propiedad de los trabajos artísticos, que no puede tener lugar en todos; pero donde brilla, dá á la obra el mas bello rayo de que es capaz la Belleza. Y esta es la *Gracia*, y no debe confundirse con la Belleza, desde que no es la sola Belleza sino alguna cosa mayor. Puede llamarse bello un guerrero, bello un árbol, pero ni aquel ni este es gracioso. A la Belleza basta la expresión viva y espléndida de la Verdad; la Gracia pide algo más, es decir, singular delicadeza de forma, de actitud, de color. La Gracia requiere aun más: ella es propia solo de los seres animados y rigurosamente hablando, solo de los racionales y puede definirse: la Belleza acompañada de suavidad de formas, de movimientos y de colores; de lo cual, transparenta la finura de un espíritu cándido, sencillo y tierno. Consiguientemente, la Gracia requiere no solo la Belleza del aspecto, sino también la del alma y del corazón; y sobre todo aquella natural ingenuidad, que no solo está desprovista de todo

amanerado melindre; sino también de él absolutamente ignara. Donde hay artificio y simulación, ahí no puede tener lugar la Gracia, la cual, esquiva en su candor, rehuye de los piropos de la baja lisonja y es tanto mas espléndida y atrayente, cuanto mas involuntaria, no conocida por el sugeto que la posee y despojada de todo brillo extraño.

Consideramos graciosa una Éster, no ya una Cleopatra; graciosa la Eucare de Fenelón, la Herminia de Tasso, la Inés de Wiseman, no ya la Maga de Ariosto, ni la Venus de Homero, bien que armada del Ceñidor de las Gracias, ni la Arminda de Tasso mismo, si bien revestida de tanta seducción. Efectivamente nosotros solemos admirar extasiados las gracias de los niños, cándidas é ingenuas; á veces de una paloma, ó de una tortolilla sencillita; y estas gracias con su mágico encanto, más nos arrebatan, cuando soñamos á estos seres sin mácula y sin mezcla, olvidados de extraños atavíos, no conocedores y descuidados del tesoro, que á otros parece tan precioso. Cuando los niños, creciendo con los años, aprenden á adornar artificiosamente la persona, las maneras, las palabras, van perdiendo siempre mas de aquella Gracia primera, cuanto mas el artificio reemplaza á la antigua ingenuidad natural. Y esta sencillísima reflexión deberían tener presente los Artistas para estimar cuanto merece, la dote de la ingenua simplicidad, en las obras de Arte.

Nosotros con palabras vulgares llamamos mágico, arcano, el encanto de la Gracia; pero si bien lo consideramos á la luz de la filosofía él es una fuerza sencillísima, como un noble atractivo, y tanto mas nos absorbe, cuanto mas refleja las delicias puras que son nuestro celestial patrimonio. El Artista, que bien considere estas cosas, puede inferir deducciones, tanto más importantes, cuanto menos del vulgo advertidas. Primeramente cuando él puede adornar su obra de esta luz tan suave al corazón y á los sentidos del hombre, recuerde bien, que ella precisamente agrada, porque es sencilla y sin

artificio. Pero, la reflexión mas necesaria en esta materia es, que habiendo conocido el poder, que ejercita sobre el corazón la Gracia y vistas las dotes que le dan tan suave atractivo, procure el Artista, no tanto introducir en sus cuadros estos asuntos simpáticos y graciosos, cuanto dar á todas las partes de su obra aquellos méritos, que constituyen la Gracia.

Nosotros contemplamos á menudo un hecho, que es útil recordar y del cual la generalidad no sabe y no puede bastantemente indagar las causas. Entre los numerosísimos, que ensordecen desde la Tribuna, el Foro y también el Santuario, y á los cuales la Elocuencia no descubrió jamás, no ya el rostro, sino tampoco los talones; véanse alguna vez, comparecer hombres singulares (Dres. Avellaneda, Mitre, Goyena, Estrada, Del Valle, Magnasco, Pellegrini, Quintana, y los RR. PP. Jordán, Benavente etc.); á los cuales puede aplicarse, aquel encomio solemne predicado por el célebre orador romano:— ¡Qué cosa hay tan grande y excelente, como el contemplar en medio de una infinita muchedumbre, un hombre, el cual, lo que por naturaleza á todos fué dado, esto es, el hablar, solo él ó con pocos otros privilegiados, puede hacerlo bien y eficazmente? Ahora, estas personalidades se elevan en medio de las multitudes, con aquel encanto, que se denomina mágico, con aquel poder que podría llamarse magnético y las arrebatan, las tienen suspensas de sus palabras, como extáticas; las recrean, las cambian, las atraen, como hacia otra esfera; satisfacen y guían su mente, el corazón, los sentidos y la fantasía. El vulgo conmovido y admirado los contempla, como seres singulares y no sabe, porque ama y venera tanto, al orador y su palabra. La causa es evidente:—Su elocuencia no es solamente clara, bella y poderosa; ella está dotada de todas las prerrogativas de la Gracia, ya respecto al sugeto, que la posee, ya respecto á la palabra, que dispensa. Aquel aire de candor ingenuo, con que se presenta el orador; tanto mas noble y amable, cuanto mas exento de pretensiones; aquella alma henchida de amor, que asoma de los ojos y del semblante; aquella confianza con que él avanza,

efecto del amor desinteresado y del dominio que tiene sobre sí mismo y sobre la materia á tratarse; aquellos modales sencillos, delicados y urbanos; por los cuales fraterniza con la asamblea; aquel cordial ardor lleno de entusiasmo, con el cual desarrolla su tema y que lo hace parecer un hombre inspirado, antes, un genio superior á lo humano; aquel afecto, que respira natural, fogoso y potente, máxime en los rasgos mas interesantes de su discurso, aquellos colores escogidos, y aquella vida, en fin, que anima los movimientos, la palabra y el semblante, no son sino los méritos de una Gracia exquisita, sobrehumana y dominadora, que debe producir necesariamente el efecto de agradar, de arrobar y de encadenar los corazones. No nos ilusionemos, ni dejemos ilusionarnos de ciertos preceptistas que parecen nacidos para desterrar del mundo con sus disfraces artificiales y adornos floridos. toda Belleza y todo Bien; la pronunciación ó expresión, sea oratoria ó poética, de los propios sentimientos es indefectiblemente la revelación, ó efusión del espíritu, fuera del sugeto, que aviva, y el alma manifestándose no puede parecer diversa de lo que es, en realidad. Si el alma es fina y noble y cándida no habrá menester de más, para enamorar y arrobar el auditorio, que amar sentidamente la Verdad, que propone y aquellos para cuyo aprovechamiento la propone. Para un alma baja, interesada y doble, por tanto sin amor y sin Gracia, vana labor es dedicarse al estudio de las figuras y de las amplificaciones, de las invenciones, de las disposiciones y de los preceptos interminables de la declamación; bien que hay algunos y son de ordinario los ingenios mas limitados y mezquinos, á los cuales acontece, lo mismo que la fábula narra de la mona; la cual interpretó como signo de complacencia y de alabanza la sonrisa de desprecio y de mofa, que Júpiter había hecho mirando á sus cachorros: tan natural es enamorarse de los propios partos!

Examinemos la cuestion fundamental, que dará luz á todo nuestro discurso. — El Arte

es fin á sí misma, pues, su objeto es producir lo Bello, y como lo Bello es vario inmensamente, ella puede espaciar libre. sin que le vengan señalados confines. Esta proposición es verdadera; pero solo hasta cierto punto, es decir, hasta que se refiere al solo fin inmediato, y es él recién manifestado. Pero el Arte tiene otro fin primordial, digo primordial, puesto que es el fin último, esto es, servir al hombre para su perfeccionamiento. Argumentemos con precisión: El Arte produce la Belleza y la produce para seres razonables, para que sea admirada, gustada y deliciosamente sentida por el hombre: el Arte, empero, es un noble deleite y un suave entretenimiento de las facultades humanas; mas, el deleite por noble que sea, no es, ni puede ser, el fin del alma razonable, que tiene su meta divina en el Bien; consiguientemente el placer, con todos los queridos afectos, que produce, no puede ser considerado por el hombre, sino como un medio; y entonces será digno placer, cuando sea medio, que lo eleve al Bien; y tanto mas digno, cuanto el medio sea mas suave y eficaz para aquel gran fin. Todo mediocre entendedor de esto deduce por sí mismo, que el Arte debe procurar al hombre tal alivio y tal deleite, que le sea medio conducente al Bienestar. ..

Excelentes pensadores, ni clericales, ni escrupulosos, hablando de la verdadera gloria de las bellas Artes, hacíanla consistir, no ya en el presentar atractivos y lisonjas, sino en el ofrecer á la vista, cuadros, que revelen al hombre la excelencia de su destino, y aviven la centella del genio y estimulen el ánimo á las grandes y bellas empresas. Dos hombres de los mas eruditos de este siglo, Manzoni y Cantú rivalizaron en inculcar estas verdades en sus escritos. Y, Cesar Cantú reprochando acremente á Ludovico Ariosto por haber traicionado este fin, con términos precisos, dice: La misión del poeta es nobilísima; él juzga los pueblos y los príncipes, truena contra el vicio y los viciosos y guía el ánimo á la virtud, por senderos fáciles y agradables.

DIVISIÓN DE LAS BELLAS ARTES—Siendo el objeto fundamental de las Artes la manifestación de la Belleza, de aquí su nombre de *bellas*. Las Artes suelen dividirse en dos grupos, á saber: Artes acústicas ó del oído y Artes ópticas ó de la vista. Para hacer esta distinción se atendió á los sentidos que nos sirven de mediadores para percibir las. Son la poesía y la música, las acústicas; todas las otras, ostentan forma visible y por eso, además de apellidarse ópticas, reciben el nombre de *plásticas*. Analizar la gradación y el mérito, que las distingue, nos parece de ninguna utilidad práctica; así que diremos solamente que la poesía es considerada entre las bellas Artes como la primera: siendo igual á las otras por su fin y superior por los inagotables recursos para realizarlo.

DEFINICIÓN DE LA LITERATURA—Literatura, en el sentido mas amplio, es el conocimiento de las letras humanas, ó sea, del conjunto de las obras literarias producidas por el hombre en cualquier lugar y tiempo.

DIVISIONES—La Literatura admite divisiones relativas, bien á su extensión y contenido, bien á su objeto.

Por lo primero la denominamos *universal*, si comprende las obras de todos los siglos y países; *nacional*, si se limita á las de un pueblo desde la infancia de su idioma hasta nuestros días; *particular*, si trata solo de un género de composiciones ó de una época literaria.

Por su objeto, se designa *preceptiva*, cuando suministra reglas para las diversas composiciones; *filosófica*, si á un tiempo investiga y expone la naturaleza de lo Bello y los fundamentos de las reglas; *histórica-crítica*, si

presenta una serie de obras literarias, examinando su pensamiento y estructura, poniendo en claro sus excelencias y defectos, su respectiva influencia en la sociedad y las particulares circunstancias, que pudieron modificar en ideal y en formas á los autores.

OBRA LITERARIA es toda serie ordenada de pensamientos, dirigida á un fin y expresada, con arte, por medio del lenguaje.

GÉNEROS LITERARIOS Y FINES QUE SE PROPONEN.—Tres fines principales pueden proponerse las obras literarias:—deleitar y conmover dirigiéndose á la imaginación y al sentimiento; decidir la voluntad hacia el bien, es decir, á la práctica de las honestas acciones; investigar y enseñar verdades, no ya con la sencillez y exclusión de adornos peculiar á la ciencia pura, sino con más libertad y ornamentos. Originanse de estos fines, tres géneros literarios correspondientes: Poesía, Oratoria y Didáctica.

Pero, el sello característico de la poesía, de la oratoria y de la didáctica se halla en toda obra de arte, más ó menos unido estrechamente; pues el alma es una, ya se manifieste como sentimiento, como voluntad, ó como inteligencia. Predomina, empero, alguno de esos rasgos característicos, y entonces ellos, casi siempre, sirven para dar nombre á la composición y clasificarla.

Debemos hacer notar que la Historia es considerada como un cuarto género literario; por más, que no tiene un fin determinado como los precitados, y ocupa un lugar intermedio entre la Poesía y la Didáctica. Hemos insinuado ya la manera sublime, con que este género logra su objeto fundamental, es decir, la ilustración de la inteligencia.

IMPORTANCIA DE LA FORMA LITERARIA—En toda obra artística debemos considerar y distinguir el *fondo* de la *forma*. Cuanto el Artista se propone comunicar á los demás, ya sean ideas, sentimientos y hechos constituye el *fondo*, es decir, el alma de la obra.—El método expositivo de esas ideas, la manifestación sensible de esos sentimientos y la narración artística de esos hechos comprende la *forma interna ó concepción estética*; y la expresión por medio del lenguaje, se llama *forma externa*. La forma es el cuerpo ú organismo de las creaciones *artísticas*.

Una obra, dice Echeverría, sin fondo es un esqueleto sin alma, hojarasca brillante, sombra chinesca para los ojos; una obra toda fondo, es hermosura descarnada y sin atavío, que en vez de hechizar, espanta. Así es que la forma y el fondo deben identificarse y completarse en toda obra verdaderamente artística.... y de su íntima unión brota el ser, la vida y hermosura, que admiramos en los partos del ingenio.—La forma nace con el pensamiento y es su expresión animada.

Resulta de aquí, pues, que cada género literario tiene su propia y adecuada forma, variando en importancia conforme al orden siguiente: Poesía, Historia, Oratoria y Didáctica.

REGLAS LITERARIAS—Reglas son ciertas leyes destinadas á guiarnos: primero, cuando examinamos obras ajenas; entonces, nos ayudan á justipreciar su mérito: segundo, cuando tratamos de producir obras propias; entonces, son guías de nuestra sensibilidad é inteligencia.

Respecto de la literatura, no todas las reglas son de igual clase, ni de la misma im-

portancia. Las hay *fundamentales, circunstanciales y arbitrarias*.

Las *fundamentales* se fundan en la naturaleza esencial de las cosas; y como esta naturaleza esencial nunca varía, las reglas en ella basadas son también inmutables, en lo cual se distinguen de las otras.

Ejemplos: las de unidad, de proporción etc.

Circunstanciales, las que son hijas de ciertas particularidades ó condiciones de lugar, tiempos civilización etc, y se modifican ó desaparecen conforme varíen ó concluyan los motivos que las produjeron.

Ejemplos: la unidad de lugar en el teatro griego y la fatalidad gentilica, encaminando forzosamente las acciones humanas á un fin predeterminado.

Arbitrarias son las reglas, cuando solo tienen por fundamento la voluntad ó el capricho del preceptista, que se atrevió á dictarlas.

Ejemplo: la que en algunos tratados determina la octava real como metro y combinación rítmica, únicos propios de la epopeya.

El número de dichas reglas arbitrarias será cada vez menor á medida, que la sana razón y el recto criterio logren ir demostrando su futilidad é ineficacia, hasta acabar por abolirlas todas.

Excesivo es el menosprecio de los que rechazan todas las reglas, ya juzgándolas opresivas de la libertad con que debe campea el genio, ya censurándolas de infructuosas y pueriles. Para los que sostienen haber existido en todos los pueblos, autores, que sin tener profundos estudios literarios, ni haber saludado los cánones aristotélicos, ni leído las *Instituciones* de Quintiliano produjeron obras

inmortales y deducen de aquí, en buena lógica según ellos, que los preceptos son perjudiciales ó cuando menos inútiles, pues, aquellos autores llegaron á grande altura sin conocimiento de las reglas, mientras que muchos á pesar de haberlas aprendido, jamás se levantan del polvo; redargüimos con el sensato Campillo:—ciertamente han existido autores de gran importancia y escasos estudios teóricos; más conocían muy bien la naturaleza y la sociedad, lo cual les ha bastado para su inmortalidad y su gloria.

Aun siendo estos autores genios extraordinarios, (como Shakespeare, Ariosto, etc.) incurrieron á menudo en groseros y gravísimos defectos, que de seguro habrían evitado, si hubieran considerado mas á los preceptistas y á los clásicos. Por fiarse tan solo de sus grandes dotes y menospreciar las reglas, descendió Luis de Góngora, hasta el punto de producir obras que vienen á ser conjuntos de monstruosidades, ridiculeces y absurdos. Bien dirigido su genio hubiera desplegado un vuelo colosal; extraviado sirve únicamente de lástima, de irrisión y de escarmiento. El sostener que poseyendo grandes dotes las reglas son inútiles, equivale á decir que teniendo sensibilidad exquisita, oído delicado y hermosa voz, para nada sirve aprender la música: es igual, y sin embargo, á nadie ha ocurrido tamaño desatino. ¿Porqué, pues, la retórica y singularmente la poesía, que en dificultad excede á todas las demás artes, ha de ser la única excepción, la única divorciada del estudio, la que se adquiere por encanto, como decía Moratín, burlándose de los que tal pensaban? Y si esta gimnasia mental es tan provechosa y aún necesaria para esos Hércules de la inteligencia á quienes apellidamos genios ¿cuanto no lo será para la innumerable multitud de los que forman las medianías? Privados del estudio hubieran sido nulidades; ayudados por él, consiguieron muchos descollar y sobresalir de la común esfera: que tal premio suelen traer consigo la constancia y el trabajo. Considerar exclusivamente las bellas artes, y sobre todo, la poesía, como don del cielo, negando en ella toda parte al esfuerzo individual, es cerrar un campo

vastísimo y fértil á la actividad humana: la máxima común de que el poeta nace, es verdadera, pero incompleta. Nace, y se hace luego, á la manera que el diamante primero se cria y después se pulimenta.

CRÍTICA—*La crítica* es el acto de juzgar las obras artísticas, distinguiendo lo Bello de lo defectuoso; lo verdadero de lo falso; lo natural de lo afectado; lo sólido de lo fútil; en suma: lo bueno de lo malo.

Varias cualidades son requeridas en el crítico, para que pueda enunciar un juicio recto. Exígesele principalmente: *buen gusto, imparcialidad, ciencia y libertad*. Sabemos lo que es *buen gusto*, la *imparcialidad* consiste en apreciar las creaciones del talento ó del genio, sin cambiar, ni modificar la más leve parte del fallo merecido, por consideraciones extrañas á la misma obra, cuyo mérito se examina.

Por *ciencia* entendemos un conocimiento claro y extenso de la naturaleza y de la sociedad, y además otro especial y profundo de la materia ó materias sobre que ha de recaer el juicio. En fin, la *libertad*, fuente y compañera de la imparcialidad, existirá en el crítico siempre que pueda emitir su fallo con arreglo á sus convicciones, sin fuerza, temor ni dependencia de ningún género.

Las reglas de la crítica, unas son generales para toda Belleza artificial, y otras especiales para cada una de las artes. Nosotros solo trataremos de las generales:

ANTES DE LA CRÍTICA.—*Regla 1ª* — Menester es, que el crítico haya adquirido exquisito gusto, á fin de no juzgar belleza, lo que no lo es y desconocerla, donde existe.

2ª—Debe poseer conocimiento perfecto de la sociedad en que vivió el autor, y del estado

de cultura, de los prejuicios, de las opiniones, etc. Todas estas nociones conducen al pleno conocimiento de la obra y del autor.

3ª—Debe eliminar todo afecto de amor hácia el autor y de aversión para el mismo. Pues, la pasión obceca al punto de hacernos ver primores, donde no los hay, y defectos, donde quisiéramos que estuviesen.

DURANTE LA CRÍTICA—1ª—No debemos confundir la crítica de la obra, con la crítica del autor. Pues, hay que atender á las particulares circunstancias en que actuó, y no juzgarle según los diversos adjuntos actuales. Me explicaré: Cicerón vehementemente conmueve el ánimo de los jueces, conforme al estilo de su época; á fin de obtener su propósito; lo cual sería irrisorio, si algún orador hoy lo intentara en el foro.

2ª—No debe pronunciar juicio en materia, que no posea profundamente; de lo contrario, no pudiendo percibir la perfección ó imperfección de la obra se hace digno de aquello: *Ne sutor ultra crepidam*: zapatero á tus zapatos.

3ª—No se conforme, de ligero, con el juicio manifestado por otros críticos, de quienes la fidelidad y competencia no le sea bien notoria. Pues, si ellos son incompetentes: un ciego conduce y guía á otro ciego; si poco fieles, lo engañarán.

4ª—No debe poner en la obra, lo que no está, ni disimular aquellos lunares, que, en verdad, existen. En razón de que, el cometido impuesto al crítico, no es adornar el trabajo examinado, ni mucho menos deprimirlo, sino pronunciar el fallo simplemente.

DESPUÉS DE LA CRÍTICA—1ª—Aquellos defectos que resultan de la fragilidad humana, ó de

la imperfección de la materia, bueno es disimular benignamente, por el motivo que la ejecución de las obras humanas, jamás alcanza toda la perfección de la idea.

2ª—Debe ser moderado, cuando elogia y más todavía cuando arguye. Pues el exceso en estas cosas revela pasión y la pasión no concilia fe.

Varias divisiones se han hecho de la crítica: unos distinguen la *Antigua* de la *Moderna*; otros consideran tres maneras de crítica: *formal, esencial y completa*; y finalmente hay quien ve en la Historia literaria y artística, una aplicación de la crítica.

La *crítica antigua*, históricamente abraza el lapso de tiempo transcurrido desde el Renacimiento, hasta los comienzos del siglo en curso. Esta crítica era de mucho aprovechamiento; pero á veces descendía hasta las pedanterías gramaticales.

La *moderna*, más liberal y digna, menosprecia el sistemático y mezquino rigor clásico y comprende las obras del siglo XIX. Esta crítica obedece á los principios filosóficos y generales recién expuestos.

La crítica *formal*, como su nombre indica, tanta preferencia concede á las formas, que descuida y aun se desentiende casi por completo de la idea capital.

La *esencial* consiste en atribuir suma importancia al pensamiento sobre la forma, colocando á ésta en muy secundario puesto.

Así la crítica de *formas*, como la *esencial*, su contraria, son insuficientes por sí solas, y no conducen, sinó al extravío y confusión de los entendimientos.

La crítica *completa* es el resultado de las dos anteriores (*formal y esencial*), tomadas en justa proporción, pues, examina profundamente el pensamiento, conoce sus gérmenes, naturaleza y tendencias: observa luego la mayor ó menor delicadeza y perfección artística de su desempeño; y además, considerando de un modo comprensivo y

sintético el pensamiento y la forma, juzga de si hay ó no entre ambas partes componentes de la obra la estrecha relación y perfecta armonía con que siempre deben estar unidas y hermanadas. Por tanto la crítica completa corresponde mejor y más ampliamente que ninguna otra al término señalado: discernir y separar lo Bello, de lo defectuoso; lo bueno, de lo malo.

La *historia* literaria y artística es por varios considerada como rama del género histórico y como crítica artística; pues, en este último caso juzga no solo una ó más obras de arte, sino el progreso general que el arte ó la literatura han experimentado en algún país ó época determinada, ó bien en las épocas y países del mundo.

Su objeto y fin es demostrar lo que una escuela ó un Artista deben á las escuelas y Artistas que los han precedido y la influencia que estos á su vez tuvieron sobre su posteridad; investiga las relaciones y mutua influencia del mundo real y del mundo del arte á través de las edades y muestra las que existen entre el arte ó las literaturas de los diversos pueblos.

IMPORTANCIA ' DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS — Preocupación errónea y por desgracia bastante común es el juzgar como frívolos, inútiles y de poco momento, los estudios literarios. Muchos consideran que el ingeniero solo necesita matemáticas, que el abogado tiene de sobra con las leyes; pero olvidan esos tales, que el ingeniero ha de redactar proyectos, dictámenes periciales, etc.; el abogado pronunciar discursos ante los tribunales de justicia; formular acusaciones, defensas, etc., y si todo esto lo hacen por un estilo defectuoso y vulgar, con un lenguaje rebelde á la gramática, lleno de impropiedades, incorrecciones y torpezas, nadie librará sus obras del menosprecio, ni del olvido sus nombres.

Así lo comprendieron los sabios más eminentes: Buffón, Leibnitz, Galileo, Newton. Descar-

tes, Bossuet, Leon. Granada, Saavedra Fajardo, Velez, Alberdi. etc., modelos á un tiempo en el fondo y en la forma; en la idea y el estilo.

Baste la consideración de que el comercio espiritual con las generaciones pasadas y las contemporáneas, viene á ser, después de la edad y de la experiencia propia, lo que más contribuye al crecimiento y desarrollo intelectual; para deducir la suprema importancia del estudio diligente de la literatura; pues, cualquier mediocre entendimiento se fortalece, aclara y eleva por este medio; mientras que, esos millares de intelices, que no han recibido educación alguna, vemos, que su talento, aunque sea naturalmente despejado y grande, se debilita sin vigor, ni objeto, asemejándose á esas personas que, dotadas en la infancia de constitución robusta, llegan débiles á la juventud y decrepitas á la madurez, no habiendo verificado en buenas condiciones su desenvolvimiento físico.



CAPÍTULO II.

ELOCUCIÓN—OBSERVACIONES COMUNES Á TODO GÉNERO DE COMPOSICIÓN LITERARIA—PENSAMIENTO—PRINCIPALES FORMAS Ó FIGURAS—CUALIDADES Y VICIOS DE LAS PALABRAS. CLÀUSULAS—ARMONÍA IMITATIVA—CONSTRUCCIÓN DIRECTA Y NATURAL—CONSTRUCCIONES ESPECIALES—METÀFORA—SINÉCDOQUE—METONIMIA—IMÁGENES DESCRIPCIÓN—ESTILO.

ELOCUCIÓN es la distribución de las palabras y de los conceptos, adecuada á los argumentos escogidos para la composición literaria.

En todo género de composición literaria debemos considerar: la *intención*, el *plan* ó *disposición* y la *elocución*.

La *intención* es la elección de los argumentos relativos al asunto que se trata.

Argumentos son las ideas, ó mejor dicho, las razones aptas para persuadir. Y persuadir, no es solo demostrar la verdad; sino también doblegar las voluntades ajenas, para nuestro fin.

La *intención* pone de manifiesto el talento, la reflexión y prudencia del autor. Es inútil dar

reglas á su respecto, solo debemos advertir á los principiantes, que, sea cual fuere el asunto, que se proponen tratar, deben conocerlo en todas sus partes, meditarlo profunda y detenidamente, procurando descubrir el mayor número de relaciones esenciales y accesorias.

Elegidos los argumentos: pensamientos y formas; descubiertas las relaciones de nuestro tema, viene la distribución con método y orden de las cosas halladas y escogidas: en esto consiste el plan ó disposición. No menos indispensable y necesaria es la disposición para hacer fe y promover los afectos; que la excelente y poderosa táctica é instrucción del ejército, para el combate y la victoria.

Conocido á fondo, meditado suficientemente y dispuesto en orden el asunto; el Artista va en busca de las figuras, tropos, colores, imágenes y conveniente estilo para expresarlo con precisión y elegancia; en esto consiste la Elocución.

Esta ofrece tres formas generales: una *subjetiva*, en que el artista expresa directamente lo que piensa y lo que siente:

Ejemplo: *la poesía lírica, en que las emociones del alma se exhalan en cantos;*

otra *objetiva*, la narración sustituye al canto, el Artista declara lo que ve y percibe:

v. gr.: *las composiciones descriptivas y narrativas;*

finalmente, la *dialogada*, en que el Artista, sin exhibirse, hace hablar, narrar y describir á otras personas:

ejemplo: *las representaciones dramáticas.*

PENSAMIENTO: PRINCIPALES FORMAS Ó FIGURAS
—*Idea* es la representación interior de un ob-

jeto. De toda producción artística, es sustancia íntima la idea, que en cuanto es objeto de nuestra mente llámase *pensamiento*.

Todos los pensamientos, á excepción, de los referentes á las ciencias positivas, consistentes en el cálculo, son susceptibles de ir adornados de formas sensibles y poéticas;

ejemplo: *la Religión, la Filosofía, la Historia, etc.*

Las figuras son, por así decirlo, el caballo de batalla de los pedantes, y algunos de estos siéntense dichosos, cuando pueden extraviar el cerebro y el gusto de los jóvenes, con reglas y preceptos relativos al uso de las mismas. Ellos enseñan en qué punto de la concepción, en qué momento de la inspiración debe conmoverse y casi, imponen el sello sobre el cual deben apoyarse los propios sentimientos. Toda libertad de pensamiento y de afecto, queda así excluída y el arte de escribir se limita á saber manejar ciertos artificios falsos y convencionales: he ahí bastante explicada la razón, porque entre ciertos escritores, acaso propuestos como modelos, hay tantos fastidiosos é impertinentes.

Los retóricos, dicen, que el lenguaje figurado sirve para explicar mejor las cosas; pues, *las figuras son expresiones que representan con viveza los actos de nuestro pensamiento, en ciertas disposiciones de ánimo*. Por esto el lenguaje figurado es indispensable al estilo. Despreciando la pedantería de las reglas arbitrarias, adoptemos como único precepto: -- Estudiar el modo natural de hablar, y seguir las disposiciones de nuestro ingenio. Por tanto, como rápida revista de las varias formas, en que puede adornarse el pensamiento, veamos las principales figuras.

Fueron estas divididas por los preceptistas en *pintorescas, lógicas, indirectas y patéticas*.

Y se proponen respectivamente: describir, teniendo entonces por campo el mundo físico, intelectual y moral;—comunicar con viveza y ornato los raciocinios;—revestir los pensamientos de un ligero velo para darles mayor belleza;—expresar enérgicamente los afectos y conmociones del ánimo.

PINTORESCAS—La *definición*, la *descripción* y la *enumeración*, corresponden á esta clase.

La *definición* sirve para fijar los límites de una cosa y explicarla brevemente. Se distinga la definición literaria de la filosófica, en que ésta es rigurosa, breve y sin adornos, definiendo por género y diferencia:

v. gr. *el hombre es un animal racional;*

mientras aquella procede con más amplitud y ornato:

el hombre es la obra maestra del Creador, goza de la razón, es hecho á su imagen y semejanza y ha nacido para la eternidad.

Esta manera de definir, debiera apellidarse *descripción*, mas bien que *esmerada definición*.

La *descripción* es una figura, por la cual *describimos* un objeto ó acción con expresión tan viva, que en lugar de oír ó leer, nos parece que le tenemos á la vista.

v. gr.—Véase allí grabada en los semblantes,
La desesperación; triste suspira
Y eleva aquel las manos suplicantes,
Cual mordiendo en sí mismo en ansia espira;
Tal, elevados los ojos penetrantes,
Morir sus hijos y su esposa mira
Con risa horrible, y muere recrujiendo
Los dientes y las manos retorciendo.

(*Espronceda*)

La *enumeración* cométese al reseñar las di-

versas partes de un todo, ò cuando se exponen las ideas particulares que constituyen una idea general.

Ejemplo: ¿Qué hay en los turcos por donde se puedan llamar romanos, ó su imperio pueda ser habido por parte del imperio romano? ¿Linaje? Por la historia sabemos que no lo hay. ¿Leyes? Son muy diferentes. ¿Forma de gobierno y de república? No hay cosa en que menos convengan. ¿Lengua, hábito, estilo de vivir ó de religión? No se podrán hallar dos naciones que más se diferencien en esto.—(*León*)

LÓGICAS — Bajo esta denominación se hallan comprendidas las figuras: *comparación* ó *símil*, *antítesis*, *paradoja*, *gradación* y *epifonema*.

La *comparación* es la semejanza ó conveniencia entre dos términos. Las comparaciones no deben ser tomadas de los objetos demasiado cercanos, ni tampoco de los muy remotos y desconocidos.

Ejemplos: *si comparo un avaro á un hidrópico, si bien es mucha la diversidad entre ambos, no obstante, convienen en que ni uno ni otro pueden saciarse. El hombre airado es semejante á un león rugiente, á saber: en el furor.*

Según el mar las olas tiende y crece
Así crece la fiera gente armada;
Tiembla en torno la tierra y se estremece
De tantos piés batida y golpeada:
Lleno el aire de estruendo se oscurece
Con la gran polvareda levantada,
Que en ancho remolino al cielo sube
Cual ciega niebla espesa ó parda nube. (*Ercilla*)

Consiste la *antítesis* en contraponer unas palabras á otras ó unos pensamientos á otros con cierta paridad y simetría. v. gr.:

Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando tú cantas;
yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto. (*Cervantes*).

A LA ROSA

Fresca, lozana, pura y olorosa
Gala y adorno del pensil florido,
Gallarda y puesta sobre el ramo erguido,
Fragancia esparce la naciente rosa;

Mas si el ardiente sol lumhre enojosa
Vibra del Can en llamas encendido,
El dulce aroma y el color perdido,
Sus hojas lleva el aura presurosa.

Así brilló un momento mi ventura
En alas del amor; hermosa nube
Fingí tal vez de gloria y alegría;
Mas ¡ay! que el bien trocöse en amargura,
Y deshojada por los aires sube
La dulce flor de la esperanza mía.

(*Espronceda*)

PARADOJA es la figura, que nos muestra juntas y enlazadas ingeniosamente, ciertas ideas contrarias por su naturaleza. v. gr.:

Mira al avaro en sus riquezas pobre. (*Arguijo*).

—Vivo sin vivir en mí;
Y tan alta gloria espero,
Que muero, porque no muero. (*San Juan de la Cruz*)

La *gradación*, presenta una serie de ideas en progresión ascendente ó descendente; es decir, asciende como por *gradas* á lo sumo, ó desciende á lo ínfimo. v. gr.:

Préndeme, amor divino: átame, aprisioname, hiéreme, mátame. (*P. Villegas*).

Epifonema es una exclamación sentenciosa que suele hacerse, después de haber narrado ó probado alguna cosa importante. v. gr.:

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

INDIRECTAS—Pueden reducirse á la *preterición*, *alusión*, *reticencia*, *ironía*.

Por la *preterición* simulamos omitir aquello mismo que estamos diciendo, y de enérgica manera: cuando es oportuna, pasa inadvertida.

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

La *alusión* es una comparación que se hace en el espíritu; mediante la cual se manifiesta una cosa que tiene relación con otra, pero sin hacer mención expresa de esta última. Se emplea generalmente en sentido mortificante y agresivo.

Al preguntar Francisco I á una dama vieja, cuando había vuelto del país de la belleza, aquella respondió: «*Cuando vos llegasteis de Favia.*»

La *reticencia* es afín de la *preterición*, cométese, cuando el autor, por la indignación, la cólera ó alguna otra pasión, no concluye la frase comenzada, cortándola y empezando otra con nuevo sentido; para dejar al auditorio pensar mayores cosas, pues lo que está oculto ó se calla es considerado siempre mas grave.

Ej: Viva vuestra Majestad (Enrique IV) mil años, que así recrea los ánimos de los suyos con los efectos de su valor. El parabién de estos no se ha de dar á V. M., que es dárselo de obra propia suya sinó á los suyos, á su reino, á la Europa... á mas iba á decir; pero adelante, Sire, que esto V. M. lo dirá con sus obras. (A. Pérez).

Con la *ironía*, decimos literalmente lo contrario de lo que pensamos, y dejando siempre comprender al auditorio el verdadero sentido de nuestras palabras, ya por la misma cosa expresada, ya por cierta inflexión de la voz: v. gr:

Así decimos: *es otro* Virgilio, refiriéndonos á un poetaastro, y cuando ridiculizamos á un cobarde: *es otro* Cid.

Juvenal se burla así de los supersticiosos egipcios: ¡Oh piadosas gentes! ¡Hasta en sus huertos les nacen dioses!

PATÉTICAS—*Exclamación, interrogación, apóstrofe, hipérbole, imprecación y prosopopeya*, son las principales formas, entre las numerosísimas, que los preceptistas, colocan en este grupo.

La *exclamación* expresa todo afecto vehemente que sobrecoje el alma. Esta figura supone el ánimo emocionado, así que exclamar con premeditación ó por cosas de poco momento es pueril é irrisorio.

Ej:—¡Oh Teresa! ¡Oh dolor! Lágrimas mías,
¡Ah! ¿Dónde estais que no correis á mares?
¿Porqué, porqué como en mejores días
No conso!ais vosotras mis pesares?—(Espronceda).

La *interrogación* se diferencia de la pregunta, en que hacemos esta para averiguar algo dudoso; mientras la otra sirve para urgir, instar y expresar con mas vehemencia los pensamientos y afectos. v. gr:

¿Qué es del sabio? ¿qué es del letrado? ¿dónde está el escudriñador de los secretos de la naturaleza? ¿Qué se hizo la gloria de Salomón? ¿Dónde está el poderoso Alejandro y el glorioso Asuero? ¿Dónde están los famosos Césares de Roma? ¿Dónde los otros príncipes y reyes de la tierra? (P. Granada).

Apóstrofe cometemos, dirigiendo con vehemencia la palabra á seres ausentes ó presentes, vivos ó muertos; pues la pasión hace que no reparemos en tales circunstancias.

Ej:—Cándida luna, que con luz serena
Oyes atentamente el llanto mío,
¿Has visto en otro amante otra igual pena?
(Herrera).

— — —
Y tú, Bétis divino,
De sangre agena y tuya mancillado

Darás al mar vecino
¡Cuanto yelmo quebrado!
Cuanto cuerpo de nobles destrozado?—(P. León).

Hipérbole es atenuar ó exagerar las cosas mas allá de sus naturales términos; así expresamos en vez de la cosa, el vehemente afecto.

v. gr. *un torrente de lágrimas; mas ligero que el viento etc.*

Las olas hinchadas
Suben á combatir el firmamento.

La *imprecación* es una forma de pensamiento derivada de la exclamación, y se verifica, si manifestamos el vehemente deseo de que sobrevengán desgracias á determinada persona.

Ejemplo:—¡Que la sombra de tu cuerpo
Nunca manche mis umbrales!
¡Que la luz que te ilumina
Veas de color de sangre!
Que si mía te dijeres,
Mil espectros se levanten
De las tumbas y te griten:
«¡Adúltera fué tu madre!»
Que si al tálamo te llegas
Junto al tálamo desmayes,
Y esperando el primer beso
Te sorprendan mis puñales!
¡Que las penas te atosiguen,
Que mi maldición arrastres,
Sierpe venenosa y dura,
Que has crecido en mis rosales! (*Arolas*).

La *prosopopeya* (ficción de persona), hace hablar á los ausentes, evoca los muertos y anima los objetos insensibles. Ejemplos:

1º—Dijo aquel insolente y desdenguado:
«¿No conocen mis iras estas tierras
Y de mis padres los ilustres hechos?»

(*Herera*).

2º «Oh hombre! Aunque te hayas declarado enemigo de aquel Dios que adora mi fe aun te saludo, imagen de la eterna sabiduría, rey del mundo, y el mas noble y digno adelantado de la creación en presencia de su Autor!»

(*Esquiú*).

3º Dan voces contra mí las criaturas... La tierra dice: Porqué le sustento? El agua dice: Porqué no le ahogo? El aire dice: Porqué no le abraso?—(*P. Granada*:)

Hase dicho que el lenguaje figurado es propio de las inspiraciones poéticas. Basta prestar un poco de atención al modo de hablar del pueblo, para convencerse de lo contrario. El hablar figurado es esencial á la naturaleza del espíritu, y si bien se considera, su primera fuente se revela en la necesidad que tenemos de recurrir á las impresiones de los sentidos, para representar las ideas morales y los fenómenos del espíritu.

CUALIDADES Y VICIOS DE LAS PALABRAS—Las palabras son los sonidos articulados que expresan ideas, sentimientos y voliciones. Al conjunto organizado de palabras se llama *lenguaje*.

Hay quien distingue tres especies de palabras: *poéticas*, *prosaicas* y *vulgares*. Infundada nos parece esta división, del momento, que las palabras tienen significación propia y significación relativa, con arreglo á la mente del autor, á las circunstancias en que se emplean, a lo que las precede y sigue aun á su colocación misma: no equivale *hombre pobre á pobre hombre*, etc.

La *pureza* y la *propiedad* se consideran cualidades esenciales de las palabras.

Son *puras* ó *castizas* las palabras pertenecientes á nuestro idioma, convienen á su índole y naturaleza, y son autorizadas por el uso de los buenos escritores.

El *arcaísmo*, el *neologismo* y el *barbarismo*

constituyen el vicio de la *impureza* de los vocablos.

A la gramática incumben estas definiciones; con todo, bueno es recordarlas.

Arcaísmo es el empleo de palabras antiguas, caídas ya en desuso y desterradas del nativo idioma.

v. gr: *fijodalgo*, *calonge*, *agora* son palabras anticuadas usadas en vez de, *hidalgo*, *canónigo* y *ahora*.

El uso del *arcaísmo* es disculpable solo en poesía, cuando no degenera en abuso.

Neologismo es un vicio que se comete: introduciendo palabras nuevas; dando á las castizas significado nuevo y nuevas derivaciones. Viene á ser lo contrario de *arcaísmo*.

v. gr: *soirée* por *sarao*; *trile te* por *tocador*, *tocado*, *ata-vío*; *independizar* por *emancipar* y *libertar*.

El *barbarismo* consiste en el empleo de voces extranjeras en vez de las castellanas, hermosas y expresivas.

Cuando se toman del latín, se llaman *latinismos*, si del francés, *galicismos*, etc.

v. gr: *Ludovicus* por *Luis*; *repuso* por *contestó*; *bisutería* por *joyería* etc.

El *neologismo* y el *barbarismo* no deben ser condenados en absoluto; pues, caería el escritor en otro vicio, no menos perjudicial: *el purismo*.

El autor solo en caso de absoluta necesidad debe recurrir á lengua extraña y note bien, que *toda innovación sin fundamento, es una concesión gratuita que se hace á la barbarie*.

La *propiedad* consiste en expresar, exactamente aquello que deseamos manifestar: la idea de—

be corresponder justamente á la palabra con que se expresa, y viceversa.

v. gr: se dice *construir una nave* y no *edificar una nave*.

A la propiedad, contribuye en gran manera el conocimiento de las palabras *sinónimas*, *equívocas*, *técnicas* y de los *epítetos*.

Las *sinónimas*. en su fondo llevan un mismo significado. pero se diferencian por su extensión y aplicación, v. gr: *apropiarse*, *arrogarse*, *atribuirse*.

Apropiarse es tomar para sí una cosa. *Arrogarse*, es requerir, mandar con altanería, sin tener facultades para requerir ó mandar. *Atribuirse* es adjudicarse el hombre una cosa que quiere se mire como suya.

El hombre ambicioso *se apropia* un campo; el orgulloso *se arroga* un título ó mandato, el envidioso *se atribuye* una invención.—(*March*).

Sinónimos: lucha, combate, batalla; restos, escombros, ruínas; ver, mirar y contemplar; apto, idóneo etc.

Para expresarnos con propiedad, exactitud y precisión es de todo punto indispensable, el conocimiento de los sinónimos.

Equívoca es la palabra que tiene significación diversa.

v. gr: *sierra*, *cúena de montañas*; *instrumento de carpintería*, y a demás un apellido.

Sólo en el género jocoso: letrillas, epigramas, son admisibles; en las obras serias es muy defectuoso valerse de la significación diversa, que encierran tales palabras.

Las *técnicas* pertenecen á determinadas ciencias y artes. Los términos técnicos ó facultativos deben usarse con parsimonia y oportunidad. si no se quiere pasar plaza de pedante.

EPÍTETOS—El *epíteto* consiste en expresar cua-

lidades de personas y cosas. Puede ser un adjetivo, un sustantivo, una oración incidental, etc.

v. gr: *cárcel solitaria; los Escipiones, dos rayos de la guerra. Cervantes, perla de la literatura española* etc.

Lupercio Argensola se distingue por la óptima propiedad de sus epítetos:

Imágen espantosa de la muerte,
Sueño cruel! no turbes mas mi pecho,
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte.

Busca de algún tirano el muro fuerte,
De jaspe las paredes, de oro el techo:
O el rico avaro en el angosto lecho
Haz que temblando, con sudor despierte.

El uno vea el popular tumulto,
Romper con furia las herradas puertas,
O al sobornado siervo el hierro oculto.

Y el otro sus riquezas descubiertas,
Con llave falsa ó con violento insulto:
Y déjale al amor sus glorias ciertas.

Los epítetos, además de propios, han de ser oportunos, significativos, no vulgares y pintorescos; debiendo el escritor usarlos con sobriedad y economía, y recordar que el epíteto en la obra literaria es lo mismo que el colorido en la pintura.

Además hay voces *homónimas*, *exactas*, *cultas* etc., cuya definición es la siguiente:

Homónimas son partes diversas de la oración, que se escriben y pronuncian de igual modo y la significación es distinta.

v. gr: *canto*: puede ser verbo y nombre: *canto del ruiseñor; Yo canto un aria*.

Exactas son las voces, que dicen lo que queremos, sin añadir, ni quitar nada.

v. gr. *la madre abandona su hijo; cansa lo de andar, Luis, deja el paseo; sería inexacto emplear el verbo dejar tratándose de la madre y el abandonar, en el segundo caso.*

Cultas son las tomadas de lenguas sabias (latín, griego) después de formada la nuestra: sirven unas veces para la mas breve y exacta explicación científica (*psicología, estética*); y otras para evitar el empleo de palabras groseras ó indecorosas.

v. gr. *eruciar en vez de regoldar: este es uno de los mas torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo.—(Cervantes).*

Así como en un libro serio y elevado no cuadran voces bajas y vulgares y en caso de usar alguna, debe realizarse y ennoblecerse, uniéndola felizmente á otras (*callida junctura: sagaz ingerto de la vulgar con las otras del período*); así, por lo contrario, en escritos donde ha de campear la llaneza, resonarían mal los términos campanudos y altisonantes, á no ser en las producciones jocosas.

CLÁUSULAS -- *Cláusula* (del latín *claudere*; cerrar) es el conjunto de palabras que forma cabal sentido.

Por su extensión y número de proposiciones, la cláusula se divide en: *simple ó corta y compuesta ó larga.*

Cuando consta de una sola proposición es *simple*; y si de dos ó mas proposiciones capitales recibe el nombre de cláusula *compuesta.*

A su vez, la cláusula compuesta se divide en *suelta y periódica.*

Es *suelta*, cuando sus partes no están enlazadas entre sí, por medio de conjunciones, relativos, etc.

v. gr: Ofrecimientos, la moneda que corre en este siglo, hojas por frutos llevan ya los árboles; palabras por obras los hombres.—(A. Pérez).

Periódica es cuando sus partes, se enlazan por medio de conjunciones, partículas, etc.

v. gr: Aunque muchas veces la pena es medicina que cura la culpa en que caímos; otras es medicina que nos preserva para que no caigamos.—(P. Rivadeneira).

La cláusula periódica, además, consta de varias partes: las mayores se apellidan *miembros*, y las menores *incisos*.

Las proposiciones principales de las cláusulas compuestas se llaman *miembros*; las secundarias *incisos*.

Serían inútiles é impertinentes las reglas sobre la preferencia á las cláusulas extensas ó á las breves. Unas y otras tienen sus ventajas y oportunidad. Las primeras, se prestan mejor para desarrollar un pensamiento complejo con todas sus relaciones y circunstancias; son majestuosas y campea en ellas el número y la armonía; las segundas, mas vigorosas dan precisión y nerviosidad á los pensamientos. El vicio de aquellas es la redundancia; él de estas la oscuridad y falta de enlace y armonía. Para evitar ese amaneramiento y afectación de lenguaje originado por el uso exclusivo de cualquiera clase de ellas; debe darse variedad al estilo, empleándolas alternadas según la naturaleza, objeto y condiciones del escrito.

En la cláusula compuesta, llamada también período, se distinguen dos partes: *prótasis*, que ofrece la particularidad de que el sentido es suspenso en ella; y la *apódosis*, cierra el sentido de la frase.

v. gr: *Cuanto más dorados hablan sido mis*

sueños (PRÓTASIS) *tanto más dura fué la lección que recibí.* (APÓDOSIS) — (Balmes)

El período puede ser *bimembre, trimembre, cuatrimembre* etc. Ejemplos:

BIMEMBRE es el ejemplo anterior.

TRIMEMBRE:—*De tal suerte están las causas segundas ordenadas y trabadas entre sí,] y tal proporción y subordinación tienen con la primera causa (PRÓTASIS)]; que ninguna de ellas puede moverse para nada ni obrar, sino en virtud de la primera (APÓDOSIS).*

Cuatrimembre: Estando, pues, cercados por todas partes de penas,] y no habiendo en el mundo ningún hijo de Adán que se pueda escapar de ellas (PRÓTASIS); bien es que veamos qué consuelo y alivio podremos tener,] cuando la corriente y avenida de las tribulaciones viniere sobre nosotros (APÓDOSIS).—(Rivadeneira).

Los principiantes, con gran facilidad, pueden hacer períodos, si tienen á la mano ciertas partículas, que presentan necesaria afinidad con las subsiguientes: *Aunque, aun cuando, como, así como tanto mas; de tal suerte etc;* á las cuales corresponde: *sin embargo; con todo; así: cuanto que ó cuanto mas; que etc.*

Las cualidades necesarias de toda buena cláusula, son: *unidad, claridad, pureza, precisión, fuerza y armonía.*

Consiste la *unidad* en que todos los miembros de la cláusula se refieran al pensamiento en ella dominante para realzarlo, esclarecerlo y determinarlo. Quebrantan la unidad: largos paréntesis, frecuentes oraciones incidentales, el cambiar de sujeto y escena, y mas todavía acumular en un solo período cosas diversas y que merecían estar separadas.

Hay *claridad* en un período, cuando sin dificultad se entiende en su valor y sentido, su-

puestos los necesarios conocimientos preliminares. El abuso en el empleo de las palabras técnicas, las frecuentes alusiones á hechos, costumbres y personajes remotos y para la generalidad desconocidos; los neologismos, los equívocos, la falta de buena coordinación gramatical y lógica y á veces una concisión exagerada, son los motivos mas comunes de la oscuridad que hallamos en la lectura de ciertos escritores.

Pura será la cláusula, si la construcción está en conformidad con los preceptos gramaticales, y con la índole y carácter del idioma.

La falta de *pureza* en los giros y construcción es mas frecuente y menos disculpable que en las palabras.

Nada repudia mas un idioma ya formado y determinado, nada perjudica en tan alto grado á la naturalidad de la elocución, como los barbarismos fraseológicos.

Por la constante y detenida meditación de los escritores clásicos españoles y americanos, se obtiene la naturalidad y pureza de la elocución.

Precisa ó Limpia será la cláusula, cuando en ella está cercenado todo lo inútil y superfluo, no habiendo admitido el autor, sino los pensamientos capitales, sin rodeos ni vaguedad alguna.

La *fuerza* consiste en que los pensamientos se hallen tan gráficamente expuestos, que exciten la atención y dejen profunda huella en la memoria, donde permanecen como grabados.

De la *limpieza* y de la vivísima percepción de la idea ú objeto cuyo conocimiento intentamos transmitir á los demás, nace la *fuerza* de la cláusula.

ARMONÍA—En el lenguaje pueden distinguirse

dos partes y son como el espíritu y el cuerpo, es decir. las materiales palabras y su íntimo sentido. De aquí, una doble armonía: la primera armoniza las palabras en sí mismas; la otra, las armoniza con arreglo á lo que significan: *armonía imitativa*.

Resulta pues, la armonía total de la cláusula, de que cada una de las palabras que la forman sea fácil de pronunciar y de sonido grato. Es útil además distribuir los acentos y pausas con oportunidad, pues, los intervalos bien dispuestos acarician el oído y recrean el ánimo.

La *armonía* supone la *melodía* y el *ritmo*. La primera se obtiene escogiendo voces magníficas y sonoras, y procurando evitar: la *cacofonía*, el *hiato* y el *sonsonete*.

La *cacofonía*, ó mal sonido, es la desagradable concurrencia de unas mismas letras y sílabas.

v. gr: extático ante tí me atrevo á hablarte. *Si lo se, lo salo solo.*

Cuando esa repetición es intencional para alcanzar algún efecto imitativo, designase *aliteración*.

El *hiato*, del latín *hiatus* (de *hio* abrir la boca) es el choque ó colisión de vocales:

v. gr: veía á *Aida* haciendo la labor.

A la proximidad de sílabas consonantes ó asonantes, los gramáticos llamaron *sonsonete*.

v. gr: un amigo se había reunido conmigo para ir á Pergamino.

El *ritmo* (NUMERUS ORATORIUS) de la cláusula es cierta modulación ó sonoridad, que na -

ce de la proporcionada distribución de los acentos, del esplendor de los vocablos, de la alternada longitud y brevedad de los miembros y de la terminación del período con voces bien sonantes y magestuosas.

Ejemplos:—Hay un libro, tesoro de un pueblo que es hoy fábula y ludibrio de la tierra, y que fué en tiempos pasados estrella del Oriente, adonde han ido á beber su divina inspiración todos los grandes poetas de las regiones occidentales del mundo y en el cual han aprendido el secreto de levantar los corazones, y de arrebatár las almas con sobrehumanas y misteriosas armonías.

(*Donoso Cortés*).

El cuadro, la estatua, el monumento, la música, la oda, la obra filosófica, la acción moral, son como gradas para acercarnos á ese ideal, firme en medio de las indecisiones de la vida y de la ondulación continua de los tiempos; á ese ideal que brilla sobre todos los errores, como el sol sobre todas las nubes.—(*Castelar*).

ARMONÍA IMITATIVA — La *armonía* imitativa consiste en expresar con el sonido lo que se dice con las palabras. Ahora bien, la palabra ó significa *formas ó cosas sensibles externas ó cosas sensibles internas*; de aquí, pues, dos especies de *armonía imitativa*.

La primera es aquella por medio de la cual el sonido es semejante al objeto sensible de que se habla; la segunda se obtiene, imitando en lo posible, con el sonido, el sentimiento interno expresado por la palabra.

Entre las *cosas sensibles externas* hay: el sonido, el movimiento, etc.

Virgilio y Dante son maestros insuperables en la armonía imitativa; el primero nos hace oír el galopar del caballo en aquel verso:

Quadrufedante putrem sonitu quatit ungula campum
y el estrépito del granizo:

Tam multa in tectis crepitans salit orrida grando.

Dante expresa maravillosamente el fragor de un terremoto oído en el infierno:

E già venia su per la torbid' onde
Un fracasso d' un suon pien di spavento,
Per cui tremavano ambedue le sponde.

Fr. Luis de León describe admirablemente el susurro del céfiro entre los árboles:

El aire el huerto orea
Y ofrece mil olores al sentido,
Los árboles menea
Con un manso rüido
Que del oro y del cetro pone olvido.

La baronesa de Wilson imita el ruido del trueno en los siguientes versos:

Retumba el ronco trueno, su voz ruda se escucha
En el espacio inmenso horrisono bramar.

y otro:

Horrisono fragor de ronco trueno.

El baile y la música demuestran que existe cierta afinidad y concordancia entre el sonido y los movimientos físicos y sensibles. Dante expresa, con perfección, la precipitada caída de Lucifer:

Folgoreggiando scendere da un lato.

Quintana presenta las gallardas actitudes de un baile animado y cadencioso;

..... Ved cuan festivo
El céfiro en su túnica jugando,
Con los ligeros pliegues
Graciosamente ondea.
Y el desnudo mostrando
Suena y canta su gloria y se recrea:
Y ella en tanto cruzando
Con presto movimiento
Se arrebatata veloz: ora risueña
En laberintos mil de dulce agrado
Enreda y juega la elegante planta;

Aliva ora levanta
Su cuerpo gentilísimo del suelo,
Batiendo el aire en delicado vuelo,
Huye ora, y ora vuelve, ora reposa,
En cada instante de actitud cambiando,
Y en cada instante ¡oh Dios! es más hermosa.

—Espronceda ofrece una imitación admirable de un movimiento en dirección determinada:

Mis ojos fuego en su inquietud lanzando
Campo adelante devorando van.

y obsérvese la armonía imitativa de estos otros del mismo autor:

¿Es del caballo la veloz carrera,
Tendido en el escape volador,
O el áspero rugir de hambrienta fiera
O el silbido tal vez del alquilón?

En general cualquier acción, espectáculo, formas y propiedades de los cuerpos, bien que falte el sonido y el movimiento, pueden mas ó menos imitarse con la armonía.

Así Virgilio expresa admirablemente la oscuridad de una selva:

Et caligantem tetra formidine lucum.

y Dante:

Io venni in loco d' ogni luce muto
Ghe muggia come fa mar per tempesta
Se da contrari venti é combattuto.

y el gracioso aspecto de Manfredo:

Biondo era e bello e di gentile aspetto

y el de un horrible demonio:

Ahi quanto egli era nell' aspetto fiero.

Quintana es admirable en aquellos hermosísimos versos:

Las sierras enriscadas
Las bóvedas espléndidas del cielo.

Lo mismo Espronceda;

Siempre el insulto en los ojos
En los labios la ironía.

Herrera pone de relieve la celeridad, con que el fuego de la ira divina redujo á cenizas, el poderío del Turco.

Los tragó como arista seca el fuego

y en la misma canción:

Y tu entregaste, Dios, como la rueda,
Como la arista queda
Al ímpetu del viento, á esos injustos,
Que mil huyendo de uno se pasmaron.
Cual fuego abrasa selvas, cuya llama
En las ásperas cumbres se derrama,
Tal en tu ira y tempestad seguiste,
Y su faz de ignominia convertiste.

Respecto á la otra especie de armonía imitativa, que expresa con los sonidos, la naturaleza de los afectos, debe notarse que si el afecto es suave y dulce, alegre y simpático, el sonido deberá ser lleno de dulzura y resultar acariciador al oído; si, por lo contrario, la idea y el afecto son sublimes y aterradores, dolorosos ó vehementes, convendrá á la frase un sonido áspero, melancólico y precipitado.

v. gr: En el Infierno de Dante los versos parecen forzados y duros; en el Purgatorio y en el Paraíso, los templó suavemente, elevándolos á una dulzura y suavidad no inferior á la del suavísimo Petrarca.

Obsérvese como Francisca de Rímini y el conde Ugolino expresan en el Infierno con un verso de la misma medida, el mismo sentimiento. Mas la primera, como á mujer conviene y á mujer muerta de amor, así tristemente habla:

«Faró come colui che piange e dice.»

En vez el Conde, todavía furioso por su muerte originada del hambre, está royendo el cráneo de su enemigo y prorrumpe en tono desesperado:

Parlare é lagrimar vedrai insieme.

Leopardi, el gran clásico moderno, pone en boca de un veterano moribundo:

Alma terra natia
La vita che mi desti ecco ti rendo.

Y en otro asunto: Lo spietato dolor che la stracciava (id).

Estas armonías profundas brotan espontáneas de lo íntimo de todo poeta excelso: Espronceda pinta admirablemente el dolor y la muerte de una joven abandonada por su amante:

Vedla allí, va, que sueña en su locura
Presente el bien, que para siempre huyó:
Dulces palabras con amor murmura;
Piensa que escucha el pérfido que amó...
.....

Lágrimas interrumpen su lamento,
Inclina sobre el pecho su sem'ante,
Y de ella en derredor susurra el viento,
Sus últimas palabras sollozante.
.....

Y conociendo ya su fin cercano,
Su mejilla una lágrima abrasó;
Y así al infiel con temblorosa mano,
Moribunda su víctima escribió:

«Voy á morir: perdona si mi acento
Vuela importuno á molestar tu oído:
Él es, don Félix, el postrer lamento
De la mujer que tanto te ha querido.»....

«Adiós, por siempre adiós: un breve instante
Siento de vida, y en mi pecho el fuego
Aun arde de mi amor; mi vista errante
Vaga desvanecida . . . ¡calma luego!

Oh muerte, mi inquietud! . . . ¡Sola . . . espirantel
Amame: no, perdona: ¡inútil ruego
Adiós, adiós, ¡tu corazón perdi!
—¡Todo acabó en el mundo para mí!

Así escribió su triste despedida,
Momentos antes de morir, y al pecho
Se estrechó de su madre dolorida,
Quien en tanto inunda de lágrimas su lecho.

Y exhaló luego su postrer aliento,
Y á su madre sus brazos se apretaron
Con nervioso y convulso movimiento,
Y sus labios un nombre murmuraron.

Y huyó su alma á la mansión dichosa
Do los ángeles moran.... Tristes flores
Brotan la tierra en torno de su losa,
El céfiro lamenta sus amores.

Sobre ella un sauce su ramaje inclina,
Sombra le presta en lánguido desmayo:
Y allá en la tarde, cuando el sol declina,
Baña su tumba en paz su último rayo.

Quien, solo por medio de reglas, intentase producir esta armonía poética; se esforzaría en obra vana é infructuosa; pues no es cosa material, como algunos piensan: ella, en los augustos é inspirados vates, nace de súbito y como instintivamente con la expresión del pensamiento.

CONSTRUCCIÓN—La *construcción directa* es la coordinación de las palabras, según la dependencia que deben observar entre sí gramaticalmente.

v. gr: *el sol es alegre.*

La construcción *natural*, á fin de prestar mayor energía y elegancia al lenguaje, coloca las palabras en la cláusula, según la importancia que el escritor les atribuye por las ideas que signifiquen.

v. gr: *bienhechor es el sol.*

La vivacidad de la imaginación, la impaciencia del ánimo, el deseo de ser mas conciso, mas armonioso, hacen que nos separemos con frecuencia de la construcción directa ó gramatical, y esta construcción se convierte entonces en

figurada ó natural y corriente en nuestro idioma.

v. gr: «A la luz del sol, en las tinieblas de la noche, sobre la tierra empapada en sangre, sobre el suelo cubierto con las cenizas del incendio, nos hemos buscado impedidos por misteriosas fuerzas de atracción, nos hemos reconciliado, nos hemos abrazado, nos hemos ayudado los unos á los otros para vendar las heridas, y reedificar el altar caído de la patria, y los sentimientos diversos, malos ó buenos de los distintos ciudadanos se han confundido en uno solo al calor de un ardiente sentimiento de patriotismo, como los diversos perfumes que arrojados al fuego se confunden en una sola nube de aroma.» (General B. Mitre).

«En el resto de la América, parece que se hubieran desencadenado las pasiones y los vicios de los pueblos sin edad viril, que pasan de la ignorancia de los primeros años á la impotencia de la decrepitud.» (A. Del Valle).

Nótese cuanto vigor y cuanta belleza se destruye y como sería lánguida y arrastrada la *construcción directa* del último ejemplo:

Parece que las pasiones y los vicios de los pueblos sin edad viril, que pasan á la impotencia de la decrepitud, de la ignorancia de los primeros años, se hubieran desencadenado en el resto de la América.

Se obtiene la elegancia de la construcción natural por medio del Hipérbaton y consiste en invertir el orden gramatical de las palabras de la oración colocándolas según conviene al intento del que habla ó escribe.

Tiene el idioma castellano la flexibilidad suficiente para variar la coordinación de sus cláusulas con no poca libertad y gallardía, solo debemos cuidar de no traspasar los límites de la claridad y naturalidad.

Hay ciertas *construcciones especiales*, cuyo fin es dar elegancia, vigor, movimiento y magestad á lo que expresamos.

Obtenemos esto por medio de la *repetición* y de la *omisión*.

Consiste la primera en principiar con un mismo vocablo la oración; ó con él terminarla ó repetir esa voz al comienzo y fin de la frase.

Cuando el empleo de esta figura es oportuno produce belleza, el pensamiento recibe cierto giro y vigor que se graba mas profundamente en el ánimo.

Ejemplos: 1o—Donde está la sabiduría, *ahí* está la virtud; *ahí* la constancia, *ahí* la fortaleza.—(Granada).

2o—Parece que los gitanos nacieron en el mundo para *ladrones*; nacieron de padres *ladrones*, crianse con *ladrones*, estudian para *ladrones*, y finalmente salen con ser *ladrones* corrientes y molientes á todo rucdo.—(Cervantes).

3o—¿Qué *ama* quien á esta bondad no *ama*? ¿Qué *t. me* quien á esta magestad no *teme*? ¿A quién *sirve* quien á este señor no *sirve*?—(Granada).

Otra clase de repetición llamada *retruécano* consiste en la inversión hecha en las palabras de la frase anterior, para que resulte otra de diferente sentido. Por su giro epigramático y por su intención satírica, se le emplea en los escritos jocosos, donde tanto campean la gracia y agudeza del ingenio.

v. gr.—Dices, Ana, que no es nada,
Lo que á pedir te comides; ..
Ana, si nada me pides,
También yo te niego nada.—(Salinas).

—
Marqués mío, no te asombre,
Ría y llore cuando veo,
Tantos hombres sin empleo,
Tantos empleos sin hombre.—(Palafox).

Cuando se elide un verbo, ó suprime el sujeto, ó las conjunciones copulativas para dar mayor ímpetu y celeridad á la frase, cometemos *omisión*.

Ejemplos: 1o—Se calla el verbo ser:
Tengo en el valle de la vida un lirio:

Mi dulce hija. Placidez, candor,
Luz en la noche acerba del martirio,
Perla del mar en que se hundió mi amor.

(Guido y Spano).

2º—Se omite el sujeto:

(La omnipotencia) al fuego junta con el hielo, al hambre con el hastío, la podredumbre con la entereza, la muerte con la eternidad.—(Nieremberg).

3º—Hay supresión de la y:

En alzando bandera los enemigos y andando la guerra, se aparejan y limpian las armas, se reparan los muros, se fortifican las ciudades, se proveen de municiones y pertrechos los castillos, se vela y se hace centinela en cualquier lugar de sospecha.—(Rivadeneira).

TROPOS—De la necesidad, madre fecunda de invenciones. tuvieron origen los *tropos*; no sin motivo llamados *figuras poéticas* (*necessitas genuit, postea vero delectatio jucunditasque celebravit*). La delectación, el placer y la conveniencia los generalizaron y por el arte y el buen gusto fueron considerados poderosos auxiliares de la elocuencia y de la poesía; bien que son muy comunes en el uso ordinario de la conversación.

Tropo es la variación ó *traslación*, hecha con vigor y dignidad, del significado *propio* de una palabra ó de una frase, á otro distinto, llamado figurado. Resulta de aquí, pues, las dos maneras de lenguaje: *recto* y *figurado* ó *traslaticio*.

En el primero están los vocablos empleados en la primitiva significación para que se inventaron:

Flor, hiena etc.

Pero en el segundo se hallan trasladados de esa significación primitiva á otra con la cual tienen grande semejanza:

v. gr. Así Mármol aplica maravillosamente el nombre de *hiena* al tirano Rosas, en aquellos sublimes versos:

La raza humana se horroriza al verte
Hiena del Indo

También decimos: las flores de las virtudes.

Hay múltiples y variadas maneras de *tropos*, los mas nobles y principales son: la *Metáfora*, la *Sinécdoque* y la *Metonimia*.

Consisten las metáforas en la semejanza entre dos cosas ó dos ideas, por medio de la cual pueden cambiarse entre ellas las palabras, que sirven para expresarlas. Natural es, que la semejanza puede existir entre cosas y atributos, entre acciones y modos; por donde la metáfora puede hacerse con nombres y adjetivos, con verbos y adverbios.

Por razón de analogía llamamos al hijo, que sustenta al anciano padre: *báculo de su vejez*; á la ignorancia: *noche de la inteligencia*. También damos vida por este tropo á cosas inanimadas; v. gr. *tragóle el mar; devorado por las llamas*....

—*Y la ambición se rie de la muerte*.—(Rioja).

Debe evitarse en las *metáforas* la vulgaridad, la afectación y la grosería, por medio de la novedad en el modo de presentarlas, la naturalidad con que debe la mente percibir sin esfuerzo la analogía, y por el decoro en la elección de los objetos y de las formas espléndidas y extraordinarias. ..

Por la *sinécdoque* se dilata ó se restringe el significado de una palabra:

v. gr. *mejor es morir como Abel, que vivir como Cain*.

Así por ella designamos: 1º el todo por la parte: resplandecen los *mausers* por el *hierro* de los *mausers*; la parte por el todo: quince *primaveras* por quince *años*; mil *almas* por mil *hombres* etc.

2º la materia, de que está formada una cosa, por la obra misma: el *acero* por la *espada*; el *bronce* por el *cañón* ó la *campana*.

3º el género por la especie: el *Ave* por el *Águila*;

los *mortales* por los hombres; y la especie por el género: el *aquilón* por cualquier viento; es un *Nerón* por cualquier magistrado ó príncipe cruel; el orador romano por Cicerón; esta sinécdoque al tomar el nombre común por el propio y vice versa, recibe el nombre de *antonomasia*.

Bueno es advertir que en la *sinécdoque* deben guardarse las relaciones de congruencia, oportunidad y decoro. Si decimos llegaron al puerto diez velas por diez naves, decimos bien, porque la vela es lo primero que divisamos de un bajel cuando se aproxima, y lo último que perdemos de vista, cuando se aleja. Pero si en lugar de *velas* dijéramos *quillas*, fuera incongruente, pues la quilla no se ve, por tanto, no puede herir la imaginación. También faltaría á la relación de congruencia el representar las *velas* en una batalla naval, diciendo: combatieron cien *velas* por cien *naves*: fuera esto irrisorio.

Por la *metonimia* ó trasnominación se emplea una palabra en lugar de otra, cuando precisamente las ideas que representan son tan ligadas entre ellas, que una hace naturalmente pensar en la otra. Es por consiguiente claro, que este fenómeno puede tener lugar con los conceptos, que están entre ellos en relación de *causa y de efecto* de *continente y de contenido*, de *productor y producido*, de *signo y cosa por él significada*.

Ejemplos: 1^o—Tiene un *pincel* delicado, una *pluma* excelente por *pinta* ó *escribe* bien.

2^o—Es mi *alegría*, mi *tormento*, por es *causa* de mi alegría, de mi tormento.

3^o—Bebióse una *copa* de agua; el *cielo* le protege.

4^o—Leo á *Dante* y á *Virgilio* por las «obras» de Dante y de Virgilio.

5^o—La *oliva*, el *laurel*, por la *paz*, la *gloria*; la *media luna*, por los *turcos* ó *mahometanos*.

¡ ALEGORÍA—Cuando se continúa una metáfora

para formar una composición completa de un pasaje entero, se obtiene la *Alegoría*.

Así los pueblos antiguos para explicar los fenómenos naturales, imaginaron los mitos, produciendo otras tantas alegorías

Véase esta hermosa *metáfora continuada* del P. Rivadeneira:

Por nuestra culpa perdemos un riquísimo tesoro de inestimables bienes, que podríamos grangear, si de la raíz amarga de la pena, supiésemos coger el fruto suavísimo de nuestra enmienda y corrección.

Como es notorio, uno es el significado de las palabras en sí mismas, y otro bien distinto, se deja entender fácilmente.

Hemos comprobado, con argumentos claros, (pág. 27, Anacefaleosis) el poder inmenso de esta sublime figura; hoy tan desdeñada, sin justo título y solamente por seguir la corriente de los numerosísimos que piensan con cabeza ajena.

Con suficiente motivo se ridiculiza á Góngora y en general á los poetas *babilones* por haber empleado viles y extravagantes metáforas y alegorías; mas, no debiera confundirse el estragado y corrompido gusto del individuo, con la cosa por él manoseada y pervertida.

Para formar clara opinión, el novel artista debería meditar detenidamente, las consideraciones sobre esta figura y el estilo alegórico, en la página citada, y evitar el vicio de que hablaremos enseguida.

Indudablemente la forma nueva de alegoría ideada por algunos poetas de la moderna Francia resulta un solemne desatino.—Han dado en llamarla SIMBOLISMO y en verdad, es algo completamente desprovisto de gracia, sencillez, grandeza y sublimidad, cualidades todas de la verdadera alegoría; mientras ridículamente ponen de manifiesto, la fatuidad y confusión de sus entendimientos y la impotencia de su arte, ocultándose y perdiéndose en la oscuridad del misterio.

Pudiérasele aplicar á los *simbolistas* franceses aquello de que: oyeron campanas y no saben donde. En las aulas aprendían que: la alegoría posee un

encanto sobrehumano; arroba misteriosamente el ánimo; hiere la imaginación y da luz nueva, arcaica, intensa á la idea; y no meditaron bien; su extremada fantasía, impidiéndole distinguir el oportuno tiempo en que debían usarlas, surgirióles al momento que esa era la piedra filosófica de la literatura, y sin más ni más, todo lo expresan por metáforas absurdas; alegorías estrafalarias y abstrusas. y ampulósidades ridículas y misteriosas.

Veamos en que estriba tal dislate.

Hoy por hoy, dice Fellier, simbolizar consiste en buscar una imagen, que exprese un estado de alma y no enunciar sino la imágen que lo materializa. Cuando yo comparo mi esperanza á un navío no digo:

¿Navío de mi esperanza, te has perdido para siempre entre la indiferencia?—sino que exclamo:—«Querido navío... ¿te has perdido para siempre entre la nieve del polo?»

Afortunadamente la escuela *simbolista* es muy resistida en la misma gran Nación, pues, se la considera, no sin justa causa, desprovista de toda belleza artística y literaria.—Por buenos modelos de Alegoría merecen citarse el principio del canto II del Paraíso de Dante y la *Vida del Cielo* de Fr. Luis de León:

1º—O voi che siete in piccioleta barca
Desiderosi d' ascoltar, seguiti
Dietro il mio legno, che cantando varca,
Tornate á riveder le vostri liti;
Non vi mettete in pelago, che forse,
Perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch' io prendo giammai non si corse
Minerva spira e conducemi Apollo,
E nuove Muse mi dimostraran l' Orse.

2º—Alma región luciente,
Prado de bienandanza, que ni al hielo,
Ni con el rayo ardiente
Falleces, fértil suelo
Producidor eterno de consuelo:
De púrpura y de nieve
Florida la cabeza coronado,

A dulces pastos mueve,
Sin honda ni cayado,
El Buen Pastor en tí su hato amado.

El va, y en pos dichosas
Le siguen sus ovejas do las paze
Con inmortales rosas,
Con flor que siempre nace,
Y cuanto mas se goza, mas renace.

Y dentro la montaña
Del alto bien las guía, y en la vena
Del gozo fiel las baña,
Y les da mesa llena,
Pastor y pasto El solo, y suerte buena.

Y de su esfera cuando
La cumbre toca altísimo subido
El sol, El sesteando,
De su hato ceñido,
Con dulce son deleita el santo oído.

Tañe el rabel sonoro
Y el inmortal dulzor el alma pasa,
Con que envilece el oro,
Y ardiendo se traspasa,
Y lanza en aquel bien libre de tasa.

¡Oh son, oh voz! Siquiera
Pequeña parte alguna descendiese
En mi sentido, y fuera
De sí el alma pusiese
Y toda en tí ¡oh Amor! la convirtiese!

Conocería donde
Sesteas, dulce Esposo, y desatada ..
De esta prisión, adonde
Padece, á tu manada
Viniera junta, sin vagar errada.

IMAGEN—Entre las cosas materiales y sensibles y las cosas inteligibles y espirituales hay cierta relación de analogía y de semejanza, por medio de la cual sirven las primeras como de gradas á las segundas y procuran representarlas. Así, pues, como la palabra se une á la idea y la significa; así como el cuerpo se ciñe al alma y la expresa; así la imagen significa y expresa el pensamiento, cada vez que á él

viene reunida, como en un solo mental individuo.

En esta unión individual de la imagen con la idea reside gran parte de la belleza artística.

Las imágenes fantásticas pueden definirse: *representaciones internas, que la fantasía crea por sí misma, de un objeto percibido por medio de los sentidos.*

Así por ejemplo, son imágenes fantásticas las fisonomías, que retenemos de las personas conocidas; y si estas nos fueran simpáticas, como los amigos y parientes, á menudo se nos representan en la mente y despiertan en el alma los mas suaves afectos.

Por la evidente incongruencia los modernos han rechazado, con suficiente motivo, la antigua división de las imágenes en simples y compuestas, afectivas y expositivas, directas é inversas, desnudas y adornadas etc.

Dos son hoy las especies de imágenes: *directas* y *figuradas*. Las *directas* representan formas visibles y materiales; las *figuradas* representan ideas abstractas, individualizándolas y revistiéndolas de formas sensibles. A veces en una misma expresión se enlazan una y otra especie de imágenes.

Ejemplos: directa:

Sus excogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar y descendieron
Cual piedra en lo profundo. . . . (Herrera).

Figurada:

¡Vestida de dolor, llena de vicios,
Ved de Mayo patricios!

A la Patria.—(.)

La ambición se ríe de la muerte.—(Rioja).

Entremezcladas:

Fabio, si tu 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.—(id).

Contemplo tu plegaria que se eleva
Sobre divinas alas; cual incienso,
Hasta el solio radiante del inmenso...—(. . .)

Ya el verano risueño
Nos descubre su frente
De rosas y de púrpura ceñido.—(Rioja).

Aun cuando no deben prescribirse reglas para producir imágenes, ni aun para discernir ó apreciar su respectivo mérito; sin embargo, consideramos útil hacer algunas advertencias á los principiantes.

Entre los diversos modos de expresar la idea por la imagen, hay algunos, que indican la unión mas ó menos íntima de la una con la otra. La *comparación*, la *metáfora* y la *alegoría* pueden sustancialmente considerarse como una sola figura. Pues, en la *comparación*, si bien se observa, hay el gérmen de la *metáfora*, la cual en la *alegoría* se completa y perfecciona. En la *comparación* se aproximan dos términos para poner de relieve la semejanza; v. gr: *Napoleón tuvo la astucia del zorro*; pero cuando la semejanza entre uno y otro término es tanta, que el uno puede con el otro cambiarse y confundirse; entonces de dos puede formarse uno y decir metafóricamente: *Napoleón fué un gran zorro*. Y por último, debiéndose hablar extensamente de la astucia de aquel, se puede, reteniendo la imagen ya adoptada ampliarla y adornarla mas particularmente; por lo que se obtendrá la *alegoría*.

Infiérese de aquí, evidentemente que las tres formas señaladas marcan, por así decirlo, como tres grados progresivos de acercamiento de la imagen á la idea; los cuales no debieran confundirse ni usarse caprichosamente.

La *alegoría* debe ser empleada solamente, cuando entre la imagen y el pensamiento hay evidéntísima analogía: no tanta se requiere para la *metáfora* y menos todavía para la *comparación*, la

cual propiamente no es unión, mas simple arrimo de la imagen á la idea.

La imagen debe ser como un cristal, variadamente colorido, si se quiere, mas tan diáfano, que la idea se ha de trasparentar límpida y viva; v. gr: una flor que se entrea-bre á la alborada, languidece á mediodía. y al crepúsculo nocturno inclina la cabeza y muere, es una imagen tan bella, como propia para expresar la caducidad de la vida humana.

Sería incongruente y defectuoso en el uso de las imágenes, el que transcribiera en la *poesía americana*, aquellas, que son exclusivamente propias de otras naciones, ó no tomára en cuenta la índole de la composición en que deben ostentarse.

Por eso, cuando la crítica imparcial y competente examine y dé su fallo definitivo sobre las creaciones de la numerosísima legión de poetas americanos, algunos excelentísimos, tememos que al observar atentamente sus imágenes y descripciones, produzca el efecto de la máquina segadora de alfalfa, ó de la aplanadora de calles.

DESCRIPCIÓN — La descripción es una serie ordenada de imágenes, inspirada por un conjunto de objetos y expresada de modo tan artístico por la palabra, que nos parece mas bien contemplar, que oír ó leer.

Puede ser *real y poética*: la primera describe, á lo vivo, las personas ó las cosas; la segunda pinta objetos del todo fingidos ó verosímiles, ó poéticamente representa objetos reales.

El paralelo ó descripción de dos personas; el carácter; la índole del individuo y la descripción de las cualidades morales; todo esto lo comprende este pequeño género literario; cuyas cualidades son: unidad, propiedad, integridad y proporción.

Reales: — «Ese es el cuerpo de Crisóstomo, que fué único en el ingenio, solo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad, magnífico sin tasa, grave sin presunción, alegre sin bajeza, y finalmente primero en todo lo que es ser bueno, y sin segundo en todo lo que fué ser desdichado.»—(*Cervantes*).

Paralelo: . . . «Pero discordaban, ó se compadecían mal, la entereza del Cardenal con la mansedumbre de Adriano; inclinado el uno á no querer sufrir compañero en sus resoluciones, y acompañándolas el otro con poca actividad.»

(*Solis*).

Carácter:—«Son muy amigos los españoles de justicia; los magistrados, armados de leyes y autoridad, tienen trabados los mas altos con los bajos, y con estos los medianos con cierta igualdad y justicia, por cuya industria se han quitado los robos y salteadores, y se guardan todos de matar ó hacer agravio; porque á ninguno es permitido, ó quebrantar las sagradas leyes, ó agraviar á cualquiera del pueblo por bajo que sea.»—(*P. Mariana*).

Poética: vero-fimil:

•Entre la tierra, el cielo, el mar y el viento
Un soberbio castillo está labrado,
Que aunque de huecos aires su cimiento,
Y en frágiles palabras amasado,
Basa no tiene de mayor asiento
El mundo, ni los cielos se lo han dado,
Pues á solo él y su muralla fuerte
No ha podido escalar ni entrar la muerte.

En las nubes esconde sus almenas,
La tierra y el cielo desde allí juzgando, ..
De anchos resquicios y atalayas llenas,
De ojos cubiertas sin dormir velando;
Y con mas lenguas que la mar arenas,
Ajenas vidas y obras pregonando,
Sin que palabra aunque pequeña suene,
Que de rumor las bóvedas no llene.

Fama, monstruo feliz, vario en colores,
Es quien las torres del Alcázar vela,
Y en plumas de vistosos resplandores
Por todo el orbe sin cansarse vuela:
Favores pregonando y desfavores,
Que allí el parlero tiempo le revela
De ojos vestida, de alas y de lenguas,
De unos cantando loores, de otros menguas.»

(*Va'buena*).

Poética de cosas reales:

«Tirreno, destes dos el uno era,
Alcino el otro, entrambos estimados,
Y sobre cuantos pacen la ribera
Del Tajo con sus vacas enseñados;
Mancebos de una edad, de una manera
A cantar juntamente aparejados
Y á responder; aquesto van diciendo,
Cantando el uno, el otro respondiéndolo.»

Tirreno—Flérida, para mi dulce y sabrosa,
Mas que la fruta del cercado ajeno,
Mas blanca que la leche y mas hermosa
Que el prado por abril de flores lleno;
Si tu respondes pura y amorosa
Al verdadero amor de tu Tirreno,
A mi majada arribarás primero
Que el cielo nos demuestre su lucero.

Alcino—Hermosa Filis, siempre yo te sea
Amargo al gusto mas que la retama,
Y de tí despojado yo me vea,
Cual queda el tronco de su verde rama,
Si mas qué yo el murciélagó desea
La oscuridad, ni más la luz desama;
Por ver el fin de un término tamaño
Deste día, para mí mayor que un año.»

(Garcilaso).

—
«Era la tarde, y la hora
En que el sol la cresta dora
De los Andes. El Desierto
Incomensurable, abierto,
Y misterioso á sus piés
Se extiende; triste el semblante,
Solitario y taciturno
Como el mar, cuando un instante,
Al crepúsculo nocturno,
Pone rienda á su altivez.»—(Echeverría).

—
¿Que quieren esas nubes que con furor se agrupan
Del aire trasparente por la región azul?
¿Que quieren cuando el paso de su vacío ocupan,
Del zenit suspendiendo su tenebroso tul?

¿Que instinto las arrastra? ¿que esencia las mantiene?
¿Con que secreto impulso por el espacio van?
¿Qué ser velado en ellas atravesando viene
Sus cóncavas llanuras, que sin lumbrera están?

¡Cual rápidas se agolpan! ¡Cual ruedan y se ensanchan
Y al firmamento trepan en lóbrego montón,
Y el puro azul alegre del firmamento manchan
Sus misteriosos grupos en torva confusión!

Resbalan lentamente por cima de los montes,
Avanzan en silencio sobre rugiente mar,
Los huecos oscurecen de entrambos horizontes
El orbe y las tinieblas bajo ellas va á quedar.

La luna huyó al mirarlas: huyeron las estrellas:
Su claridad escasa la inmensidad sorbió;
Ya reinan solamente por los espacios ellas;
Doquier se ven tinieblas, mas firmamento no.»

(Zorrilla).

Tanta importancia adquirió la *descripción* en los últimos tiempos, que unida á la *definición* y á la *enumeración* constituyó el fundamento de la escuela realista; cuyo programa es la rigurosa observación de los hechos y el detenido análisis de lo real.

ESTILO—El estilo fué un instrumento agudo de cobre, marfil ó hierro, con que los antiguos solían imprimir los caracteres en las tablillas enceradas.

Así como hoy decimos del que esgrime con destreza, que es una temible espada; así después en significado traslaticio usaron la palabra *estilo* para expresar:

I.—Aquella particular manera que tiene cada uno de exponer los propios pensamientos hablando ó escribiendo.

II.—El modo especial de hablar y escribir de una comarca: *estilo asiático*, *-lacónico*, *ático y rodio*.

III.—La forma peculiar de cualquier obra literaria.

El mérito supremo de un escritor consiste en aquel sello de vida propia, que le dá á sus escritos. Com-

préndese bien, que aun dada la identidad de la materia se distinguiría un escrito de Mitre, Del Valle y Gutiérrez, de otro de Mármol, Guido y Spano y Avellaneda.

Esta diferencia depende del estilo.

El estilo es como si se dijera el temperamento de un escritor. *Quot capita, tot sententiae*: cuantas son las inteligencias, tantos modos de pensamiento y cabe añadir, cuantos son los corazones, tantas son las maneras de sentimiento.

Las viejas distinciones del estilo en- *sublime* ó *grandioso*, *mediano* y *limpio* son erróneas, porque se referían al asunto y exigían preceptos acerca del llamado género de estilo para las varias composiciones.

Clasificar el estilo sería como querer clasificar el carácter particular de los escritores. Bufòn ha dicho: «El estilo es el hombre» la expresión pareció un descubrimiento y rodó fortuna; pero si es verdad que el estilo revela al hombre, para que el estilo sea completo ha menester asimismo de alguna cosa exterior.

Voltaire dijo: «El estilo es la casa» para dar á entender que todo está puesto en la materia que se trata; pero si así fuera solamente, cada escritor debería tratar del mismo modo la misma materia.

Una de las mejores definiciones del estilo considerado en la *mas general acepción* es: «La vida de los pensamientos transfundida en las palabras».—(*Bondi*).

Si es posible una división del estilo, distinguiríamos el traducir originalmente escribiendo nuestros pensamientos (estilo natural), del someterlo á una elaboración debida á la reflexión (estilo reflejo).

Las cualidades indispensables del estilo son: la individualidad, la naturalidad y la originalidad. Un gran pensador (*) interrogado sobre

(*) Manzoni.

cual era la mejor manera de bien escribir, contestó: «Pensar mucho el asunto»; queriendo quitar á las reglas toda autoridad y afirmar que el secreto del escribir está en el sentir y meditar profundamente.

Bien que varios han considerado cualidades esenciales de todo buen estilo: el orden, la claridad, unidad, variedad etc., y cualidades accidentales: la concisión, gracia, finura, magnificencia, vivacidad, grandilocuencia etc; no obstante, nosotros apartándonos de estas impertinencias muy controvertidas, solo presentaremos al estudioso algunas advertencias á fin de preservarle contra ciertos vicios, que siguen á las excelentes cualidades.

Todas las cualidades del estilo pueden resumirse en las tres siguientes: *naturalidad*, *sencillez* y *gracia*, cuyos vicios correspondientes son: *vulgaridad* ó *bajeza*, *aridez* y *afectación*.

Que lo natural á menudo se confunde con lo vil, todos los que meditan acerca de la naturaleza lo ven; y los pintores y escultores y los cómicos lo enseñan, distinguiendo la *naturaleza* de la *bella naturaleza* (*) y vienen á comprobarlo todos aquellos que analizan los antiguos autores.

Hemos oído á muchos imitadores invocar el nombre de Espronceda, del *Diablo Mundo* etc., para sostener algunos modos vulgarísimos usados en composiciones serias; no considerando que Espronceda, no siempre habló él mismo, sino que hizo con frecuencia hablar, según su costumbre á las manolas, á los taberneros, á bribonzuelos y hasta á cortesananas. Tales distinciones las hacen pocos educadores y los discípulos, por sí mismos, no las comprenden; así que imitando ó leyendo los clásicos antiguos y modernos, confunden lastimosamente el oro puro de muchos kilates, con las

(*) Comprende la primera toda la infinita variedad de seres existentes, no solo en el mundo real sino también en el mundo imaginario, las relaciones que entre sí tienen, las leyes que los rigen y gobiernan, lo que ha sido, lo que actualmente es y lo que el espíritu se figura como posible, dilatándose por los campos de la fantasía. Llámase *bella* á esta naturaleza misma depurada de sus comunes imperfecciones.

aleaciones y hasta con el plomo, viniendo á transcribir lo que precisamente es en aquellos defectuoso. Ejemplos de esto nos ofrece esa grey de imitadores de *Catullo*, *Dante* etc., que tomaron de sus modelos solamente la parte imperfecta, es decir, la dureza de los tercetos y la gravedad inarmónica de los exámetros y pentámetros.

Este vicio no solo es peculiar á los jóvenes y á la escuela, sino que lo hemos visto infectar algunas obras que en otras cualidades son bellas y dignas de alabanza. Para los cuales bueno es recordar la doctrina de Quintiliano fundada sobre el ejemplo de Cicerón: «¿Que importa que las palabras sean castizas y significantes y nítidas, y ordenadas con bello ritmo y figuras bellas, si no convienen al asunto que se debe tratar? Esto sería como si de cadenillas y de perlas y de hopalandas mujerieles se desfiguraran los hombres y luego se ataviara á las mujeres con la augustísima túnica de los triunfantes.»

Esa comparación pudiera convenir excelentemente á los que de modales cómicos y expresiones populares llenan los poemas graves, los *discursos* y las *historias*; poniendo las palabras de los idiotas en los labios de los magistrados, de los generales etc.

Pues en las composiciones donde campea el decoro, ha de evitarse por todos los medios, cuanto no sea decoroso; porque toda mancha de esta índole, bien que tenue, gasta de pronto el mas perfecto discurso.

Tal acaecería, cuando un personaje encopetado, en traje de ceremonia, adornado con gruesos brillantes, sentado en una butaca de púrpura, entre un círculo de magistrados y de sabios; de repente, en medio de algún magnífico razonamiento, inflara los carrillos, cual trompetero y produjera un estallido: con aquel único acto convertiría en vana y ridícula toda su magnificencia. Y esto precisamente, á causa de las bajezas que los deslucen, parece que se verifica en algunos escritos antiguos y modernos, que no los analizamos ahora; porque si alguien hubiera que estimara estas cosas manifestadas para vituperar á determinada persona, qui-

siéramos que este observara, que hemos tratado, por todos los medios, de hacernos gratos á los buenos y no disgustar á los mas viles de los hombres, cuanto menos á los mas nobles, como juzgamos que sean los literatos; por donde jamás hemos impugnado las personas, sino siempre las cosas propiamente. Mas, si el vicio en algunos libros nuevos todavía es tenue, si poco nos impresiona actualmente, mucho nos espantará el grado en que puede crecer y esto solo nos mueve á la crítica.

Un literato compara los escritos hinchados de estos pomposos autores á un aposento de usurero, en que se ven alineados los empeños de toda clase de personas y de cada estado: aquí chalecos, allí capas, acullá eslavinas y de estas y de aquellos se reconoce el traje; ahora bien, si al lado de aquellos pobres atavíos, pusiérase alguna espada y algún rubí grande y el precioso collar de una dama, entonces podemos decir, que á tales bazares ó cambanchos asemejan perfectamente las obras de los que no supieron en las graves materias discernir lo natural, de lo vulgar ó bajo.

También es grave daño, si buscando lo sencillo se cae en lo árido. Efectivamente se anduvo en gran intemperancia de estilo, por el fausto de algunos, que juzgaban que el torrente de palabras era elocuencia, la hinchazón magnificencia y el rimbombo armonía. Hubo necesidad de señalar todas las obras de los antiguos, aun las mas pobres, para que su aspecto sencillo advirtiera á los presentes del lujo en que se corrompían; así como hiciera Tácito para convertir á los pervertidos romanos á la virtud de los pueblos fuertes é inocentes, describiendo las salvajes y casi feroces costumbres de los antiguos bárbaros del Norte.

Pero una elocuencia que en sí no posea cosa alguna que la haga admirable, no es elocuencia y ninguna gloria consiste en la sola enmienda y corrección sin la belleza, pues solamente las grandes palabras pueden sellar las grandes imágenes en la mente.

Porque si hemos insinuado que es menester apartar nuestra literatura de aquella falsedad pomposa; no por esto, entendemos decir, que los admi-

radores superfluos de la antigüedad hagan sus discípulos demasiado áridos y ásperos, empapándolos en la lectura de los severos clásicos latinos y españoles; pues, los discípulos, á su modo de ver, consideran buena la fuerza de aquellos estilos y adoptan una elocuencia, que por los antiguos era bella, mas para nosotros ya es extraña, y lo que es peor, imitando tales cosas, creen ser grandes escritores, cuando son nulidades.

Nadie ignora que la grandeza del idioma castellano estaba en aquel entonces todavía latente, en potencia ú oculta, y los que vinieron luego la elevaron á las alturas y la pusieron de manifiesto. Pero como dice un hombre de letras: el *inventar* es á menudo obra de los últimos ignorantes, para *disponer* poca doctrina basta; las enseñanzas, empero, mas altas, se ocultan más precisamente porque son altas. Los bellos adornos recomiendan al orador; por una parte obtiene el favor de los jueces y por la otra alcanza laor de los pueblos en masa. No solo con gallardas, sino con espléndidas armas Cicerón entró en liza con Cornelio, n^o solo instruyendo á los jueces y usando de bueno y claro latin, llenó de tanto estupor al pueblo romano y lo forzó á aclamar y á batir palmas; sino que aquel estrépito era el fruto de la magnificencia, del esplendor, de la sublimidad de aquel estilo. Ni tan insólita alabanza hubiera merecido, si aquel discurso, no hubiera sido también insólito.

Pues, yo supongo que aquellos que allí estaban presentes, no conocieran ya lo que hacían, ni aplaudieran ya con la voluntad y con el sentimiento; sino que arrobados y fuera de sí mismos, olvidados del lugar donde estaban, prorrumpieran en aquel grito unánime de plácer y de admiración. Y este adornado modo de expresarse, no solo, sirve para la gloria, sino también extraordinariamente para el fin del orador, que es convencer. Pues el hombre que espontáneamente escucha, cuanto mas atiende á las cosas, cuanto más ligeramente las crece, tanto más el deleite lo arroba y la maravilla lo transporta consigo y bien que le repugne, lo coloca entre nuestro discurso. De la misma suerte que el acero con su color solo, nos arroja un no se qué

de pánico en los ojos y no tanto el rayo nos amedrenta con el ímpetu. cuanto con la luz, que relampaguea.

Pero este mismo linaje de ornamentos, cuando no se emplea bien, degenera en ofensa para la sencillez y no evita nunca la aridez. Pues del todo contrario á lo sencillo nos parece aquel modo de expresarse tan raro y pulido, que á cada línea y casi á cada voz, nos hace pensar al cuidado puesto para buscar los nombres y sus gracias. Entonces no seguimos ya las ideas, sino tan solo las palabras y no olvidamos ya al autor por la obra; porque el autor piensa mas á sí mismo, que á aquella y vemos un modo de hablar hecho á duras penas y no espontáneamente nacido: ordenado para el placer y la pompa y no para persuadir, y por eso lo desdeñamos.

Por lo demás tampoco en las cosas de grande importancia debemos ir en busca de galanuras y palabritas, sino ver como el estilo ha de hacerse grave ó severo, amplio ó acomodado á la materia. Y ¿por ventura creeremos mejor cultivado aquel campo que muestra muchos lirios y violetas, ó el otro do ondease un mar de espigas, ó las vides se encorvasen bajo el peso de los racimos?

Aquellas delicias no valen, por cierto, la riqueza que creó la fama de Pericles y de Cicerón, ni los ornamentos que Fabio llamaba *sagrados* y *viriles* y que grangean decoro, magnificencia, dignidad y todas las dotes de lo que Dante llamó grandeza.

Y esta grandeza consiste, precisamente, en que la elocuencia debe siempre adaptarse á los tiempos, en razón de que los hombres habituados á la dichosa paz y abundancia requieren un elegante y profuso hablar, mientras que los agrestes y soberbios quieren pocas palabras, duras y sueltas que basten á la necesidad del momento.

Finalmente no debemos ocultar, que la servil condición de los demasiado tímidos inimitadores viene á ser el principal obstáculo para obtener la sencillez.

Como generalmente sucede, en los clásicos se imita las partes defectuosas, porque la imitación

del vicio es siempre más fácil que la de la virtud. Pues quien desea antes copiar en sí á otro, que describir á sí mismo, sus palabras no son ya semejantes á los conceptos del propio ánimo, sino que es necesario acomodarlas á los modos de sentir, ora de unos, ora de otros, sin jamás sentir nada por sí mismo. Y así el escritor ninguna otra cosa ya conoce ó quiere que lo que otros ya quisieron y conocieron y todo el arte encierra en la autoridad.

Por consiguiente, se vé que estos imitadores cambiaron las voces por las cosas, antes bien, de las cosas no hicieron otra estima que la de materia sometida á los vocablos. Lo cual no es sabiduría, sinó eco esterilísimo y huero; es una secta creada por aquellos que no tienen ni arte, ni inteligencia. Mas todavía, el superfluo estudio de las palabras aparta con frecuencia el ánimo de la consideración de las cosas, y entonces el vituperio de un pueblo es excesivo, cuando sus mas nobles espíritus se convierten en grey de imitadores.

Hemos hablado bastante de la naturalidad y de la sencillez, pasemos á tratar de la gracia y de su vicio correspondiente.

¡Cuan bello es el axioma de Quintiliano: las virtudes mismas ocasionan aburrimiento, si no viene en su ayuda la gracia de la variedad! Consiguientemente el continuo y sutil estudiar en los antiguos induce á muchos, en aquellos deleitosos vicios, que no coloran ya la oración, sino que postizamente la adornan y afeitan, produciendo lo contrario de efecto que se busca. Léense, á veces, ciertas composiciones, en que los autores á fin de parecer elegantes, arrojan por doquier figuras y colores y florecillas gramaticales y las embuten y amontonan á porfía. Entonces todo el arte se descubre; antes, nada se ve que no sea arte y que á la naturaleza no repugne; cuando, notarse bien debiera, que el mejor de los modos retóricos viene á ser cabalmente, él en que se simula de afeitar la cosa al exterior, mientras, en verdad, por dentro se hace mas bella. Cuide, pues, el principiante de no parecer demasiado antiguo entre los vivientes. Debemos adaptarnos al uso de los lectores y

tomar formas y palabras hoy corrientes, inteligibles, vigorosas y frescas en la memoria de los hombres. Obsérvese que el afeminado y lascivo cuidado no adorna la persona, sino que descubre la pequeñez de la mente; que la elocuencia debe usarse con magnanimidad; y cuando sea, como dice Fabio, sana y bien robusta en los miembros, no debe considerar su deber el lustrar las uñas y aliñarse los cabellos.

Pues los grandes escritores deben ser desdeñosos y altivos; y si alguna vez, se complacen por cierta voz ociosa o por alguna pequeña galanura, deben parecer leones que descansan y nunca jamás simianos que juegan.

Por último, la afectación no debe destruir los efectos de las pasiones, y en los grandes hechos se han de menospreciar las pequeñas cosas; todo lo cual no ignora quien imita la verdad: así el pintor que anhela despertar la admiración con los semblantes y los actos de las personas, no se detiene á miniar las fiorecillas y yerbecillas del cuadro. Finalmente conviene escribir con modos llanos y bellos y de continuo, próximos á la bella naturaleza; huir todo rebuscado ornamento, imitando los verdaderos clásicos virtuosos, que prefieren ser buenos, á parecerlo; y en consecuencia, cuanto menos desean loa y mérito, mas los poseen.



CAPÍTULO III.

DIDÁCTICA — DIVERSAS CLASES DE COMPOSICIONES DIDÁCTICAS—CUALIDADES PROPIAS DE CADA UNA DE ELLAS—MÉTODOS DISTINTOS — DIÁLOGOS — CARTAS — DEFINICIÓN Y CUALIDADES.

Obra didáctica ó doctrinal es aquella, que tiene por objeto enseñar las artes ó las ciencias.

Hay de tres clases principales:

En los *tratados elementales* se exponen los *elementos*, es decir, los principios fundamentales de las ciencias y de las artes.

Tratados magistrales son aquellos, que estudian, en toda su amplitud y procuran explicar, no ya los elementos, sino toda la doctrina referente á un arte ó una ciencia.

La *disertación ó monografía* trata un punto determinado de ciencias, artes ó literatura.

El *orden* y la *claridad* son cualidades comunes á estas especies; la *brevedad ó concisión* es propia de las elementales únicamente.

Exige *el orden*: que de las cosas menos co-

nocidas gradualmente se proceda á las mas conocidas; y que de tal modo se dispongan las verdades y se enlacen entre sí, y tan suavemente se insinúen, como tenazmente hieran á la memoria.

Para *la claridad* es útil: 1º. la misma nitidez, pureza, corrección, propiedad y precisión de las expresiones; 2º. la explicación, de las palabras y locuciones técnicas; 3º. la sencillez y consición del estilo, á no ser que la misma dificultad de la cosa exija indispensablemente una difusa amplificación; 4º. el uso de ejemplos, comparaciones ó símiles; por medio de los cuales se propone la materia como exhibiéndola ante la vista.

Por último la *concisión* exige que se omita lo que no sea propio de los *elementos*.

MÉTODOS—Veamos ahora las cualidades propias del método requerido por cada una de las especies didácticas enumeradas.

En las *obras elementales* el método ha de ser lógico y sostenido con vigor, procediendo gradualmente, desde aquellas verdades axiomáticas reconocidas por todos, hasta lo mas difícil y desconocido. Debe procurarse en cuanto sea posible, que lo ya estudiado y entendido sirva de base para estudiar y entender cosas nuevas; que las doctrinas vayan confirmadas y esclarecidas con aplicaciones y ejemplos; que las transiciones aparezcan fáciles y naturales; que las divisiones sean completas, íntegras y necesarias; que las definiciones individualicen y señalen bien el objeto definido, y que se expliquen todas las partes con adecuada extensión, según su importancia.

Pero en las *obras magistrales* no es necesario que el método sea tan rigoroso; en razón de que supone al lector bien instruido de los rudimentos y es superfluo llevar de la mano á quien puede caminar con sus propias fuer-

zas. Por igual motivo deben suprimirse muchas ideas intermedias, dejándole llenar estos vacíos y evitando así la pesadez de querer enseñar, lo que es ya sabido.

Las *disertaciones* ó *monografías* (deriva del griego y significa: *escrito acerca de un solo tema*) sobre abarcar íntegro el asunto, han de presentar consideraciones y doctrinas originales, descubrir nuevos aspectos y armonías en lo ya conocido, ó ser cuando menos el resumen brillante de lo mas selecto, que se haya pensado y dicho acerca del tópico propuesto. Rechaza cuanto sea vulgar y común; pues su fin no es enseñar verdades fundamentales y primarias; sino profundizar las ya sabidas y aplicarlas fructuosamente.

Pero la verdad, en los tratados puramente didácticos, suele manifestarse por dos métodos: el *dialogado* y el *enunciativo*.

El primero consiste en ir exponiendo la doctrina por medio de preguntas y respuestas; el segundo, en desarrollar por sí mismo el autor, una serie de verdades.

En el *dialogado*, el arte estriba en que las cuestiones vayan naciendo unas de otras y haya entre todas un encadenamiento progresivo; en que el lenguaje sea muy llano y correcto y las ideas estén al alcance de los niños, á quienes suele aplicarse esta manera de enseñanza, por ser propia para fijar su atención, tan movediza á causa de su edad, y para cultivar su memoria.

Mas, el *enunciativo* conviene á las personas que tienen algunos hábitos de estudio y ofrece al autor la ventaja de presentar más enlazados sus razonamientos y poder con mayor amplitud y libertad desarrollarlos, y al lector la de seguir constantemente un mismo pensamiento capital en todas sus relaciones y consecuencias

DIÁLOGO.—El diálogo es un coloquio fingido entre dos ó más personas, que discuten acerca de cuestiones determinadas é instructivas.

Por las cosas de que trata recibe el nombre de *filosófico*, *moral*, *político*, *literario*, etc; y por la manera de expresión, divídese en *histórico* y *cómico*.

Diálogo histórico es el que narra históricamente lo que ha sucedido entre varias personas:

v. gr: los diálogos de Cicerón: *De Oratore*, *De Divinatione* etc; y los de Fray L. de León, *De los Nombres de Cristo*.

Es *cómico* el diálogo, cuando sin previa narración del autor, se presentan los discursos de los personajes con sus expresiones peculiares:

ej: los diálogos de Luciano, Platón etc; y del P. Almeida en la obra *Recreaciones filosóficas*.

Tres partes contiene el diálogo histórico: *el exordio*, *el desarrollo*, y *la conclusión*.

En el *exordio* suele explicarse la coyuntura de platicar; en el *desarrollo* los personajes exponen su doctrina; en la *conclusión*, ora se dice tan solo, como haya sido llevado á cabo el coloquio, ora se indica lo que se infiere.

—Mucho se ha discutido sobre las cualidades del diálogo, nosotros solo advertimos al principiante: 1º.—conviene que las conversaciones sean motivadas y naturales; esto es, que no principien sin antecedentes que las produzcan de una manera verosímil. 2º.—Los interlocutores han de estar bien caracterizados y diversificados; por lo primero, cada cual debe tener su propia fisonomía moral y sus convicciones particulares; por lo segundo, han de es-

tablecerse contrastes y divergencias entre sus opiniones y juicios.

3º—Se cuidará de que el número de los interlocutores no sea tan reducido que produzca languidez, ni tan grande que dé lugar á confusión. Esto es prudencial en quien escribe.

4º—Los argumentos ó reflexiones en favor ó en contra del tema cuestionado han de ser tales, que de su conjunto resulte muy clara opinión del autor, así como los sólidos argumentos en que estriba.

5º—Las ideas y circunstancias mayor objeto y fin didáctico se pondrá al fondo mero, en relacionarlas estrechar á darle al asunto, haciéndolas cont.

6º—Por medio de hábil petición de ciertas frases como: *dijo ful* y destruir su armonía, que suele afeár la r

Se son: los magníficos diálogos de *De Amicitia, de Senectute* etc; los Modelos de est *Mejía; De la Dignidad del hombre Platón, de Cic* el llamado *Demócrates* por Juan de *Coloquios de diálogos literarios* de Coll y Vehí; los de por Fernán de Rojas *Leopardi, Fenelón* etc. Sepúlveda Valera:

ARTAS—La carta es un escrito, que se remite a ausentes para comunicarles alguna cosa. Puede considerarse una conversación por escrito entre personas ausentes. Se dividen las cartas en *familiares, eruditas y poéticas*.

Las *familiares* suelen escribirse para gestionar negocios, atestiguar nuestro agradecimiento ú otras semejantes causas.

En razón de la materia, que trata la carta familiar, recibe diversas denominaciones; pues

ó solicitamos algo (*petitorias* ó *de petición*) ó felicitamos á cierta persona (*de enhorabuena*) ó recomendamos un amigo á otro (*de recomendación*) ó manifestamos gratitud por favores recibidos (*eucarísticas*) etc.

Las cualidades de la carta familiar son: *sencillez*, *congruencia*, *claridad*, *concisión* y *belleza*.

Sencilla es la carta, que nada tiene de recitado y ficticio. *Congruente* es la que está adaptada al asunto, al lugar, al tiempo y á la persona.

Clara, si la persona, á quien se escribe, la comprende sin esfuerzo.

Concisa es la que no contiene ninguna ampliación innecesaria.

Bella es la que tiene la pureza del lenguaje, en que se halla además de buscada elegancia, cierta naturalidad y no rebuscadas las palabras y de buena estructura de los períodos y adornos del estilo.

En esta especie literaria se encuentran en los clásicos de Roma, como en los de nosotros Cicerón y Plinio; y en España, como en los de Cid, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, etc. En el siglo XVIII, como en los de Argensola, Góngora, etc. En el siglo XIX, como en los de Larra, etc. En el siglo XX, como en los de Galdós, etc.

Aquella es carta *erudita*, que se usa en los asuntos científicos y artísticos: de asuntos científicos y artísticos.

v. gr: las *Cartas á un escéptico* de Balmes y las *Cartas morales* escritas por Séneca.

Finalmente las epístolas *poéticas* son aquellas en que se transmiten los preceptos de la vida moral, ó de las artes, ó de las ciencias, exponiéndolos con cierto poético ornato.

Entre los latinos sobresalió Horacio en las cartas morales y científicas; soberanamente hermosa es la epístola *ad Pisones de Arte Métrica*.

Y entre los castellanos fué eminente Rioja, como puede verse en la epístola moral, que empieza:

Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son, do el ambicioso muere

Ademas son notables Melendez, Jovellanos. Moratín (D. Leandro), Martínez de la Rosa etc.

Las cartas en general han de llenar ciertas condiciones y requisitos, á saber:

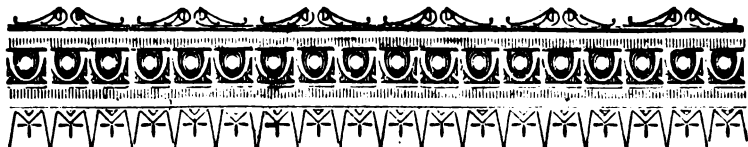
Debe tenerse muy en cuenta para la redacción de una carta quien es quien la escribe, á quien la dirige y sobre qué asunto. Pues no se habla lo mismo á un hermano, que á un extraño; ni á un compañero, que á un superior, ni á una mujer, que á un hombre.

Además la carta ha de reflejar aquella naturalidad y soltura de la conversación, en su lenguaje, estilo y pensamiento. Y siendo atributos distintivos de este género, la espontaneidad y sencillez, deberá evitarse, cuanto parezca artificioso y estudiado. Sin embargo, tal puede ser la naturaleza de la carta y de las ideas y sentimientos que la dictan, que el estilo y tono se eleven sin perjuicio de la naturalidad.

También cuadran perfectamente á estas composiciones y realzan mucho su mérito: los pensamientos ingeniosos y profundos, los refranes oportunamente citados, los modismos propios del idioma y cierta llaneza, que jamás degeneren en trivialidades ni bufonadas.

El carácter de las epístolas eruditas y poéticas exige mayor precisión en el lenguaje y exactitud en las ideas, debiendo ser su estilo mas elevado, que el sencillo y familiar.

En fin, examinando la estructura y la forma de las cartas se las halla muy semejantes á los discursos oratorios, que pasamos á estudiar,



CAPÍTULO IV

ORATORIA—SU IMPORTANCIA ARTÍSTICA—ELOCUENCIA—CUALIDADES DE LA COMPOSICIÓN ORATORIA—SUS VARIOS MIEMBROS—DIVERSAS ESPECIES DE ORATORIA—DIFERENCIA ENTRE EL CARÁCTER DE LA ORATORIA ANTIGUA Y EL DE LA MODERNA—CUALIDADES DEL ORADOR.

ORATORIA—La *oratoria* es un conjunto de reglas, el arte ó el método adecuado para desarrollar y perfeccionar la facultad natural de la elocuencia, por medio de la que nos expresamos con lucidez y energía. La oratoria tiene por objeto convencer y persuadir.

Vamos á bosquejar su importancia artística.

El hombre, en efecto, es razonable y la razón enseña el ánimo. La fantasía con sus juegos, las pasiones con sus lisonjas, pueden obcecarlo y extraviarlo, revistiendo el mal con la divisa del bien; pero cuando la luz de la verdad rasgue las tinieblas y haga caer aquel disfraz, indicando el mal en sus perjudiciales efectos y en su monstruosa inmundicia: el hombre por ley ordinaria debe y quiere someterse:

porque está hecho para la verdad y el bien, y donde claramente descubre estas dos cosas, si no es cautivo de prepotentes pasiones. corre hacia ellas, como el hierro hacia el imán. Aquí se pone de manifiesto el camino que debe seguir el orador.

Ante todo, debe descubrir á los entendimientos la verdad, haciéndola conocer en todos sus atractivos; porque, si entre los halagos fascinadores de la imaginación y de los sentidos, la luz de la verdad, por defecto del orador, no hiere con toda su claridad, la mente; entonces el momentáneo aplauso, las lágrimas efímeras desvanecen muy pronto, á manera de globo irrisado de jabón.

Pero el hombre no es mente solo; sino que también es sensible y tiene corazón y pasiones, que se oponen, á menudo, muy vigorosamente al entendimiento y á la voluntad; por donde el común lamento: *Videó meliora proboque: deteriora sequor.* (*)

Pues, si el corazón coopera con el entendimiento; el hombre vuela, triunfa y logra tocar la más difícil meta por áspera y dificultosa que sea. Pero si el corazón conspira en daño del espíritu el hombre pierde ora las alas, ora las fuerzas.

Por consiguiente, el orador para completar la convicción debe convertir el corazón y las pasiones en dóciles compañeras y ministras de la razón. Esto lo obtendrá proponiendo con agradables y vivaces colores los objetos, que son propios del corazón, es decir, los sensibles, y que el mismo corazón puede, rectamente adquirirlos y gozarlos pacíficamente, ayudando á la razón y sirviéndola con fidelidad.

Para completar la persuasión, queda para cumplir otra parte. También al hombre así enca-

(*) Veo lo mejor y lo apruebo mas practico lo peor.

minado y bien dispuesto pueden ocurrir en su sendero encuentros, peligros y halagos nunca imaginados. Un orador impróvido ó poco avisado no ve tan lejos: ó si alguna cosa descubre, piensa de hacer bien, ocultando á los oyentes las vicisitudes de un porvenir desagradable y pavoroso.

De donde resulta, que los espíritus no preparados á superar aquellos obstáculos, no provistos de las armas necesarias al efecto, aun cuando hubieran bien comenzado, se detienen y retroceden:—Un orador sensato prevé las dificultades, descubre los halagos que combatirán la mente y el corazón: los revela á los oyentes, para que no sean amedrentados por asaltos inopinados, ó seducidos por aspectos fraudulentos y le suministra las armas oportunas para resistir y vencer.

Así prevenido para todo, el hombre avanza, iluminado en la mente y fortalecido en el corazón: pues, las pasiones bien dirigidas se han puesto de acuerdo con la razón; y el hombre todo, se ha provisto de lo que puede ocurrírsele en la senda, que debe seguir. El orador, como capitán experimentado, ha adiestrado la tropa á la victoria, la ha provisto de consejo, de coraje y de armas. Y la vida ¿no es, acaso, una milicia? Por tanto, quien se dedica á guiar las multitudes, debe asumir la solicitud de general en jefe y debe estar dotado de la mente, del corazón y de la virtud correspondiente á ese elevado cargo.

ELOCUCIÓN—La *elocuencia* es un don feliz de comunicar á otros con brillantez de colorido, nobleza y vigor nuestras ideas y sentimientos. Como queda dicho la *oratoria* contribuye, en gran manera, á su desarrollo y perfeccionamiento.

Por donde, no es orador elocuente el que sepa escribir con elegancia y suavidad, describir con viveza y amplificar espléndidamente; sino el que sepa dirigir la palabra y los adornos eficazmente al fin precitado; el que sepa con tanto calor y sabiduría penetrarse en la cuestión, de transfundir, con la palabra, con los ojos y con los movimientos, aquel fuego que siente dentro de sí mismo, en los pechos ajenos.

Para obtener esto, el orador debe poseer no solo adecuados conocimientos de la materia que trata y de aquellas que tienen con ella relación; sino que es menester que el orador ame fuertemente la causa que patrocina.

Si alguien no amara profundamente la patria, ó el interés del cliente; si no amara la virtud á tal grado de sentirse acongojado, viendo dominar en su lugar á la iniquidad, mucho le conviene callar.

De otra manera sus palabras y la afectada emoción serían fuego pintado, que no teniendo en sí ni luz, ni calor, no puede en modo alguno comunicarlo á otro. Y el fuego pintado puede estar figurado en braceró de oro incrustado de piedras preciosas, siempre será fuego pintado para ilusionar los ojos de una mona y nada más.

Sabemos de Craso, que murió de espasmo, después de la fogosa arenga hecha contra Antonio y en favor de la República maltratada por aquel malvado. Mirabeau, revolucionario y ateo, reunía, no pocas veces, la injusticia de la causa, que sostenía en la tribuna de París, á la deformidad del ánimo y del aspecto; y no obstante el ciego entusiasmo por sus sentimientos, le investía y gobernaba de modo, que parecía un genio inspirado, y atraía, á su arbitrio, las inhumanas multitudes, que eran, por lo demás, como oleadas de un mar combatido por la tempestad.

LAS CUALIDADES PROPIAS DE LA COMPOSICIÓN

ORATORIA, pueden resumirse en una principal: la oportunidad. Resulta de aquí, pues, el poder inmenso de la improvisación.

Un discurso escrito puede ser recitado indiferentemente en el parlamento, en el santuario, en una academia, en un banquete, mientras que la improvisación cuadra para toda clase de situaciones, en un momento dado y en presencia de cualquier auditorio. Cierta desaliño en el orador lo vuelve más natural, y los oyentes acogen con indulgencia, un hombre que no se prepara para hablarles, ni procura sorprenderlos. Si gesticula con violencia, si sus ojos relampaguean, si su palabra se halla impregnada de llamas y torbellinos, es porque la misma asamblea lo inspira.

Hay vida en su palabra, porque hay realidad; hay fuerza, porque la saca de cuanto lo rodea; hay oportunidad, porque habla á hombres del momento.

Seguramente no será de hielo si fogoso es el auditorio, ni vehemente si lleno de calma; ni remontará audaz su vuelo, si la asamblea camina tranquila en el llano, pero sabrá identificarse con ella, graduar el paso según el suyo, siguiéndola hasta que consiga doméñarla, subyugarla, encadenarla, y hasta que, poniéndose á su frente, la conduzca y precipite en sus propias vías.

El alma del improvisador responde al alma del auditorio; ambas se tocan, se mezclan y se confunden.

Nunca sabe el improvisador lo que va á decir, y aun menos como lo dirá; ebrio de confianza deja la playa y se precipita en las aguas, desplegando su vela de púrpura y sostenido en los brazos del auditorio; todos los corazones palpitan por él desde la ribera.

No se puede decir otro tanto de esos falsos oradores de tribuna, de esos habladores por escrito, que carecen á la vez de espontaneidad, memoria, pulmón y entrañas; que no pudiendo conmover al auditorio se esfuerzan cuando menos en agradarle, adornando sus discursos y luego mas que adornados resultan acicalados y engalanados como un parainfo, perfumados y cargados de afeites, arrees y perifollos.

MIEMBROS DEL DISCURSO—Los retóricos antiguos señalan seis partes ó miembros de la composición oratoria:

Erorsus, narro, seco, firmo, refuto peroro.(*)

Mas, en realidad, están algunas de ellas incluidas en otras y por eso quedan, sin violencia, reducidas á las cuatro siguientes: *Exordio, proposición, confirmación y epilogo.*

EXORDIO—El *exordio* es una parte del discurso que tiene por objeto preparar el espíritu del auditorio para que reciba con atención y benevolencia las palabras del orador.

Por donde lo que en el cuerpo es la cabeza, lo que en los edificios el vestíbulo; eso es el exordio en el discurso. Infírese de aquí el principal cuidado y la diligencia con que esta parte de la composición oratoria ha de ser trabajada, pues, Cicerón la consideraba: *dificillima pars orationis*: la más difícil parte del discurso.

Puede ser el exordio: *templado y vehemente* ó *ex-abrupto.*

* Habiendo empezado, narro, divido, confirmo, refuto y peroro; es decir; Exordio, narración, división, confirmación, refutación y peroración.

Es templado aquel, por medio del cual se prepara el ánimo de los oyentes, por cierta hábil conciliación de ideas y sentimientos.

Así un discurso de fecha reciente principia:

«Hay algo, señores, lisonjeramente misterioso en el ambiente moral de esta ciudad de Córdoba á la que nunca me ha sido posible acercarme sin hondo recogimiento. No sé porque parece que aquí palpitará con mas libre soltura el espíritu colectivo, que aquí se deslizaran mas diáfanas las corrientes de nuestra verdadera historia y se despertara entre la vaga sugestión de emociones indefinibles, con mas potente vivacidad el recuerdo de esas leyendas y de esas tradiciones que van cantando á través de los siglos en el alma siempre sensible de los pueblos la nota tónica de su carácter y de sus destinos y disputando á la necesaria transformación de las edades la ingénita pureza del sér originario». (O. Magnasco)

Vehemente ó ex-abrupto es el exordio en que el orador, como arrebatado fuera de sí mismo, por cierto ímpetu, consterna á los oyentes, expresándose con repentino é inopinado calor y movimiento.

Efectuase 1º. por indignación é increpación:

Soldados, no estoy contento de vosotros: no habeis mostrado ni disciplina, ni valor, ni constancia; ninguna posición ha podido reuniros; un terror pánico os ha sobrecojido, y habeis perdido un puesto en que un puñal de valientes debían detener un ejército». (Napoleón Iº).

Mirabeau con elocuencia varonil responde al rey de Prusia:

«Si haceis lo que diez veces por día, y mejor que vos habrá hecho el hijo de vuestra esclava, dirán vuestros cortesanos que habreis verificado una acción extraordinaria; si cedéis á vuestras pasiones, os dirán que haceis bien; si prodigais el sudor de vuestro pueblo como el agua de los ríos, que procedeis con acuerdo; si conseguís poder arrendar el aire, que es medida muy sabia; si empleais vuestro poder para vengaros personalmente, celebrarán vuestro proceder; tal lo hicieron así en tiempos

pasados otros cortesamos cuando Alejandro, tomado del vino, hundió un puñal en el seno de su amigo: tal lo dijeron así, cuando Nerón dió muerte á su madre.

«¿Cómo? ¿y en qué cristiandad y pecho honrado
Cabe cosa tan fuera de medida,
Que á un hombre como yo tan señalado.
Le dé muerte una mano así abatida?». (Ercilla).

Tal es el celebérrimo exordio de Tulio contra Catilina:
«*¿Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*
¿Hasta cuando, Catilina, abusarás de nuestra paciencia?»
etc.

2º. Por licencia ó cierto modo libre de hablar.

Napoleón, al volver de la isla de Elba, en presencia de un regimiento que titubea, baja precipitadamente del caballo y descubriendo su pecho, les dice:

—«Si hay alguno entre vosotros que quiera dar muerte á su general, á su emperador, puede efectuarlo, aquí estoy».

«Yo soy Caupolicán, que el hado mío
Por tierra derrocó mi fundamento...
Soy quien mató á Valdivia en Tucapelo
Y quien dejó á Purén dismantelado;
Soy el que puso á Penco por el suelo
Y el que tantas batallas ha ganado». (Ercilla)

Las *cualidades* del exordio son: *propiedad*, *esmero*, *modestia* y *brevedad*.

La propiedad consiste: en que el exordio esté unido al discurso á que pertenece, como la cabeza con el cuerpo; que haya nacido de las *entrañas* mismas del asunto y se vea germinar como de la naturaleza del mismo; además, han de brillar en él, exquisita corrección y limpieza de lenguaje y del estilo.

El *cuidado* y esmero del exordio estriba en que sea lleno de dignidad, sea limado é inge-

nioso, adecuado en las dicciones y rico de sólidos pensamientos. Ha de notarse, que la primera recomendación del orador mana del exordio; el cual si fuese tratado con negligencia, lo demás fastidiaría y repugnaría al auditorio. Pues, como advierte Quintiliano, parece efectivamente pésimo aquel piloto, que al salir del puerto, encalla al punto la nave al través de los escollos.

La *modestia* del exordio consiste en que el orador que empieza á hablar debe exhibir aquel ingenuo pudor, que encontraba Cicerón tan digno de elogio en el célebre orador L. Craso: *Fuit enim in L. Craso pudor quidan, qui non modo non obsesset ejus orationi; sed etiam probitatis comendatione prodesset.* (*). Y el mismo Tulio confesaba, que en el principio del discurso temblaba en toda el alma y en todos los miembros. Porque estos insignes doctores y artífices de la elocuencia, no ignoraban, que suele ofender al espíritu del auditorio, cuando el orador á manera de pedante, comienza á dirigir la palabra, confiando en sí mismo demasiado.

Es *breve* el exordio, cuando sea proporcionado en naturaleza y extensión al resto del discurso. Evítense, pues, las frívolas circunlocuciones y téngase presente que á un pigmeo no conviene la cabeza de un gigante, ni á un humilde tugurio puertas grandísimas. Pues, á quien pecara en esto, cuadraría perfectamente aquello del jocosó Diógenes, cuando ridiculizaba á los habitantes de un pobre pueblito, á cuya entrada se habían colocado grandes y magníficas puertas: *Viri Myndii, portas claudite, ne urbs exeat.*

(*) Pues L. Craso estaba dotado de cierto pudor, que no solamente no perjudicaba á su peroración; sino que era útil por recomendar al concurso la estima de su probidad.

Desgraciadamente hoy se estima tan poco esta parte importantísima del discurso, que se ha llegado al extremo de imitar á los antiguos miembros del Areópago; cuyos oradores hablaban *sin exordio, sin afectos y sin epílogo*; (*) mas en cuanto á nosotros ¿no será, por ventura, á causa de que tarda, á veces, en ocurrírsenos cómo y dónde hemos de empezar una composición oratoria? ¡Tanto es el desprecio en que tenemos á la *maestra de pedantería!*

Para soltar estas dificultades, guiaremos al principiante, en rápida excursión, á las varias fuentes del exordio templado:

1ª—Sencilla y rectamente mana el exordio de los adjuntos ó circunstancias de persona, de cosa, de lugar y de tiempo. v. gr:

1º De persona:—«Sucédeme ahora lo que al viajero que había subido á las áridas asperezas de la montaña, que perdió de vista la casa materna que solo divisó desde la altura, que contempló á la distancia, durante el día, el humo de los pacíficos hogares de la comarca y vió brillar en medio de la noche las apacibles luces de sus hermanos, y que al bajar á la llanura, después de una larga y fatigosa peregrinación, reconoce su antigua morada, se encuentra en medio de los suyos, se sienta con ellos al pié del árbol que á todos da sombra, y parte con ellos el pan, el vino y la miel que le ofrecen, en señal de cariño para unos, de cordial conciliación para otros y de benevolencia para todos.—(B. Mitre)

2º De cosa:—«Orden general:—Todos cubiertos menos el orador que se dirige al pueblo soberano, ausente en los comicios, pero presente aquí.»—(id)

—«En medio de tantos debates tumultuosos ¿no me será posible traerlos otra vez á la deliberación del día con unas pocas y muy sencillas cuestiones?—(Mirabeau)

3º De lugar:—«Por esta parte se extiende el Océano, fin último y remate de las tierras; por aquella nos cerca el mar Mediterráneo; nadie podrá escapar con la vida si no fuere peleando; no hay lugar de huir; en las manos y en el esfuerzo está puesta toda la esperanza.»—(P. Mariana)

4º De tiempo:—«La hora es avanzada, y, como acaba

(*) Julio Pollux.

de anunciarse, no voy á hacer un discurso, sino á pronunciar brevísimas palabras.»—(*Goyena*)

2ª—Sale espontáneo el exordio de la elocuente y sencilla exposición del asunto, sin fuego ni adornos postizos y sin artificio ninguno; v. gr:

«Tengo el gusto de dar principio esta noche á la serie de lecturas que forman, según nuestro reglamento, uno de los medios para llegar á la consecución de los propósitos, que nos han reunido.»—(*Goyena*)

IIIª—Del mismo adversario puede nacer el exordio: cuando, á primera vista, parece que decimos las cosas del todo perjudiciales á nuestra causa y que favorecen á la parte contraria, á fin de arrastrar á esta, insensiblemente y sin pensarlo, en nuestras propias vías.

Es, en especial, táctica forense y parlamentaria.

IV—Resulta buen exordio de la narración de un hecho insigne, ó de la enunciación de un sublime pensamiento, ó de un ejemplo ilustre; v. gr:

1º—«En una mañana del mes de Enero de 1878, entré á visitar la Catedral de Pisa. De la bóveda del templo estaba suspendida la vieja lámpara de cobre, cuyas oscilaciones habían sugerido á Galileo, hace trescientos años, la teoría del isocronismo de las vibraciones del péndulo.»—(*Rawson*)

2º—«No en todos los negocios se debe á las canas la seguridad de los aciertos, mas inclinadas al recelo que á la osadía, mejores consejeras de la paciencia que del valor.»—(*Solis*)

3º—«Soldados: en quince días habeis conseguido seis victorias, tomado veinte y una banderas, cincuenta piezas de artillería, numerosas fortalezas, hecho mil y quinientos prisioneros, y dejado en el campo de batalla mas de diez mil hombres entre muertos y heridos; soldados, iguales sois á los conquistadores de Holanda y del Rhin.»—(*Napoleón I*)

V—De modo admirable se obtiene el exordio por medio de la figura de *suspensión*, que prepara los ánimos de los oyentes, por la esperanza de alguna cosa grande y por el vehemente anhelo de saber, que será, por fin, aquello, que el orador hace vislumbrar. v. gr:

—¿Qué es la causa que el santo Job fué con tantos trabajos afligido, pues vivió una vida tan santa y sin reprehensión? ¿Qué virtud le faltaba? ó qué pecados merecieron que Dios le tratase con tanto rigor? Por ventura era soberbio? No: que él dice que con el menor de su casa se ponía á juicio para satisfacerle, si estaba agraviado. ¿Era escaso con los pobres ó peregrinos? No: que él dice que á ningún peregrino tuvo cerrada la puerta. ¿Fué avariento, enemigo de limosnas? No: que él dice que jamás comió bocado á solas, sin que tuviese parte el pobre y el huérfano. Pues ¿qué fué la causa de tan terrible trabajo? Porque no le faltase esta virtud entre todas las que tenía, que era dar gracias á Dios, por las tribulaciones, como las daba por la prosperidad.—(*Zírate*)

—El orador trata por medio del exordio de captarse la *benevolencia*, la *atención* y la *docilidad* del auditorio.

Gánase la benevolencia de los oyentes:

1º Por la persona del mismo orador al ostentar cierto ingenuo candor, modestia, pudor y probidad en su aspecto;

2º Por la persona del adversario, si decimos, que veneramos la demasiada elocuencia y gracia de este; por donde resulta sospechosa á los espectadores y también, cuando procuramos exponerlo al odio y á la envidia, rememorando los vicios de que adolece y si fuera hombre de bien y de notable probidad, imitaremos á Cicerón, no tocando su vida y sus costumbres, sino ridiculizando alguna de sus debilidades;

3º Por los oyentes cuando el orador muestra confiar en ellos, y reúne su causa con la utilidad y provecho de ellos, y también si modestamente

elogia su justicia, fidelidad, autoridad y otras dotes.

4º Por la persona del interesado ó cliente, es decir, de aquel, cuya causa se trata, cuando lamentamos la falta de amigos, su calamidad y soledad, recordando su virtud é inocencia.

Conciliase la atención: 1º por medio de la *promesa* de manifestar cosas nuevas, ó grandiosas, ó útiles ó recreativas; 2º si durante el curso de la oración *pedimos* á los oyentes que escuchen amorosa y diligentemente.

Por último, grangéase la docilidad: 1º si prometemos ser breves y lo cumplimos; 2º cuando proponemos clara y sencillamente el asunto de que se va á tratar, y dividimos el discurso en dos ó, á lo sumo, tres partes.

PROPOSICIÓN—En ella expone el orador el asunto escogido para persuadir á los oyentes. Puede ser: 1º *simple*, si consta de un solo punto capital; v. gr:

ha de establecerse la paz;—delen perdonarse las injurias.

2º cuando abraza dos ó más, hay *división* y llámase *proposición compuesta*:

debe hacerse la guerra y guerra sin cuartel;—en la ciudad nace la lujuria; de la lujuria la avaricia; de la avaricia la audacia.

3º si para la perfecta inteligencia del asunto *se refieren hechos* se hacen reflexiones ó se ponen ejemplos aclaratorios, hay *narración* y entonces la *proposición* recibe el nombre de *ilustrada*

Los que hacen de la *división* y de la *narración* dos nuevas partes del discurso, pueden advertir sin dificultad, que en la *proposición compuesta* va comprendida la *división*; y la *narración* en la *ilustrada*.

Las dotes de la *proposición* estriban:

1º—en que ha de presentarse con extraordinaria sencillez, precisión y claridad;

2º—en la *compuesta* es conveniente separar sus varios puntos y que estos, apenas alguna vez, pasen de tres; porque de lo contrario produce la confusión y oscuridad contra la cual había sido enunciada.

3º—es idónea la *ilustrada* para conciliar fe, si la proporcionamos al discurso á que pertenece, y los ejemplos son adecuados; la *narración* gráfica y sobria, esparciendo en ella como la semilla de ciertos argumentos; y las reflexiones breves y discretas, recordando que *narramos* y no debemos *comprobar*.

CONFIRMACIÓN — Esta es la parte esencial y necesaria del discurso oratorio, en que se trata de probar lo ya manifestado en la *proposición*, y para esto nos valemos de razones ó *argumentos*.

Los argumentos, sólida base del discurso, nacen del talento, del saber, de la meditación y de estudiar á fondo el asunto.

El orador, para conseguir su propósito, no solo debe *instruir*, sino *agradar* y *conmover*. Para *instruir* se vale de las pruebas ó argumentos; para *agradar* debe conocer las *costumbres* á las cuales ha de conformar su dis-

curso; y para *commover*, necesita *excitar las pasiones*.

El arte de argumentar consiste en aplicar pensamientos admitidos como verdaderos á otros dudosos, con el fin de hacer resaltar su verdad ó falsedad. Para bien argumentar es necesario un punto de partida común, una base ó principio de todos reconocido y aceptado. Por medio de las pruebas ó razones vencemos las resistencias intelectuales de nuestros opositores y corroboramos las opiniones de los que nuestras ideas comparten.

Conforme á una antigua distinción dividiremos las pruebas en *artificiales* é *inartificiales*.

Las primeras llamadas también *lugares oratorios interiores* nacen de la razón, de la conciencia, de los sentimientos, de la esencia misma del asunto, de las leyes del raciocinio y las principales son: *adjuntos, definición, enumeración de partes, similitud, género, contrarios, causa, efecto, comparación, etc.*

Los *adjuntos* ó *circunstancias* es todo lo que probablemente está unido á la cosa de que se trata; son de tres géneros: *de cosa*, como *el lugar, tiempo, etc.*; *de ánimo*, como *vicios, virtudes, etc.*; *de cuerpo*, como *belleza, deformidad, hábito, robustez, etc.*

La *definición, enumeración, comparación* ó *simil* son figuras de pensamiento ya conocidas.

El *género*, según los retóricos, es lo común de muchos y abraza en sí muchas cosas, como la *virtud* que comprende la *justicia, templanza, fortaleza, prudencia, etc.*

v. gr: La justicia es una virtud; luego debe ser amada.

Los *contrarios* vienen á ser una especie de comparación, en que se hacen resaltar las diferencias, en lugar de insistir sobre las semejanzas, para probar por medio de la oposición de una idea falsa, la verdad de la idea que se sostiene.

Las causas y los efectos son los antecedentes y las consecuencias de las cosas.

Las pruebas *inartificiales*, ó *lugares oratorios exteriores*, son tomadas fuera del hecho que se discute, es decir, en el testimonio humano: *ley, documentos fidedignos, testigos, juramento y la reputación ó fama.*

Grande es la importancia de cada una de estas pruebas; lo que debe procurarse con diligencia es usarlas oportunamente; lo cual se logra, teniendo en cuenta las circunstancias y el carácter del auditorio, así como su capacidad intelectual. Advierte Cicerón, que él colocaba los argumentos más sólidos, parte en el principio, porque entonces el auditorio escucha atentamente, y parte al fin, cerrando la argumentación con la prueba más fuerte, pues, entonces hieren en mas alto grado la mente del espectador, y los más débiles en medio, donde se oculta más su futilidad: á manera de reclutas, que, oyendo la orden de ataque, miran alrededor por donde pueden huir, pero viendo su gran multitud se sienten obstaculizados y también imponen al enemigo por su número. Finalmente los medianos cobran vigor si se les une y apoya hábilmente con otros fuertes.

Los argumentos más seguros y contundentes han de ser amplificados. Y la amplificación puede hacerse de cosas y de palabras, y consiste en cierto modo copioso y vehemente de argumentar, por el cual la dignidad, amplitud, ó indignidad y atrocidad de la cosa, la demostramos de tal suerte, que hiere los ánimos, promueve los afectos y se graba profundamente en la memoria del concurso.

Cuando el orador ha de combatir, aniquilar ó destruir las pruebas aducidas por el adversario tiene lugar la *refutación*. Pero si vale tanto demostrar, que la verdad y la justicia están de nuestra parte, como que faltan á nuestro contrario, es evidente que la *confirmación* y la *refutación*, sustancialmente, son una misma cosa y el separarlas cual si fuesen diversas, solo tiende á producir confusión y dificultad, donde no la hay.

Para refutar los argumentos, dice un tratadista español, es preciso demostrar, que están apoyados en falsos principios, ó que de principios verdaderos se han deducido consecuencias falsas ó exageradas, ó que se ha dado por cierto lo dudoso, por confesado lo que se disputa, ó por propio de la causa lo que poca ó ninguna relación tiene con ella. Son excelentes medios de refutación el hacer resaltar las contradicciones en que hubiere incurrido el contrario, deducir de sus principios consecuencias favorables á nuestra causa, ó redargüirle con sus propias razones, lo que se llama convertir ó retorcer el argumento (*retorquere argumentum*).

Si los argumentos reciben toda su fuerza del arte con que supo exponerlos el contrario, los despojaremos de dicho artificio, siguiendo un camino inverso al trazado para las pruebas. Presentaremos aislados los que de intento se hubieren agrupado, reduciremos á su menor expresión los que se hubieren embellecido con las galas de la amplificación oratoria, ó recibieren su fuerza de las pasiones. Cuando los argumentos del contrario encierran razones positivas ó sólidas, se hace caso omiso de ellos ó se tratan muy de paso y con cierto desdén, como si no hubiesen llamado la atención, ó se debilitan por medios indirectos, ya reforzando nuestros propios argumentos, ya concitando los

afectos, ya valiéndonos de la ironía ó de algún chiste decoroso, que distraiga al auditorio y desconcierte al contrario.

El orador, á veces, refuta él mismo las objeciones que otros pudieran dirigirle. En tal caso debe proponerse dificultades naturales de cierta importancia; cuya solución no sea fácil de prever. exponiéndolas con fuerza é ingenuidad, contando de antemano con la contestación más satisfactoria.

Cuando el auditorio está prevenido en contra de nosotros y resiste evidentemente á nuestra argumentación directa, hemos de hacerla entonces de un modo indirecto, insinuándonos oculta y sagazmente, con cierto exquisito arte, en el espíritu de los oyentes.

Por último, la confirmación, parte esencial del discurso, debe merecer el mayor cuidado. Los argumentos han de ser eficaces y sólidos, y deben ser dispuestos y agrupados de tal suerte, que se presten mutuamente apoyo y fuerza. Aun cuando fueran débiles, comunes y notorios, han de presentarse con cierta novedad, originándose esta unas veces, de lo inesperado: otras, de la forma: otras, en fin, de las particulares relaciones, que establecemos entre cosas muy conocidas.

Solo después de haber convencido, el orador tratará de conmover, porque fuera de su lugar y tiempo lo patético se convierte en ridículo.

PERORACIÓN—Es la última parte de la composición oratoria, en la que el orador trata de vencer y alcanzar lo que se había propuesto en todo el discurso.

Consta la *peroración* ó *epilogo* de dos partes: la *recapitulación* ó *enumeración* y la *moción de afectos*, aunque esta última puede ha-

llarse en cada uno de los miembros de la oración.

La primera consiste en la *breve* y artística repetición de los puntos culminantes del discurso, realzándolos con rasgos enérgicos y felices.

Ej: «Y no temáis, señores, por la suerte de vuestra querida Universidad. No dejaremos languidecer una sola de sus gentiles tradiciones. Hermanaremos la piedad y la ciencia; seguiremos enlazando el pasado al porvenir como ahora al momento presente. El *su' annulo piscatoris* de sus Bulas quedará siempre intacto é inmaculada la prestigiosa realza de sus títulos. No, no hemos de tornarnos iconoclastas y Córdoba podrá abrir más su espíritu á las expansiones de la industria, su seno á las explotaciones de sus minerales vírgenes; multiplicar sus ganados, ensanchar el risueño mosaico de sus sementeras y dar sus aires al rumor trascendental de las fraguas...—(O. *Mag-nasco*).

La otra parte del epílogo sirve para excitar los afectos mas favorables á la causa que se defiende:

v. gr: . . . —«Córdoba será siempre su Universidad porque así se lo murmuró el hado en los días lejanos de su origen, porque ese es su sino, esa es su vida, ese el anhelo de sus lares, ese su lema y esa la profecía de su santo fundador: que viva y llegue siempre su glorioso renombre á todas las naciones de la tierra.» *Et portabit nomen suum coram gentibus!* (id.)

—«Hombres que me escucháis, conservad el recuerdo de sus hazañas (*de! Almir. peruano Grau*), imitad sus virtudes, contad á vuestros hijos su muerte gloriosa! mujeres de América, alabad sus dotes amables y llorad sobre su tumba, como las mujeres troyanas lloraban en los funerales de Héctor, hijo de Priamo! y vos, Señor, Dios del Universo, creador de los mundos, vos que dais leyes á todo lo que existe, poned en el corazón de mis conciudadanos sentimientos de paz y de justicia, desarmad su brazo para que no derrame sangre en la batalla sin gloria

de los propios hermanos, y apartad del suelo de mi patria las calamidades de la guerra, para que bajo su cielo purísimo la familia humana crezca, se multiplique y cumpla su destino!»

(A. Del Valle).

En la peroración, los maestros del arte, aconsejan desplegar todas las velas del saber; abrir todas las fuentes de la elocuencia y aplicar las teas encendidas, por así decirlo, en los ánimos de los oyentes.

Solo debe cuidarse de que sea *vehemente* para, conmover los ánimos; y *breve*, pues observa Tulio: *lacrimae cito arescunt*: presto se enjugan las lágrimas, y se extinguen, todavía más pronto, los ardores del espíritu.

COSTUMBRES.—ACCIÓN ORATORIA.—PASIONES.— Antes de pasar al estudio de las *diversas especies de oratoria*, vamos á completar el desarrollo de los tópicos anteriores, hablando de las *costumbres, acción, y de la moción de afectos ó pasiones*.

COSTUMBRES.—El orador para inspirar confianza, debe gozar de buena opinión y fama en cuanto á su honradez y costumbres, y también es necesario que conozca á fondo la voluntad y naturaleza de los oyentes, á fin de observar el decoro debido, para grangearse las simpatías generales y escoger los más idóneos argumentos.

Fácilmente concilia fe el orador, en que se distinguen las tres virtudes: *prudencia, probidad y benevolencia*.

La *prudencia*, en razón de que solemos tener fe en aquellos, que consideramos más inteligentes y previsores, que nosotros mismos.

La *probidad*, pues, careciendo de ella, es tanto más aborrecible y sospechoso, cuanto más artero y malicioso.

La *benevolencia*, porque, si le conceptuamos hábil y de buen juicio; pero descubrimos que es falaz y más amante de sí mismo, que de los otros, aborrecemos profundamente sus consejos.

Debe también el orador manifestar *modestia*, pues, ella es el mejor indicio de la probidad y de la prudencia, y nada suele ofender en tan alto grado á los hombres, como la arrogancia.

Se considera *benévolo* el orador, cuando tiene respeto al auditorio y parece anteponer la utilidad general á la propia; *probo*, si alaba la virtud y reprende el vicio; si, en ocasión propicia, durante el discurso, muéstrase creyente, humanitario, amante de la patria, justo y fuerte; *prudente*, si alega sólidas razones y profundos pensamientos, si habla con claridad, orden y cierta gravedad, si, en fin, observa en todas las cosas el correspondiente decoro.

Es de supremo interés para el orador conocer profundamente al auditorio.

Será, pues, altamente provechoso considerar si dirigirá la palabra á personas *intelectuales* ó *cultas*, á *semi-cultas* ó *populares*; á *ricas* ó *pobres* etc. Vista la dignidad, bueno es considerar la variedad del ingenio, de las costumbres y de la edad, en lo que el orador sagaz hallará el camino apto para persuadir.

Son también utilísimas para esto, las enseñanzas de Horacio, que gráficamente describen las costumbres de los niños, de los jóvenes, de los ancianos etc., y empiezan con estos versos:

*Reddere qui voces jam scil puer, et ped: certo
Signat humum etc....*

ACCIÓN ORATORIA.—La voz y la acción ó gesto constituyen lo que Cicerón llamaba *quædam corporis eloquentia*: cierta elocuencia del cuerpo.

La verdad y la sencillez en la dicción es lo que agrada, lo que cautiva, y la expresión exacta de las pasiones es lo que ejerce imperio sobre nuestras almas.

El orador debe consagrar un gran cuidado al conocimiento de su voz: debe estudiarla como un instrumento, domar su dureza, enriquecerla con los acentos de la pasión y hacerla obediente y pronta á las más delicadas inflexiones del sentimiento; pues, ellas dan vida á las palabras. Y ¿quién ignora que las palabras no tienen por sí expresión ninguna?—la sensibilidad, los ojos, las facciones han de expresarla!

El estudio de las inflexiones debiera estar en uso como él de las lenguas y creo imposible. agrega Talma, engañar á una persona, cuando sabe apreciar el valor de todas las inflexiones.

Ahora bien, el *tono* de la voz, mas conveniente, agradable y natural, es el mediano, debiendo desecharse los muy graves, porque no tienen vigor, y los excesivamente agudos, por ofender los oídos delicados de los urbanos hombres; como asimismo el paso rápido y brusco de una entonación grave á otra aguda y viceversa, cuidando de evitar ese martilleo monótono de hablar siempre en un mismo tono.

Debe el orador economizar su voz, distribuirla por grados, proporcionando su fuerza á la amplitud del local en que hablare, y á la muchedumbre de los oyentes.

Para arribar á un punto no deben emplearse al principio todas las fuerzas: así es que el orador en el *exordio*, cuando no es *vehemente* ó *ex-abrupto*, debe empezar con voz sumisa y respetuosa, levantándola un poco en la *proposición*, como en plática familiar; en la *confirmación* y principalmente

en la *argumentación* debe usarla con vehemencia y finalmente, en la peroración, cual si hubiera logrado victoria, debe ser más elevada y penetrante, como si ostentase gran confianza en la bondad de la causa y en la probidad y prudencia del auditorio.

En todos los pueblos existen sonidos, inflexiones que dan el valor á las palabras y que multiplican sus propiedades. Cuanto más se perfecciona ó se aumenta una lengua, tanta más necesidad tiene de estas entonaciones variadas y convenidas, que añaden sentido á las palabras y modifican sus significaciones. Así, pues, el *acento oratorio* está fundado en la naturaleza misma; en razón de que da á los sentimientos su propia expresión, lo cual es el lenguaje primitivo de la humanidad. La voz del sentimiento magnetiza nuestro ser y llega al alma y cuando las cuerdas de nuestro corazón están heridas, no hay más remedio que verter lágrimas ó asomar la sonrisa.

La buena *pronunciación* es una de las cualidades requeridas en el arte oratorio. Un vicio de pronunciación es el mayor de los obstáculos, si no puede corregirse.

Pero, afortunadamente, los tonos falsos y los sonidos duros se modifican y se hacen suaves y flúidos por medio de la música y por el estudio de la voz. Verdad es que el mal oído, la voz dura y poco flexible y las entonaciones falsas, lléganse á perder con el estudio y la asistencia á los conciertos, los cuales imprimen el gusto, y templan y armonizan los órganos del oído, como asimismo, recitando con frecuencia los versos mas dulces y flúidos, tratando de aliviar la voz y acomodarla á la misma dulzura de los versos: los de Fr. L. de León, Valbuena y sobre todo, Garcilaso prestarán auxilio bienhechor; y algo contribuirá también el oír otras voces suaves, privilegiadas, que existen y que llaman la atención. Pues, entonces, puede tanto ese instinto que nace con nosotros llamado imitación, que de ella formamos una nueva naturaleza.

Hemos de pronunciar clara, distinta y sinceramente de modo, que se enuncie íntegra la palabra

y todas las sílabas; pero sin esa molesta afectación que parecen computarse las letras, ni ese tonillo desagradable, ni esa pausa monótona que arrulla y convida al sueño.

La *acción*, propiamente, comprende los ademanes ó movimientos de la cabeza, tronco y brazos, y los gestos ó las expresiones del semblante.

Es inegable que á la demostración de los sentimientos del alma concurren todos los músculos del cuerpo humano; pero el rostro es la situación principal de los movimientos del alma, y sus partes mas elocuentes son los ojos, las cejas, la frente, la boca y la nariz: en ellas obra con más fuerza la ley general.

El mérito de la acción estriba en que acompañe perfectamente á la palabra, robusteciéndola unas veces, aclarándola otras y realzándola siempre. La acción no es otra cosa que la expansión del sentimiento: la dificultad que ofrece consiste en saber impresionarse de este sentimiento.

Por último, la acción es en cierto modo un lenguaje (*lenguaje mudo*): mas expresivo que la palabra misma, que no produce su efecto; la profusión de aquella destruye la nobleza del orador; es preciso que sea natural; no el producto de un esfuerzo estudiado, sino el sencillo resultado de la costumbre.

PASIONES.—El corazón es la llave del alma. Obra en el hombre lo que hace el viento con los buques á vela; y el fuego con los bajeles á vapor; de consiguiente, verdadero y durable triunfo, solo puede prometerse aquel, que sabe dominarlo. Siendo así, me admira, sorprende y lamento sinceramente, que los TRATADISTAS, copiándose uno á otro desde siglos, y con británica paciencia llenando volúmenes, hayan con escrupulosidad, tenido gran cuidado de transcribir necedades y majaderías, y pésimamente olvidado una parte tan esencial, como es la que respecta al corazón y los afectos.

Pero, aun cuando no lo exige el programa oficial vigente, y puedan, por tanto, saltarse estas consideraciones, trataré de suplir en cuanto sea dado á mis palabras este defecto, para aprovechamiento de la estudiosa juventud argentina, procurando desarrollar con cierta precisión este particular.

Afecto es un movimiento del ánimo más ó menos vehemente, que tiende ansioso hacia lo que cree su bien y rehuye lo que considera un mal. Por donde el afecto ó al menos la raíz de todo afecto es una sola, es decir, el amor. Pues del amor que el hombre, á sí mismo y al bien profesa, nace toda tendencia y toda abominación. Resulta de aquí, pues, que refrenado y bien regulado este afecto, el hombre todo es recto y probo. Por eso, decía el Espíritu de la Verdad: *Omni custodia serva cor tuum; ex ipso enim vita procedit*. Esta primera reflexión nos advierte, que debe dirigir rectamente el corazón y reglar bien el amor, el que asume el terrible cargo de guiar las muchedumbres y principalmente, no debe confiar demasiado, ni presumir de su ingenio. Pues, debe tener presente, que no hay cosa mas delicada y celosa, que gobernar los corazones tan varios de índole y de temple, de intereses y de afectos; cómo asimismo, tan sensibles para ser heridos y ofendidos y por consiguiente, fáciles á retraerse airadamente y ponerse en contradicción, con el que quiere superarlos ó tratarlos con dureza.

Por tanto, considere bien el orador, que los hombres se dejan ordinariamente guiar, quien más, quien menos, por el amor propio, siendo poquísimos los generosos, que subyugándolo, hácenlo callar del todo. Ahora, si bien esto no debe malamente segundarse, ni vilmente blandirse: puédese, con todo, razonablemente pensar, que él á manera de vigilante centinela está, con desenfrenado anhelo, en acecho de los derechos que el hombre tiene, ó cree tener, y especialmente de aquello, que ordena la

ortesía y el amor recíproco. Por eso, el orador ha
e ser avisado y diestro, no ostentando jamás, ni
dor causa ninguna, ya dureza, ya desprecio hacia
pa asamblea; antes, ni desconfianza de su ingenio
jó de su afección, ni poca esperanza de éxito feliz,
por las malas cualidades, que hubiese en ellos ad-
vertido. Con eso ofendería su amor propio y po-
dría estar seguro de habérselos enemistado; y las
palabras de un enemigo no se toman en cuenta,
sino que se vigila despechadamente y se nota ca-
da uno de sus dichos y cada uno de sus movimien-
tos; no para otra cosa, que ridiculizarlos con una
guiñada ó con el desdén. ¡Desventurado encuen-
tro! y no obstante merecido á veces por ciertos
imprudentes.

Pues, ciertas invectivas demasiado sangrientas ó
hechas fuera de lugar y de tiempo, ciertas palabras
demasiado hirientes, aunque parecen generales,
ciertas maneras presuntuosas, ciertas particularida-
des, que vienen á herir esta ó aquella categoría
social, son todas cosas que se han de evitar con
gran cuidado; porque el único efecto que surten, es
cabalmente de helar el corazón del auditorio y po-
nerlo en contradicción con él del orador.

Todo lo que el orador puede conseguir por me-
dio de la suavidad y del amor, no procure lograrlo
de otro modo. Pues no hay medio más eficaz y
mas querido, que éste para gobernar los ánimos.

Hay un encanto en el discurrir, poco conocido y
poseído de poquísimos: aquella cándida y amistosa
manera por la cual el que habla, se introduce en-
tre la multitud con la confianza de quien ve, y
quiere sinceramente su bien. Desde que él no teme
nada, pues quien bien quiere y hace bien, no teme;
de aquí nace aquel modo y aquella elocuencia
sencilla y atrayente, llena de justo calor, fran-
ca y eficaz; por medio de la que el ánimo del ora-
dor se pone en comunicación con el de los oyen-
tes; y sus sentimientos y sus afectos se transfun-
den, con facilidad, en las mentes y en los corazones.
Y un corazón exento de vulgares intereses,
reviste las externas semblanzas de un decoro, de
una nobleza; tanto más estimable, cuanto que es
ingenua e involuntaria; y esta suele inspirar con-

fianza y simpatía grandísimas. La concurrencia descubre estas cosas y las siente; porque los ánimos humanos poseen una arcana manera de espiarse mutuamente y entenderse con los ojos, con los movimientos, del aspecto mismo y del aire del semblante. Por eso la asamblea, siéntese en este caso arrobada; admira un lenguaje, que le parece nuevo y lo es en efecto. Contempla con gusto un hombre, que lo ve superior á lo ordinario; y sin notarlo ama fuertemente al orador y su palabra. Decíamos (pág. 44), que era esto una especie de encanto de poquísimos poseído: pues, muy pocos á la dote del ingenio y de la elocuencia reúnen aquella alma cándida y amable; que asoma abiertamente de la frente y de los ojos; y parece decir con la ingenuidad del niño: de mí no hay que temer.

Así como la música y la pintura van á herir directamente la vista y el oído, así la palabra salida del corazón va directa y suavemente á herir el corazón; y vencerlo, con aquel agrado, que hace gratos al vencido los vínculos de la esclavitud. No llega al corazón un cálculo frío y sin afecto; tampoco un raciocinio sin interés y sin amor. Ahora, quien quiera dominar y regir plenamente al hombre, debe hablar al corazón. Y cuanto más fogosamente se interesa el corazón del orador, tanto más gallarda y suave irá su palabra á invadir el corazón del auditorio; y más agradablemente será recibida y conservada.

Hay corazones nacidos para dominar el corazón ajeno, interesándolo con una fuerza arcana y suave, que lo atrae y gobierna á su arbitrio. Esos tales han nacido también para ser grandes oradores. Estos corazones han sido, por la benéfica naturaleza, dotados de un temperamento así fino, como noble y franco, dócil á la luz de la verdad, generoso para sacrificarse por el bien de otros abnegadamente.

Tales corazones no pueden permanecer ocultos y desconocidos; ellos vierten admirablemente su belleza celestial, y dan al hombre un aire de simpatía más amable, que los lineamentos y el colorido de la belleza material. Semejantes personas han tan liberalmente por la naturaleza beneficiadas, han

de ser solícitas para cultivar tan digno corazón, con la virtud y con las nobles enseñanzas. Tales hombres deben necesariamente imponer á la multitud, inspirarle estima y afecto; y por consiguiente dirigirla, con facilidad, al conocimiento de la verdad y del amor al bien. Tanto más, cuanto que esta verdad y este bien ejercitando sobre su mismo corazón suma energía; ellos no pueden tratarlos sin hondo afecto y fogoso interés.

Puesto que la fantasía, cuando se ha despertado y encendido, opera sobre el corazón y sobre los afectos, con cierto vigor, que parece omnipotente; así ella puede convertirse en instrumento efficacísimo en las manos del sabio orador. Este, pues, en los rasgos mas interesantes, se dirigirá á la fantasía, es decir, revestirá su lenguaje de colores é imágenes, que pintando vivamente la cosa, la presentan á la imaginación de manera, que ésta vaya parte por parte observándola. Así como ejemplo práctico:

Tratándose de los males de la guerra á fin de hacerla aborrecer, lo cual puede hacerse con muchos y poderosos argumentos; pero más eficazmente se obtiene, presentando á la vista con vivos colores, las devastaciones y los incendios, la desolación de las tierras y de las familias, el luto y la ruína de tantas madres, de tantas esposas y de tantos niños huérfanos y abandonados.

Lo mismo cuando se trate asuntos amables y suaves; en los cuales vale mucho presentar á la fantasía, formas agradables, semblantes alegres, escenas graciosas y conmovedoras, que suelen fácilmente interesar y mover el corazón.

Pero no hay cosa más eficaz para conmover enteramente el alma y todos los afectos, como el llamar y atraer el concurso á tomar parte en el asunto ó en el acontecimiento, que se expone. Esto se logra, por medio de adecuadas imágenes, de semejanzas, de escenas fantásticas, que tengan estrecha relación con los espectadores y con las cosas para

ellos más aparecidas; haciendo de modo que ellos, sin advertirlo, se encuentren presentes con las personas más queridas y con sus más caros intereses empeñados y como comprendidos en el hecho y en la circunstancia, que vamos presentando y desenvolviendo. Esta manera, cuando sea bien usada suele obtener infaliblemente el efecto: pues, entonces no solo el amor propio, sino todas las afecciones del oyente combatirán en favor del orador.

Finalmente cuando se quiere mover el auditorio á compasión ó á la alegría, al dolor ó al llanto, se pretenderá en vano, si primero no se siente uno mismo, lleno de estos afectos, según la sentencia tan repetida como poco practicada:

*Si vis me flere doledum est
Primum ipsi tibi; tunc tua me
Infortunia laedent...*

A nadie se le oculta, que será infructuoso rebuscar palabras y sentimientos, frases y descripciones, ora en Espronceda, ora en Garcilaso, ora en Chateaubriand, ora en Boccaccio, inútil será ayudarse con tropos de pensamiento y de palabra; pues todo esto, mezquino y rebuscado, quita al lenguaje la preciosa naturalidad, y no logra sino convertirlo en más gravoso y difícil para llegar al corazón. Por lo contrario, un orador vivamente conmovido y lleno del sagrado fuego, que quiere difundir, reviste los semblantes sobrehumanos de un inspirado, los cuales encantan á la asistencia y le tornan fácil y agradable el ser dominada y guiada.

Un hombre inspirado ¿quien lo ignora? ejercita sobre las muchedumbres el imperio, que la fuerza magnética sobre los más duros metales. Además, aquel ardor vivo y simpático tiene despiertos los pensamientos, las potencias, las pasiones de la asamblea, las vincula y eficazmente las va preparando al fin propuesto; se transfunde con vehemencia en los sentidos, en el ánimo y de éste al corazón del auditorio.

Decíase, no solo de Demòstenes, de Juan Crisóstomo y Cicerón, sino también de Mirabeau, que

queriendo mover y guiar las multitudes, ardían ellos mismos, y así su palabra, que parecía inspirada, encendía eficazmente los ajenos corazones.

AMOR Y ESPERANZA—*El amor* es una suave y fogosa afeción del ánimo, por la cual, se complace en algún objeto homogéneo y le quiere bien y se lo hace, conforme á las propias fuerzas.

Para estudiar bien este punto, conviene observar:

que la verdadera *causa* del amor es el descubrimiento, que hace el espíritu, de algún bien fuera de sí mismo, que despierta la complacencia y el deseo.

y el *efecto* del amor es el atraer fogosamente el ánimo; de suerte, que este saliendo en cierto modo fuera del sujeto, que aviva, tiende al objeto que ama; se une íntimamente á él y con él se confunde.

Hase dicho que se despierta el amor mostrando el amor recíproco del amante; el deseo que tiene éste de ser amado; sus beneficios, sus méritos, virtudes y excelencia; tales cosas comúnmente son conocidas.

Nosotros haremos observar, que para despertar un amor grande y duradero, debe procurarse que este descienda de la mente al corazón, es decir, que desde la parte suprema del alma venga á enseñorearse, poco á poco, de toda la fogosa y potente afeción, de que es capaz el corazón.

Pues, hay dos especies de amor: el amor de *estima ó apreciativo*, que se despierta en la parte superior del ánimo y considera el derecho y el decoro, ó sea, un objeto que conviene al hombre, por su mérito intrínseco y por excelencia.

Otro amor designase *tierno y apasionado*; y despiértase en la parte sensible y agita, y enciende el corazón, y llama á las armas á todos los poderosos ministros, que son los sentidos y las pasiones.

Este considera un objeto simpático; es decir, grato y amable de aspecto, tierno y suave de temple y propiedad.

Aquel afecto que llámase de concupiscencia, y que no es propiamente amor, como quiera, que no mira al bien del objeto, sino del sujeto, puede á veces unirse al primero y al segundo de los amores supra expuestos, y aun puede excluirse enteramente de un amor finísimo.

Conviene, empero, observar que los dos amores, antes declarados, no van siempre de concierto, pudiéndose despertar el primero sin que se mueva el segundo y viceversa. Bien que es muy fácil que moviéndose el corazón, y enamorándose con su potencia eficacísima, despierte todos los afectos del ánimo, y llame con igual fuerza y suavidad, la parte superior á considerar los méritos del objeto, que le va revelando uno por uno y hermosamente colorando por obra de la ardiente fantasía; y despierta así, con su fuego, él de la parte suprema; lo cual no puede hacerlo siempre, ni fácilmente el otro amor, y por estas y otras razones, que iremos declarando, este posee menor eficacia.

Así es, que el ánimo se mueve para aprobar y amar un objeto en razón directa de la excelencia que en él descubre; el corazón en razón directa de la simpatía, que aquel inspira con su dulzura y sus gracias. De donde resulta, que en presencia de un objeto estimable por su valor, el ánimo se despierta y mueve para amarlo; pero si este no está dotado de ninguno de los otros méritos arriba señalados, el corazón queda frío é inmóvil; á veces, gallardamente resiste y contrasta fieramente, alcanzando con frecuencia la victoria.

Para decir algo, mas claro y preciso de una particularidad tan importante como es mover el corazón, haremos observar: que es atraído más suavemente de aquellos objetos, que resultan más agradables á los sentidos y á la fantasía: por tanto, el orador debe procurar, en cuanto le sea posible, revestir con formas gratas los objetos, que presenta, de colorirlos graciosamente, y mostrarlos bajo los aspectos, que mejor obrando sobre la fantasía, pasen, fácilmente, de esta al corazón. En suma, los lazos que cogen y estrechan el corazón tenazmente, son la belleza pura y el amor tierno y sincero. El orador, que siguiendo las normas dadas, sepá:

inspirar en los objetos este hábito de vida, puede estar seguro de agradar y triunfar.

Porque si el amor se despierta y permanece en la parte superior del ánimo, á la primera tempestad, que extraño objeto excita en el corazón, será fácilmente debilitado, y poco á poco, ahuyentado, cual neblina por fiero noto.

Obsérvese, pues, detenidamente este punto: el hombre fué hecho para amar y solo para amar, en consecuencia, todo lo que él obra ó sostiene, directa ó indirectamente lo hace por amor. ¿Cual es, empero, este amor, que de ordinario lo gobierna, lo impulsa y lo hace fuerte, audaz y superior á todo obstáculo?—Hasta que el hombre esté dotado de sentidos y estos sean sus únicos ministros; hasta que el hombre esté circundado por todas partes de objetos sensibles, más ó menos agradables, que ejercitan sobre él un imperio asiduo y poderoso; pues, le hacen experimentar en efecto, su agrado y eficacia; el hombre por lo general, obrará muy mas eficazmente con la parte sensible, que con la espiritual; y esto por muchas causas y potentes. En razón de que naturalmente, lo primero en él, á ser conmovido y ponerse en movimiento será el corazón con sus afecciones; y este se despertará con grandísimo vigor; desde que los sentidos y con ellos la poderosa imaginación operan, directamente sobre él, con eficacia igual á la suavidad de sus caricias; y él, viceversa, despertado y conmovido, no solo enciende, con su fuego, las pasiones, sino que estimula y conmueve la fantasía y los sentidos, que la habían despertado, tocándole en mil maneras agradables. Por consiguiente, armado de tantas fuerzas, vuélvese al entendimiento y á la voluntad, y presentando el objeto revestido de los semblantes mas dignos y amables, espolea aquellas facultades para que investiguen y aprecien los méritos uno por uno; y así las atrae con dulce eficacia, en su mismo lazo. De modo, pues, que el corazón asalta y gobierna al hombre con la actividad de llama viva, de muchísimas partes animada, y alimentada de muchas materias fogosas.

No porque el ánimo, cual abyecto esclavo, se incline estólidamente á su yugo; sino porque, siendo,

hecho, como lo es también él, para la belleza y el amor, ama fuertemente á ese tierno compañero; se inclina, de buena gana, hacia esa querida mitad, que lo circunda de tantos atractivos, y con los agradables instrumentos por ella manejados, floreciéndole el sendero, concurre á su decoro, á su poderío y á su felicidad.

En consecuencia, el ánimo diestro y sabio, viendo que mal disputa, con el que, si de aliado se convierte en enemigo, arma á nuestro daño tantos satélites; se contenta y complace en dirigirlo, amorosamente, con su luz y refrenarlo, moderadamente, con su buen sentido. Añádese á esto, que el amor de estima, si bien como señor, puede por medio de la razón y del convencimiento ordenar la sujeción é imponer sacrificios á las otras facultades; no obstante, es tranquilo, pacífico, y desprovisto de halagos poderosos; y cuando le falta el socorro firme del corazón, queda solo, frío y desalentado, á manera de quinqué expuesto, sin reparo, á contrarios vientos.

Mientras que el corazón, excitando la fantasía y las pasiones, conmoviendo los nervios y el organismo, y causando aquel amor, que designase ardiente y apasionado; hace estar alerta, todo el compuesto humano: y con las palpitations, con las ansias fogosas y con el frenesí inquieto lo estimula y lo atormenta, sin tregua, para impulsarlo al cumplimiento de su deseo.

Y del corazón, principalmente, se deriva aquel amor, que siempre ha obrado prodigios; que no se arredra por obstáculos, ni le importan las privaciones, ni teme peligros; á veces, ni los advierte; puesto que, no es glacial y tímido calculador, como el entendimiento; antes bien, ni se desmiente en presencia de suplicios, ni de la muerte. Ese amor está dispuesto á los sacrificios heroicos. Y el amor que no arde y no consume y no da suave y fogosa pena, no puede ser de ordinario, audaz y poderoso para grandes cosas. Por tanto, puede afirmarse, sin arriesgar nada al acaso, que el corazón hace todo: no el corazón que obra ciego y arrebatado, sino él que presta al ánimo sus alas de fuego.

Esta doctrina tiene el sufragio de la experiencia

de los siglos; expresa una ley universal, ineludible, á que se inclinaron los mas grandes ingenios, y los héroes mas famosos; y no se elevaron á grandes vuelos, sin las alas, cuya fogosa pujanza, hemos examinado, tal vez, demasiado brevemente.

Las cosas tratadas hasta aquí, nos conducen á una reflexión digna de considerarse por un momento; pues, declara una conclusión práctica, interesante no poco á la noble misión del orador, y en general del hombre de letras:—Ocasiona la lujuria tanto estrago en el mundo, precisamente, porque se arma de las dos saetas poderosas, que le suministran la BELLEZA y EL AMOR. Provista de estas armas, á menudo descubiertamente, á veces, disfrazada de aquel platonismo, no sabría si mas ridículo ó hipócrita, asalta la imaginativa y el corazón, los cuales con sus múltiples y fuertes atractivos asaltan, á su vez, el ánimo impetuosamente; el cual si no mira á más digno y amable objeto, queda solo con el escudo de lo *justo* y de lo *honesto*. Y entonces la lucha se efectúa con armas en extremo desiguales. Aquellas de que se vale el corazón vienen á ser halagos de objetos presentes, que desenvuelven toda su pujanza, y ofrecen [presentes sus caricias fascinadoras: mientras el entendimiento y la voluntad se ayudan con principios abstractos, que fácilmente se ofuscan en la impetuosidad de la contienda y de la seducción: se alientan con imágenes de bienes remotos, nunca probados y poco conocidos; pero que poseen muy menos fuerza para defender, que la seducción presente para ofender. De aquí resulta, pues, que el ánimo con frecuencia, por carecer de subsidios poderosos, es derrotado. Combatía con armas débiles y cortas, y el corazón con armas de fuego.

Pero el sabio orador, cuando sabe adiestrar y fortalecer el corazón, proponiéndole objetos dignos del hombre, que pueden seducirlo, suavemente, y con eficacia sostenerlo, resulta: *Intus existens prohibet extraneum*, pues, el corazón poseído por un amor sincero y ardiente, no admite por lo común llama extraña y vergonzosa. Y cuando sea asaltado por hechizos, aún vigorosos, dirigido por los principios de la razón y sostenido por el objeto,

con preferencia, escogido, se une más bien, con el entendimiento para combatir la seducción, que con esta para pugnar contra el entendimiento. En tal caso el hombre todo combate; y el enemigo externo es fácilmente expulsado.

Pues, la causa de la ruina de tantos corazones, bien que finos y excelentes, viene cabalmente á ser esta: el corazón hecho para amar, quiere y debe necesariamente amar. Esto sentado; él debiera ser pródigo y sagaz para elegirse oportunamente el objeto; que noble y suavemente lo ocupe. Si esto aconteciera; el hombre procedería bastante correcto y seguro; mas, por infortunio grande, no se conduce de esta manera. Abandónase en cosa de tanto interés al acaso, mejor dicho, al ciego instinto; y mientras va errando sediento y codicioso, en busca del objeto que el corazón demanda; no piensa en selección; propónese más la concupiscencia, que lo lícito; vuélvese como bandera voluble de uno y otro lado, y déjase transportar de cualquier halago. En tal estado de aislamiento y de violencia, el corazón es presa fácil y expuesta; será ligeramente conquistado por la seducción; y héchese traidor y rebelde á la inteligencia, perderá á ésta y á sí mismo, lanzándose en un abismo de tinieblas, de cobardías y de delitos.

Habiéndose tratado del amor y del corazón, muy poco nos queda que decir; pues, como se ha manifestado, de esa raíz, y todo de ella se deriva, bien el movimiento, bien la vida.

Respecto á la *Esperanza*, que todos los libros mediocrementemente enseñan, como debe despertarse: ya por el decoro ó grandeza del bien que se aguarda; ya por los seguros medios que se disponen para conseguirlo: riquezas, fuerzas, habilidad, amigos, prudencia, debilidad de los adversarios etc.; nosotros solo explicaremos algo mas precisamente una reflexión apenas tocada en otro pasaje (pag. 112) Es decir: el orador nunca debe ocultar al pueblo los peligros, contrariedades y luchas, que se hallarán al consumir una bella empresa.

El hombre naturalmente formado para todo lo que es bello y glorioso, reanímase, con facilidad, en presencia de la gloria, de la utilidad y del bien:

se adhiere; y lisonjea, con frecuencia, aún sobre sus fuerzas; y no piensa en aquel subitáneo ardor, sino que toda mercancía preciosa, tan solo á caro precio puede conseguirse. De modo, que en un momento de entusiasmo halagador, imagina, sin reflexionar, que también él es uno de los afortunados compañeros de Jasón; y ya, le parece que, superadas las tempestades y los monstruos nadadores, conculque el dormido dragón y aferre el vellocino de oro.

... *Velut degri somnia vanae...*

...—*Fingentur species.....*

puede también decirse á este propósito: En fin para ser breve: se cantan pomposamente aquellas notas sublimes:

Pulchrum et decorum est pro patria mori.

precisamente, porque se atiende más, á los dos agradables epítetos, que al amargo sonido de la conclusión. Además, la cuestión no es declamarlas engreidamente, sino tenerlas grabadas en lo íntimo del corazón. Y estas palabras han de ser meditadas por el lector á fin de que no se ilusione en cosa de tanto interés. La *esperanza* es distinta de la vana lisonja y de la ciega audacia; como la voluntad firme, de la movible veleidad. La verdadera *esperanza* tiende resuelta y activa al bien; firme y dispuesta para vencer los obstáculos y sostener invicta la pena del arduo camino. El orador la despierta sabiamente y la fortalece, cuando muestra, sin reparo, las contrariedades y durezas; y sugiere los medios, provee de subsidios para superarlas. Entonces el ánimo, concebida la verdadera *esperanza* de tener buen éxito la empresa, avanza alegre y resuelto y no se aterra fácilmente delante del enemigo. Sin esto, hubiera sido vana ilusión de escenario su entusiasmo: como fuera triunfo de proscenio él del huero discurso, que lo había despertado y esgrimido.

De esta doctrina deriva como corolario, que la empresa de llevar á cabo, así como la virtud de

alcanzar, no se ha de proponer solo en términos generales, respecto á su nobleza y beldad y sus espléndidos resultados; sino en sus particularidades y poco á poco, esto es, en los varios pasajes y peldaños, por los cuales, menester es adelantar y ascender entre esfuerzos y contrastes para tocar la meta.

Pues las bellas y grandes empresas, las preclaras y amables virtudes, consideradas en su belleza genérica, producen un amor y un deseo por el cual, uno quisiera poder aferrarlas de un salto. En efecto ¿quién no se siente alegremente estimulado á amar la modestia, que supone un alma noble, la pureza, mas bella que el lirio, mas luminosa que el sol, y la templanza, fecunda en tantos bienes? Quién no se siente arrobado por la heroica fortaleza de un gran capitán como fue Leonidas, si mostramos en general, como un bello cuadro luminoso, la belleza de aquellas virtudes y la excelencia de aquel héroe? Quién no repetirá con nuestro genérico discurso: *no hagas á otro lo que no quisieras para ti?* Quién no sentirá, generalmente, afición á las bellas y fuertes empresas de Fabio Máximo, de Cristóbal Colón etc.?—La luz, la belleza, y el decoro arrebatan el ánimo y lo enamoran.

Pero hasta que ese amor y esa tendencia miran la cosa en general, serán débiles, indeterminados, ineptos al fin. Y por consiguiente, el espíritu, si bien prendado y estimulado del bello cuadro, en que se le pintaba la templanza, el honor y la pureza, encontrándose, en presencia de objetos, que le halaguen los sentidos y enciendan las pasiones, perderá de vista y olvidará del todo, aquella virtud, que había admirado y querido, con amor vago y débil, como él de quien amara un término feliz de su carrera, esto es, un glorioso triunfo, sin pensar á los peligros, á los esfuerzos, á la sangre, que suele costar. Mientras que, si mostrando la excelencia de la templanza, del honor etc; hubiésemos convenientemente enseñado los medios para custodiarlos, y la vigilante fortaleza, de que hay menester para defenderlos de la seducción, ó sea, hubiéramos juntamente movido el ánimo para amar

el fin y los medios para alcanzarlo; entonces fortalecido por un tenaz deseo y precauciones adecuadas, habría sabido en los obstáculos, vigilar firme en su defensa.

La enseñanza expuesta viene comprendida plenamente en aquel axioma:—los propósitos y deseos generales no tienen buen resultado. Como quiera, que no despiertan, ni indican un amor verdadero, que si mira á un fin, quiere sinceramente los medios. No se desconcierte el orador, reflexionando sobre la debilidad del corazón, que debe estimular á escabroso y arduo término; pues, el sabio generalísimo, de la misma imbecilidad humana sabe inferir las razones mas eficaces para despertar la firme *esperanza*. Esto no es paradoja, sino verdad luminosa para todo filósofo moderno.

TEMOR Y ODIOS.—Hemos dicho que el hombre ha nacido para amar y solo para amar; cada cual lo prueba y lo siente dentro de sí mismo. El amor es la vida única del ánimo; por consiguiente los otros afectos, que en él se despiertan y lo agitan; solo son *per accidens*, como dicen las Escuelas. Pues si el hombre amando no fuese turbado en la tendencia de su deseo, no sentiría otro afecto despertarse diverso del amor. El teme, *accidentalmente*, porque piensa y sospecha de perder el objeto amado, en todo ó en parte. El odia también, *accidentalmente*, porque rehuyendo todo lo que se opone al amor, que lo gobierna, levántase ardiente, contra el enemigo, que lo contrasta. Cesada, apenas, aquella sospecha, superado aquel estorbo, el ánimo torna presto calmado y sereno á mirar su objeto; antes, se esfuerza virilmente para volver á ese estado, en cuanto nada lo desvíe de su anhelo.

Todo lo que es *per accidens*, á todos consta, que por su naturaleza ni es firme, ni durable. Pero en nuestro caso hay más. El temor y el odio, aun bajo un aspecto, pueden considerarse naturales al ánimo: como lo que deriva de una naturaleza imperfecta; sin embargo, no deben ser considerados

verdaderamente naturales y como dicen los filósofos, *de suyo*; pues, el hombre no fué hecho para temer y para odiar, sino para entender y para amar. De suerte, que los dos afectos precitados, con sus vástagos y consecuencias germinan en el ánimo, y lo fatigan, como cosa violenta, y todos dicen: *nil violentum durabile*.

Efectivamente, el temor y el odio, no solo no son naturales al ánimo en el verdadero y cabal sentido, como queda dicho; sino que, bien mirados, resultan contrarios y odiosos, como quiera, que son llenos de tedio y de dolor intolerables. De aquí resulta, pues, que el espíritu emplea todo argumento para deshacerse de ellos lo mas pronto que pueda, como haría cualquiera, de un fardo gravoso que lo oprime. También porque el temor enerva toda robustez, abate y degrada; y quitando la plena libertad, convierte al hombre en abyecto cautivo. Y el odio, royendo ferozmente el corazón y obcecando con sombras malignas la inteligencia, lo abisma en tempestuosa confusión.

Siendo, pues, tales afectos en tanto grado displicentes y contrarios á la índole del corazón y por eso, tan difíciles de arraigarse; note bien, el orador, con cuanta prudencia, debe llamarlos en su ayuda; y llamados observe cuanta y cual esperanza debe en ellos reponer. Por cierto, que de vez en cuando es útil, aun necesario, despertar el odio y el temor pero considérese, que en este caso verifica el orador, lo que el sabio padre, que, siendo menester para despertar y corregir á jóvenes despreocupados, á quienes mas nobles argumentos no convienen, hecha mano al garrote, contra todo su buen deseo. Pero el garrote es desagradable instrumento para quien lo emplea y más para quien lo prueba. El palo no suele obrar como dicen, *in distans*, y cuando se quiebra por infortunio, ó desaparece, difícilmente se recuerda. Además, el garrote puede producir efecto contrario, irritando el ánimo, é impeliéndolo á obrar por despecho; y tanto más, cuanto sea de temple más fuerte y noble; ó almenos, reduciéndolo á la bajeza de hacer lejos de nuestra presencia, lo que no puede bajo nuestra presión.

Pero supongamos, que el perspicaz orador sepa con tal cautela y tal amor de esta disgustante arma servirse, que resulte razonablemente grata, como el hierro y el fuego al ulcerado; ó bien, como el terror y el odio que se despierta en una agradable tragedia. Pues, aun entonces sería verdad, que pasados aquellos momentos y aquellas horas de afanosa conmoción, el ánimo tendería al estado normal y quieto; y trataría de componerse de la mejor manera, á fin de no alimentar en su casa huéspedes, que tanto fastidio le crean, é impiden su verdadera vida, su tendencia esencial: el amor. Bien es verdad, que el odio y el temor duran en el ánimo, hasta que permanezca sensiblemente en su presencia; antes bien, hasta que lo oprima sensiblemente el objeto sensible, que lo había despertado. Siendo así, bien ve el orador, que si fuere necesario puede valerse de estos afectos, solo como se hace del garrote, el cual se deja, cuando almas nobles y dóciles, se dejan guiar por más digno sendero; y debe asimismo procurar de no tomar nunca por sola y principal base del edificio, que anhela edificar estos afectos, que vienen á menos tan fácilmente y traerían en ruínas sus fatigas. Infunde, por cierto, gran terror una desenfrenada tempestad; pero los buenos propósitos jurados por el piloto entre aquellos mugidos se consideran de corta duración, por más que el piloto, restablecida la bonanza, puede esperarse del infiel elemento un asalto más fatal, que aquel, que se apresuró á borrar de la memoria y del corazón.

Repetimos, pues, que el hombre es por naturaleza tal, que no llegará nunca á su término, si no fuere impulsado por el corazón y guiado por el amor.

El odio y el temor pueden ayudar al orador, cuando se despiertan sagazmente, no aislados y desprovistos de mejores apoyos; sino asociados con el amor. Y esto no es dificultoso, pues, se puede despertar el odio á un objeto, por medio de la estima á otro objeto amado; del cual nos separa; al cual insidia y al que, en otros modos, se opone. Así, puede ser despertado el temor asociado con el amor

propio dirigido y moderado con el amor á la patria, á la virtud, al cielo, etc.

Resumiendo: los espantos, los fantasmas, las amenazas exageradas concluyen, generalmente, por descorazonar las almas débiles; provocar las mal dispuestas y causar fastidio á los corazones nobles y bien acostumbrados. Pueden, á veces, consternar momentáneamente y arrancar lágrimas, sollozos y gritos; pueden, acaso, producir aún el efecto, que producía sobre el escenario griego la tragedia de las Euménides, tan egregiamente conducida y animada del más célebre artista de aquella edad; recuérdese, empero, constantemente, que estos son afectos y efectos violentos y efímeros; que lo que no se obtiene por amor, difícilmente se obtiene de otra manera; que, en fin, estos afectos disgustantes deben asociarse con el amor, sostenerse por el amor y recibir durable vida del amor.

Para terminar: el orador al gobernar el corazón humano tiene un especial enemigo, tanto mas pavoroso, cuanto más oculto y enmascarado. De este dijimos algo: cuanto bastaba para indicar, que no debe atacarse de frente, y que el orador debe, cuanto es humanamente posible, evitar de ponerse en contradicción con sus pretensiones. Así, pues, como el amor propio desordenado es el artífice de todos los males, así moderado y recto puede resultar la fuente de grandes bienes.

Este acreedor austero é infiel deudor, suele, con arte refinada, proponer al hombre, siempre, lo que deleita y hacerle aborrecer lo que conviene; traer, en suma, el afecto noble del hombre á semejarlo al instinto del bruto; el cual no sabe otra cosa desear, ni hacer; sino aquello que agrada al sentimiento; ni otra cosa rehuir, á no ser, lo que el sentimiento abomina. Así es, que sirviendo á este terrible enemigo del hombre, adversario de todo bien, reconcentra el ánimo, brutalmente, en sí mismo y de cualquier otro lo separa: de la sociedad, de la patria, de los conciudadanos, de la familia y de todo lo que sea bueno y dignamente laudable.

Es poderoso para hacer todo lo malo, puesto que se aprovecha como absoluto dueño de casa; y mientras que, es tirano pérfido, quiere ser considerado

príncipe leal y amoroso. Por tanto, no hay mentira, que él no sepa cubrir con un bello velo color de rosa; no hay inmundicia, que no sepa disfrazar con máscara honesta. Achaque, tanto más mortífero, cuanto que la mayor parte de los humanos, no se toma el trabajo de contemplarlo desenmascarado en toda su vergonzosa fealdad; sino que lo conserva mimado en su mejor parte, que es el corazón. Y por consiguiente, aquel será siempre la plaga mortífera del hombre, de las familias y de las sociedades pequeñas y grandes.

Estas cosas pocas prolijamente exponemos, no solo porque, quien no conoce el hombre por ese lado, puede decirse que no lo conoce absolutamente; sino por los útiles documentos que contienen y han de ser la norma de prudencia de todo sabio orador. Contra las otras culpables pasiones, que fácilmente se descubren, se combate más fácil y abiertamente; contra esta pésima raíz, que oculta y alimentada, nutre toda mala semilla, se debe pugnar con sagacidad magnánima y suave. Y en primer lugar, débese emplear la fuerza de la verdad y guiar noble y suavemente el corazón; después, en particular, debe estudiarse profundamente la materia que se trata, á fin de observar cuales pueden ser los fraudes y los halagos, con que el amor propio se opondrá al fin que se pretende, para poder estos fraudes y estos halagos descubrir al auditorio y para suministrar los medios y los subsidios adecuados á triunfar.

Toda bella empresa exige el espíritu de sacrificio; y á esto se opone resueltamente el amor propio, enemigo por eso, no tan solo del concurso, mas también del orador. Por tanto, el sagaz consejero del pueblo, no debe jamás perderlo de vista y no dejar pasar ocasión oportuna para revelar la bajeza, la crueldad brutal y los pésimos efectos, que va produciendo, y los tenemos cada día á la vista. En efecto, de él procede el tristísimo egoísmo, que va desolando y desuniendo á la sociedad; y que convirtiendo los hombres de razonables en ferinos, de hermanos en enemigos, los hace objeto de odio y de horror al cielo y á la tierra. De él mana la cobardía, la debilidad y la ineptitud pa-

ra toda obra generosa; pues, el hombre malamente habituado á pedir solo el deleite y el interés sensible, debe, por necesidad, huir cualquier molestia ó pena, cualquier cosa, en fin, desagradable al sentimiento. Tal hombre servirá tan solo, para llevar la vida ideada por Epicuro, es decir, la vida de los jumentos.

Por último, si el orador sabe ganar este amor propio y hacerlo amigo y tutor de su causa, habrá hecho ganancia inestimable. Puesto que, si este sabe buscar y encontrar tantos argumentos para apartar al hombre del sendero que no le agrada, sabrá hallar, del mismo modo, argumentos y medios para atraerlo á la senda por el orador señalada. Estas normas acompañadas de magnánima sensatez y del conocimiento de la sociedad en que actúa, pueden suministrar al orador, bastante luz y menos falaces esperanzas.

DIVERSAS ESPECIES DE ORATORIA.—Los modernos tratadistas consideran tres especies de oratoria: *política ó parlamentaria, forense ó judicial y sagrada ó religiosa.*

Antiguamente se conocían tres géneros de elocuencia: *demonstrativa* (hoy sagrada), *deliberativa* (hoy política) y judicial ó forense.

Oratoria política. La oratoria política no solo comprende los discursos pronunciados ante las Cámaras de Senadores y Diputados, sobre asuntos gubernativos; sino también los que, ante asambleas públicas, se emiten.

Hay quien exige la consideración de cuatro cosas en la elocuencia parlamentaria: *el carácter de la nación, la índole de la lengua, los menesteres políticos y sociales de la época y la fisonomía del auditorio.*

Si el *carácter* de la nación es taciturno y frío como él de los *Anglo-americanos* difícil será conmoverlos; mas si, por lo contrario, es irritable y movedido como él de los *argentinos* y en general, de los *meridionales*, bastará tocarlos para que se crean heridos. Los largos discursos fastidian y son para estos insoportables.

Nosotros hablamos el pomposo y dulce idioma castellano; por consiguiente será la mira principal: la sonoridad de los períodos, la cadencia armoniosa de las terminaciones y al propio tiempo que se halaga el oído, iluminar igualmente el alma.

Conviene no perder de vista la *época* en que se habla.

Cuando se trata de la demolición de un orden de cosas; cuando la opinión ruge y amenaza alrededor de la asamblea nacional; cuando peligrá la patria, la libertad, la constitución; entonces remonta su vuelo el discurso; la expresión se anima y enfurece y el desorden apasionado de los sentimientos é ideas, constituye la elocuencia más persuasiva y poderosa. El auditorio al orador se une, con él se indigna ó se apiada, se subleva ó apacigua para volver de nuevo á la indignación ó á la calma. La violencia de los términos, lo hinchado de las prosopopeyas, la ira y el arrebató de los movimientos oratorios, se disimulan y desaparecen en la grandeza fatal é imponente de la situación. Entonces los partidos prestos á acometerse, obran más que escuchan, pugnan más que discuten, y la saña dirige los golpes y no el arte.

Tal fue la elocuencia precursora de la revolución del 90.

Pero, cuando tranquila es la época y reina en la ciudad la abundancia y la alegría, cuan-

do no se diezman entre sí los partidos para arrancarse el mando y la victoria; cuando la lucha tan solo estriba en los principios y el derecho; entonces el recurrir á estos medios violentos y figuras declamatorias sería, cuando menos, ridículo; pues, no siendo necesario, ni tampoco naturales encontraría helados á los que eran de fuego y haría reír, á los que antes hacía llorar. Así es que en cada época cuadra su elocuencia propia.

— Por último, no hay que pensar en decir en una cámara lo que se diría al pueblo. Este apetece los ademanes expresivos, que se advierten desde lejos y encima de la cabeza de la multitud, no menos que las voces acaloradas y vibrantes. Así, con él hay que ser natural y no andar con melindres, ni tramoyas. Si el orador popular siente humedecerse sus ojos no debe contener las lágrimas, que se asoman; si su pecho hierve de indignación, que corra esta suelta. Debe ser verdadero, bullicioso, patético, preguntar y responder, y volver á preguntar; no preocuparse del enlace de las palabras, sino de las ideas, ó, por mejor decir, ni de uno ni de otro, pues, la pasión posee una lógica mas condensada é irresistible, que el razonamiento. Figuras sorprendentes, agitaciones rápidas, mezcladas de cierta pausa, tal es la elocuencia que conviene á la multitud de todas las naciones.

Evítese la argumentación descarnada ó metafísicamente sutil, pues, nada hay que halague tanto la imaginación del pueblo, como las figuras é imágenes; nada que cuadre con su genio, como los movimientos de la pasión. Conviene hablarle *de patria*, *de justicia*, *de libertad*, si se quiere ser comprendido, que se inunde su rostro, que el corazón simpatice con el orador.

Mas, no sucede lo mismo en el parlamento, donde las cuestiones generalmente planteadas son: abolir leyes antiguas y caducas para sancionar otras nuevas, ya constitucionales, ya reglamentarias; la discusión de todo lo perteneciente al ramo administrativo; impuestos, gastos etc; el examen de lo relativo á la conducta seguida por los gobernantes; el convenio de los tratados, alianzas y la declaración de la guerra con las distintas naciones etc.

La lógica y el buen sentido generalmente imperan en estas asambleas; pero ¿qué diremos de aquellas formadas por hombres gastados, no solo en lo tocante á las agitaciones del alma; sino igualmente en lo relacionado con los goces del espíritu y de los sentidos, cuya mayor parte ha servido gobiernos diversos, prestado mas de un juramento y corrido muchas fortunas; entes, en verdad, desventurados, que perdieron las ilusiones de la juventud, de la virtud y de la libertad; entes de corazón marchito y de vida exhausta? Los que poseen muchas riquezas se ven atormentados, menos por el deseo de acrecentarlas, que por él de perderlas; los que tienen empleos quieren conservarlos; los que no los tienen corren en busca de ellos. En tal disposición de espíritu, los que dirigen la asamblea tienen tan solo tres resortes que tocar: el egoísmo, la codicia y el miedo, y con estos tres resortes mueven á su antojo, tantos míseros muñecos. En su comedia parlamentaria, todos los papeles, ya están convenidos y distribuidos de antemano y el apuntador se halla en su debido lugar. Consta anticipadamente, quien saldrá á la escena, lo que se dirá, lo que será omitido, eludido y aun decidido. ¿Qué efecto puede tener la elocuencia en tales gentes? ¿Qué orador

puede hacer impresión en esos diputados estipendiados?

No debemos pasar por alto una variedad de este género de elocuencia, esto es, *los artículos de fondo*, creados por la prensa diaria. El periodista desempeña respecto de sus lectores el mismo papel, que el orador para con su auditorio: defiende unas ideas, combate otras, propone, alaba, censura etc; pero siendo escrita su palabra no se le dispensa las inexactitudes que pasan, tal vez, en la improvisación inadvertidas; aunque sí, ciertas incorrecciones de lenguaje, por el breve término en que suelen redactarse y por la vida efímera á que se destinan. Tampoco debemos dejar de lado los MEETINGS ó reuniones populares en que se formulan protestas y peticiones á los poderes públicos y dan lugar á cierta oratoria, no muy desemejante á la de los antiguos griegos y romanos. También es rama de la oratoria política, la *militar* y la que se emplea en inauguraciones y otros acontecimientos públicos.

César fué el primer orador militar de la antigüedad y sus arengas, como asimismo algunas extraordinariamente concisas y enérgicas de Napoleón I^o pueden servir de modelos.

Los mas notables oradores políticos de la antigüedad son: Pericles, Demóstenes, Pisistrato, Esquines, Craso, Hortensio, Cicerón, los Gracos etc. Entre los modernos merecen estudiarse: J. M. Lopez, Donoso Cortés, Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, Castelar etc, en la tribuna española: Mirabeau, Dantón, Perier, B. Costant, Lamartine etc, en la francesa: Fox, lord Chatan, Sheridan, O' Connel en Inglaterra y entre nosotros, Del Valle, Alem y muchos contemporáneos, que no han producido aun todos los frutos de que son capaces.

Oratoria del foro.—En esta especie entran

los discursos pronunciados ante los tribunales de justicia, para alcanzar la confirmación de algún derecho, ó la absolución ó condena del acusado.

En la oratoria forense el orador no puede, ni debe desplegar todas las galas, que admite la parlamentaria; en razón de que esta reúne más que ninguna otra, los caracteres genuinos de la oratoria.

Penetrar la ley, exponerla, comentarla, con formas adecuadas y recto criterio y aplicarla oportunamente es la misión, que de ordinario incumbe al moderno orador forense. Pues, á excepción de ciertos asuntos decisivos para la honra ó la vida de una ó varias personas, en que el círculo de la oratoria se ensancha; dando cabida al sentimiento y á las pasiones; en los demás casos el abogado se ve reducido por la misma naturaleza del asunto y la severidad del auditorio á ser claro, conciso y grave en el estilo, y ceñirse estrictamente á la más vigorosa lógica y elevada jurisprudencia. Pues, los tribunales se componen de un reducido número de jueces, tan doctos en la jurisprudencia, como el mismo orador y dispuestos á fallar conformándose, en un todo, con las leyes vigentes.

Puede afirmarse, pues, que el carácter de la elocuencia judicial es severo, templado y grave. Pero en los modernos tiempos el jurado que ventila los juicios de imprenta, y las causas políticas y criminales ofrece á la elocuencia forense más campo, para manifestarse con lucimiento, pues, estos tribunales compuestos en su mayor parte de individuos extraños á la carrera judicial, suelen guiarse más bien por la razón y la lógica, por los principios universales de equidad y los sentimientos naturales del corazón humano, que por la ley

escrita, absolviendo, no pocas veces, lo que un tribunal de oficio condenaría sujetándose al código establecido. Por tales razones, el orador encuentra mayores medios y terreno mejor preparado para desplegar sus dotes, pudiendo dirigirse sin violencia, no solo al criterio, sino á los sentimientos de los jueces.

Generalmente, se aconseja al orador forense medite bien el asunto, poniéndose no solo en el lugar de su cliente; sino en él de la parte contraria y en él de los jueces, que han de dictar el fallo; encargándose de sostener únicamente lo que crea justo, si quiere obtener el éxito más favorable. Superfluo es recomendar un recto juicio y guardar el decoro propio de la dignidad de quien habla; de las augustas y caracterizadas personas que escuchan y del sagrado lugar, donde tales se verifican, pues, tan obvia es la congruencia de estas cosas; que basta apuntarlas, para que salte á la vista su necesidad imprescindible, sin mayores consideraciones.

- Modelos excelentes de oratoria forense y dignos de ser estudiados fueron: Yseo, Esquines y Demóstenes en Grecia; Marco Antonio, Craso, Cicerón, Hortensio en Roma; Jovellanos, Melendez, Donoso Cortés en España; Dupin y Berrier en Francia; Velez, Sarmiento, Del Valle en la Argentina.

ORATORIA DEL PÚLPITO.—Los discursos religiosos y morales, cuyo objeto es propagar las creencias ó reformar las costumbres, pertenecen á esta especie.

Entre la elocuencia sagrada y la profana, apenas hay relación, pues, todo difiere, en cierto modo: *el asunto, la persona, el lugar y el auditorio.*

El predicador es dueño de su tesis, tesis magnífica como la creación, sublime como Dios, vasta como el espacio, infinita como el tiempo. Los grandes objetos inspiran grandes ideas y es imposible dejar de ser sublime, hablando de Dios, de la Eternidad, del Juicio, de la Caridad apostólica, de la Constancia de los Mártires y de los peligros de la vida y de los temores de la muerte. Estas ideas por sí mismas infunden á la imaginación una especie de terribilidad, que no dista mucho de lo sublime. Por eso la oratoria sagrada es considerada la más elevada y artística.

Pues ¡qué tesoro más inagotable de poesía arcana y sublime encierran los sacrosantos misterios de la religión! qué belleza artística y literaria existe equiparable á la cosa más difícil y misteriosa como es la expresión de los secretos incomprensibles del corazón humano? —La inmensidad del asunto abrumba, generalmente, la mayor parte de los predicadores. Falta palabras á su voz, aliento á su pecho, imágenes á su elocuencia para desempeñar cumplidamente su tarea; pues, aquella se espacia en una región superior, entre formas y colores ignorados á la mayor parte de los hombres. La elocuencia sagrada refleja la serenidad de los cielos estrellados, la majestad del astro rey, la unción y la ternura de una virgen apasionada y pudorosa, y el fuego de la caridad.

El orador sagrado, bien penetrado de su carácter, ha de poseer un profundo conocimiento de la Teología, de los Santos Padres del Antiguo y Nuevo Testamento, del derecho canónico y eclesiástico, de la disciplina y de la Historia de la Iglesia y también de la literatura y autores profanos para dar propiedad, colorido, vigor y belleza á su estilo.

Generalmente, el lugar de la predicación es

el Santuario, de modo, que recomendar la un-
ción, gravedad y mesura, en las ideas, en el
lenguaje y en las maneras viene á ser innecesario y superfluo.

La base en que descansa y se eleva la oratoria sagrada es el conocimiento práctico de la naturaleza de los discursos, que comprende. Ahora, la oración de encomio ó PANEGÍRICO es propia y precisamente el retrato del héroe, que se toma para encomiar. Esta palabra basta para declarar la índole, méritos y todo, lo que puede hacerlo agradable y excelente. Quien la hubiera comprendido bien, no corre riesgo de perderse en tantos juegos pueriles, en tantas argucias amaneradas, en tantas pomposas nulidades en los discursos de este género.

Pues el retrato se considera de gran mérito, no por la pedrería, que lo corona, ó por las flores que lo adornan; sino tan solo, porque representa la perfecta semejanza del tipo, de donde fué sacado.

Queriendo elogiar á Alejandro Magno, Gonzaga, Ignacio de Loyola, etc., sino se presenta la verdadera idea, y la imagen propia de estos héroes; se podrán decir cosas del Paraíso, que no se habrá dicho nada: pues, se habrá hecho como aquel, que debiendo, por encargo, pintar una tortolilla entre la mata; en vez, transportó al lienzo un águila sobre dentadas crestas. Por eso advertía Horacio: — Tú sabrás pintar un bello árbol; cuida, empero, de plantarlo en su lugar. Y este error es tanto más reprehensible, cuanto que de los grandes héroes, puede decirse aquello que es propio de los bellísimos semblantes. Un rostro gracioso no ha menester de extraño adorno, para interesar, para agradar, para arrobar la mirada y el corazón: y quien pretendiera adornarlo de demasiado le quitaría la gracia nativa y el deco-

ro, en que principalmente estriba el encanto de la belleza. Así es de los grandes hombres:

—Napoleón, tranquilo y seguro sobre su corcel; armada la diestra con el acero; pero más con los ojos centellantes, que parecían presagiar la victoria, llenaba de coraje y de embriaguez á sus tropas. El mismo efecto producía en la armada argentina el gran Azopardo, cuando intrépido sobre la popa de la capitana hacía oír su voz segura é imperiosa y afrontaba impertérrito, como si fuese de piedra, el fulminar asiduo de la enemiga artillería.

Cuando nos muestran viva la fisonomía generosa de un héroe; nos sentimos por insólito ardor agitar el pecho; cuando nos hacen ver clara la luz que circunda las almas fuertes; cuando nos descubren la finura de sus corazones y la alteza de sus deseos; mientras nosotros los admiramos complacidos y sentimos la humillación de nuestra nulidad. probamos juntamente un estímulo eficaz para colocarnos sobre la senda gloriosa, constantemente abierta para el buen desco.

Para conseguir estos efectos el orador debe estudiar profundamente la índole y las obras del campeón, y sobre todo aquella dote ó virtud principal y característica, que ha fijado individualmente su fisonomía; y que ha sido el origen de otras virtudes y empresas loables; y á ésta reducir toda la trabazón del discurso; mostrando así al personaje, en el aspecto que tuvo real y efectivamente y que de los otros le distinguiera.

Así en Ignacio de Loyola considérase el celo desmedido por la gloria divina, efecto de un amor sin medida; en

Francisco de Asís el amor generoso á la abyección de la Cruz, nacido de la conformidad de aquel gran corazón con el Dios crucificado.

Y pues, las dotes sobrehumanas y la luz divina que centellean los héroes, mal puede humano pincel igualar ó asemejar; así debe el orador en estos difícilísimos discursos aproximarse, cuanto sea posible, con el ingenio y con el arte, al tipo celestial que pretende retratar. Porque, en el panegírico muy bien cuadran los colores, las digresiones, los adornos, que teniendo relación con el asunto, le van dando la luz y la grandeza, que le corresponde.

En cuanto al orden, que debe seguirse al trazar un panegírico, los retóricos señalan dos: *el orden natural y el artificial*; aquel procede á manera de historia breve y compendiosa, exponiendo las virtudes y las empresas más dignas; y compensa la simplicidad del desarrollo con el bello estilo, con escenas graciosas, con profundas reflexiones adecuadas para hacer resaltar las virtudes del encomiado y á romper la monotonía. El otro más apreciable, considera las virtudes y las obras más esclarecidas del prócer, desde un solo punto de vista; ó como decíamos desde su virtud característica; y así presenta, con viveza, los semblantes del héroe y su retrato al natural. Y bien que esta segunda manera de tejer el panegírico parece más conveniente y estimable, nosotros prescindiremos de estas reglas al mostrar una nueva senda y más espléndida para seguir en este particular.

Cuando la eterna providencia obsequia al mundo con un gran personaje; en cualquier orden se distinga, natural ó sobrenatural, se propone grandes y luminosos fines; y estos se nos ponen de manifiesto por las circunstancias de los tiempos, en los cuales vino el héroe á la luz;

de las obras por él consumadas; del término á él propuesto y alcanzado gloriosamente. Ahora, el que quiere dar, verdaderamente, el aspecto de propiedad y de grandeza al panegírico, indagará ese fin, y este será tomado como punto de partida; antes, como base del discurso. Explicaremos breve y claramente: —El orador, en tal caso, presentará á la vista el alto fin del Eterno señalado á su personaje; y como la providencia no impone jamás una meta alta y difícil: sin dotar de grandes fuerzas y grandes subsidios; así el orador irá naturalmente declarando las dotes naturales y celestiales concedidas al héroe; entre las cuales brillará más luminosa la virtud característica, que es precisamente la más propia y adecuada para lograr el fin peculiar á él señalado; por tanto, hablará de sus gloriosas fatigas y mostrará el cumplimiento de los designios de la providencia por él obtenidos. Así el orador, no solo dará esplendor á la grandeza del héroe, la cual demostrará por las *causas* y los *efectos*, sino que adornará noblemente su discurso. Pues, ante todo, se mostrará profundo en la más elevada filosofía: que es precisamente el discurrir sobre los misterios del corazón humano, puesto en relación con la providencia. Además, deberá entretener el discurso con los hechos más culminantes de la historia contemporánea, que tienen estrecha relación con el encomiado; y esto contribuirá, en gran manera, á la amplitud y nobleza del discurso y le suministrará excelentes reflexiones. En fin, procediendo así, no se puede menos de transcribir la fisonomía propia del héroe, que se describe en sus íntimas relaciones con el cielo y con su siglo y por tanto, en medio de la luz de sus propias virtudes.

Cabe aquí, adccuadamente, ¿una reflexión a-

propiciada al fin de tales discursos; que es despertar la admiración y el amor hacia el elogiado; de donde nace la noble emulación. Esto, pues, se logrará mas fácilmente, si desde el principio de la oración, se presenta al héroe bajo el aspecto, no solo más brillante, sino también el más simpático, que puede convenirle. Elijase aquel rasgo de su vida, ó aquella obra que mejor sirva para interesar los corazones y despertar el amor, no solo de estimación, sino el que se denomina tierno y apasionado. Este es potente subsidio por dos razones. Cuando la persona elogiada ha ganado el corazón del auditorio, parece más preciosa y más querida también á la mente y á la voluntad, como sucede en las cosas tiernamente amadas. El entendimiento se aplicará más ansioso á pensar la excelencia de las fatigas y de las obras de tal persona: la contemplará como cosa propia suya, pues ha tomado posesión en su alma; irá hermojeando, con complacencia, los lineamentos más sutiles; y conservará la imagen en la parte más activa, que es el corazón. Por este motivo, escuchará la concurrencia, de buena voluntad, la palabra del orador y se complacerá de la elocuencia empleada á mayor gloria de una persona amada; trabajará con el orador supliendo por sí misma, donde él, por arte ó por brevedad, indica y pasa: y así ayudará también ella con útil agrado la obra del orador.

Ejemplos insignes y prácticos pueden fácilmente sacarse de la vida de los hombres ilustres. Así, en el encomio de Anibal, podría el orador introducirlo, como noble y gracioso niño, de nueve años apenas, que intrépido seguía al belicoso Amílcar, sobre la dura palestra de las armas, y despertaba desde entonces la admiración y el amor de las feroces huestes de la Libia. También á Ignacio de Loyola pudiera mostrarse en aquel acto noble y conmovedor, cuan

do joven todavía, se despoja al pié del altar del rico manto guerrero, y depone el yelmo y la espada á las plantas de la Mujer divina, que le había conquistado; para levantar después el lábaro, que tantas nobilísimas presas arrebató al Infierno.

El orador que conoce y toma la senda, que conduce al corazón, ha encontrado el medio más suave y eficaz para mover y gobernar las multitudes.

Lo expuesto para el panegírico ó sea, el encomio de los santos y de los próceres: puede convenir perfectamente á la *oración fúnebre*, ó sea, elogio pronunciado con ocasión del fallecimiento de alguna persona ilustre.

No debemos dejar de lado cierta rama de la elocuencia sagrada; pero de carácter didáctico y sin importancia artística: los *sermones doctrinales ó pláticos*, cuyo objeto es instruir á los fieles.

Predicaron el cristianismo con elocuencia admirable y ardorosa, después de los Apóstoles, de los Pontífices y de los Santos Padres; en España los Santos Isidoro, Leandro y Fulgencio, los Venerables Juan de Avila y Fr. Luis de Granada; en Francia San Bernardo y Bossuet, Massillon y Bourdaloue; en Italia Segneri y otros muchos; Esquíú, Jordán, Benavente, etc., en la República Argentina.

DIFERENCIAS ENTRE EL CARÁCTER DE LA ORATORIA ANTIGUA Y ÉL DE LA MODERNA — Cuando examinamos la diferencia de civilización entre las repúblicas antiguas y los modernos estados, se nos presentan, á la vista, las causas que tanto distinguen su oratoria de la que hoy conocemos. Desde que los pueblos de Grecia sacudieron el dominio de sus reyes, constituyéndose en gobiernos libres, empiezan á flo-

recer las artes, la ciencia, la industria y cuanto contribuye á la grandeza de las naciones. La paz, la guerra, las alianzas, todo se proponía al pueblo ateniense; y este pueblo soberano era quien decidía sobre asuntos de tan gran interés é importancia. Desde luego se advierte el influjo y poder que allí tendría la palabra, si además de sólidas razones iba acompañada de la persuasión y el entusiasmo. Porque no bastaba discurrir, con claridad y buena lógica, dirigiendo á la razón pruebas incontesables, necesitábase transmitir á aquel numerosísimo concurso la compasión, el amor á la justicia, el ardor guerrero, el entusiasmo patriótico, todas las pasiones que agitaban á los oradores en la tribuna pública. Estos peroraban en plazas espaciosas, trataban de asuntos interesantes para todos y no tenían que guardar tanta circunspección como los oradores modernos. Pero frecuentemente abusaron de esta libertad, hasta el punto de dirigirse los calificativos más injuriosos y denigrantes. Entre nosotros sería, con mucha justicia, castigarlo, quien de esta manera hollase los límites del decoro.

Para el orador, la tribuna era un campo de batalla; donde no veía más que estos dos extremos: ser vencedor ó vencido: saludado con ruidosos aplausos ó silbado y escarnecido por la multitud descontenta de sus proposiciones. La plaza pública concedía elevados puestos y coronas de oro; pero también se dictaban leyes que imponían el ostracismo y aún la pena capital.

La oratoria forense participaba mucho del carácter popular y vigoroso de la política; así lo vemos en la mayor parte de los discursos, que han llegado hasta nosotros. Lisias pinta con gran calor y movimiento los crímenes, que el gobierno de los treinta tiranos cometía en

Atenas; y en la mayor parte de las acusaciones y defensas observamos igual animación y energía. El Areópago, tribunal superior de Grecia, se componía de muchos miembros, y por tanto, presentaba el aspecto de una junta popular: era costumbre de los oradores poner ante los jueces á los hijos y parientes del reo, para que con sus vestidos de luto y sus lágrimas pudieran mitigar algún tanto el rigor de la sentencia: y el lenguaje de la pasión fué más oportuno, que en el *forum* romano y que en los tribunales modernos. Desde luego se advierte, que debió existir notoria semejanza entre la elocuencia judicial y la política, si bien esta por su gran interés para todos los ciudadanos y por la importancia de sus asuntos ofrecía vasto campo y ocasión propicia para manitestar hasta donde llega el poder de la palabra.

Los romanos, imitadores de los griegos, dieron al estilo más corrección, más elegancia, si se quiere, pero menos nervio y energía. Así se observa en las oraciones de Cicerón comparadas con las de Demóstenes. Las circunstancias en que se hallaban los romanos son muy parecidas á las de sus maestros, aunque no tan favorables. En el *Forum*, como en el Areópago, eran muchos los jueces; se permitían ciertas costumbres dramáticas, ciertas declamaciones vehementes y otras cosas no admitidas hoy entre nosotros.

Pero la elocuencia política ostentaba más energía y movimiento, por ser en ella el auditorio muy numeroso y apasionado y por lo tanto, fácil de conmover, excitando sus afectos. Sin embargo jamás llegó al punto de animación que en Grecia; porque en este país el pueblo tenía más poder que tuvo nunca en la república romana. En la patria de Demóstenes la decisión popular era ley; en Roma se hallaba

modificada por otras causas. Además el genio de estas dos naciones era diferente: si los griegos se distinguen por su carácter fogoso y apasionado, los romanos son conocidos, más bien, por su gravedad y reflexión.

En cuanto á la elocuencia moderna no puede compararse con la antigua en la armoniosa robustez del lenguaje y en la moción de afectos. pues, más templada, más lógica y razonadora, se dirige especialmente á la inteligencia, aspirando á convencer sobre todo otro fin.

Si en cualquier parlamento contemporáneo imitase algún orador el apasionado estilo de Demóstenes, probablemente obtendría mal resultado, pues, los congresos actuales no se forman de la multitud irreflexiva y turbulenta; sino de personas distinguidas y cultas; lo cual es una de las principales causas de esta diferencia. No hay en los países de origen latino tanta severidad y parsimonia respecto de los adornos y los vuelos del entusiasmo, como en los anglo-sajones; aquellos, hijos de un clima meridional, con más imaginación y más sensibles al encanto de la armonía, ostentan más galas en sus discursos; pero sin separarse del carácter genérico de la elocuencia moderna.

Lo mismo puede asegurarse de la forense cuyo distintivo actual es la gravedad y nobleza, unida á una majestuosa sencillez. Las antiguas costumbres aparatosas y dramáticas pasaron ya: hoy el orador, hablando á un tribunal sereno, instruido y poco numeroso, ve tan solo su defensa en las leyes examinadas á la luz de la sana razón y aplicadas oportunamente. Constituidos de este modo los tribunales, la lógica ha reemplazado á la pasión, el argumento á la gala retórica.

Por último, la oratoria sagrada, que nació de la oscuridad, desnuda de galas y pomposo aparato, en tiempos de los primeros empera-

dores de Roma: desplegó enteramente sus fuerzas y acrecentó su saber mediante profundos estudios, durante la actividad intelectual del renacimiento, glorioso despertar de la Edad Media, presenta hoy la misma tendencia de las otras especies de oratoria y que podría llamarse científica ó filosófica. Los predicadores modernos más célebres (Bourdalué, Segueri, Jordán, Benavente, etc.) los encargados de explicar la palabra evangélica en las Catedrales de las grandes poblaciones, no suelen limitarse á exhortar á sus oyentes, para que huyan los vicios y practiquen la virtud, sino que analizan, discuten y enseñan los fundamentos de las creencias, el porqué de los preceptos religiosos y las armonías que encuentran entre la doctrina revelada y la ciencia, entre lo divino y lo humano. Parece que al transcurrir siglos y generaciones, dice un tratadista castellano, la sociedad ha perdido en sencillez y entusiasmo, lo que ha ganado en reflexión y conocimiento, haciendo preciso adoptar ciertas modificaciones en este sentido á todos los géneros literarios.

CUALIDADES DEL ORADOR.—Dicen que el poeta nace y el orador se forma: opinamos que todo verdadero artista nace, lo mismo el orador y la inducción de los siglos nos sostiene. Si alguien sintiérase nacido para ser orador y lo anhele, supuesto el estudio que basta, y las normas ordinarias, las cuales después le servirán no mucho; persuádese íntimamente, que solo es orador aquel, que va directo, fuerte y seguro á su fin, no extraviando, por ninguna suerte de halagos, ni mucho ni poco en su camino. Lo cual si es deber de todo buen artista, lo es muy mas del orador; de quien depen-

den, á menudo, los intereses y la vida no solo de los particulares, sino de las ciudades enteras y de los enteros pueblos.

Y bien, el fin del orador, aunque todos creen saberlo y creen alcanzarlo fácilmente, es propiamente hacer luz clara á la inteligencia y mover con eficacia la voluntad á fin de guiar al hombre al conocimiento de la verdad y del bien. He ahí, pues, la mira de todo orador: exponer la verdad en todo su esplendor, dotarla de poderío y de su eficacia propia, adornándola cuanto es justo. La belleza, por más conspicua, si no va dirigida á este fin, es desnaturalizado y pueril entretenimiento.

Asimismo Victorio Cousin en su discurso *del Arte y de la Belleza*, dice tan abiertamente, que el orador no asciende á la tribuna para oír encomiar la belleza de su discurso; sino para persuadir eficazmente. Y añade:—«So dirá con frecuencia: ¡qué bello pasaje! ¡qué rasgo tan sublime! pero esta no es su verdadera y plena alabanza, no es esta su mira. Generalmente, cuando el orador triunfa de la concurrencia, ella le escucha casi sin respirar y se retira silenciosa, grave y pensativa.»

Para cultivar esta elocuencia con buen éxito, el orador necesita reunir ciertas cualidades *comunes ó generales* y otras *especiales* para cada especie de oratoria. Las cualidades generales corresponden: á las *facultades intelectuales*, á las *morales*, á las *imaginativas*, á las *sensitivas* y á las *dotes físicas*.

Las *cualidades intelectuales* del orador comprenden el talento claro, grande y profundo y la memoria flexible y tenaz. El primero para conocer y pesar su tema en toda su extensión, para descubrir todos los argumentos idóneos para hacerlo triunfar, lo cual no es fácil cosa, ni prerrogativa á muchos concedida. La segunda para recordar perfectamente y sin esfuerzo la disposición del discurso en todas sus partes.

El orador debe conocer con claridad, no solo los sólidos lados y los adjuntos favorables; sino todas las partes débiles, los aspectos poco simpáticos, los lugares que pueden despertar embarazos ó crear aversión y descorazonamiento, y los pasajes que pueden ocasionar fastidio y agravio. Debe sagazmente prever todo lo que en el camino puede poner obstáculos á él y á los que van junto con él, para poder con discreción y lealtad proveer á todo.

A fin de que no suceda que, confiando en su elocuencia ó en la bondad de la causa, despliegue con incauto atrevimiento, las velas sobre unas aguas, que esconden una sirte sola, pero, que basta para romper la prosperidad del camino y perder súbitamente espléndidas ganancias. También las naves grandes y bien equipadas, puede acontecer que después de navegar en Océanos, por leve inavertencia, corran graves peligros, donde menos los temían. Y no hay providencia que baste para gobernar el ánimo y el corazón del hombre, que desprecian, de ligero, ya un freno un poco áspero, ya una mano acariciadora, pero un poco fastidiosa. Un sentimiento que tiene, á veces, sabor de orgullo y de confianza excesiva de parte del orador; una circunstancia grosera intercalada poco oportunamente, un reproche ó un consejo que envilece al auditorio, una palabra ó un signo que tiene apariencia de desprecio contra el pueblo, puede echar á perder un plan bien urdido por lo demás, y el fruto de un útil discurso.

Las *cualidades morales* que deben adornar al orador son: voluntad recta y firme, coraje y generosidad á toda prueba.

Opinamos firmemente y ningún argumento nos haría cambiar de opinión, que la mentira y la inmoralidad van descuradamente, en nuestros días, de triunfo en triunfo, por culpa de nuestra cobardía; de esa cobardía que se adoptarse la máscara especiosa de muchas y bellas virtudes.

Muchos debieran y podrían levantar la voz en tutela de la patria y de la religión de nuestros padres.—Lo hacen pocos magnánimos y entre estos son raros aquellos, que pueden y quieren con toda franqueza. Por eso, es libre, bastantemente, la palestra para el error y la calumnia, para la audacia é incompetencia, que sacan fuerzas de nuestro silencio, coraje de nuestros pánicos. Y bien, es cosa muy observada por todas las historias, que desde el tiempo de Abel, la verdad y la justicia han tenido, perennemente, contradictores malignos, acérrimos enemigos y perseguidores sangrientos. Aun más, ningún tirano jamás se ha mostrado tan exquisito inventor de calumnias y de tormentos, como los que han declarado la guerra á la verdad y á las honestas acciones. El orador, pues, en los tiempos borrascosos ó pacíficos tiene siempre muchos enemigos y poderosos, manifiestos ú ocultos. La inducción tejida por los siglos del paganismo y del catolicismo demuestra como tal la suerte de los más grandes oradores. Estos, pues, aun cuando no temen asechanzas á la persona, ni á la vida; pueden temer insidiadas las cosas más queridas y preciosas: la quietud, las relaciones más interesantes, el honor lacerado por dientes malignos y venenosos. Ahora, si el orador con noble y generoso coraje no sabe, estos obstáculos superar, estará en grave peligro de traicionar, en todo ó en parte, su bandera y su misión.

Tales sentimientos nobles, propios de espíritu libre y generoso, también, son necesarios para que el orador sepa y pueda dominar la asamblea, con aquel decoro, que es tan eficaz para guiar las multitudes. Un orador que se presenta en la tribuna descorazonado y vacilante; que se confunde en afectadas cortesías; que se rebaja con cierta humildad inoportuna; antes de inspirar confianza y estimación, nos mueve á lástima y origina saciedad.

Podría excitar aquellos sentimientos, que produce entre las tropas de guerra la vista del general confuso y atortojado.— Al pobrecillo debe pasarle, que casi tiene miedo de mirar á la concurrencia y de ser mirado; y cuando le falta aquella palabra meditada y aquella frase, titubea y muestra cla-

ro el extravío; no sabe, ni puede bien distinguir si el auditorio está conmovido ó glacial, si está atento ó bosteza, en una palabra, no es el que dirige y conforta, desde que él mismo ha menester de confortación y de guía. Para estar firme escuchando á tal orador se necesita una paciencia inalterable, ó una sencillez no ordinaria. ■■■■■

Mientras que un orador franco y seguro, bien que experimenta, cuando empieza á dirigir la palabra, la conmoción, que es indicio de ánimo bien nacido y sensible; no obstante, sabe generosamente dominarla, y dominando á sí mismo y á la multitud, avanza digno y grave, como dueño del campo, y en su fogoso interés, pónese con la asistencia en la relación más íntima y cordial. Y mientras habla con ella, hasta con las miradas y con el semblante, y sus afectos se vierten en los corazones ajenos, descubre en las miradas y en los rostros el efecto de su palabra; pondera si ella es bien comprendida, si llega oportuna, si quiere ser templada con más dulzura, ó vibrada con más ardor, si puede ser más prolija, ó debe ser más breve, si alcanza con facilidad la mira, ó quiere ser mejor sostenida ó vigorizada.

Descubre claramente si el concurso lo sigue atento; y cuando lo ve, por casualidad, distraído, con una pausa inopinada, con un repentino cambiar de voz, con un signo, con una palabra lo trae y llama al deber. Demóstenes interrumpía su discurso y con una fabulita despertaba la alegría y la atención; después volvía más ardiente sobre el camino, seguro de ser gustosamente seguido. Esto significa ser orador y desempeñar con decoro las partes.

CUALIDADES IMAGINATIVAS poseerá el orador profundamente prendado de la justicia de la causa; lleno de amor para aquellos, de quien es guía, pues, habla y debe hablar un lenguaje, que tiene algo de sobrehumano: arde y por necesidad centellea; se enternece y llora y sabe reproducir el horrísono fragor del trueno y

el suspiro del aura acariciadora de Primavera.

Se dice, con justa razón, que todo grande artista debe ser en cierto modo poeta; que toda obra de arte debe ser en cierta manera una poesía; pues, solo entonces demostrará la vida y expresará la idea, que animaba al artista y que este en ella transfundió, como hálito vital, para dar la gracia que es propia de lo que tiene vida. Y bien, una fantasía robusta y luminosa concurre admirablemente á los productos del arte; la cual, si en la materia litigiosa no puede encontrar siempre como expresar adecuadamente las formas lucidísimas por ella ideadas; sin embargo, tiene en esta facultad una fuente inexhausta de gracias y bellezas, con que reviste sus producciones. Una fantasía robusta y graciosa reúne la luz y los colores más hermosos del firmamento, las delicias de fragantes bosquecillos y de fuentes cristalinas, las bellezas de los cielos y las armonías de las regiones celestes; y como templando y mezclando estas formas bellísimas, crea, en el éxtasis de la mente, aquellas delicias, que tan fácilmente transportan el alma, en una región nueva; donde respira otro aire y bebe á los rayos de otro sol.

Finalmente, el orador debe estar dotado de gran corazón, erudito por variada experiencia y vigorizado por seria meditación. Esta CUALIDAD SENSITIVA, la necesita, primero para concebir él mismo, con naturalidad y fuerza, los afectos que quiere en otros infundir; y concebirllos ni más, ni menos vivaces, que el asunto y la circunstancia requieren. No hay cosa, que se descubra más fácilmente y ocasione más desprecio y hastío, que el fingir ó afectar los sentimientos, que son las cuerdas más simpáticas y las armonías más suaves al corazón, cuando resultan sencillos y naturales. Y quien no posee gran corazón, está en grave peligro

de falsearlos, de exagerarlos y dilatarlos fastidiosamente.

Y mientras el imperito orador creará conmovér la asistencia, mostrando gran ardor en cosa que no lo requiere; la asistencia ó ríe ó bosteza. Y cuando creará concitar los afectos hasta las lágrimas, con sollozos ficticios y con palabritas destilando ambrosía, los oyentes, cuando menos, estarán compadeciendo aquellas mímicas necesidades; como se hace con la soberbia de los patanes y con la vanidad de los niños. El corazón es la parte más celosa y delicada; ahora, todos saben que las partes más sensibles deben ser tratadas con esquisito cuidado, precisamente, porque se irritan fácilmente y perturbau de suerte, que extravían toda su actividad y eficacia. Y así, nadie ignora, que las cosas más queridas y preciosas, cuando son adulteradas, resultan las más fastidiosas y negligentes.

Y el orador debe tener gran corazón y fino, también para saber con más seguridad conocer y gobernar el corazón de las multitudes, que es muy dificultosa empresa. Porque el corazón del hombre es tal misterio, que solo á su gran Artífice es dado penetrar seguro en los rodeos de sus laberintos caliginosos. No obstante, quien no está en grado de conocerlo suficientemente, y saber golpear oportunamente á su puerta; puede estar seguro de perder en sus palabras la obra y el tiempo. Lo hemos dicho (pág. 133) y lo repetiremos:—El corazón es la llave del alma; obra en el hombre como el viento en las naves á vela; ó el fuego en las embarcaciones á vapor; consiguientemente verdadero y durable triunfo se puede prometer solo el que sabe dominarlo.

El orador tiene gran necesidad de proceder con

el candor y la solicitud de un alma sinceramente enamorada. La cuestión es más interesante, de lo que á grosero temperamento parece: y quien sabe amar y haya encontrado, por ventura, un corazón leal, nos comprenderá perfectamente. Si nosotros sobre el desierto camino de este destierro, hallamos una persona que nos muestre de amarnos; y esta con las palabras y más con los hechos, nos revela á poco á poco su bien querer, nosotros nos sentimos arrobados y aprisionados por la más querida ley, que gobierna nuestro corazón; y de la que tan bien cantaba el Poeta:

AMOR, CHE A NULLO AMATO AMAR PERDONA.

Ahora bien, esta mutua correspondencia de afecto contribuye, admirablemente, al éxito feliz de la elocuencia. Y viceversa, cuando, por casualidad, llegamos á descubrir alguna ficción ó doblez, aún en las maneras que serían por sí mismas las más tiernas y amables; basta eso para levantar una muralla de hielo entre nosotros y el traidor. Y tanto más acerbo es el desencanto, cuanto más digno y leal fue creído en un principio. Y bien, el orador se presenta á la multitud como maestro y amigo leal, para ayudarla y sostenerla en cosas de muy grave interés, como son las que se refieren á la familia, á la patria y al destino eterno del hombre. ¡Misión así terrible, como sublime!

¿Qué debe, pues, pensar, qué sentir una concurrencia, advirtiéndolo, y lo advertirá sin duda (pág. 136), que el que se presentaba con tan querida y noble divisa; con palabritas y frases rebuscadas, con imágenes fuera de propósito, con maneras afectadas y con otras farsas pueriles, no solo mentía el nombre de guía sabio; sino lo que es más acerbo, él de leal amigo? Y tal hablador mentía todo; pues, da á entender claramente, que, no el amor al prójimo, sino el ciego amor de sí mismo, lo indujo, por gran desventura á dirigirnos la palabra. La concurrencia no puede, sino sentirse molestada y brutalmente ofendida. Por tanto, como á todas las inteligencias ligeras y vanidosas, acontece or-

dinariamente á estos, que cosechan burlas y vituperio, donde creían recoger coronas.

LAS CUALIDADES FÍSICAS propias del orador pueden reducirse á las siguientes: *presencia*, ó, sea, *cuerpo magestuoso y fisonomía respetable y expresita*; *voz*, *pronunciación*, *ademán ó acción*.

La constitución física del orador debería ser fuerte y robusta y una persona poco favorecida de la naturaleza debe procurar al menos hacer un estudio de su figura para sacar de ella el partido posible; pues, el interés y la atención benévola y cariñosa del auditorio, es lo que ha de obtener, mediante las cualidades naturales. Jamás debe ser descuidado el orador y abandonar completamente el aspecto general de la persona, confiando excesivamente en su reputación y en sus talentos.

Hemos dicho ya que el semblante es la situación principal de los movimientos del alma (pág. 131 *Acción oratoria*) y en ese mismo tópico, hemos hablado extensamente de *la voz*, *pronunciación* y *ademán ó acción*; por consiguiente diremos ahora muy breves palabras sobre este particular:

El orador debe tener un órgano de voz clara y armoniosa: su voz ha de ser sonora, suave y simpática; teniendo estas cualidades admite todas las entonaciones necesarias, y dueño el orador de su voz, distribuirá con acierto las inflexiones, cuyo poder es tan grande, que llega, por decirlo así, á magnetizar al público.

Del saber y del amor, que ofrecen pábulo veraz á la mente y al corazón del hombre, derivase aquel modo amable y digno de ver-

dadero orador y aquel pronunciar inspirado y ardiente, que arroba, con justo motivo, la asamblea; á la que aparece como un espíritu superior, exento de bajo interés y digno de gobernarla. Tulio decía y repetía, que la pronunciación ó declamación es parte principal en el orador; y nosotros decimos lo mismo, no porque lo dijo aquel; sino porque nos parece bastante justificado.

De aquí, empero, vino un diluvio de inútiles preceptos, en general ridículos, midiendo todos los movimientos de las manos, de los pies y qué sé yo. Llamóse en socorro el espejo, como hacen para su tocado las bailarinas y se escribieron librajos y volúmenes: Tiempo perdido, en efecto, como en muchos otros humanísticos disfraces.

Por último, el orador no habla con la voz solamente; no mide los movimientos que vienen animados y armoniosa y arcanamente dirigidos del corazón; habla con todo el compuesto humano y habla franco y seguro y sabe y ve, que aquella sencilla y poderosa palabra tiene en suspenso toda alma y atrae, como imán, á los corazones. El que ha nacido para ser orador ó poeta; no precisa normas para exponer los sentimientos y para bien declamar.

Y quien ha menester de tomar primero las medidas como componer el semblante, como imitar, con precisión el vuelo del águila de Júpiter, ó el escabullimiento de los delfines de Arión, se pone en peligro evidente de dar el espectáculo molesto de una dama rugosa por los años,

que pretende parecer graciosa doncella, á fuerza de mejunjes, teñidos y ondeados cabellos y colores postizos.

Pero no todas la especies oratorias exigen de igual manera y en idéntico grado las cualidades generales recién tratadas.

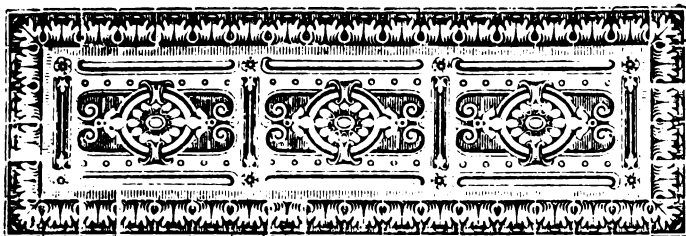
Vivacidad de espíritu, imaginación fecunda y pronta, requiere el orador parlamentario y su discurso debe transparentar la viveza y eficacia del pensamiento y de la expresión; la gracia de las imágenes, la sobriedad del ornamento, la sencillez y fuerza del estilo, de donde se deriva lo bello de la elocuencia.

El orador forense ha de estar dotado, especialmente, de las cualidades intelectuales, de profundos conocimientos de las leyes constitucionales, de las reglamentarias y de la jurisprudencia.

A ninguno como al orador sagrado deben adornar las cualidades morales, imaginativas y sensitivas; puesto que debe ejercer influencia principalmente sobre las facultades morales y afectivas del auditorio; y por eso, necesita ser ejemplar en su conducta, poseer fantasía robusta, luminosa y ardiente, sensibilidad exquisita y refinada.

La belleza de la elocuencia nace de las breves advertencias arriba expuestas. ¡Cuán bella y conmovedora, la elocuencia de una madre de una tierna hermana, de una amante apasionada! Ellas hablan por íntima convicción, por amor, que no conoce obstáculos ni confín. El orador, que mira fijo á su bella y elevada meta, y anhela alcanzarla á toda costa, sabe sacar subsidios de todo, lo que está dentro y fuera de sí. Avanza noble y generoso; no se distrae con las florecillas de su camino; desdena los halagos pueriles, no piensa á cosa extraña, ni á sí mismo, ni á su interés, ni á su gloria. Descansa con ardor el fin, difundiendo en torno la luz y las llamas, que él no

quiere, ni puede encerrar en las angustias de su mente y de su corazón. Esto basta á un ánimo fino y generoso; y tal debe poseerlo un orador. Tal vez, por eso, dos hombres eximios se elevaron á gran altura: Demóstenes y J. Crisóstomo.—Marco Tulio, que al amor de su mira, añadía, un amor excesivo de sí mismo, y como era, quería parecer grande y gracioso orador; Marco Tulio demasiado solícito para captarse la benevolencia del pueblo y de los poderosos, resulta fraseólogo y con frecuencia, exagerado y lisonjero en los encomios.



CAPÍTULO V.

HISTORIA—SU IMPORTANCIA ARTÍSTICA—DIVISIONES—MÉTODO—CUALIDADES DE LA COMPOSICIÓN HISTÓRICA—MÁXIMAS, ARENGAS Y RETRATOS—CUALIDADES DEL HISTORIADOR.

Historia es el relato fiel, razonado y artístico de los acontecimientos pasados y memorables. Su fin esencial es la ilustración de la inteligencia; pero no instruye tan solo; sino que admirablemente contribuye á tomar el corazón y á despertar y nutrir enérgicamente el verdadero amor á la patria.

La importancia artística de la Historia es, en mucho, superior á la de todos los demás géneros literarios, excepto la poesía. Aquella enseña al hombre la más útil ciencia, la manera práctica y prudente de regir á sí mismo y guiar á los otros, en el difícil sendero de la vida. Por tanto, su estilo reviste la sencillez y amable

dignidad de cortés maestro. Ha de ser bello; pero bello por propiedad de lenguaje, por elegancia de fraseología, por esmero de disposición, por candor de lealtad, por lumbré de sabiduría, que el orador profundo espere oportunamente en su escrito.

Llamaba Cicerón á la historia, maestra de la vida, no solo porque nos hace prudentes; sino porque convierte en sobrio y virtuoso al corazón. No tenía reparo, bien que pesaban sobre él las tinieblas del paganismo, en confesar que de ella había aprendido á vivir loablemente, á sostener las honrosas fatigas, á afrontar generoso los peligros, y á no temer, por bella empresa, la muerte. No solamente la exposición de las grandes obras y de los personajes beneméritos de la humanidad, que suelen despertar la emulación, coopera á formar admirablemente el corazón; sino también, el historiador, que sabe y quiere hacerlo, aun exponiendo los vicios y las pasiones en lucha, que deben formar tanta parte de la historia, puede guiar al mismo término. La virtud atrae el ánimo y lo enamora, no solo por la divina belleza, que fulgura; mas también, por el horror que inspira del lado opuesto el vicio torpe y la iniquidad. Ahora ¿quién podría jamás con mayor claridad y eficacia amaestrar á otros que aquel, que puede presentar, asiduamente, á la vista, como la ruina de los más grandes imperios, la decadencia de las repúblicas, la desventura de nobilísimas familias, las caídas de altos personajes son originadas generalmente de haber, ya por obcecación, ya por malicia, del recto sendero extraviado? A ese linaje degenerado y mortal, oprimido por las tinieblas de la ignorancia y asediado por halagos fascinadores ¿quién pudiera mejor insinuar la virtud, que aquel, que puede demostrar con los

hechos y con la experiencia: que en ella reside verdaderamente la paz, la grandeza y la felicidad?

Asimismo la historia contribuye, en gran manera, á despertar y robustecer el verdadero amor patrio. Las bellas empresas de otros pueblos despiertan la emulación, las bellas obras y los hechos benéficos de nuestros antepasados, nuestras glorias nacionales y nuestras desventuras, despiertan la simpatía y afección á la tierra, que nos dió cuna y dará el último asilo á nuestras cenizas cansadas. De aquella emulación y de este afecto deriva aquello que llaman *orgullo nacional*; y mejor diríase *amor apreciativo y tierno*, como de hijo á madre, de la cual va justamente glorioso. Y el patriotismo es una de las primeras causas de la vida, del incremento y de la grandeza de las naciones.

La verdadera historia, sin decirlo predicando, hace transparentar cual sea el verdadero amor de la patria; da á conocer, que *amar significa querer bien sin mezcla de propio interés*. Según esta doctrina clara y común, la historia demuestra, como el que ama la patria le debe conservar á toda costa la religión, la justicia y las virtudes sociales, que forman la verdadera paz y la libertad de la familia humana. Según esta doctrina, la historia cubre de ignominia á los poderosos y á los malvados, que creen poder señalar nuevos principios y nuevo derecho con la punta de las bayonetas y con las artes insidiosas de la zorra. Y según esta doctrina, nuestra como la rabia de partidos iniquísimos, el amor del oro, las pasiones rebeldes á todo y contra todos, han trastornado los entendimientos de modo, que sustituidos á los principios veraces del derecho, aquellos de la fuerza y del instinto brutal; se ha desconocido, con la Lógica, y con la Moral, también la Historia; y la Historia se ha disfrazado y falseado juntamente con la Filosofía.

DIVISIONES — Divídese la historia atendiendo á

su *contenido* en *sagrada* y *profana*; por el *tiempo* que abraza en *antigua*, *media*, *moderna* y *contemporánea*; por su *extensión* en *universal*, *general*, *particular* y *especial*. Hay, además, ciertas composiciones históricas de carácter especial denominadas: *efemérides*, *anales*, *décadas*, *fastos*, *crónicas*, *memorias* y *biografías*.

La historia *sagrada* comprende la Biblia y estudia el origen, desarrollo progresivo y vicisitudes de la Iglesia. La *profana* trata de acontecimientos trascendentales referentes al orden político y civil.

La historia *antigua* refiere los sucesos del mundo desde su creación hasta la caída del Imperio Romano de Occidente (476 d. J. C.). Desde entonces hasta la disolución del Imperio Romano de Oriente (1453 d. J. C.) se llama (*edad*) *media*; desde esta fecha hasta la Revolución Francesa (1789), denominase *moderna*; y á partir de este acontecimiento hasta nuestros días, *contemporánea*.

La *universal* refiere los hechos importantes para la civilización, ocurridos en todos los siglos y países; v. gr.: la de César Cantú, Müller, etc. La *general* examina el origen, progresos, vicisitudes y decadencia de una nación; v. gr.: la *Historia Argentina* de Vicente F. López; la *particular* trata de una sola provincia, institución y época; la *especial* se refiere á un ramo determinado de conocimientos (*literatura*, *ciencia*, *filosofía*, etc.)

Las *efemérides* son apuntaciones diarias de acontecimientos de escasa importancia; v. gr.: las actas de corporaciones; las colecciones de periódicos, etc; los *anales* son relaciones de hechos, escritas año por año; las *décadas* exponen los hechos sucedidos de diez en diez años; los *fastos* indican los sucesos más importantes de un pueblo; las *crónicas* son narraciones de los acontecimientos de uno ó va-

rios reinados, hechas por orden de tiempos; las *memorias* relatan sucesos en que el autor ha sido parte activa ó testigo; la *biografía* refiere la vida de personajes ilustres.

Son datos ó materiales para escribir las historias generales de las naciones, los últimos trabajos históricos enumerados; algunos de los cuales poseen méritos artísticos y literarios.

MÉTODOS.—El sabio historiador, no solo, expone los hechos y las memorias de los tiempos, que trascurren; sino contempla las cosas á manera de pensador; discurre las causas ocultas; hace observar los efectos, que siguieron y los probables á seguir; y aquellos que seguirán naturalmente; y de los que se descubrirán las causas mismas. Así en los grandes cuadros hace observar lo que tiende al incremento y al decoro, y lo que conduce insensiblemente á la ruina. Siguiendo este modo, el perspicaz historiador, no solo hace notar el bien derivado de las causas buenas y el mal proveniente de las perversas; sino que enseña, como debe procederse para conseguir aquello y evitar esto. De aquí nacen dos métodos para escribir la historia: el *narrativo* y el *filosófico*. En el primero predomina el elemento expositivo y consiste en referir los hechos, dejando al lector el deducir reflexiones y hacer comentarios. El otro, en que la forma *inductiva* y *analítica* impera soberana; estriba en presentarnos la marcha progresiva de los humanos sobre la tierra, dándonosla á conocer no solo en su proceder externo; sino, como de sus materias suelen hacer las filosofías, por las causas más ó menos próximas ó remotas, poco más ó menos ocultas ó manifiestas. El uno es más artístico y literario; el otro complace más á los espíritus reflexivos. Bien aplicado este método á las obras históricas constituye la moderna ciencia de la *filosofía de la historia*.

No queremos entrar en discusiones inútiles, sobre la paternidad de esta ciencia.—Tan raro é insípido es el argumento de dar como origen verdadero de ella, lo que es de todas las ciencias, á saber: *la propensión invencible del entendimiento humano á investigar el porqué de las cosas*: como superficial y erróneo presentarnos á Voltaire como iniciador de un *método* usurpado, saqueando "*Los principios de una ciencia nueva sobre la común naturaleza de las naciones*" cuyo autor es Juan Bautista Vico (1688-1744); de idéntico modo que otros influenciados, en exceso, por autores gállicos, nos presentan á Montesquieu sublime y grande precisamente en aquellos juicios profundos y bellas máximas, que desgranando los «Discursos» de Machiavelli había hecho suyos. Lo mismo pudiéramos comprobar respecto á Woght y otros alemanes é ingleses que, saqueando á Vico, nos ofrecen hoy como nueva doctrina por ellos inventada, lo que de justicia y de derecho es gloria itálica. Y para no ser reprochado de afirmar sin pruebas y razones suficientes, demostraremos hasta la evidencia y de modo, que solo quien estólidamente quiera cerrar los ojos ante la luz, no lo comprenda y se resista á compartir estas convicciones.

Aun cuando en los tiempos antiguos se había intentado fijar bajo ciertas leyes generales, la alternativa incierta y variable de los hechos humanos y someter á principios la historia; aun cuando Platón, Aristóteles, Polibio, San Agustín, Machiavelli, T. Campanella, Bossuet y otros habían aplicado para tal propósito, criterios sicológicos, teológicos y racionales; con todo, ninguno había puesto la base de un completo sistema de crítica histórica, que sin ser teológico, abrazara juntamente en la historia lo humano y lo divino, como hizo Juan Bautista Vico, valiéndose de la *metafísica* por una parte y de la *filología* por la otra.

Vico en la historia humana, vió manifestarse un *designio*, que se cumple á pesar de los vicios de los hombres, una *razón eterna*, una *verdad absoluta*, común á todos.

Exceptuados, como pueblo privilegiado, los hebreos, consideró las otras naciones. Después de la

falta original y del diluvio, los hombres dispersos por *la gran selva de la tierra*, llegados á ser estúpidos y bestiales de ánimo, como gruesos y monstruosos en corpulencia, fueron aterrados por el *trueño*, que hizo nacer en ellos la religión primitiva, germen de civilización. Esta primitiva civilización fué sacerdotal y teológica (*edad de los Dioses*), su palabra fué el *mito*, su escritura el *geroglífico*. Luego cuando á estos sacerdotes vinieron á someterse otros hombres, todavía salvajes, cesó la primitiva igualdad; los civilizados mandaron á los bárbaros, fundaron comunidad, hicieron guerra: floreció *la edad de los Héroes*, con una lengua de emblemas heráldicos, de blasones y divisas, de metáforas y comparaciones. Homero, el poeta popular, es el tipo, el representante de aquella.

Cuando, en fin, los subordinados, habiendo vencido á sus señores restablecieron la igualdad, nació la tercera edad: *la edad de los hombres*, representada no ya de la Poesía, sino por la Historia, con idioma positivo y preciso, con escritura alfabética. Triunfó el derecho natural y la democracia.

Corrompida luego, la democracia y degenerada por tumultos y desórdenes; ó surgió, como remedio un monarca, que restableció la igualdad y la justicia, mediante la fuerza; ó el pueblo fué sometido y absorbido por invasor extranjero, y recayó poco á poco, en la primitiva barbarie; para volver á correr el mismo camino recorrido; repasando por las tres edades ya consideradas. Así es, que nota Vico: *caído el imperio romano*, túvose la *edad oscura de los dioses*, en los primeros siglos de mayor ignorancia; sucedió en *la edad media* la *edad heroica* del feudalismo, tan semejante á la de los tiempos heroicos griegos, y en el *renacimiento* sobrevino la *edad de los hombres*. Dante fué el Homero de la nueva edad heroica.

Por tal modo, la humanidad se desenvolvió como el individuo, que primero niño, después joven, alcanza la virilidad y decae por vejez. Tal es la famosa teoría de Juan B. Vico. Si bien en las particularidades no es siempre justa, á causa de las imperfectas condiciones, en que estaban entonces los

conocimientos filológicos; no obstante ha fijado los cánones de una nueva crítica y encaminado el método en el estudio de la antigüedad. Efectivamente, Vico ha proporcionado los criterios para distinguir la historia de la leyenda y de la fábula; ha enseñado á descifrar las antiguas civilizaciones por medio de la filología, es decir, por el estudio de todas las manifestaciones de un pueblo, comenzando por la lengua; ha demostrado la analogía entre el desenvolvimiento de los pueblos y el del individuo, ha encontrado en la jurisprudencia magnánima y profundamente entendida, el espejo y el atestigüamiento de la historia de la civilización.

CUALIDADES DE LA COMPOSICIÓN HISTÓRICA—
La historia fué dignamente llamada por Tulio, lumbre de la verdad, maestra de la vida, espejo de la índole y de las costumbres del hombre. Ante todo, requiere para ser tal y parecer en su decoro, que el escritor, ajeno á los partidos, pasiones y prejuicios y por tanto, sin propensiones ni á derecha, ni á izquierda, ascienda tranquilo á una altura, desde la cual abrace los siglos, los espacios y las naciones: contemple imperturbado los acaccimientos, siga su marcha, considere la prosperidad, pese la desventura; los acompañe paso á paso del nacer á la tumba, y con las causas de las vicisitudes, que sufren, indague las consecuencias más recónditas y lejanas; pondere las virtudes más heroicas, los vicios más brutales, las más desentrenadas pasiones, asiduamente en lucha, sobre esta tierra llena de tinieblas y de delitos, y con distinto y adecuado conocimiento, ordene en su mente la gran idea, que dará al cuadro, de que nosotros seremos espectadores y educandos.

Pero no basta al historiador leal ser cuidadoso de la sustancia: debe también serlo res-

pecto de los accidentes, bajo que la expone y de los cuales la colora, es decir, respecto á la palabra, al estilo, al ornamento.

Se permiten al orador, el estilo enfático, los tropos y los colores que sirven para exagerar, pues, á veces, por estos medios tan solo, puede lograr el intento, que es de mover las muchedumbres, dominarlas y gobernarlas á su arbitrio. Al historiador, empero, son señalados severos y no traspasables confines, por la índole de su trabajo y por el arte.

Cualquiera que sea el estilo particular, que el escritor considere adecuado á las diversas partes de su historia; no debe jamás usar aquella forma de expresión y de colorido, que puede falsear sus cuadros, ó alterar la nativa sencillez de las cosas, que expone. También el estilo histórico debe poseer vivacidad, robustez y gracia. Desde su época, Dionisio de Alicarnaso asentía y admiraba en los historiadores griegos aquel tono grave y expresión evidente, que Fabio llama energía de estilo:—*Quae non tam dicere videtur; quam ostendere:* y la que mejor declara Marco Tulio en aquellas palabras: *illustris explanatio, rerumque quasi gerantur sub aspectum, pene subjectio.*

El historiador ha de espaciarse con juicio y buen criterio en estos confines, que bien entendidos están en su dominio. Opinamos, empero, que le es absolutamente vedado, aquel estilo enfático y fantástico, aquel colorido, que toca los límites de la poesía, aquel tono alto y estudiado, que pone sobre aviso al perspicaz lector, y que si no llega hasta la falsedad en la sustancia de los hechos, adorna con tantos ribetes á la verdad, que pierde mucho de su semblante histórico. Quien de tal modo escribiera, podría resultar, si se quiere, modelo de estilo descriptivo ó narrativo, no ya de estilo histórico.

Y en esta particularidad deben ser muy moderados y circunspectos, aquellos escritores que poseen más elevado ingenio, más vivaz fantasía y corazón más fino. Como quiera que suelen ser más fácilmente impresionados y enamorados, aún, á veces, traicionados por las apariencias y exaltados por los aspectos, que parecen espléndidos, no porque lo sean efectivamente; sino porque ellos mismos, ó por simpatía, ó por secreto interés; pres táronles la resplandeciente luz, de que están henchidos y los revistieron, sin advertirlo, de las gracias de sus tipos ideales. Resulta de aquí, pues, que la grandeza que admiran y predicán de aquellas cosas, es muy más subjetiva, que objetiva.

Tito Livio, ciertamente fué grande y sublime escritor, no osaríamos llamarlo gran historiador. Tiene demasiado sabor de poesía, algunas de sus descripciones, como el variado y expresivo cuadro que nos ofrece de Aníbal, atravesando los huracanados Pirineos y los Alpes helados; á los que aviva y colora de sueños prodigiosos y de escenas, que transcribe de las justas y torneos caballerescos. Y lo peor es, que parecen más episodios épicos, que narraciones históricas las empresas de Horacio Cóclite, que inmóvil é invulnerable, detiene allá en el Janículo el victorioso ejército de Porsena, y también, cuando presenta á Camilo, que, como por arte mágica, acude desde el lugar del destierro, para expulsar de la patria al feroz Breno, que, en medio de sus huestes indómitas y vencedoras, concedía á peso de oro, la vida á los restos de Roma. Lo mismo puede decirse de otras escenas grandiosas y encantadoras, que pinta en otros pasajes con su estilo brillante.

Dejo pensar á otros como les agrade, en cuanto á mí, soy de opinión, que este apreciado escritor, pone en sospecha al lector sensato, desde las primeras páginas de su libro primero. En razón de que después de haber relatado sobre los antiguos reyes de Albalonga, viene al origen de los dos mellizos fundadores de Roma, y cuando llega á la vista de la Ciudad, reina del mundo; he ahí la gran alma de Livio elevarse en otra esfera, y como inspirada comenzar: *Sed debebatur, ut opinor, fa-*

tis tantae origo urbis maximique, secundum Deorum opes, imperii principium. Este exordio tan breve, como bello considerado en sí mismo, da, sin embargo, a sospechar, que ese estilo encantador, quiere elevar demasiado la materia, como lo hace desde el principio, velando, con la espléndida luz del hado, el origen de aquella ciudad, que debía comenzar por un amor sacrilego y de una refriega fratricida.

Conviene añadir á la composición histórica las cualidades siguientes: *verdad, orden, objetividad y decoro.*

El historiador es la antítesis, lo contrapuesto del poeta; y tanto será más apto para su profesión; cuanto más sabe contemplar, con presencia de espíritu ó sangre fría, los acontecimientos más graves y las catástrofes más estrepitosas. Por poco, que propenda á una ú otra parte y mire, con amor, á un pueblo ó á una bandera, se equivocaría infaliblemente y carecería de la propiedad más necesaria: la veracidad. Y bien, todos saben, que así una relación, puesta por base de su discurso por un sagaz orador; como una empresa misma, puede ser presentada bajo variadísimos aspectos.

Así es, que la destrucción de Cartago narrada por autores, ó poco profundos ó súbditos de Roma, parece tan grande empresa de merecer Escipión el sobrenombre glorioso de Africano; mas, representada en su verdadero aspecto por historiadores imparciales, parece, cual es en efecto, obra no solo inicua, sino bárbara y vergonzosa. Numerosos hechos y victorias de Luis XIV, presentados por fanáticos autores franceses, quisieran elevar al afortunado monarca al coro de los semidioses; mientras que bien considerados, vese que son injustos y bochornosos. Lo mismo puede decirse de las grandes hazañas de Napoleón lo variadamente presentadas por las diversas pasiones de los amigos y de los enemigos.

El historiador veraz no mira á su nación, no se enamora de su emblema, ni se deja exaltar por amor indiscreto á la religión, á la justicia y á la virtud; ni por un celo demasiado fogoso contra el vicio y la iniquidad. El pesa como filósofo y mide con la severidad del matemático. ¡Tanto requiere la verdad de sus cultores, á fin de comparecer en su purísima luz, que no ha menester de extraño ornamento, ni de ajena lumbrera! pues, ella es lucidísimo faro y seguro para quien surca la insidiosa onda de la vida; ella no sigue estandarte humano, ni precisa escudo, ni extraña defensa; su luz es sempiterna, su trono inmoble! La Historia que falta en esto, carece de la primera dote, que constituye la belleza.

No obstante hase extralimitado tanto en el disfrazar, estropear y falsear, que el sabio y leal *Rorbaker* no vacila en exclamar, que la historia desde tres siglos ha, no es sino una conspiración contra la verdad.

El *orden* exige, que se observe el enlace y la serie de los sucesos de las naciones y de los tiempos, y se presente con la armonía y lucidez necesaria; de modo, que su recuerdo y su agrupación, no irroguen trastorno y confusión en la mente del que leyere, y nó suceda, que después de haber estudiado un volumen, no conserve casi nada en su entendimiento ni en su memoria.

Algunos ven la *unidad* en la historia de dos modos: *extrínseca* é *intrínseca*. La primera consiste en el título de la obra, el cual ha de ser el confín, dentro de que se espacia el historiador, traspasándolo tan solo, para declarar ó ilustrar la materia. La segunda se confunde con *el orden* en la enunciación de los hechos, refiriéndolos á un concepto único, ó á causas generales y dominantes. Lo cual puede con-

seguirse en las obras históricas menores, pero nunca en la Historia Universal.

La *objetividad* estriba en la ausencia, cuanto es humanamente posible, de los sentimientos personales del historiador. La expansión lírica de todo escritor en composiciones serias y majestuosas, como son las históricas, viene á ser, cuando menos, ridícula é inadmisibile; pero todo esto va comprendido en la primera cualidad: *la exactitud ó verdad*.

El *decoro ó dignidad*, consiste en el estilo adecuado á las composiciones históricas y del cual hemos hablado extensamente.

Sin embargo conviene añadir, que si ciertos hechos ó acciones exigen, por su especial naturaleza, diverso estilo y tono, deben manifestarse, no en el cuerpo de la obra, sino en las notas y apéndices.

Voltaire, en su *Historia Universal*, cuando trata de Lucrecia, esposa de Colatino; de Florinda y de sus amores con el último rey godo; de ciertos sacerdotes, personajes y acontecimientos, que desfigura y ridiculiza por lucir su ingenio y agudeza, olvida el decoro de la historia y la dignidad del historiador, que ha de ser maestro y juez; y se reduce á la categoría de sátiro mordaz y jocoso.

Las *máximas*, las *arengas* y *retratos*, si bien fué muy disputada su conveniencia y naturalidad en la historia, no deben, con todo, prohibirse absolutamente; pues, grandes autores dieron el ejemplo y buenos filólogos han comprobado, que estas partes integrantes de la composición histórica, introducidas con desenvoltura, á su debido tiempo y lugar no deben censurarse.

Las primeras son reflexiones, que el histo-

riador infiere de los hechos, que narra. Intercaladas con sabia parsimonia agradan é instruyen; mas, su profusión degenera en pedantería.

Las *arengas* son discursos, puestos en boca de los personajes, que figuran en la historia. En sustancia pueden haber sido pronunciados, cuando son breves; pero de ahí, á una arenga de páginas enteras media no poca distancia; la distancia de lo verdadero á lo falso. Estas últimas son consideradas, como procedimiento artístico de interpretación de los caracteres personales y del espíritu de una época y sus costumbres.

No es gran falta seguir la opinión precitada respecto de las arengas; y aun cuando es sostenida por excelentes escritores, si tuviéramos que hablar amistosamente al historiador, le diríamos resueltos, que las dejara de lado, pareciéndonos tener motivo suficiente; pues, cuando leemos en los buenos autores griegos, romanos, franceses, italianos, españoles etc., aquellas alocuciones tan bellas y justas en la idea, tan robustas en el estilo, tan reflexionadas en la brevedad de la estructura, se nos ocurre un sentimiento, que nos dice: aquí el autor desea y trata de hacer gala y lujo de su elegancia y pericia en la Elocuencia; tanto más, cuanto que sabemos, que aquellas palabras no han sido nunca pronunciadas, ó á lo menos, dichas en aquel modo tan estudiado y elegante. Y esto basta para enturbiar la naturalidad, mérito el más querido y deseado, aún en los oradores y en los poetas. En fin, estas alocuciones son como una bella florecilla ó una melodía, que distrae un tanto, ora al autor, ora al lector, de seguir atento la línea directa de su camino.

El historiador no es orador, ni debe parecerlo; puede mostrar su excelencia en cosas de más alto interés, que las alocuciones, aun las más artificiosas; bien que á los escritores que poseen muchos méritos y singular excelencia, débese condescender en algún capricho humano que, generalmente, bajo su pluma se reviste de importancia y decoro.

Llábase *retrato* la descripción viva y rele-

vante de los personajes históricos. Hay dos maneras de presentar los retratos en la historia: ó por breves y enérgicos rasgos. ó por medio del análisis y enumeración de las inclinaciones, virtudes y vicios de la persona descrita. Conviene el primer modo, tratándose de sujetos de la antigüedad, cuya fisonomía moral es clara y pronunciada, siendo más propio el segundo, de personajes influidos por diferentes y contrapuestas ideas.

El mérito de un histórico retrato, como de toda descripción, ya sea de comarcas, monumentos, asolaciones, costumbres, batallas etc, consiste en presentar las cosas tal, como son real y positivamente. Las descripciones prolijas, artificiosas y embellecidas no son propias del ínclito historiador que, sobre usar de las imprescindibles, con erudita parsimonia, tan solo mira las cosas de alto relieve, ofreciéndolas á la vista del lado más nuevo, más querido y magnífico.

CUALIDADES DEL HISTORIADOR—Las principales dotes que han de adornar al historiador son las siguientes: *inteligencia vasta y clara, espíritu de investigación, criterio y buena fe.*

La mejor y más necesaria cualidad del historiador debe ser *mente vasta y clara*, y que, no turbada por demasiado férvida y voluble imaginación, sepa contemplar espacios indeterminados sin extraviarse, y recorrerlos siempre á sí misma presente, sobre la línea oportuna que ella misma ha señalado. Un hombre fuerte, intrépido, pero demasiado fogoso y crédulo, bien que experimentado en las cosas de la guerra, no sería un buen general. Este asciende tranquilo á una altura, contempla impertérrito los asaltos y los combates, ordena los movimientos, cambia ó modifica según los

menesteres su plan; y en su prudencia y firmeza, mira impasible el cúmulo de cadáveres, los arroyos de sangre, los casos prósperos, adversos y peligrosos, que sobre un gran campo suelen, á menudo, alternarse. Gran mente y serena, temperamento fuerte y reposado, son las principales prerrogativas de un gran general: y son también estas las dotes de un gran historiador.

Se le exige á este, con justo motivo, que sea bastante versado, no solo en la política y en el conocimiento de la índole de los pueblos, de que escribe; sino también en aquellas artes y en aquellas ciencias, de que ocurre hablar en la historia, pues ¿cómo pudiera hablar con precisión y acierto, de campamentos, de sitios, de asaltos, de batallas marítimas y terrestres, quien no fuera instruído en la cosa militar? ¿cómo dar juicio recto sobre los poetas, los oradores, los filósofos y teólogos de una época, si no fuese ilustrado en estas facultades?

Conviene, además, que el historiador, principalmente, en nuestros días, sea no solo buen pensador y leal, sino profundamente erudito de aquellas *filosofías*, que no llevan mentirosas en la frente, ese nombre augusto. En las narraciones, el historiador ha de intercalar los principios, de que está henchida su mente y él mismo es gobernado. Por consiguiente, si acaeciera, que su entendimiento estuviese ofuscado por filosofía errónea, sucedería por necesaria consecuencia, que vería la serie de los acontecimientos á través de una lente engañosa; pesaría el mérito sobre infiel balanza, se esforzaría, extraordinariamente, para guiar á otros por el torcido sendero, por el que cree caminar seguro, presentando á otros bajo la máscara de la utilidad y del decoro, lo que ni es, verdaderamente útil, ni decoroso. La

veraz filosofía se inclina, adorando la fé, y guiada por la luz de ésta procede sin temor de obstáculos.

La verdadera filosofía enseña á la historia, que los bienes materiales y eñimeros de cualquier especie que sean, no forman por sí mismos el bienestar y la excelencia de una sociedad. Pueden concurrir, cuando sean justamente conquistados y moderadamente usados, á la felicidad de los pueblos; pero no la crean, ni la crearán nunca jamás. La experiencia prueba, que de ellos, precisamente, se derivó, en general, la decadencia y la ruína total de los colosos, más fastuosos y temidos. La verdadera filosofía enseña á la historia, que las empresas no se han de llamar gloriosas, porque resultaron felices; que las conquistas no merecen alabanza, tan solo porque ampliaron el poderío de los conquistadores; que las ciudades no deben denominarse célebres por las fortificaciones, por los teatros, por el lujo dominador; que los pueblos no han de considerarse libres, por el freno suelto al error, que seduce; al vicio, que corrompe; á la fuerza brutal, que devora y conculca las reliquias venerables.

Desconocería su misión el historiador, que no profesara estas verdades, con energía, firmeza, donde quiera y pese á quien pesare; y no sería ya el maestro, sino el esclavo de las muchedumbres; no sería el consejero, sino el traidor del pueblo.

En Europa y en América ha cambiado plenamente el orden de las cosas; ha cambiado para siempre el orden moral y político. La Europa de nuestros días no es ya la Europa, que era veinte y seis siglos ha; ni la América de hoy, es la América del siglo XVIII.

El antiguo imperio de la fuerza y de la espada, que hace los esclavos, pudo ser conquistado también por Atila, por Mahoma, por Gengiskán; el nuevo imperio de la

inteligencia y del genio, que crea los libres, no se adquiere, ni se ejercita por aquellos que yacen en la enervante indolencia, ni por los que vegetan en las tinieblas de la ignorancia.

El *espíritu de investigación* se robustece en el digno historiador, mediante la educación noble y liberal, unida á los estudios de este género y á la lectura de los autores que se han distinguido en escribir historias y mejor que todo eso, contribuye, extraordinariamente, el viajar, á lo filósofo, es decir, como observador atento, más aún curioso. El viajar ilustra á todos, y es utilísimo para cada artista; pero no puede considerarse indispensable para las otras profesiones, por cuanto se puede suplir de mil suertes á la ciencia experimental; pero no es así en cuanto al historiador. Este en muchos casos ambiguos y controvertidos, en circunstancias difíciles y susceptibles de originar perniciosos errores, necesita conocer exactamente los lugares y las personas y experimentar, juiciosamente, la índole, la costumbre y el gobierno. Inclinarse en acto de fe, á la afirmación ajena, á las reflexiones, aún de eximios autores, ha siempre dañado á todas las ciencias; y ha hecho defectuosas é inexactas las obras de algunos historiadores antiguos y modernos: pasamos por alto, aquel cuidado superficial é indolente, que juzga haber hecho bastante con alguna mirada, desde lejos y con alguna investigación, que descansa apenas, sobre los hechos más fragorosos y los puntos más culminantes.

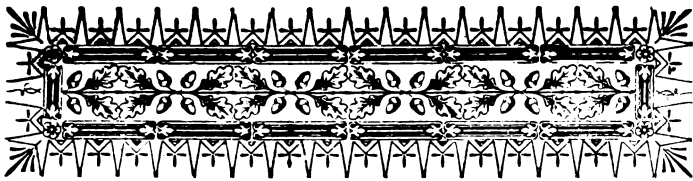
El viajar y el observar atentamente enseña, la historia, la etnografía y la geografía práctica; refina la prudencia; aguza el criterio, de modo, que el historiador examinando luego, con tranquilidad y reflexión, las memorias, las

relaciones y las circunstancias, sabe más fácilmente discernir lo verdadero de lo falso y presentar el cuadro con sus personajes y sus relaciones bajo el verdadero aspecto.

En cuanto al *criterio* acabamos de indicar la manera como se perfecciona y para qué sirve, esto es. distinguir entre el laberinto de las reflexiones inductivas ó deductivas, en el cúmulo de documentos y datos, aquellos, que son más importantes y separarlos de los fútiles, los verdaderos de los probables y de los inverosímiles ó falsos.

(Para saber en que estriba el criterio véase pág. 37.)

En el historiador la *buena fe* consiste en el cumplimiento fiel de aquella sapientísima norma de Marco Tulio, en el segundo libro *De Oratore*:—*Ne quid falsi dicere audeat, deinde, ne quid veri non audeat; ne qua suspicio gratiae sit in scribendo; ne qua simultatis*:—exponer, con fidelidad, la serie de los hechos con las circunstancias dignas de ser transmitidas á la posteridad, y no callar, ni encubrir nada de lo que puede contribuir al conocimiento adecuado de las vicisitudes, que relata; siempre conforme á las normas soberanas de la prudencia y de la moralidad.



CAPÍTULO VI.

POESÍA—FORMAS DEL PROSAÍSMO EN QUE ESTÁ EXPUESTA Á CAER LA POESÍA—POESÍA NACIONAL—POESÍA POPULAR—POESÍA NATURAL, ARTÍSTICA Y ARTIFICIAL—VERDAD CIENTÍFICA Y VERDAD POÉTICA—LENGUAJE POÉTICO—CUALIDADES DEL POETA—DIFERENTES GÉNEROS DE POESÍA.

POESÍA—Para distinguir la *poesía* de las otras artes puede definirse: *la expresión viva, armoniosa y apasionada de la naturaleza universal; ó sea: el arte de expresar la idea por medio de imágenes.*

Por donde vemos que retrata la naturaleza en la forma más elegante y con los más hermosos colores; la transcribe en la suavidad del metro, absolutamente para ella necesario, la imita, en fin, de modo, que no solo se dirige

al entendimiento; sino también á la fantasía y al corazón; y esto no puede obtenerse, cuando no es, en lo posible, tierna y afectuosa. Tal vez, por eso, dijese de Orfeo, uno de los primeros cultores de la poesía.

«Mulcentem tigres et agentem carmine quercus.»

Pero esta sería definición á la manera filosófica, es decir, por género próximo y última diferencia. Puede enunciarse otra definición no menos verdadera, y quizás revele más precisamente la cualidad de la cosa y las dotes necesarias al poeta.

La poesía es verdaderamente la palabra del ánimo y de los afectos arrobados en éxtasis poderoso; y también: es el arte de expresar, por medio de imágenes armoniosamente habladas, el más vivo sentimiento de la verdad.

La primera de estas últimas, expresa más, de lo que á primera vista parece. Efectivamente, el orador, el historiador y cualquier otro escritor en prosa puede y debe quedar en la esfera terrestre, cuando piensa y escribe: á tales escritores conviene ser llanos y positivos, no, empero, al poeta. Si un éxtasis potente, no eleva y refina exquisitamente las facultades de su alma, si no armoniza la fantasía y el corazón, si no le transporta en una esfera sublime y radiosa, de modo, que sus sentimientos sean más que terrenales, y su palabra suene más que metal: entonces, no es verdaderamente poeta, ni su lenguaje es poesía. Así pensaron todos los grandes ingenios antiguos y modernos: Platón, Marco Tulio, cuyos sentimientos el poeta de Venuso, recoge en aquellas solemnes palabras:

*..... neque si quis scribat uti nos
Sermoni propria, putes hunc esse poetam;
Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
Magna sonatorum, des nominis huius honorem.*

Entre los modernos el ínclito César Cantú y otros muchos enseñan profundamente: que la armonía del verso, la suavidad de las cadencias, el encanto de la frase y otras gracias semejantes, no son toda la poesía.

Ella es, á su parecer, divino furor, que nos invade, nos

inflama, nos eleva sobre nosotros mismos y sobre las cosas circunstantes y nos da nuevas fuerzas y nuevos anhelos. Por consiguiente, añaden, aquel es verdaderamente poeta, que advertimos ser otro del que solía, mayor que nosotros, ardiente y poderoso para grandes cosas: aquel fué verdaderamente Poeta, que hizo llorar de emulación al joven Peleo; y él que las envilecidas y humilladas hues-tes Lacónicas rehizo animosas, cuando habían vuelto la espalda al enemigo; entusiasmandolas al punto, que le atacaran con nuevos y potentes bríos.

Por último, analizando la segunda definición, se traspa-renta, que á cinco se reducen los elementos constitutivos de la poesía: 1º la idea ó pensamiento (*pág. 58*). 2º la imagen fantástica (*pág. 88*); 3º el afecto ó sentimiento (*pág. 134*); 4º la palabra (*pág. 66*); 5º la armonía poética (*pág. 75*).

FORMAS DEL PROSAÍSMO EN QUE ESTÁ EXPUESTA A CAER LA POESÍA.—Dos son las formas del *prosaísmo*, en que está expuesta á caer la poesía; mas debemos observar, que apenas hay voz tan baja, frase tan humilde, que ésta no pueda ennoblecer, y que el tino para amalgamarlas (*ca-llida juntura* *pág. 70*), es generalmente ha- blando, la única condición que se necesita pa- ra ennoblecer locuciones, en que no se haya reconocido antes esta cualidad.

«Por poco que se reflexione, dice un^o eximio literato y académico español (*) se hallará, que toda palabra que expresa exactamente una idea es conveniente y oportuna, y que ninguna consideración hay que deba escluirla de cual-quier género de composición, sino cuando el pudor, los usos, ú otros motivos igualmente calificados impidan enun- ciar la idea representada por la tal palabra. Claro es que aquellos objetos de que nunca se habla en las reuniones de personas decentes y bien criadas, no pueden ser trata- dos por un poeta, y que por consiguiente las palabras que los designan jamás deben entrar en la poesía; pero no su- cede lo mismo con los otros objetos de que se habla en toda sociedad escogida; sin que sea necesaria otra precau-

(*) Javier de Burgos—Disc. de recen.

ción para que la poesía los nombre, que asociar las voces que designan á alguno de los mas vulgares, sea con epítetos que las realcen, sean con imágenes, cuyo brillo resalte sobre todas las palabras que formen el cuadro entero. Por esto por ejemplo, rara vez emplea la poesía sin una calificación los nombres: *asno*, *caballo*, *buey*, *cabra*, *ovejás* etc., y casi siempre dice: *el asno sufrido*, *el caballo ligero*, *el buey lento*, *la cabra trepadora*, *la oveja golorosa* etc., mientras que por no salir de cuadrúpedos, los nombres león, pantera, tigre, dromedario, y otros que designan animales poco conocidos, esto es. objetos no vulgares, se emplean con mucha frecuencia sin ninguna calificación.»

De estas observaciones hacía derivar, el célebre literato la siguiente regla: «Toda palabra que designa un objeto de que se habla sin rubor entre personas bien criadas, puede entrar en cualquiera composición poética, sin escluir las del género elevado siempre que se la asocie convenientemente.»

«Esta regla debe comprender asimismo las frases, modismos, etc.»

Esto sentado; veamos en que estriban las dos formas de *prosaísmo*. Bien es cierto, que el lenguaje es, á la vez, medio de manifestación de la poesía y de comunicación en el consorcio familiar y social y de expresión de las ciencias, que se dirigen al entendimiento. Pero si la poesía está verdaderamente expuesta á caer, por confusión ó falta de discernimiento, en la *trivialidad* y la *abstracción*; sendas que conducen á un mismo defecto: el *prosaísmo*; no, por eso, es menos cierto que ese vicio puede enmendarse y corregirse; no tan solo conforme á lo expresado. sino también, mediante ciertos modos que iremos exponiendo en los distintos géneros de poesía.

El *prosaísmo* por *trivialidad* es originado por la escasez ó falta de *imágenes directas* (pág. 89); por la manifestación de afectos y pensamientos vulgares, de locuciones frías, lánguidas y arras-

tradas y de poner en evidencia el artificio lógico, gramatical y retórico.

El *prosaísmo por abstracción* es debido á la carencia de imágenes figuradas (pag. id.) y al empleo de un lenguaje puramente científico ó técnico.

Toda composición poética tiene formas particulares distintas de las de la prosa, de donde se deriva el corolario de que ninguna clase de poesía puede adoptar sus giros, aunque á todas ellas sea permitido ennoblecer una frase humilde. La razón de esta especie de contradicción es que para la calificación de lo que se llama frase humilde no hay siempre un principio constante, una regla segura á que referirse, de que resulta, que nunca es general ó uniforme la opinión que uno o muchos individuos tienen de la bajeza de una expresión, mientras que para calificarla de prosaica, basta referirse al uso común.

«La POESÍA NACIONAL, dice Echeverría, es la expresión animada, el vivo reflejo de los hechos heroicos, de las costumbres, del espíritu, de lo que constituye la vida moral, misteriosa, interior y exterior de un pueblo.

«La poesía entre nosotros, dice el mismo filósofo-poeta, aun no ha llegado á adquirir el influjo y prepotencia moral que tuvo en la antigüedad, y que hoy goza entre las cultas naciones europeas; preciso es, si quiere conquistarla, que aparezca revestida de un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea á la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de las ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones, que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual. Solo así, campeando libre de los lazos de toda extraña influencia, nuestra poesía llegará á ostentarse sublime como los Andes; peregrina, hermosa y varia en sus ornamentos, como la fecunda tierra que la produzca.»

La POESÍA POPULAR, vive en el oído del pueblo, es como el archivó de su ciencia, el tesoro de su historia y posee gran espontaneidad y suma energía.

No falta quien opina, que el sentido y amor de la belleza no está al alcance de la generalidad, es decir, la poesía no es accesible al pueblo.

Disentimos de tal opinión, y después de lo manifestado en las Nociones de Estética (Capít. 1º) solo añadiremos: ---Que en todos los nacidos, poco más ó menos brilla un tipo ingénito de belleza, connatural al espíritu humano.

Todos saben, que el pueblo no culto es el mundo infantil, por eso el verdadero orador se dirige á él, especialmente con las imágenes y los afectos. Pues, en la infancia, la imaginación y el sentimiento superan la débil razón, la inteligencia, de muy poca lumbre es aclarada y la imaginación superabunda.

Siendo, pues, la fantasía una facultad esencialmente poética, necesariamente, todo lo que es sensible produce impresiones profundas. Y como la verdadera poesía consiste en la unión armoniosa de la imagen, el sentimiento y la idea, necesariamente, despierta el armónico ejercicio de las facultades así del intelectual, como del plebeyo; y si aquel experimenta un solaz y gusto más exquisito, este saborea un placer, no mucho menor; aunque más débil en el conocimiento de causa.

..

Remontando con el pensamiento de siglo en siglo, desde el estado presente del género humano, hasta los tiempos de la más remota antigüedad, encontramos en la vida de la mayor parte de los pueblos una época en que los hombres degenerados por sus principios, extraviadas en parte y en parte alteradas las tradiciones, perdida toda comunidad de religión, de ley, de intereses, privados de régimen civil, sin ciencia, ni letras, ni arte, viven disgregados los unos de los otros y enemigos recíprocamente, errando acá y allá á guisa de fieras por las selvas.

Hemos dicho (pág. 186-7) que en la infelicidad de este estado salvaje, todos los pueblos poco mas ó menos, á excepción de uno, fueron sumidos ulteriormente á su dispersión por la tierra.

Hay una época en la vida de estos pueblos. que puede compararse á la infancia, en la edad de los individuos. Como en la edad infantil, según acabamos de ver, la imaginación y el sentimiento (origen y raíz de toda poesía) predominan; así necesariamente en aquella primera edad, la poesía prevalece y *los hombres del mundo infantil* (como los llama Vico) debieron ser por naturaleza poetas. Resulta de aquí, pues, la *poesía* llamada *primitiva ó natural*.

La *poesía natural* fué una viva y espontánea efusión del alma, y como tal naturalmente debió ser acompañada del canto.

A primera vista, pudiera inferirse que fuera cabal poesía; mas, si bien consideramos que la facultad de imaginar y de sentir, en aquellas edades bárbaras, dominan casi solas los espíritus se comprenderá fácilmente, que si por un lado no pudo faltar á aquellas sencillas efusiones del corazón, ni brío de imágenes, ni viveza de afecto, ni cierto principio de metro poético; por el otro, debieron resultar naturalmente muy imperfectas, como quiera, que no siendo gobernadas por el freno de la razón, no podían expresar aquella unión armoniosa de la imagen con la idea, para concebir la cual, no basta la fantasía, sino que es menester de una cultura más exquisita del entendimiento.

Deducimos, pues, que la *poesía natural* fué necesariamente zafia, desordenada, intemperante, si bien espléndida á un tiempo de vivas y extraordinarias bellezas.

POESÍA ARTÍSTICA—La precitada poesía tosca é infantil, como los pueblos que la produjeron,

dió, por así decirlo, un primer paso á fin de recibir un principio de perfeccionamiento, cuando entre aquellos surgieron algunos genios extraordinarios y benéficos, que teniendo conciencia de sus facultades artísticas las pusieron en juego, tomando siempre como base la inspiración natural y conduciendo á sus semejantes á una vida mas humana y civil.

De aquí nace, la POESÍA ARTÍSTICA, y estriba en el perfeccionar la elocución y las formas en uso, infundiéndole cierto sabor de nacionalidad, originalidad y pureza.

Esta poesía no tan espontánea, como inspirada, posee cualidades preciosas, deseadas tanto en el ser moral como físico y son: el *orden*, la *proporción* y la *armonía*; también está dotada perfectamente del lenguaje armonizado, esto es, de la versificación.

POESÍA ARTIFICIAL.—La *poesía artificial* es aquella, en que están ausentes la espontaneidad y la inspiración, esencia íntima de la poesía, de modo, pues, que propiamente, no es poesía, mas, palabras sometidas al metro poético. Pónese de manifiesto en esta especie, la afectación del gusto del autor, sus tímidas, imperfectas y serviles imitaciones, la confusión de la naturaleza con ciertos melindres de salón y academia, la pomposa rotundidad y la hinchada sonoridad del verso y de la cláusula, donde la forma ostenta primores de ejecución y armonías, desentendiéndose por completo de la idea capital, ó pensamiento desempeñado.

VERDAD CIENTÍFICA Y VERDAD POÉTICA. El hombre de ciencia, el historiador y el filósofo, distinguense del poeta, en que enseñan y narran

lo *verdadero*; mientras que este último no solo narra y enseña lo *verdadero* sino también lo *verosímil*.

Lo *verosímil* es aquello, que si bien no ha existido, puede y debe existir. La *verosimilitud* puede ser *absoluta* y *relativa*.

La *verosimilitud es absoluta*, cuando la cosa, intrínsecamente es verosímil, como si dijéramos que *una madre ha llorado á su hijo, arrebatado por la muerte*.

La *verosimilitud es relativa*, cuando la cosa extrínsecamente es verosímil, tan solo, conforme á las costumbres y opiniones de ciertas gentes y personas, como la escena descrita por Horacio, de las Bacantes, Ninfas y Sátiros etc; el descendimiento de Eneas á los infiernos etc.

Ahora bien, fácil es advertir que la ciencia se dirige al entendimiento y la poesía, de un modo especial, á la imaginación y al sentimiento. luego lo que es verdad para la una, no siempre, lo será para la otra.

Por cierto, que la poesía necesita fundarse en la verdad, ora material, ora moral, ora esencial, ora aparente, ora realizada, ora posible.

Cuando infunde animación y vida y presenta con hermosos colores las verdades de la ciencia no falta quien la denomina *poesía científica*.

Aun cuando la ciencia percibe los fenómenos y espectáculos del mundo bajo su verdadero aspecto; sin embargo, el modo distinto en que se aparecen á la poesía es mas seductor y hasta naturalmente admitido en las pláticas familiares y aceptada, sin reparo, su verdad aparente.

«Para el hombre, dice el profundo estético Richter, ofrece (la naturaleza) hasta en sus formas una eterna tendencia antropomórfica: para él, el sol se presenta de frente; la luna creciente.

de perfil; las estrellas tienen ojos, todo tiene vida para los vivos y no obstante solo hay en el universo una engañadora apariencia de cadáver, pero no la vida.

«Esto es, precisamente, lo que constituye la diferencia entre lo prosaico y lo poético, aunque por otra parte, quizás esta diferencia sea el resultado, la contestación á esta pregunta: ¿Cual es el espíritu que anima á la naturaleza? ¿Es un Homero ó un tratante en esclavos!»

LENGUAJE POÉTICO—Nadie ignora y todos dicen, que la poesía habla un lenguaje y sigue un procedimiento del todo, diverso de aquel de la prosa; y que ésta manera es natural en el poeta; como quiera, que es sublime, audaz y extraordinaria. Siendo, pues, natural al poeta, pensar y hablar en modo diferente de los otros; claro está que debe hallarse en un estado diverso de aquel, en que se encuentra el hombre de ordinario, puesto que el hombre, que habla bajo el imperio de una pasión vehemente, habla y actúa naturalmente con mayor vivacidad y elocuencia. Tal estado es precisamente él de la inspiración ó éxtasis poético, el cual es la verdadera y clara causa de las tres cualidades esenciales que constituyen la Poesía, llamada en mil frases diversas: *habla divina, fuego sobrehumano y celestial armonía.*

Primeramente el poeta elevado en arrobamiento reviste los objetos, que mira, con la luz, con la grandeza y con el colorido vago y armonioso de su mente, é infundiendo en ellos aquella vida alegre y sublime, de que él mismo está animado, los embellece, ilumina con las formas y con las gracias que él saca de los tipos ó dechados excelentes; de que tiene el ánimo repleto, y que en aquel estado, principalmente,

brillan ante él en todo su esplendor. El pensamiento que en el estado ordinario de la mente habriase concebido por el poeta en manera ordinaria. en ese estado elevado y armonioso debe concebirse diferentemente, ó sea, en manera más amplia, más excelente y más agradable. Y esta es la primera propiedad de la poesía: la excelencia y la gracia extraordinaria del pensamiento.

En segundo lugar, un ánimo elevado, con los pensamientos y con los afectos, en éxtasis, habla por necesidad un lenguaje más elevado y audaz, más robusto, ó más tierno, según el objeto contemplado; y su elocución es más delicada, más profunda y más arcana, porque ve y siente cosas, que ojo vulgar no distingue, ni experimenta el hombre en el estado normal. Entonces el espíritu como abstrayéndose de los sentidos y librándose de la opaca arcilla, opera con otra energía y percibe las cosas de otra manera, es decir, con más claridad, y bajo un aspecto, que participa de las dotes extraordinarias de la mente arrobada, que sin duda ha de formar nuevas frases y buscar nuevos colores, para expresarlos tales, cuales se presentan. Esta es la segunda cualidad de la poesía: elevación, audacia, encanto suave del estilo, que mientras nos deleita con sus bellezas nuevas, nos conmueve por ese aire solemne y misterioso, que parece más que mortal, y que el poeta de Venuso denomina:—*Os magna sonatorum.*

Finalmente, quien está en lo bajo y camina por la tierra; mide sucesivamente á pasos su sendero, descubre poco á poco los objetos, que uno después de otro despiertan la atención, va lentamente de una senda á otra, notando la calle de donde sale y la otra en que se interna. Pero quien está en las alturas y vuela, no hace así: va ligero y veloz; de una mirada

abraza espacios infinitos: y en rápida carrera mide larguísimo sendero. Descubre grandes y muchos objetos y relaciones varias entre ellos, va libre, como juzga oportuno, del oriente al ocaso; y no tiene cuidado de la Geometría y de la Geografía. Puesto que tiende á una mira, que conoce; de la que no ignora el camino, y no cree su deber dar cuenta de todos sus pasos, mucho menos de los vuelos, á que es arrebatado por aquel espíritu, que juzgaban los antiguos que venía de las sedes ó regiones etéreas. Esta diferencia da una idea del espacio grandísimo, que media entre el prosador y el poeta, aquel procede lento y tranquilo, sigue menudamente el hilo de las ideas, que se suceden moderadas, el orden de los tiempos, de las circunstancias y de los objetos, que va presentando dispuestos con claridad y hace advertir como y porque se mueve de un lado para el otro. Este en su andar sublime, inspirado, corre veloz; indica y pasa: dice en una línea, lo que diríase en muchos pergaminos, pasa de un objeto á otro, que parece lejano y disparatado, pero sabe aproximarlos y unirlos. Descuida, en cuanto juzga oportuno, el orden de los tiempos y no cree deber señalar todos los pasajes, é indicar á la mirada erudita de su admirador las vías arcanas, por las que lo atrae para hermopear su misma meta. Va el poeta libre y audaz, porque lo guía un genio, que tiene penetrante la vista y fuertes las plumas. Y esto forma el tercer carácter de la poesía: la estructura del trabajo, que derivándose de la causa arriba expuesta, debe ser interesante y sublime extraordinariamente, libre con moderación y expresivamente rara, como lo que en un velo precioso envuelve cosas grandes y encantadoras, y bajo un aparente desorden sigue armoniosamente el hilo de pro-

fundos conceptos, bien relacionados entre ellos.

Hemos analizado estas tres dotes, que elevadas a mayor ó menor grado, según la índole de la composición, nos dan la poesía, con el objeto de proceder con más orden y claridad en el estudio de los elementos del *lenguaje poético*.

Apartándonos del rigorismo de los que enumeran y amplifican, uno por uno, los elementos del lenguaje poético, por lo demás ya estudiados: *imágenes, epítetos, figuras pintorescas y patéticas, hipérbaton, arcaísmo etc*; solo diremos que, si el *pensamiento, la fantasía y el afecto* son el alma de la poesía; la parte material y, como quien dice, el cuerpo, es el *lenguaje y la armonía*.

Solo del primero trataremos, pues de la segunda hemos hablado extensamente (*).

Ni elevación de pensamiento, ni profundidad de afectos, ni hermosura de imágenes aprovecharían al poeta, si no poseyera en el lenguaje un instrumento fácil y adecuado á expresar lo que siente dentro en la mente y en el corazón. No basta, por eso, que mediocrementemente conozca la lengua en la cual ha de escribir; sino que es menester que sea apto para comprender y sentir, por el dilatado uso, la propiedad, la eficacia, las gracias y aquel no sé qué de mágico, que hállase mas ó menos oculto en todas las lenguas; por donde vemos á los grandes escritores enriquecer el lenguaje, introduciendo, á menudo, expresiones completamente nuevas y admirables. Numerosos y estupendos ejemplos de tal manejo del idioma nos dieron Granada, León, Cervantes, Valbuena, Garcilaso, Dante y Virgilio.

También es necesario que el poeta conozca

(*) Véase página 75

más particularmente y posea aquella parte del propio idioma, que más estrechamente corresponde á la poesía. Pues, á la poesía que es la mas bella y elevada expresión de la idea y del sentimiento pertenece como propio patrimonio, la parte más bella y elevada, y por decirlo así, la flor de la lengua.

Ahora, todos saben, que para conocer la parte poética de una lengua no existe otro medio verdaderamente eficaz, sino un gusto exquisito, ejercitado en el estudio de los mejores poetas, del momento que ya nos consta la facilidad, con que se ennoblecen las palabras las frases y los modismos, según el lugar que se les hace ocupar y según que las ideas que expresan se asocian con otras elevadas ó humildes, conforme la sentencia de Horacio:

*Dixeris egregie, notum si CALLIDA verbum
Reddiderit* JUNCTURA novum.

CUALIDADES DEL POETA.—De las cosas brevemente expuestas derivase, á manera de corolario, claras deducciones, que pueden servir de instrucción práctica y segura en la difícil palestra. El poeta debe estar dotado de gran mente y esto no debe entenderse á la manera común; puesto que nadie ignora, que gran mente es necesaria para cualquier obra difícil y grandiosa, mas debe entenderse, que la mente poética ha de ser extraordinariamente robusta y sublime, y por consiguiente, apropiada para aquellos vuelos, y aquellos pensamientos profundos y aquellas formas extraordinarias, que vienen á ser necesarias para el desarrollo poético de un argumento. Debe ser creadora, pues, también de las cosas que, á mirada ordinaria, parecen ordinarias, ha de saber recabar materia para elevar estupendas máquinas y las

grandes cosas, ha de saber iluminar de tan nueva luz, que muevan y arrebatan á viva fuerza á los espectadores.

¿Quién ignora, que la causa no da al efecto aquello, que no posee eminentemente en sí misma? Pues si la contextura, las ideas y los ornamentos de una poesía deben ser extraordinariamente encantadores ó sublimes, conviene que tal sea la causa para impartir á estos, aquellas cualidades excelentes. Debe la mente poética ser vasta, no solo para crear y abrazar vastos pensamientos y máquinas grandiosas; mas también, por la vasta erudición, de que ha menester en tanto grado.

El poeta debe ser filósofo y tanto más sagaz y profundo, cuanto que debe conservar la unidad, el orden, la claridad, el hilo de la argumentación en medio de los ardores del estro y de los vuelos audaces de la fantasía.

Debe poseer las ciencias más sublimes, ora porque pueden ocurrir en las grandes materias que trata, ora para que pueda elevarse, con seguridad, en sus vuelos á las regiones mas elevadas y menos conocidas. Admirables ejemplos de esto ofrecen Píndaro, Dante, León, Espronceda, Echeverría etc. Además el poeta debe estar instruído en la más difícil filosofía, que estriba en el conocimiento del hombre y de las pasiones, (*) no solo en teoría, sino, cuanto es humanamente posible, en la práctica. De otro modo, no pudiera, ni sabría manejarle con la maestría, que corresponde. Mas, al poeta, mejor que á cualquiera otro artista, ayuda, casi diría, es necesario haber pasado por grandes y variadas vicisitudes, haber luchado, en diversa manera con la fortuna y con las pasiones, haber sido parte de grandes escenas y

(*) Vease página 133.

de cuadros muy conmovedores. Le aprovechará, no poco el conocimiento de los usos, de las costumbres, de la índole de las naciones, ó sea, el estudio de la historia hecho atentamente y con discreción.

Asimismo el poeta debe estar dotado de fuerte y dócil fantasía, educada y ejercitada por variado género de escenas grandiosas, encantadoras y emocionantes, para lo que sirve no tanto la lectura, cuanto el erudito viajar y el asistir á grandes acontecimientos. Sin esto, no poseería la riqueza y naturalidad de colores y de formas nuevas, grandes, y conmovedoras, que recrean y agitan y que hacen descollar las obras de los grandes artistas: como son los lienzos de Rosa, los cuadros sublimes y encantadores de Rafael, las melodías suavísimas de Perosi, las escenas estupendas de Dante, León, Garcilaso, Mármol, Andradè, Echevarría etc. El verdadero poeta no tiene, por cierto, gran cuidado de las bellas y vivas descripciones, ó de escenas graciosas y fantásticas; en que no reside propiamente la suprema valentía; bien que á su debido tiempo y lugar son útiles y necesarias; demuestran la finura del artista; y el haber adiestrado bien una servidora tan graciosa y potente, como es la fantasía; es gran emolumento para el artista en todos los trabajos.

En fin, el poeta debe estar exquisitamente dotado, más que cualquier otro escritor ó artista, de fino corazón y fibra; para recibir súbitamente las impresiones de los objetos, que va contemplando, y retener y estimarlas según el mérito y darles toda la importancia en la expresión artística. Pues, si más que cualquiera otro debe penetrar en la naturaleza de las cosas, de los pensamientos y de los afectos y exponer abiertamente los arcanos de los corazones; todos ven, como para esto no basta

la sutilidad de la mente, sino que es menester la delicadeza extrema del corazón. Pues, hay muchas cosas que si no las sentimos íntimamente, no pueden siquiera imaginarse. Y un corazón grosero y mal templado ignora infinitas cosas, por él nunca probadas; y piensa que ninguno las siente; y las burla en otros, como quimeras. Hay más; el corazón del poeta debe poseer este temple por una razón mucho más poderosa. Sin este, no podría ser capaz de la verdadera inspiración, ni pudiera, por un objeto sublime ó gracioso, ser elevado en aquel estado de arrobamiento, en que uno es verdaderamente poeta y del que nace la verdadera poesía.

DIFERENTES GÉNEROS DE POESÍA.—Examinando las composiciones poéticas en su contenido y en su estructura literaria, advertimos entre ellas, diferencias fundamentales, en cuya virtud pueden dividirse en tres géneros: *lírico*, *épico* y *dramático*.

Cuando se halla reflejada vigorosamente en la poesía la personalidad del poeta, con sus ideas y sentimientos y su manera especial de ver las cosas, se llama *lírica*.

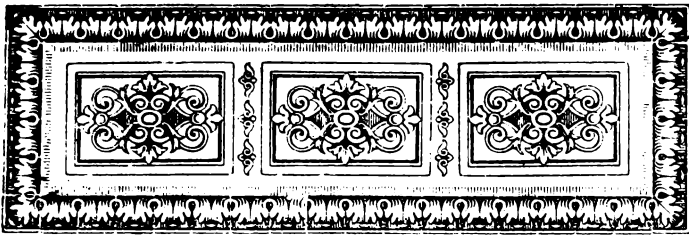
Si principalmente el poeta narra grandes hechos y *pinta* las bellezas del universo, ocupando la parte individual y psicológica un lugar secundario, denomínase *épica*.

Si el poeta desaparece y solo figuran ciertos personajes, ya históricos, ya ficticios, entre los cuales empieza, prosigue y termina una acción total, se designa *dramática*.

Pero la poesía, bien que varía muchísimo en sus aspectos y formas, viene á ser una en la esencia; por eso, existen numerosas producciones, que rigurosamente, ni son líricas, ni épicas, ni dramáticas, sino á la vez participan

de los tres géneros. Debe formarse, pues, con ellas los *géneros menores* ó una sección especial *mixta* del modo siguiente:

LÍRICA	Oda Elegía Canción Cantata Soneto Romance Balada Madrigal Epigrama Letrilla	DRAMÁTICA	Tragedia Comedia Drama Ópera ó drama lírico Zarzuela Sainete Entremés Pasillo Loa.
ÉPICA	Epopeya Poema burlesco Poema histórico Poema descriptivo Leyenda	Géneros menores ó mixtos	Sátira Epístola Fábula Poesía didascálica Poesía bucólica



CAPÍTULO VII.

POESÍA LÍRICA—ORIGEN Y NATURALEZA—SU IMPORTANCIA EN NUESTRA ÉPOCA—SU UNIDAD—SU VARIEDAD—PLAN Y MOVIMIENTO DE LA POESÍA LÍRICA—ASUNTOS Y TONOS—ESPECIES DIVERSAS.

Lírica es la poesía, que tiene por fin principal la inmediata y viva expresión del afecto.

Como todo sentimiento se expresa siempre con una particularidad inflexión de la voz; así á las composiciones de este género conviene especialmente el canto; por donde los griegos las denominaron *liricas*, en razón de que estilaban cantarlas sobre la *lira*; y *Oda* en lengua griega, como *Salmo* en la hebraica, no significa, sino *canto*, como *canCIÓN* en castellano.

ORIGEN Y NATURALEZA.—*Los hombres del mun-*

do infantil (*) debieron ser naturalmente poetas líricos. Los espectáculos de la naturaleza, ora bellos, ora sublimes, ora terribles; la celebración de las solemnidades religiosas, las exequias á los queridos extintos, las empresas guerreras y los ilustres hechos de los antiguos héroes, hirieron extraordinariamente las vírgenes imaginaciones de aquellós zafios y suscitaron en sus corazones vehementísimos afectos. La precisión de dar á estos sentimientos un libre desahogo, describiendo, á veces, el objeto, que los había suscitado, produjo, entonces la poesía lírica.

Asimismo, fué antiquísima costumbre entre los hebreos el trasmitir á la posteridad por medio de cantares la memoria de los grandes sucesos: cantares que con la dulce armonía del verso y el aliciente del estilo poético, se aprendían fácilmente, desde la más tierna edad, y eran por eso, un medio seguro y cómodo para conservar el depósito de la historia de la nación: medio conocido también y usado por otros pueblos de la tierra.

Siendo la *poesía lírica* propia de todos los tiempos, claro está, que superabundan, más que en ningún otro género, los poetas.

El príncipe de los líricos griegos fué Píndaro. De él nos quedan algunos cantos en alabanza de los vencedores de los juegos Olímpicos, Pitios, Ístmicos y Nemeos. Se admira, en las canciones pindáricas cierta semejanza y casi uniformidad de argumento, tratada en manera siempre nueva y siempre bella. Consiguiendo él esto, pasando, con frecuencia, de los elogios de su héroe, á los de la patria y de los antepasados, y á veces, elevándose hasta la gloria de los Dioses. Por donde sus *odas* poseen á un tiempo, lo sagrado, lo heróico y lo civil.

Horacio, digno émulo de Píndaro, es el príncipe de los líricos latinos. Triunfa su genio en las *odas* morales y

(*) I. B. Vico.

jocosas; bien que estas últimas parecen, con demasiada frecuencia, pornográficas, y en las primeras, por más que se presenta con el severo entrecejo del estoico, en la práctica le agradó más el sistema de Epicuro, de cuya grey se confiesa un porcino. En cuanto á las sagradas resultan frias y fatigosas.

Fray Luis de León y Fernando de Herrera, el más al-tisonante de los líricos de España, aquel á quien su ilustre siglo, nunca designó sin el epíteto de *divino*, dejaron soberbias canciones, donde campean los más variados y profundos afectos.

Vicente F. Lopez, (autor del excelentísimo Himno Nacional), Echeverría y otros florecieron en la Argentina; Chenier, Lamartines, Víctor Hugo, Musset, en Francia; Petrarca, Parini, Leopardi, Fóscolo, Manzoni etc. en Italia; Byron, Coleridge en Inglaterra; Klopstock, Schiller, Goethe, Heine etc., en Alemania.

Para comprender bien la *naturaleza* de la *poesía* lírica, es necesario advertir, que su asunto, como se revela en la definición, es principalmente interno ó *subjetivo*, es decir, el alma del poeta en cuanto está afectada de una especial pasión. Por esto, no se pretende excluir de la poesía lírica los hechos y los objetos externos; antes bien, no puede dejarlos á un lado; porque los afectos que vienen por ellos excitados, no serían sin ellos completamente expresados. Pero el poeta lírico, al tratar los acaecimientos y objetos externos, lo hace de un modo propio suyo, del todo subjetivo: los describe según su manera de ver, de pensar, de sentir, y en cuanto despiertan en su corazón el afecto y el sentimiento. El lírico al señalar ó referir acontecimientos y objetos, dignos en sí mismos de alegría, de ira ó de llanto, él mismo se alegra, encoleriza ó llora. De manera, que los hechos no vienen solos, á herirnos la imaginación y conmover el corazón, sino que junto con ellos hay la imagen y la pasión del que nos los ha, más que narrados y descritos, reducidos á mente. Así es el poe_

ta lírico, si tal es verdaderamente, que sin notarlo, traiciona á sí mismo, descubriéndonos los secretos de su corazón, juntamente con la realidad externa, de que habla. En su Cancionero, Petrarca nos da un retrato fiel, no solo de su querida Laura, sino más todavía de sí mismo.

A fin de penetrar más profundamente en la naturaleza de la poesía lírica, aprovechará estudiarla en sus varios grados y en las maneras principales, en que el poeta expresa mediante ella sus afectos, lo cual haremos en el tópicó *Asuntos y tonos*.

IMPORTANCIA DE LA POESÍA LÍRICA EN NUESTRA ÉPOCA.—Littré hacía notar á la Academia francesa *le souffle lyrique du dix-noviéme siècle*, efecto de la energía individual, infundida por la Revolución Francesa. La nueva fiebre que agitaba á la humanidad conmovió las imaginaciones y rompió el hielo. Ese ímpetu lírico procedía del nuevo espíritu que hervía en el siglo que declinaba, y lo comunicaba al siglo que surgía.

Favoreció extraordinariamente el desenvolvimiento y esplendor de la poesía lírica; no solo el estudio de Dante, que leído durante aquella transformación del ambiente y de los ánimos, era considerado por su genio, como el producto de una época trabajadísima, sino también el espiritualismo impregnado en toda nuestra civilización por la fe católica.

Nuestra época ostenta una brillantísima falange de poetas líricos, superiores á cuantos le precedieron, no solo porque dieron su verdadero y grande carácter al lirismo dotándole de variedad, subjetivismo, riqueza y convirtiéndole en arte nacional, sino porque lo elevaron á

una altura, en que hoy brilla como el género más adecuado á las condiciones de nuestros tiempos.

UNIDAD Y VARIEDAD DE LA POESÍA LÍRICA.—La primera consiste en el afecto que inspira al poeta en el acto de la composición. Esencial es en el lirismo la unidad de impresión.

Hay afectos suaves y calmos, así como la *esperanza* la *melancolía*, *el dolor* y *el amor* templados, que no agitan demasiado el corazón y dejan la mente tranquila. Y bien, cuando se trata de expresar alguno de estos afectos, el poeta puede hacerlo también en el momento en que es conmovido, pues, no será por ellos impedida la composición artística de la variedad con la unidad, esto es, de la imagen con la idea, para lo que es menester gran serenidad de mente.

La VARIEDAD estriba en el exponer el sentimiento dominante, bajo los distintos aspectos que ofrece, y relacionarlo con diferentes objetos ó ideas, sin hacerle perder su preponderancia.

Es difícil esto, cuando el lírico anhela expresar aquellos afectos, que poniendo en desorden el corazón, encienden extraordinariamente la fantasía y enturbian la serenidad de la mente. No es posible, que escriba algo de bueno ó de poético en el instante en que tanta tempestad de afectos ha trastornado su espíritu. Debe esperar que, pasada la tempestad del corazón y serenada la mente, haya comodidad para volver á pensar el sufrido trastorno, y pueda ordenar la expresión de las pasiones y de las imágenes, de que fueron acompañadas, con la manifestación de la idea. De modo, que el poeta lírico, hácese objeto á sí mismo, poniéndose antes de escribir en aquel estado de contemplación tranquila, sin la que no se produce concepto artístico.

No obstante, en el caso de estas pasiones tan violentas, el lírico recuerda siempre, que debe reproducirlas al natural; y reavivándoselas en la mente busca la manera de expresarlas en toda su vivacidad sin detrimento de la idea. De ahí nace, el aparente desorden de la parte material de la composición, que consiste en los hechos y en las imágenes; de ahí, aquella extraordinaria viveza de colorido, aquellos repentinos pasajes, aquellos *vuelos poéticos*, aquellas formas extraordinarias de elocución que, rara vez se encuentran fuera de los poetas líricos.

Este desorden no es sino aparente, cuando todos los hechos y todas las imágenes se hacen converger á la unidad de la idea y del afecto, que, á manera de dos grandes centros de unidad vivifican el canto lírico.

Analizando atentamente las odas de León Meléndez Valdez, Quintana, Lista, Gallegos, Echeverría, Mármol, Gutiérrez, Guido Spano. etc., puede fácilmente descubrirse el artificio oculto del poeta y admirar la verdad de poesía que resulta.

De lo manifestado puede inferirse que esta especie de lírica, que reproduce afectos violentos viene á ser la más dificultosa, pues investigando la osadía de las imágenes, se cae fácilmente en lo estafalarío y en lo afectado; estudiando la novedad de la expresión, se puede llegar á ser oscuros y lanzándose á los *vuelos líricos* se corre peligro de grave caída.

PLAN y MOVIMIENTO DE LA POESIA LIRICA—

Síguese de todo lo expuesto, que la composición lírica no debe ser muy extensa y que su *plan* no ha de poseer la simetría, proporción y regularidad de elementos y partes, propias de los otros géneros. De esto y por estar animada de la música (*al claro son de la armoniosa lira*) que hace á la poesía lírica más briosa, más audaz y espléndida, se explican los *vuelos poéticos* más propiamente llamados *líricos*, originados por el correr subitáneo de la mente del poeta de un pensamiento á otro, que justamente la interesa. Natural es esto para un espíritu ardiente y para una imaginación viva y audaz por el estro:

El VUELO LÍRICO puede definirse: el improviso transcurrir de la mente y por tanto del lenguaje del poeta, desde el objeto que está tratando, á cualquier otro, que tiene con este natural relación. Así Horacio, queriendo disuadir á Augusto de transferir á Troya la sede del Imperio, después de haber expuesto el ingreso de Rómulo en el cielo, ya adecuadamente á referir la alocución de Juno en aquella circunstancia:

Al verle, en medio el circo luminoso
Juno así en grato acento prorumpiera:
Ilión, Ilión, una extranjera
Y un juez incestuoso
En polvos y en pavesas te tornára.
Desde que lo pactado
Los dioses defraudára
Laomedonte, su pueblo abandonado
Fué con el jefe impío,
De Minerva al rigor y al furor mío.
De la adúltera Helena el huespe altivo...
No ostenta ya su gracia y donosura
Al formidable argivo
De Héctor contrasta ya con la pujanza
La guerra ha fenecido
Que encendió mi venganza;
Yo mismo al nieto odioso, al hijo habido
En troyana consorte,
Retornaré á los brazos de Manvorte,
Que á beber llegue el néctar regalado;
Que á ocupar venga el tachonado asiento
Mientras que ponto airado
Entre la Italia é Ilión retumba
Reine el Igirio do quiera
Feliz, mientras la tumba
De Paris y de Príamo la fiera
Con su rugir insulte
Dó su cachorro sin temor oculte.

(Traducción-Burgos).

Eleva lo, pues el vate en una esfera más al-

ta y más amplia, y mirando su objeto con atención y profundo afecto, descubre varios otros objetos más ó menos agradables y sublimes que tienen relación con aquel, que va discurrendo; por consiguiente, cuando le parece oportuno pasa de este á alguno de aquellos. No siendo, empero, demasiado audaz ó liviano de vagar caprichosamente; debe cuidar el poeta lírico de no dejarse transportar, sin justa razón, por cualquier lamparilla, que resplandece lejana, por cualquier sauce lloroso, por cualquier murmullo de arroyuelo y otras semejantes lijerezas: esto sería indicio de entendimiento débil y pobre vena; que no sugiriendo al poeta, graciosos y vastos pensamientos respecto al asunto que eligiera, lo obliga á andar errando malamente en objetos extraños.

Por eso, debe tratar el poeta lírico de escoger entre los asuntos á que desea pasar, aquellos que pueden ser capaces de reflexiones más útiles y sublimes. Así hacen Espronceda, Quintana, Gallegos, Lista, y Mármol es admirable en aquel vuelo poético, siguiendo del bello apóstrofe á *las Nubes*:

Allí está con la réproba Sodoma
Su maldición también. Allí vosotras
Al eco de su voz acudís luego,
Y en encendidas fuentes se desploma
De vuestro rojo seno un mar de fuego,
Y al volver el semblante
De la hirviente ceniza el Ser divino,
En pos de su camino
Vais siguiendo su planta
A iluminar de Abraham la ciudad santa.

ASUNTOS Y TONOS (*). Innumerables son los

(*) Llámase tono cierto sello y especial fisonomía con que aparece el escrito según el propósito del autor, su situación moral y la menor ó mayor grandezza, profundidad y vigor, con que expone sus ideas.

asuntos de la poesía lírica. Mas, aun cuando puede dar asunto al poema lírico, el mundo moral, ideal y real, lo suprasensible, lo universal, lo familiar y lo público y natural, sin embargo, todas estas variaciones pueden reducirse á dos, que pudiéramos llamar ciclos líricos; en el primero de los cuales el poeta, del mundo externo de la realidad procede al mundo interior del alma propia; por el segundo tiene recorrido contrario, saliendo de sí mismo á las cosas exteriores. El primer *ciclo*, que puede llamarse *de la Lírica objetiva* es peculiar especialmente á las épocas en que la poesía no tuviera aún su pleno desarrollo. El segundo, que es el *ciclo de la Lírica subjetiva*, como quiera, que exige mayor fuerza de reflexión, no se cumple, sino cuando el pensamiento de los pueblos, por el sucesivo progresar de la civilización, se ha hecho maduro: esta es la poesía lírica contemporánea.

Conforme al asunto, así es el tono del poema lírico. Se aproxima al tono magestuoso de la Épica el poema, en que el poeta se propone relatar por orden un hecho; pero lo refiere en tal modo afectuoso y apasionado, que nos deja ligeramente comprender, cuales pensamientos y cuales afectos ha despertado en su corazón. De esta naturaleza eran muchos entre los cantos de los antiguos Trovadores de la Edad Media, que al nacer las nuevas lenguas Romancistas, visitaban agasajados las diferentes cortes, entreteniéndolos los Príncipes y los Barones con patéticos relatos de caballerescas aventuras.

Admite á veces, el poema lírico una relación puramente Épica, bien que breve y seguida de los pensamientos y de los afectos del poeta.

Todo aspira vida nueva
Con la púrpura del sol:

La niebla blanca se eleva
Mientras el céfiro la lleva
Entre nácar y arrebol.

Vese al lejos la barquilla
Las arenas de la orilla
Con ancha vela dejar,
Y entorchando va su quilla
Las espumas de la mar.

Lentamente su capullo
Abre la tímida flor
De las brisas al arrullo:
Todo en la tierra es murmullo
Todo en el cielo esplendor.

*Solo tú, sauce doliente,
Insensible á tal belleza,
No alzas al cielo tu frente:
En la orilla tristemente
Bajas tu hermosa cabeza.*

. (Bermudez de Castro)
S.

Otro diverso tono recibe el poema lírico, si parece el poeta fuera de sí mismo, cuando trabaja en torno de un hecho y de un objeto externo, que de tal modo lo ha conmovido y arrebatado, que no tiene palabra más que para aquel. En tal caso el alma del poeta arrobada por el objeto de su canto, en él se transfunde por tal manera, que no puede hablar sin descubrirnos á cada palabra su profunda emoción.
v. gr.:

¡Ya va á espirar! su pabellón la muerte
Despliega sobre el lecho,
Y los latidos, con abrazo inerte,
Comprime de su pecho

Y entre tanto, ó natura, tú insensible
Del hombre á los dolores,

Te levantas hermosa y apacible
De tu lecho de amores.

La luna que sus ráfagas dilata,
Se inclina lentamente,
De la diadema de topacio y plata
Desnuda ya su frente.

La niebla el campo envuelve, como encaje
La espalda de una hermosa,
Flotando su magnífico ropaje
De zafiro y de rosa.

Las estrellas de luz. que la mañana
Sorprende centellantes,
Cubren con velo de violeta y grana
Sus tímidos semblantes.

La noche vé desde el opuesto monte
Subir el sol al cielo
Arrollando en el pálido horizonte
Sus túnicas de duelo
Vibrante el rayo del fanal fecundo
Que en oriente oscila,
Va con su luz á herir de un moribundo
La lánguida pupila,

¡Naturaleza! al despedir ingrata
La humana criatura,
Más dulce encanto tu mirar retrata,
Más gozo tu hermosura.—(id.)

No siempre es un solo hecho, sino varios, con frecuencia aparentemente no relacionados, á los cuales se deja arrojar el poeta lírico. Así Espronceda en su magnífico Himno al Sol y Herrera en la soberbia canción á la pérdida del rey Don Sebastián.

A veces el lírico no empieza el canto por un objeto externo, sino por alguna verdad moral que lo ha, profundamente, herido. para después pasar á los hechos. Así Horacio y Javier de Burgos comienzan el elogio de la Justicia

y de la Constancia para tejer enseguida el encomio de los héroes que hicieron obras extraordinarias por estas virtudes.

De ciega plebe el voccar insano
No conmueve al varón constante y justo
Ni de su pensar recto el ceño adusto
Le aparta del tirano;
Ni el Austro, que del Adria remugiente
Su rabia en la onda muestra.
Ni de Jove potente
La fulminante vengadora diestra
Si los Orbes se hundieran
Las ruínas impertérrito le hirieran.

(Horacio—Traducción-Burgos)

No del varón constante
Turba la paz de Marte el grito horrendo,
Ni el piélagos bramante
Ni el pavoroso estruendo
Del ronco trueno en derredor rugiendo.

(Eurgos)

El poeta lírico, de vez en cuando, discurre sobre varios hechos y varios pensamientos, y no sabemos que concluirá de ellos, diríase que tañe con vano preludio la lira; más de improviso se asoma un objeto que lo agita é inflama y todo á él se abandona, si bien á veces el hecho y el objeto externo, con que se intitula el poema no sirve sino de ocasión para manifestar el afecto. Ni tampoco es menester que el hecho ó el objeto, que al lírico sirve de oportunidad á la manifestación de los pensamientos y al desahogo de los afectos, sea como en la epopeya, de grave momento; pues la poesía lírica, no de los hechos, sino del pensamiento y del afecto recibe todo su valor y toda su importancia. De suerte, que á medida

que el hecho externo se atenúa, hasta no aparecer sino como un simple pretexto de que se aprovecha el lírico para desenvolver la tela de sus pensamientos y de sus afectos, el *afecto* y el *sentimiento* dominan más abiertamente y el alma del poeta con sus sentimientos y con sus pasiones aparece, como es verdaderamente: el asunto principalísimo del canto.

¿Dó arrebatada con divino aliento
El alma en raudó vuelo se transporta?
Del oriente al ocaso
Rodar mil globos ve. Los mira absorta,
Rayos lanzar de enardecida lumbre
Y eternal movimiento
Frenar su augustó paso:
Circundan su luz pura
Pálidos otros mil. La ardiente cumbre
Ve ya de Olimpo alzado
Mortales ¡oh! callad; que *de natura*
La divina beldad decir me es dado;
De natura do en solio refulgente
El Dios del trueno reina. ¿Y elegiste,
Señor, en mil esferas
La baja tierra, y habitarla diste
Y someterla con supremo mando
Al felice viviente?
Por do quier mil lumbreras
Cercan su faz lozana,
Y el aire esmaltan con destello blando.
Nace la aurora al mundo,
Y le matiza de zafir y grana:
Dórale el sol con su esplendor fecundo.
Y vosotras, antorchas brilladoras,
Cuyo fulgor temblóso el negro manto
Rasga á la noche umbría;
Aurora bella que en nevado llanto
Derramas vida al fatigado suelo;
Mar de luz, que las horas
En la región vacía
Mides, y las sazones
Tornas al año revolviendo el cielo:
Y tú, polo luciente,
¡Solo á ilustrar del hombre las mansiones
Os destinó la mano omnipotente!

(F. Castro)

Mas, para que la poesía lírica se ostente del todo subjetiva é interior, es necesario que el poeta, para expresar á sí mismo, no tenga necesidad ninguna de recurrir á los asuntos exteriores, lo cual sucede, cuando los afectos de que es inspirado son, por el dilatado uso, conaturales á su corazón. Entonces, el lírico no tiene palabra sino para manifestar el sentimiento profundo, de que es dominado, y sus voces son voces de amor, de dolor, de melancolía, de otro afecto cualquiera, que salen espontáneas del fondo del alma, como el lamento del que sufre, ó el grito jovial de quien se alegra.

Pero no se crea, que de estos poemas líricos, tan evidentemente subjetivos ó interiores, el objeto externo sea excluido del todo. El afecto no puede expresarse enteramente sin el objeto que lo ha despertado. Así véase tal procedimiento en los siguientes versos del Duque de Frías y de Espronceda; y obsérvese el tono distinto:

No es un sueño! oh dolor!... la huesa fría
Estéril riega ya mi amargo lloro
Donde en silencio sepulcral reposa ..
Una muger que aun en la tumba adoro.
Estos hondos gemidos
Que exhala el alma mía
Con lúgubre clamor, la temblorosa
Voz que no forma apenas
Dolientes ayes con perenne llanto
Pruebas darán de mi mortal quebranto.

(D. de Frías)

Dueña de rubios cabellos
Tan altiva
Que creéis que basta el vellos
Para que un amante viva
Preso en ellos

El tiempo que vos quereis:
Si tanto ingenio teneis
Que entreteneis tres galanes
¿Cómo salieron mal hora
Mi señora
Tus afanes?

(*Dama burlada—Espronceda*)

La diferencia de este lirismo más interior que el otro debe reconocerse en esto, que en el uno, parte el poeta del mundo externo; en el otro, en vez, parte de su corazón. Es en cierto modo su alma que sale fuera del sujeto que aviva, con sus sentimientos y afectos y se esparce y dilata mas ó menos en los objetos externos, que encuentra más adecuados para dar pábulo á su pasión y manifestarla. De suerte, que el lírico partiendo de sí y del afecto, de que es trabajado, sale mas ó menos fuera de sí mismo y se adhiere á estos ó aquellos objetos, conforme es impulsado de la pasión. No importa que falte, á veces, estrecha relación entre ellos, pues sabe armonizarlos juntos en la *unidad* del sentimiento con que se prenda. Tampoco es necesario, como dijimos, que sean importantes en sí mismos, pues, llegan á ser tales en cuanto el poeta haya en ellos infundido su alma y los haya en cierta manera asimilado á ella. Resulta de aquí, pues, el estilo y *tono* ó manera particular de describir la externa realidad, por medio de la que un lírico se distingue de otro, como por el colorido se distinguen entre ellos los pintores. También, de aquí proviene aquel modo tan conciso y natural a los líricos, de dar alma y sentimiento á todo lo que les circunda y de hablar á los seres irracionales é inanimados, como si tuvieran inteligencia para comprenderlos; v. gr:

Gatito de ojos verdes
Y piel lisa y graciosa;
Gatito afortunado,
Por Cintia desdefiosa
Continuo acariciado:
¿Qué importa que envidiosa
La suerte te haya hecho
Animal sin provecho
Y débil y medroso,
Hurafío y cauteloso,

Terrible solo al triste ratoncillo,
O al fiero don Quijote en el castillo?
¿Qué importa que tus robos de matanza,
Del alón de la pava ó la gallina
Te expongan sin cesar á la venganza
De la moza mas vil de la cocina,
Que pringosa y tiznada,
Te sigue encarnizada,
Y armada de la escoba
Te zurra, ya en la sala, ya en la alcoba,
Y aun al pié del tejado,
Asilo para tí siempre sagrado?
¿Qué importa, dí que sea
El amor con tu especie tan severo,
Que por las noches del nevado Enero
A abandonar te obligue la salea,
O la templada brasa
De las dulces hornillas de la casa,
Para salir al derrotado alero
De alguna torre fría,
Adonde estás hasta que raya el día ..
Llamando con mauilo lastimero
A la poltrona gata,
Que á tu cariño ingrata
Se duerme sin curarse de tus quejas,
Y deja que te hielea en las tejas?

.

(J. de Castro)

Volad, volad, memorias! ¿qué se han hecho
Las mugeres que amé cándidas, puras?
Beben las unas heces y amarguras,
O yacen tristes en marmóreo lecho.
En rico carro, bajo ebúrneo techo,
Rameras otras, pérfidas, impuras,
Van á vender sus yertas hermosuras,
Sus secos labios, su insensible pecho.

Todas ya sin amor, sin emociones,
A una dicha tristísima, mentida,
Rindieron sus ardientes corazones.
Pálidas sombras de ilusión perdida,
Dejadme sin mis fulgidas visiones
Pero pasad; aunque lleveis mi vida.

Llegad, fantasmas bellos de deleites!
Los que verteis en mágico conjuro
De la muger sobre el semblante puro
Blandas tintas de nácar y arrebol;
Los que bañando en néctar y delicias
Sus encantados labios de corales,
Nadais en sus sonrisas celestiales,
Cual astros en la almósfera del sol!

Vosotros que girais, como las auras
Entre sus negros, nítidos cabellos
Cayendo en trenzas en sus hombros bellos,
Flotando en rizos en su blanca sien;
Vosotros, los que amantes á su oído
Murmurais las palabras amorosas,
Cual la esperanza dulces, cariñosas
Cual la espezanza pérfidas también.

Espíritus que en ojos seductores
Vibraís ardiente rayo diamantino;
Los que velando su fulgor divino,
Prestais más languidez á la beldad;
Venid todos; espíritus, fantasmas
Que inspiráis los engaños, los amores,
Dejad encantos, y dejad dolores;
No imploro vuestras redes, mas llegad!

Os invoqué otro tiempo, y como Eva
La impura voz de la fatal serpiente,
Con atención mi juventud ardiente
Vuestros mágicos cantos escuchó.
¿Donde mi dicha fué? la dulce calma
Huyó por siempre del doliente pecho:
El blando sueño abandonó mi lecho,
Y el porvenir sus puertas me cerró.

.

(S. Bermúdez de Castro)

ESPECIES DIVERSAS DE LA POESÍA LÍRICA—Si bien los tonos, á que puede templarse la poética lira, son casi innumerables, con todo no sería dificultoso reducir la poesía lírica á ciertas especies principales.

Vemos que el afecto de cualquier modo que se manifieste en los DOS CICLOS arriba expresados, viene á ser constantemente el asunto de la poesía lírica. De los principales afectos del corazón humano debieran, pues, derivarse sus especies capitales. Ahora bien, escudriñando lo íntimo del corazón del hombre, encontramos, que todos los afectos pueden reducirse á los tres siguientes: 1º *Afecto á la Patria*; 2º *Afecto á la Familia*; 3º *Afecto á la Religión y á la Virtud*.

I. AFECTO Á LA PATRIA: Poesía lírica. *política y civil*—El amor á la patria es sagrado, cuando es pábulo para nobles sentimientos y estimula á magnánimas y extraordinarias empresas. No hubo jamás alma verdaderamente grande, que no fuese por él inflamada, ni verdadero poeta que no haya dejado alguna huella profunda en sus escritos. Síguese de aquí, pues, aquella poesía lírica, que puede llamarse *política ó civil*; la cual juntamente con la grandeza y las glorias de la patria, canta los dechados de las antiguas virtudes cívicas, las empresas de los ilustres antepasados y todo lo que en suma, eleva en renombre y fama ante las gentes á nuestro país nativo.

Por donde se infiere, que á la *poesía lírica civil* convienen grandiosos y magnánimos conceptos, imágenes sublimes y atrevidas, estilo enérgico y verso robustamente templado.

Ejemplos insignes de esta especie *lírica* nos ofrecen V. F. López, Mármol, Echeverría, Gui-

do y Spano. Gallegos, Herrera, Dante, Leopardi, etc., en los cuales se puede observar, como la canción patriótica ó heroica, puede convertirse en mustia elegía, cuando la patria ó los héroes son heridos por gran infortunio.

¡Dichosos los pueblos, á cuyos poetas la contemplación de la patria, arranca un grito de júbilo. Tan solo Píndaro entre los griegos se abandona, con frecuencia, á tal éxtasis envidiado. Mas, el canto patrio de los españoles, italianos y argentinos contemporáneos empieza y termina con el llanto.

II. AFECTO Á LA FAMILIA: *Poesía lírica amorosa*—Más delicado y más íntimo, que todos los afectos suele ser el amor profesado por el hombre á la familia y al doméstico hogar; y á este sentimiento por semejanza de índole puede reducirse la *amistad* y el amor apreciativo y tierno y apasionado.

Guido y Spano, Martinto y Obligado se distinguen en esta especie de lírica y el mejicano Juan de Dios Peza es admirable, cuando trata el amor de hermano y hermana, las tiernas alegrías de la amistad; en fin, todos aquellos afectos, que primero nos conmovieron y cuyo recuerdo es siempre tan suave al corazón. Petrarca fué el príncipe de la verdadera poesía lírica amorosa: la ennobleció y la hizo más casta de lo que era entre los poetas paganos. Desgraciadamente sus imitadores la envilecieron y desacreditaron al punto, que muy reducido es el número de los que pueden hoy señalarse como dechados merecedores de estudio: Garcilaso, Meléndez, Polo, Espronceda, Arriaza, Echeverría, Guriérrez, etc.

III. AFECTO HACIA LA RELIGIÓN Y HACIA LA VIRTUD: *Poesía lírica sagrada y moral* — El más sublime y el más poético de los sentimientos humanos viene á ser hacia Dios y hacia la religión; por eso, conviene á la Lírica sagrada alteza y verdad de pensamiento, magestad y sublimidad de imágenes castas y purísimas, estilo severo, lenguaje nobilísimo, versificación llena de fuerza y majestad y arreglada de modo, que fácilmente se adapte al canto. De esta especie son los cantares bíblicos y los himnos de León. Pero, á veces, la poesía lírica sagrada, admite asimismo el estilo delicado é imágenes de la más exquisita belleza; pues, la religión, por más que lo sublime generalmente predomina, hácese también inspirativa de afechos suaves y delicados.

Conocidos, amados y venerados por todo corazón católico son los dos eminentes dechados, en que reconocieron los más grandes genios del arte (Dante, Klopstok, Camoens, Petrarca, etc.) la más sublime inspiración y por los cuales principalmente llegaron á ser sus obras estupendas é inmortales: la Virgen y el Cristo. Ninguna grandeza verdaderamente divina podían contemplar los antiguos en sus Númenes fabulizados ningún bien poseían de ellos; no estaban á ellos obligados ni por gratitud, ni por amor. Sin embargo la mayor parte de los grandes artistas de la antigüedad se distinguieron en el género sagrado. Ann existen los himnos y obras de Lino, de Homero, de Píndaro, de Glicón, de Apel, Apolo de Belvedere, el Júpiter de Campidoglio, etc.

¡Cuántas bellezas admirables y encantadoras acoje el Universo en los cielos, en la tierra y en los mares! Pues bien, si de todas estas bellezas se formase por extracto una sola, que contuviera en sí cuanto de precioso y de suave hay en todas: esta suprema belleza frente á la de nuestros modelos divinos desvanecería como átomo incalculable. Y sin embargo nos enamoran tanto, y nos arroban estas momentáneas bellezas.

Por otra parte sabemos, que entre el Hijo Unigénito y la Madre de Dios y todas las otras cosas creadas para

servicio de Dios conviene por derecho, que haya infinita distancia, infinita diferencia. Adviértase, empero, á fin de que ninguno nos acuse de obstaculizar la libertad del poeta, proponiendo estos dos objetos divinos, que no entendemos decir, que se debe siempre ó directamente copiarlos. Sino como el pintor, mirando un rostro modelo, se vale de él, á su agrado, para pintar un ángel ó un lacayo, una matrona ó una virgen; así el lirico sagrado puede valerse, á gusto, de estos dechados tan encantadores y de sus excelentes cualidades á fin de aprovecharlas para idear y producir cualquier obra bella y digna de alto entendimiento. Porque estos modelos divinos poseen toda la eficacia del Sol. Este gran astro vital lloviendo su luz benéfica da el calor, la belleza y la vida á todas las cosas creadas; hace brillar de suave alegría los objetos así grandes como pequeños; reviste de sencillas gracias á la naturaleza. De tal suerte, estos divinos modelos pueden y suelen esparcir gracias y lumbré celestial en los pensamientos, en las imágenes y en los afectos; de modo que el trabajo poético, sea cual fuere, llevado á cabo por la mente embriagada de aquella luz, no presenta el vestigio de comunes dechados, sino de estos sumamente sublimes, que lo han más ó menos irradiado. Y por esta razón, se considera tanto más favorecido por la suerte á un artista, cuanto son más preciosas las pinacoteas, salas y medios que se abrieron á sus estudios y á sus meditaciones.

A fin de que la religión no sufra mengua en su dignidad es de suma conveniencia no presentar lo delicado y lo bello sin atavíos, por lo contrario, deben ir de vez en cuando templados y robustecidos por algún rasgo fuerte enérgico y eficaz para hacer reverenciar la santidad del argumento.

El *himno sagrado* puede ser en todo ó en parte dedicado al rezo. Entonces el afecto debe evidenciarse profundo y verdadero más que nunca. Insuperables son muchos salmos de David en la expresión del afecto del alma que reza. Carvajal ha traducido admirablemente en verso algunos cantares de David (libros III y IV y V de los Salmos). Hermosísimo es aquel, que empieza:

Cual ciervo fatigado
Que en raudales de fuente cristalina
Refrescarse desea,
Mi espíritu inflamado
Del deseo, Señor, de tu divina
Visión que lisonjea
Tanto mi triste suerte
Sed tiene del Dios vivo, del Dios fuerte.
¡Ah! si llegara el día
De verte cara á cara el alma mía.

Después del afecto hacia Dios y á la Religión hay el afecto hacia la virtud; de donde resulta la poesía LÍRICA MORAL, por medio de la que el poeta manifiesta su amor por todo lo que es bueno, justo y santo.

—Con frecuencia esta especie de lírica trasparente, no tanto el afecto del corazón, cuanto la quietud del alma que medita. En tal caso el poema se distingue por cierto aire grave y tranquilo, que posee de lo filosófico. Resulta de aquí, pues, cierta moderada templanza de imágenes y de estilo, mayor orden en los pensamientos y versificación menos apropiada al canto, es decir, menos regular. Ejemplos bellísimos de esta especie nos ofrecen Horacio, Petrarca, León, De la Torre, Meléndez. Arjona, Bermúdez de Castro, Bretón de los Herreros, Martinto, etc.

Bien que bajo forma más familiar y modesta, las Epístolas, abundantes de útiles pensamientos, de sabios consejos, de ingenuos afectos, poseen poco mas ó menos esta índole lírico-filosófica. Maestros en esta especie son Horacio, Rioja, Argensola, Jovellanos, etc.

Pero el tono moderado y templado de la *lírica moral*, si no degenera en lánguida vudez, bueno sería, que fuese templado de cuando en cuando por alguna imagen vivaz y de algún pensamiento nuevo y atrevido.

A veces en la *lirica moral* el amor á la virtud mas enérgicamente se expresa por medio del odio y del horror al vicio. Entonces el poeta arde por ira sublimísima y saliendo del estado de meditación tranquila, sabe imprimir en su canto aquel rápido movimiento y aquel ímpetu lírico, que reproduce tan á lo vivo los afectos de su alma desdeñosa. Descuellan en esta manera Horacio, Dante, Leopardi, aunque en este era excesivo este lírico desdén y rayaba en la desesperación.

Pertenece á la *lirica moral*, también la Sátira, que es un poema vulgar, que expresa el afecto á la virtud por medio del odio á los vicios dominantes en la sociedad. Algunos la convierten en asunto de risa; por donde resulta aquella sátira rezotona y graciosamente maligna inventada por Horacio y perfectamente imitada por PITILLAS y por Bretón de los Herreros, cuya *Sátira contra los hombres en defensa de las mugeres*, trasunta con ironía finísima y con delicadísimo artificio la corrupción de nuestra época.

Vamos á terminar definiendo algunas subdivisiones de la poesía lírica, bastante determinadas y características:

I—La *Oda* es la canción lírica por excelencia, en ella predomina como signo distintivo el entusiasmo vivísimo y resalta mucho la personalidad del poeta. Requiere gran elevación de pensamiento, riqueza de imágenes grandiosas y combinación métrica espléndida y musical. Casi todos los preceptistas dividen las odas en *heroicas*, *morales*, *anacreónticas* y *sagradas*. Para nosotros son incongruentes esas distinciones del momento que hemos caracterizado las especies por el afecto predominante.

La *elegía* es una composición destinada á expresar afectos melancólicos y tristes. No es tan entusiasta como la *oda*, pero el afecto es más intenso y profundamente sentido y viene á ser la más adecuada forma del lirismo de nuestros tiempos.

La *canción* es un poema imitado de la literatura italiana, compuesto más bien para la recitación, que para ser cantado. A veces confúndese con la oda y otras veces con la elegía: tan vario es su carácter.

Los *himnos* son cantos de alabanza. En extremo variable es su versificación.

La *cantata* es un poemita destinado á ponerse en música. Se caracteriza por su forma, en cuanto al pensamiento puede ser elegiaco, amoroso, heroico y festivo. Metastasio y en general los italianos se distinguen por sus *cantatas* llenas de animación y belleza.

El *soneto*, caracterizado por la unidad de pensamiento, desarrollado gradualmente desde el primero hasta el último verso debe finalizar con un rasgo notable.

El *romance* abarca desde el tono sencillo y familiar hasta el elevado y sublime, ostentando unas veces carácter lírico y otras genuinamente épico. Según su asunto y la manera de desarrollarlos tiene muchas denominaciones: *de gesta ó históricos, caballerescos, doctrinales, moriscos, jocosos, pastoriles, alegóricos, satíricos, místicos, villanescos y amorosos*.

La *balada* es una forma de la poesía popular del norte de la Europa: así como el romance entre los españoles. La versificación es varia según el asunto, la acción viene expuesta en forma enunciativa ó dialogada.

El *madrigal* se distingue por su pensamiento ingenioso y delicado. Generalmente es amoroso y tierno como el de Gutierre de Cetina que empieza: *Ojos claros y serenos* etc. Hoy apenas se cultiva esta especie. Su versificación es la *silva*.

El *epigrama* de la sencilla y graciosa relación de un hecho deduce algo ingeniosamente. Tiene afinidad con el madrigal en la brevedad y en la estructura del pensamiento; mas, en lugar de ser tierno y amoroso, es burlesco y satírico. Antiguamente se denominaban así las

inscripciones colocadas en los monumentos, estatuas, sepulcros, etc.

La *letrilla* es un poemita conciso y vivaz, se divide en estrofas simétricas, terminadas por un mismo verso llamado estribillo.

Variadísimas formas tenía en lo antiguo la poesía lírica, hoy caídas en desuso, como: Epitalamio (canto nupcial), genetiaco (canto de nacimiento), epicedio (canto fúnebre), epinicio (canto de victoria), eucarístico (acción de gracias), propéntico (deseo de felicidad, despedida), sotérico (canto de enhorabuena), protrepstico (exhortación heroica), parrenético (canto de amonestación). . . .

Poesía lírica jocosa — Para conclusión de este capítulo hablaremos de una especie lírica fundada en el chiste y en la risa, por medio de la que el poeta expresa aquel sentimiento jovial y burlesco, aquella fina y espontánea sonrisa, á que lo mueve la consideración de ciertas personas y de ciertos hechos, que poseen de lo ridículo. Mas, hay una risa groseramente vulgar y otra noblemente graciosa, una risa poética y otra peor que prosaica, una propia del sensato y otra del estulto. Por donde se infiere que para llegar á sobresalir en esta especie de poesía, no basta al poeta, que tenga una inclinación cualquiera á la risa ó al chiste; sino que es necesario que esté dotado en grado eminente de la exquisita facultad de escoger aquellos extraños contrastes y finas anomalías de la naturaleza humana, en las cuales reside propiamente lo ridículo y en torno á las que se puede chancear con gracia y sonreír con modestia y dignidad.

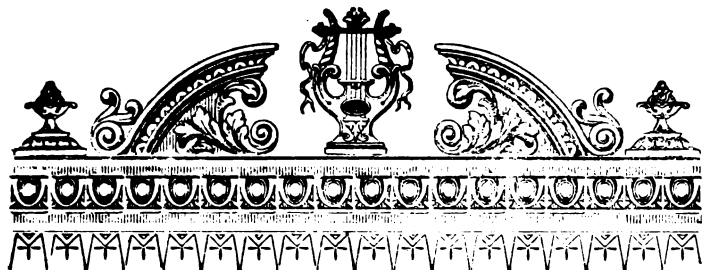
El primero y mayor cuidado del poeta lírico es la elección del asunto; pues, el arma de lo ridículo en manos de quien sabe manejarla, es un arma terrible y ha de ser tratada con discreción y conciencia. El emplearla contra venerables y sagradas cosas evita el excelente poeta: fuera impío escarneciendo la religión y la virtud, cruel é inhumano, mofando la desventura; lo cual sería no me-

nos contrario á las leyes de la moral, que á las de la belleza.

La poesía jocosa llena su cometido, siempre que se haga moral en sí misma, pues ¿quién prohibirá dice Horacio, que riendo se diga la verdad? Valiéndose de la chanza para poner de manifiesto lo que el vicio tiene de absurdo y de ridículo en sí mismo, será más útil por este medio el poeta á sus semejantes, que por severas reprensiones y acres inventivas. Pero en esto la poesía jocosa confina, antes, se identifica en gran parte con la satírica.

Vista la sustancia de la lírica jocosa, poco añadiremos sobre la forma. Esta especie de poesía naturalmente es popular; exige un estilo sencillo y vivaz, lenguaje desenvuelto y familiar. En consecuencia no precisa elevar el lenguaje y la frase á no ser con intención irónica. Antes, quien chancea poéticamente se aproxima de buena gana al dialecto, valiéndose de aquella parte, que á la evidencia y á la popularidad une gracia y limpieza.

Descollaron en esta especie: Quevedo, Góngora, Villegas y algunos poetas argentinos. En Italia esta especie es conocida generalmente con el nombre de Bernesca, de Berni su fundador. Ha sido analizado el estilo de este por un sapientísimo literato y filósofo, quien enumera como elementos principales: el singular ingenio con que halla semejanzas entre objetos remotos, y la rapidez con que súbitamente reúne las ideas más lejanas; el modo solemne con que alude á ciertos acaecimientos ridículos y profiere un absurdo; el aire inocentón ó ingenuo con que hace observaciones llenas de sensatez y conocimiento del mundo; la peculiar bondad con que parece contemplar con indulgencia y al mismo tiempo con indignación los errores y maldades humanas; la sutil ironía, que emplea con tanta apariencia de sencillez y de adversión á la acritud; la singular llaneza con que parece excusar hombres y acciones al propio tiempo que las escarnete; además posee «aquella facilidad, diría Shakespeare, de soltar el nudo Gordiano, como se soltaría una liga de las medias ó el nudo de una corbata».



CAPITULO VIII

POESÍA ÉPICA—SU NATURALEZA—CUALIDADES—ELEMENTOS DE QUE CONSTA—DIFERENCIA ENTRE LA EPOPEYA ESPONTÁNEA Y LA DE ESCUELA—LA EPOPEYA EN LOS TIEMPOS MÓDERNOS—COMPOSICIONES ÉPICAS MENORES—POEMAS DESCRIPTIVOS—POEMAS MODERNOS QUE NO ADMITEN UNA CLASIFICACIÓN DETERMINADA—NOVELA—DEFINICIÓN—SU OBJETO—SU VALOR ARTÍSTICO—SU IMPORTANCIA ACTUAL—ORÍGENES DE LA NOVELA—ESPECIES DIVERSAS.

La *poesía* épica, nacida espontáneamente en los antiguos tiempos de la edad heroica, nos presenta en resúmen una civilización propia de épocas especiales.

El poeta, como genio benéfico, deseoso de conducir á sus semejantes á una vida más civil y humana, vivamente rememora, *haciendo*

abstracción de su individualidad, las antiguas tradiciones religiosas, históricas y morales, toma por asunto de su obra un Hecho ó una Verdad, en torno del cual irradia todos los conocimientos importantes de su época y transportándonos más allá de los confines del mundo visible da carácter humano y divino juntamente á su producción, que ha de ser fiel reflejo de la civilización que retrata.

Vemos, pues, que por naturaleza la poesía épica es *objetiva*, perteneciendo, en consecuencia, á este género las composiciones poéticas, cuya materia es el relato de un acaecimiento, como las *fábulas*, *novelas*, *cuentos* y otras semejantes composiciones de que la parte principal es la narración.

Aun cuando existen varias especies de poesía épica, la verdadera y perfecta es la Epopeya. Hablaremos de sus cualidades, puesto que de su naturaleza y de sus leyes pueden inferirse las reglas de aquellas composiciones que en ella, como lo menos en lo más, están contenidas.

No falta quien opina, que la epopeya solo es posible en el período embrionario de una civilización; pues, entonces por la sencillez de sus elementos constitutivos y por su carácter sintético puede ser abarcada sin violencia en un todo homogéneo y poético.

En efecto, el poeta épico suele ser el primero, que surgiendo en el alba de la civilización naciente, reúne estrechamente los varios y disgregados elementos de la poesía primitiva, los depura de lo que tienen de prosaico y los armoniza en un todo admirable, que es la Epopeya.

Luego, la *Epopeya* ó *Poema Épico* puede definirse: *una gran historia poéticamente narrada á uno ó más pueblos*; y también es: *la narra-*

ción poética de una acción grande, memorable y extraordinaria, comprensiva de una civilización, y capaz de despertar la atención y el interés no ya de un pueblo, sino hasta de la humanidad entera.

Si bien el relato de los hechos constituye la materia y es la esencia de la Epopeya; con todo, no es necesariamente su asunto. Consiguientemente es menester desde el principio distinguir dos especies de Epopeya; la una tiene por asunto un gran *Hecho* y la otra una gran *Verdad*. La primera denominaremos Epopeya de *asunto histórico* y la segunda de *asunto ideal*.

CUALIDADES—El asunto de la Epopeya, cualquiera que sea debe estar dotado de las siguientes cualidades: *unidad, grandeza, interés*.

Unidad—En la Epopeya de *asunto histórico* la *unidad* consiste en que sea una gran empresa el asunto único del poema de suerte, que campee grandiosa entre la multitud de hechos menores, los cuales deben ser todos encaminados al desarrollo del hecho principal, en que se cumple el poema. Así en la epopeya de Virgilio, los peligros, las aventuras y las guerras de Eneas son todos ordenados al gran hecho de su establecimiento en Italia. Además, como el poema de asunto histórico tiene principalmente por mira un gran hecho, así también suele tener un *protagonista* ó héroe, que aparece como principal ejecutor de la empresa. Los otros personajes no son sino coadjutores secundarios, los cuales en el poema introducen variedad sin perjudicar la unidad: Aquiles, Eneas y Godofredo son los héroes ó protagonis-

tas de los poemas de Homero, Virgilio, y de Tasso.

Pero en la Epopeya de *asunto ideal* la unidad de empresa no es necesaria. En ella no se exige, sino que la *verdad asunto*, descuelle evidéntisima de la exposición de los hechos y sobre ellos y sobre las otras verdades contenidas en el poema soberanamente predomine. Como ejemplo: el Divino poema de Dante en todas las páginas del cual la verdad de la vida futura campea.

Grandeza—En segundo lugar el asunto de la Epopeya debe ser *grande*, es decir, tal que de él dependan y en él se hallen como encerradas las suertes, la grandeza, y la civilización de una ó más naciones. Así la guerra combatida por los Griegos cerca de Troya, narrada por Homero, fué principio y fundamento de la futura grandeza de los Griegos: así el dogma de la Vida Futura cantado por Alighieri comprende en sí la suerte eterna de todo el género humano.

Interés—Finalmente á la *grandeza* del asunto naturalmente sigue el *interés*, que despierta en los pueblos, para los cuales canta el poeta. Semejante *interés* debe extenderse por lo menos á una entera nación.

La Iliada no interesa directamente, sino á los Griegos. la Eneida á los Romanos, la Jerusalén del Tasso á todas las naciones civilizadas de Europa, y Dante con la Divina Comedia, mientras canta en lo que tiene de ideal á todo el mundo católico, por medio de los hechos, de que reviste y adorna el dogma cristiano, excita en especial manera el interés de los Italianos. Para tratar bien el asunto de la Epopeya es menester, que la *unidad*, la *grandeza* y el *interés* que por necesidad convienen

á la empresa, sean conservados; antes bien. vayan siempre creciendo hasta el fin del poema.

ELEMENTOS DE QUE CONSTA LA EPOPEYA—Analizando el *poema épico* se descubren los siguientes elementos: *acción, personajes, plan y forma*. Cuanto se refiere de la epopeya debe entenderse para todas las otras especies menores y todo poema objetivo, con pequeñas diferencias, que al tratar de cada uno de ellos en particular señalaremos.

Acción—La acción es la serie de actos que desarrollan el argumento de la epopeya desde el principio hasta el fin.

La acción épica es *una, grande é interesante*. Primeramente, si el poema tiene asunto histórico el poeta en el curso de la narración ha de atender con gran cuidado la empresa, que es el argumento de su canto, de modo, que mientras anhela dar variedad á su narración, no suceda jamás que se desvíe del fin. Aquí es donde necesita gran arte. Pues la acción de las Epopeyas que es el género poético más grandioso y universal, ha de ser rica de toda belleza, llena de escenas, de personajes, de acontecimientos, enlazados con tal artificio, que mientras arrebatan al lector admirado y absorto, lo conducen, casi sin que lo advierta, al éxito del poema. Descendiendo á alguna particularidad á propósito de la unidad; advertiremos, ante todo, con Horacio, que no debe empezar el relato Epico, *ab ovo*, es decir desde principios demasiado remotos y de acontecimientos tan lejanos de la empresa del poema, que no aparezca clara su conexión con ella; sino que se debe comenzar en seguida de aquellos hechos que estrechamente se relacionen con

la historia que se ha de narrar y son el verdadero y natural principio.

Puede suceder que los hechos particulares del poema, con los que son ordenados para producir el hecho principal, participan de su naturaleza, y tienen con este y entre ellos cierta semejanza, que puede ser nociva á la variedad de la composición y llegar á ser monótona para el lector, de aquí procede la necesidad del Episodio en ciertos poemas especialmente en aquellos, que relatan casi de continuo batallas.

El Episodio es un hecho conexo á la empresa final del poema, pero no concurre á su cumplimiento. El fin, porque es introducido en el poema es para evitar la monotonía y ofrecer como un alivio al ánimo del lector. De la naturaleza y el fin del episodio se deducen estas propiedades:—El Episodio debe ser suficientemente conexo á la acción del poema, de otro modo perjudicaría á su unidad. También ha de ser un hecho de especie diversa de aquellos que le preceden ó le siguen. Así Homero interrumpe un instante el relato de las fatigosas batallas, á fin de recrearnos el espíritu con el espectáculo de aquella suave y conmovedora escena de Héctor y Andrómaca. Finalmente el episodio, siendo ordenado para servir de agradable reposo, debe ser elaborado con la más exquisita arte y parecer en todas sus partes perfecto. Los clásicos trataron siempre en sus poemas esta especie de hechos, con gran amor y extraordinaria delicadeza.

En los poemas de asunto histórico la rigurosa unidad requiere que el poema no sea dilatado más allá del cumplimiento de la empresa, que es argumento del relato. Por donde no menos temerario, que estólido fué un escritor del siglo décimo quinto (*) que á la Eneida de

(*) Maffeo Veggio.

de Virgilio, cuya unidad se cumple con la muerte de Turno, quiso añadir el canto decimotercero, que no agradó á nadie.

Pero cuando el asunto de la epopeya es ideal, no es necesario para conservar la unidad de la acción, aquel orden y aquella concatenación de hechos, á que nos hemos referido hasta ahora. Antes bien, podrían estos aparecer desunidos entre ellos, cual cúmulo de episodios y de personajes de cada cualidad, sin orden, ni armonía. Todo eso en el poema de argumento ideal no daña á la unidad; siempre que todos los acontecimientos y personajes sean imaginados y dispuestos de modo, que cooperen eficaz y evidentemente á la manifestación de la verdad, que es argumento de la epopeya. De tal modo los hechos, por más varios y no relacionados entre ellos, vienen á hacer el oficio de otras tantas imágenes poéticas, y todas juntas se armonizan y concentran en la gran unidad de la idea. La Divina Comedia contiene un número infinito de escenas, de acontecimientos, de personajes que á menudo no tienen entre ellos conexión ninguna, sin embargo, todo este variadísimo espectáculo, desplegado ante nuestros ojos por Dante, concurre admirablemente á la más espléndida manifestación del gran dogma católico de la vida venidera.

Cuando la idea, asunto del poema, trasparente toda entera, con plena evidencia, de la exposición de los hechos, la acción del poema será en su unidad plenamente cumplida.

La grandeza de la epopeya resulta de la invención, la selección y la apropiada descripción de los hechos, y también del estilo y el verso en que vienen expuestos. A su debido tiempo hablaremos del estilo y del verso correspondiente á la epopeya, solo diremos que los hechos, no menos que los personajes, han

de ser proporcionados á la grandeza del hecho principal, á que vienen ordenados y á la alteza de la verdad que son destinados á expresar. Además, deben ser descriptos de modo, que predomine en ellos lo maravilloso y lo sublime, cuyas fuentes generales hemos dicho ya, que están colocadas en todo lo que es grande extraordinariamente en las cosas visibles é invisibles. A la acción de la Epopeya debe *dar mano*, según aquella expresión de Dante, *ora el cielo, ora la tierra*. Siguese de aquí, la necesidad de aquella que los antiguos llamaban MÁQUINA: y que *es la interrección de los seres sobrenaturales en las humanas vicisitudes*.

Cuya necesidad, sin contar el autorizado ejemplo de todos los poetas épicos, se prueba por dos razones. La primera es, que la Epopeya, siendo el género poético más grandioso y sublime, debe admitir necesariamente aquellas ideas, y aquellas imágenes, que más que las otras son dotadas de grandeza y majestad. Ahora, son tales precisamente como ya se ha visto, aquellas que al mundo de los seres sobrenaturales se refieren. La segunda razón de la necesidad de la *máquina* ó *maravilloso* se deduce de la índole histórica de la epopeya. Como la historia propiamente dicha no és perfecta, si al relato de los hechos no añade la indagación perspicaz y profunda de sus correspondientes razones ó causas: así el poeta, á fin de componer la verdadera *epopeya* que en sustancia no es otra cosa que la historia idealizada, debe introducir poéticamente en ella esa intervención de la Divinidad en las humanas acciones; y así lo hace por medio de la *máquina*, la cual bajo este respecto puede ser definida: *la razón de la epopeya*. "

Pero la *máquina* ó *maravilloso* debe usarse dignamente; por eso, el poeta ha de tratar ante todo,

de representar los seres sobrenaturales con aquellos rasgos grandiosos y sublimes que les convienen. Por donde, al figurarlos por imágenes sensibles deberá con frecuencia recurrir á las fuentes legítimas de lo sublime.

Hablando con el poeta épico, el más elevado y esclarecido entre los artistas, podemos ascender más alto y señalar algún asunto menos común y más digno de sus meditaciones.

Dícese de los seres animales, que producen sus partos revestidos y adornados de las cualidades, de que estaba llena y colorida vivamente su imaginación al concebirlos y durante la *vida intrauterina*. Esto era conocido también á los pueblos más sencillos y antiguos: por eso, Jacob ornaba de ramos hermosamente coloridos el arroyuelo, donde iban á apagar la sed sus rebaños; y ciertos caballos de gallardas formas, de raza fina, y color de pelo extraño y bello se tienen en establos adornados de espejos por idéntica razón. Practicase lo mismo en el hombre, que es razonable y sensible, el cual adorna el tálamo de objetos de figuras graciosas y desterrando toda monstruosidad. Esto, como todos ven, está fundado en la naturaleza misma de las cosas; puesto que comunicando la causa al efecto una parte de su ser, conviene, que lo revista de las dotes y cualidades, de que está repleta. Esto, sentado; el poeta, que sin afectación y sin ostentación de forzado estudio anhela producir creaciones grandiosas y sublimes, ha menester de convertir naturalmente en grandes y sublimes todas las facultades, que concurren á la producción de su trabajo. Sin esto, haría vanas fatigas menéjando, imitando y pretendiendo elevarse sobre ajenas alas, como sobre plumas enceradas.— *Vitreo daturus nomina ponto*.

Hemos ya indicado medios y subsidios, que eficazmente contribuyen á educar y ennoblecer las facultades del artista; aquí examinaremos un medio peculiar y eficacísimo, que es tanto más apropiado, cuanto que no depende de vicisitudes extrañas, si no de la sola voluntad del mismo artista; de modo, que puede valerse de él, siempre que le agrade. Consiste en tener fija la mirada, cuan-

to es posible, fuera pel círculo de las cosas finitas, acostumbrarse á mover ágilmente el pensamiento en los campos de lo infinito, contemplándolo profundamente en sus atributos.

¡Cuán admirablemente vasto y bello es el cielo resplandeciente de estrellas! ¡Qué magnífico espectáculo ofrece, cuando se engalana de los áurcos colores del crepúsculo vespertino y de la viva púrpura de la alborada. ¡Cómo se nos aparece grande el océano, principalmente cuando se levanta gigantesco á luchar con los austros y aquilones! Y de estas escenas grandiosas el poeta elévase á contemplar la *Inmensidad*.

Háblase con frecuencia de tanto siglos, que pesan sobre las pirámides de Egipto sin abatirlas, ni moverlas; de los millares de años que pasaron ya apacibles, ya procelosos sobre las arduas cimas de numerosos cedros del Líbano sin desflorar su vigor; y el poeta se eleva con el pensamiento á la *Eternidad* de los tiempos.

Asimismo la fuerza de las desenfrénadas tempestades, el ímpetu pavoroso de los huracanes, el estruendoso silbido de los aquilones hieren profundamente el alma y los sentidos. Y el poeta pasando por encima de las tempestades mundanas se eleva á considerar, aquella pujanza infinita que desenfrena los vientos y lanza los turbiones de granizo. ¡Ay! si el brazo omnipotente diera su impulso, que derriba los montes y agita los fundamentos de la tierra.—Ruedan en torno del Mundo millones de mundos inmensamente más grandes que el nuestro ¿quien los sostiene? ¿quién los guía en la danza armoniosa? Aquel Inmenso, en cuyo seno, todos esos mundos, no son nada más, de lo que es el punto central en medio de una esfera que no conoce medida. Le impuso leyes aquel Dios de la majestad y de la pujanza que no ha menester de flamíferas cuadrigas para derrocar montes, ni de las alas de fuego de la tempestad. Un signo de su voluntad sacó de la nada lo creado, un instante que el retirase la mano conservadora, todo sería disuelto y tornaría abismado á la nada.

Como el alimento homogéneo y saludable hace

bello y vigoroso el cuerpo; así el alma, que se alimenta de estas consideraciones, llega á ser alta y robusta divinamente; y los seres robustos dan partos robustos y generosos, como el poeta de Venuso cantaba:

FORTES CREANTUR FORTIBUS ET BONIS.

Debe, pues, el poeta procurar de no envilecer la divinidad haciéndola intervenir en las humanas acciones, cuando no es absolutamente necesario, por la gravedad de los hechos y por la imprescindible necesidad de ser cumplidos por un actor divino. En cuanto al uso más ó menos frecuente de la *máquina* ó *maravilloso*, no puede fijarse regla cierta, dependiendo solo de la naturaleza del asunto.

En la Divina Comedia la *máquina* puede decirse continua; frecuentísima es, y con justa razón en la Mesiada de Klopstock y en el Paraíso perdido de Milton; más templadamente usada por Tasso en su Jerusalén.

Respecto de la *máquina* conviene observar un obstáculo gravísimo de la Epopeya pagana, en la cual los Dioses solían dividirse en contrarios bandos y armarse los unos contra los otros, para suscitar dificultades á la empresa del poema, ó para favorecer el cumplimiento. Lo que redundaba en grave menoscabo para la divinidad, de quien viene deformado y envilecido el carácter venerable; como puede verse en la Homérica *Ilíada* en que los Dioses del Olimpo, divididos en contrarios pareceres y enemigas facciones, vienen bajamente á las manos entre ellos y los unos contra los otros toman las armas, combatiendo, parte en favor de los Griegos, vengadores de un injusto y gravísimo

ultraje, y parte en pro de los Troyanos, defensores con el hierro de las inicuas razones del adúltero Paris.

No de esta manera la Máquina Cristiana, la cual hace descender á Dios, á los Angeles, y á los Santos del cielo á la tierra para confortación de los buenos en el conflicto en que se hallan envueltos: y cuando para demostrar más terribles los esfuerzos de los malvados, debe producir en la escena seres sobrenaturales, abre las cavernas del abismo y hace salir los espíritus internales, agregando los mágicos, trasgos, encantadores, las hadas y otros seres semejantes. Por donde la Máquina Cristiana debe distinguirse en dos, á saber: la Máquina superior, que comprende á Dios, á los Angeles y á los Santos; y la Máquina inferior, que abraza los demonios, magos y otros seres semejantes y afines. Fué admirablemente empleada, en ambas partes la Máquina Cristiana, por Torcuato Tasso.

Pero, lo que sobre todo es necesario en la acción del poema Épico y para lograrlo se requiere mayor ingenio y arte, es saber conservar y acrecentar el interés hasta el término último del poema. Lo que constituye el interés de la acción es que todos tengan algo que aprender, algo que sentir, algo que admirar en ella; no considerándose extraños á su contenido, sino ligados á él por los vínculos de patria, de religión, de virtud ó de entusiasmo; y que entre las partes que forman la totalidad de la empresa exista cierta variedad armónica dirigida por móviles diferentes á un mismo fin y resultado. Además la relación Epica, poseyendo índole histórica debe expresar, como esta, una lucha del bien con el mal. Debe, pues, concurrir al

desenvolvimiento de la acción dos especies de personajes: unos que sostienen las razones del bien y otros que defienden las partes del mal.

PERSONAJES—Ante todo el poeta debe pintar los caracteres de los personajes á que hemos hecho referencia. de modo, que nos sintamos atraídos de fuerte simpatía y de profunda veneración por los buenos y apartados por la adversión y el horror de los malvados.

También es necesario en lo referente á los caracteres, recordar, con Horacio, que si los personajes son tradicionales ó históricos conviene conservarles el carácter que presentan en la historia ó en la tradición. Si fueran de invención del poeta, han de ser descriptos de manera, que sean siempre coherentes á sí mismos:

Aut famam require, aut convenientia finge.

Formados los caracteres y delineados con pocos, pero seguros rasgos, desde un principio: el poeta comienza sin retardo á ponerlos en lucha entre ellos.

PLAN—Para bien concebir el plan ó disposición de la Epopeya es necesario mente vasta y genio creador, que sepa organizar en un gran todo y hacer conspirar á un punto solo, las partes más variadas y diversas. El *plan* de la Epopeya es la ordenada distribución y coherencia de los hechos relatados y de las distintas partes, llamadas *cantos* ó *libros*. Generalmente el poema Épico en su exordio presenta el argumento ó empresa, que forman el asun-

to de la Epopeya; en seguida viene la invocación del poeta á su musa predilecta, para que le infunda bríos é inspiración para el mejor éxito de la gran empresa que acomete; entra en la *exposición* de las dificultades que se oponen al argumento y por último, viene el *nudo* y el *desenlace* ó término de la acción. No siempre el mismo orden expuesto sigue el poeta épico.

El *nudo* es un obstáculo cualquiera suscitado por los malvados al cumplimiento de la empresa en derredor á la que trabajan los buenos.

Así la ira de Juno que suscita contra Eneas aquella gran tempestad, que se lee en el libro I^o de la Eneida, forma parte del *nudo* de este poema. Es un gran *nudo* la guerra sostenida por Godofredo y por el ejército Cruzado bajo los muros de Jerusalem. Y en la Divina Comedia son otros tantos *nudos* aquellos obstáculos, que Dante encuentra en su viaje por el otro mundo, especialmente en el Infierno por la malignidad de los demonios.

..

El *nudo* es tan necesario al *interés* de la Epopeya como la Máquina á su grandeza.

Los afectos humanos son de tal naturaleza, que si no vienen puestos en grave contraste, fácilmente languidecen y se extinguen; por eso, la simpatía hacia los personajes buenos del poema y especialmente hacia el protagonista ó héroe principal, pudiera convertirse, poco á poco, en fría indiferencia. si no fuese mantenida viva y siempre más ardiente al contemplarlo en gravísimos peligros. Mientras que su virtud creciendo hasta el más sublime grado del heroísmo en medio de las luchas tremen-

das que están obligados á combatir y los extremos peligros. que los amenazan, crece también naturalmente nuestra estima y nuestra admiración para con ellos.

El desliamiento del *nudo* ó *desenlace*, ha de hacerse por medios proporcionados de modo, que si por fuerza humana puede vencerse el obstáculo surgido. por fuerza humana se venza; sino que intervenga la Divinidad:

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nudus inciderit.

Sueltos, poco á poco, el uno después del otro, todos los *nudos* del poema, sucede que finalmente triunfa la causa del bien. Ese triunfo es necesario á la Epopeya por su naturaleza histórica ya señalada. En razón de que la belleza de la historia consiste principalmente en esto: que en la gran lucha, que se alterna continuamente sobre la tierra entre la verdad y el error, entre el bien y el mal, la verdad y el bien vienen siempre ganando terreno y estrechando, entre confines más angostos el tiránico imperio del error y del mal: hacer terminar la Epopeya, como dicen *luctuosamente*. sería privarla de lo que ella posee de más poético y adulterar el verdadero concepto de la historia.

Todos los poetas épicos observaron religiosamente esta ley. Aquellos que acusan á Milton de haberla violado, no consideraron tal vez que la caída de Adán y su expulsión del Edén, seguídas de la promesa de un Redentor, debían elevar á los hombres caídos á mayor dignidad que antes.

FORMA—Comprende la forma del poema épico: la narración, el estilo y la versificación.

A la grandeza é interés de la Epopeya contribuye la manera del relato; al cual se exige, que el poeta no refiera fríamente, sino que describa los hechos tan á lo vivo, que los haga ver como presentes, que es lo que Horacio alaba en Homero, cuando dice de él que *rapit in medias res*. Y otro célebre poeta italiano le da el título glorioso de:

Primo pittor delle memorie antiche.

Dante, Ariosto, Milton, Voltaire, Chateaubriand, Valbuena, Hojeda, Ercilla, Espronceda, Echeverría y Andrade poseen en altísimo grado esta rara vivacidad de narración, que se compara á la pintura.

Grandiosidad ó magnificencia, candor, severidad y riqueza vienen á ser las principales cualidades del estilo Epico, también caracterizado por ser eminentemente impersonal y exento de movimientos líricos.

Asimismo exige la epopeya el verso más sonoro, amplio y magestuoso; el endecasílabo; bien que sería arbitrario señalar la estrofa á que debe amoldarse.

DIFERENCIA ENTRE LA EPOPEYA ESPONTÁNEA Y LA DE ESCUELA—Epopeya *espontánea* es la que retrata el momento inicial de la civilización de un pueblo, v. gr.: la *Iliada* y la *Odisea* de Homero,

La Epopeya de *escuela* ó *literaria* es la que resulta de la imitación de la precedente; v. gr: Eneida de Virgilio, etc.

La diferencia entre estas dos clases de Epopeya estriba precisamente en que la primera sólo puede verificarse rarísima vez, porque requiere múltiples y especiales circunstancias á

saber: una civilización naciente, una empresa magna y esclarecida realizada por el pueblo con anterioridad, la existencia de un idioma formado, rico, hermoso y flexible, cierto apartamiento de civilizaciones extrañas, favorable á la originalidad, gran poder de asimilación de los elementos venidos de fuera y por último, un sér superior é inspirado, que viene á ser el alma de la colectividad á que pertenece, y recoge en sí todos los conocimientos importantes de su época y reúne estrechamente los sencillos elementos constitutivos de la civilización correspondiente, en un todo homogéneo y poético, de que resulta la verdadera Epopeya espontánea y perfecta. Solo una vez ha presenciado el mundo la realización de ese cúmulo de circunstancias; y fué entonces, cuando aparecieron en Grecia los poemas de Homero.

Por lo contrario, la Epopeya *literaria* ó de escuela, recalcada sobre los poemas homéricos, no solo es convencional, sino que le falta el candor característico de este género poético, en razón de que, al refinarse la civilización los múltiples elementos que la van informando la tornan más complexa y varia; de modo, que no puede ser abarcada sin violencia en un todo nomogéneo y admirable.

Se aproxima á la Iliada y á la Odisea, modelos incomparables de epopeya espontánea: el ROMANCERO DEL CID de los españoles; el NIEBELUNGEN de los alemanes; la CHANSON DE ROLAN de los franceses.

Epopeyas *convencionales* ó de escuela son: el *O lando Furioso* de Ariosto; la *Jerusalén* de Tasso: os *Luisiadas* de Camoens; el *Paraiso* perdido de Milton; la *Henriada* de Voltaire; la *Mesiada* de Klopstock etc.

La Divina Comedia de Dante no viene comprendida en ninguna de estas clasificaciones, en razón de que es sin precedente; su argumento es ideal; es decir, el destino futuro de las almas, según el dogma católico.

Si bien es tan diversa en la forma, de la epopeya Homérica y Virgiliana no carece ni de *unidad* ni de *grandeza*, ni de *interés*.

Los que la consideran *obra oscura* la denigran sin conocerla é ignoran completamente que: «Los escritos, como decía el mismo Dante—Convite Trat. II—Cap. I pueden entenderse y deben exponerse principalmente en cuatro sentidos: Uno se llama *literal*, otro *alegórico*, el tercero se denomina *moral* y el cuarto, por último, *anagógico* ó *simbólico*. «Es de advertir, decía Dante en su dedicatoria, que el sentido de esta obra (la Divina Comedia) no es simple sino que puede llamarse *polisensa*, es decir de varios sentidos.» Cuando sea oportuno explicaremos el sentido alegórico—moral y alegórico-político de la Divina Comedia.

LA EPOPEYA EN LOS TIEMPOS MODERNOS. En nuestros tiempos la epopeya espontánea es poco menos que irrealizable. ora por el carácter analítico é individualista predominante, ora por el radical desacuerdo que impera en las ideas más fundamentales, ora por la naturaleza cada vez más varia y compleja de la civilización contemporánea.

Siendo, pues, imposible en los modernos tiempos la verdadera y espontánea poesía épica algunos ingenios enamorados de sus formas cultivaron cierta epopeya búrlesca, donde solo intervienen animales de baja esfera; otros prefirieron *inventar* el

asunto; no falta quien emplea la forma de la epopeya en poemas simbólicos y quien intenta dar carácter lírico á ciertos poemas esencialmente modernos y por último, ciertos poetas han pretendido formar en los tiempos actuales una enciclopedia de las ideas y sentimientos, vicios y virtudes, dolores y aspiraciones, artes y ciencias.

Pero la Epopeya característica de los tiempos modernos pudiera denominarse: Epopeya Romántica ó de Escuela, si se quiere, cuyo asunto es el gran acaecimiento de la Civilización Cristiana contra la barbarie Pagana; lucha, que siendo una en sí misma, bien que varia en sus partes, nos revela una gran verdad, que es: *la superioridad de la civilización cristiana sobre la pagana*. Por consiguiente la Epopeya Romántica tiene por su naturaleza asunto ideal. Pero en la materia de los hechos conviniendo con la Epopeya Clásica, que expone guerras y aventuras heroicas, podemos entre las dos Epopeyas distinguir algunas diferencias.

Entre la Epopeya Clásica y la Romántica reside la primera diferencia en el tipo del guerrero. En el guerrero pagano de la Epopeya Clásica prevalece generalmente la fuerza.

El caballero cristiano, por lo contrario, es animado á las heroicas empresas por el ardor de su Fé y por el amor y por la piedad ante la inocencia oprimida: de aquí resultan, pues nuevas, y bellísimas escenas desconocidas enteramente á la Epopeya de los antiguos.

La segunda diferencia consiste en el carácter de la muger. Los paganos que á la muger la consideraban cual abyecto esclavo, no supieron sacar de ella poéticas inspiraciones, ni tampoco la estimaron compatible con la épica grandeza. Por lo contrario en la Epopeya Romántica á la muger ennoblecida por el Cristianismo, compañera y amiga del hombre, capaz como él de nobles acciones é inspirativa de suavísimos afectos, se le conserva uno de los sitios principales. Síguese de aquí, otra fuente inexhausta de nueva y delicadísima poesía cerrada y desconocida para los antiguos.

Por último, la diferencia más notable entre ambas Epopeyas viene á ser la Máquina que entre

los antiguos consiste en las fábulas mitológicas; en la Epopeya Moderna, por lo contrario, es esencialmente Cristiana, con añadidura de aquellas leyendas y fábulas populares que no contradicen el dogma católico.

COMPOSICIONES ÉPICAS MENORES. Ciertos poemas sin ser verdaderas epopeyas reúnen todas las condiciones de tales, poseen alguno de sus caracteres y por esta semejanza suelen incluirse en este género con el nombre de *poemas épicos menores*. Los principales son: *Canto épico, poema heroico ó histórico, canción narrativa popular, poemas burlescos, leyenda, cuentos y poemas de invención, simbólicos y descriptivos*.

El canto épico es un poema de acción grande y sencilla, de breves dimensiones y semejante á la epopeya en su pensamiento y elevación de estilo.

Ejemplos: *Las Naves de Cortés destruídas* por N. F. Moratín. *La Inocencia Perdida*, por Don F. I. Reinoso, ambos escritos en octavas reales.

El *poema heroico ó histórico* se diferencia principalmente del épico, en que el autor subordina por completo, su inventiva á la fidelidad histórica, y no admite lo *maravilloso*, ni son tan importantes, ni variados los episodios.

Ej: *La Farsalia* de Lucano, *La Segunda Guerra Púnica* de Silio Itálico, *La Eética conquistada* de Juan de la Cueva y *la Araucaua* de Ercilia.

La *canción narrativa popular* canta un hecho solo y particular, de carácter *religioso, fantástico, heroico, social, histórico, doméstico*, etc. Son considerados como los elementos

varios y disgregados de la poesía primitiva ó espontánea de los pueblos y que el poeta épico los depura y armoniza luego en un todo poético para formar la epopeya clásica ó espontánea ó perfecta.

En Alemania y Escocia reciben el nombre de *baladas*, en España de *romance*; el conjunto de estas últimas canciones forman el *Romancero*.

Verdadera parodia de la epopeya son los *poemas burlescos*. Su asunto es ya puramente jocoso, ya también intencionado y satírico, mientras sus formas son nobles, así como sus adornos, su entonación y estilo; de cuyo contraste resulta su gracia y buena parte de su mérito.

Ej: *El Bucle Robado* de Pope; *El Facistol* de Boileu; *El Cubo Robado* de Tassoni; *Los Animales Parlantes* de Casti; *Don Carnaval y Doña Cuarema* por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita; *La Mosquera* de Villaviciosa; *La Gatomauquia* por Leopoldo de Vega; y *La Perromaquia*, imitación de la anterior escrita por Nieto Molina.

La narración poética de una tradición popular ó de una acción en la cual entran elementos tradicionales se denomina *leyenda*. Tienen cabida en esta los rasgos líricos, digresiones, comentarios y forma dramática y móvil. Cuando son breves suelen llamarse estos poemas tradiciones.

Algunos la consideran la especie épica, que mejor y con más espontaneidad hace sus veces en nuestros tiempos, en razón de que en su carácter vario y complejo se refleja la naturaleza de nuestra civilización.

En la *leyenda* la fantasía extiende su vuelo con la mayor libertad, la versificación cambia de tono con notable facilidad y los personajes pueden ser humildes ó poderosos, ignorantes ó sabios, malos ó buenos. Con todo se le exige al poeta vivísimo interés y gran maestría en presentar las personas, pasiones, lugares, y acontecimientos que forman la sustancia del relato.

Ej: *El Moro Expósito* del duque de Rivas; *Abuen juez mejor Testigo* y el *Cabitan Montoya* de Zorrilla; *El Monserrat* de Virués; *El Estudiante de Salamanca* de Espronceda; *Maese Pérez*; *El Organista* etc. de Becquer.

Ciertos relatos festivos, ó joco-serios, ó fantásticos, escritos en verso, ó en prosa denominanse *cuentos*. Algunos confunden el cuento en versos con la *leyenda* y otros, cuando se presentan escritos en prosa con la *novela*, pero se distinguen fácilmente de esta por su menor amplitud y su mayor idealidad poética.

Hay cuentos *populares* ó *artísticos* cultivados en épocas de más refinada cultura, por algunos poetas doctos, que los realzan debido á la elegancia, al decoro y otras condiciones externas. El cuento es una especie poética intermedia entre la *canción narrativa* y la *novela*.

Ej: Resucellan en esta especie: Boccaccio, Casti y D'Annunzio en Italia; Coppee, Daudet en Francia; el fantástico Hoffman y Grimm en Alemania y Poe, Anderson, Hartzembusch, Valera y entre nosotros Angel Estrada.

Los *poemas de pura invención* apartándose de asuntos tradicionales é históricos, preten-

den reflejar la vida contemporánea, por medio de acciones familiares ó sociales en que el amor viene á ser el eje principal. Asimismo describen las costumbres ó narran aventuras. Su carácter es más novelesco y apasionado que el de los arriba mencionados. Aseméjase á la leyenda en el modo de desenvolver la acción y en el estilo.

Ej: *Hermán y Dorotea* de Goethe; *La Pesca* de Núñez de Arce y el *Don Juan* de Byron.

Los *poemas simbólicos* exponen un concepto filosófico, refiriendo hechos que no deben tomarse á la letra; pues son á modo de velos poco más ó menos transparentes que encubren un sentido elevado. Presenta graves dificultades un poema de esta especie, pues el simbolismo, conforme hemos dicho, es frío y nada artístico.

Ej: *La Fábula* de Euforión de Valera; *La Visión* de fray Martín y *Raimundo Lulio* de Núñez de Arce.

POEMAS DESCRIPTIVOS—Los *poemas descriptivos* son aquellos que *describen* los fenómenos de la naturaleza física, proponiéndose como fin realzar sus maravillas y los grandiosos ó risueños espectáculos que nos ofrece.

Pero la descripción es un medio, un adorno de la poesía y no un fin ó género particular suyo. Como tal adorno la vemos formar parte de todas las composiciones y con discreta parsimonia á todas las embellece y avalora.

El mayor inconveniente de este género es la monotonía y falta de interés, inherente á esas descripciones largas, artificiosas y em-

bellecidas; más propias de jóvenes principiantes que de grandes escritores.

Cuando el poema descriptivo es de corta extensión pueden evitarse aquellos defectos, mediante la variedad y rasgos vivos y relevantes, presentando las cosas brevemente, del lado más nuevo y magnífico, por medio de oportunas digresiones, imágenes vivas y episodios acaecidos en los lugares descritos, y otros recursos artísticos análogos, que vienen á colocar el hombre en medio de la naturaleza.

Ciertas poesías breves, descriptivas no deben confundirse con los poemas de que venimos tratando; pues, bien analizadas se distingue, que lo principal no es la descripción, sino los sentimientos y reflexiones del autor; así *La Vida Humana* por Lista.

Pueden citarse como ejemplo de poemas descriptivos: *El Escudo de Hércules*, por Hesiodo; *Los Tres reinos* por Delille; *Los placeres de la Imaginación* por Akenside; *Las Esclaves* por Thompson; *La Emilia* por J. B. Arriaza, de quien Maurav dice que: *Depuis Lopez de Vega est le secul de nos poëtes qui nous semble penser en vers.*

POEMAS MODERNOS QUE NO ADMITEN UNA CLASIFICACIÓN DETERMINADA.—Algunos poetas contemporáneos han dado á publicidad ciertos poemas, que no admiten clasificación determinada. Estas composiciones se distinguen, unas por su carácter esencialmente lírico; v. gr. el *Child Harold* de Byron; otras pretenden formar como una enciclopedia de las ciencias y las artes de nuestra época, de las ideas y sentimientos, de las virtudes y vicios dominantes, etc. Ardua y casi imposible empresa, de la que ninguno ha salido triunfante; y los que la acometieron valerosamente nos han legado tan solo frag-

mentos prodigiosos de un colosal monumento, que no puede elevarse enteramente por las fuerzas de un solo vate.

El *Fausto* de Goethe, poema enciclopédico importantísimo. *El Diablo Mundo*, de Espronceda, cuya introducción y primer canto son insuperables; pero, desgraciadamente no ha sido llevado al debido término.

NOVELA—DEFINICIÓN—SU OBJETO—SU VALOR ARTÍSTICO—SU IMPORTANCIA ACTUAL—*Novela* es la narración artística, en prosa, de sucesos verosímiles del orden social y familiar, dirigida á deleitar por medio de la belleza.

Infiérese de esta definición que el propio fin y objeto de la novela, como de toda obra poética y artística, es la manifestación de la belleza.

Bien que se escribe en prosa la novela pertenece á la poesía, y dentro de la poesía, á la Epica, siendo la especie épica que en nuestros días reemplaza más ampliamente á la epopeya. La importancia de la *novela*, es tal, que puede decirse que hoy es la especie más cultivada de todas.

En este fin de siglo, cuyas ideas se encuentran tan complicadas, en la novela sucede lo mismo que en la poesía, la cual de realista, que antes era, tiende hoy á volverse *idealista* hasta el *simbolismo*.

Acontece á menudo que, habiendo una generación agotado una forma de arte, la generación que sigue adopta una forma diametralmente opuesta.

Hace veinte años, los novelistas ambicioná-

ban competir con la pintura en cuanto á la ejecución y al pintoresco. Hoy la novela toma á la música como modelo, se preocupa solo de efectos de misterio, de sombra, de lo intangible.

Respecto á la elección del asunto, de los personajes y de la forma artística de la novela deben guiar al libre artista la naturaleza de la acción y las circunstancias. Para escribir esta clase de obras el autor puede adoptar varias formas, y son: la *narrativa*, la *dialogada* y la *epistolar*. Emplea la *narrativa* cuando por sí mismo expone el suceso ó sucesos cuya trama constituye la totalidad del asunto. Adopta la segunda, cuando el argumento es desarrollado por medio de conversaciones entre los varios personajes que en él obran, tomando raras veces el autor la palabra. Finalmente la forma epistolar se reduce á transmitirse los personajes sus pensamientos y los lances que les acontecen, valiéndose de cartas dirigidas de unos á otros. Fundados en la naturaleza de la cosa, nos parece que lo mejor es mezclar diestramente el medio de manifestación *narrativo* y el *dialogado*, concediendo mayor extensión á cualquiera de ellos, según lo aconsejen las circunstancias.

Actualmente si la novela ha de llenar su fin como verdadera obra de arte, exige un conocimiento profundo de la sociedad y del corazón humano, fruto de la observación y de la experiencia; y sobre esta sólida base, una imaginación poderosa y creadora, buenos estudios de los modelos y completo dominio del idioma.

ORÍGENES DE LA NOVELA—Distinguen algunos tratadistas, en la novela dos orígenes: uno fun-

damental ó psicológico; otro derivado ó histórico.

El primero consiste en la tendencia del alma hacia lo extraordinario y maravilloso, en su eterna aspiración hacia un mundo mejor, más perfecto, donde contemplando un orden esplendido, una justa distribución de castigos y de recompensas y unos caracteres elevados y heroicos, pueda gozar en admirarlos apartándose de las mezquindades, bajezas y prosaísmo con que la vida real suele atormentarla. Por eso, Bacon decía, que el gusto por las novelas indica la dignidad y nobleza del espíritu, no satisfecho de cuanto le rodea y anhelante siempre de cosas imprevistas, estupendas y sublimes.

En la noche de los tiempos se pierde el origen *histórico* de la novela. Desde las primitivas sociedades aparece la afición á los cuentos y al conocimiento de las tradiciones que desde época inmemorial habían ido pasando de padres á hijos. Posteriormente la novela pasa de la palabra al libro, se fija con carácter propio y constituye un nuevo género literario. Muchos siglos y diferentes pueblos se habían sucedido antes de que tal evolución se realizara. Los persas, indios y árabes en sus novelas tienen impreso el carácter que en ideas y en costumbres los distinguen: valientes y apasionados pudieron dar el modelo de la novela *caballescá*; voluptuosos y magníficos pudieron crear las escenas de *Las mil y una noches*. La gran importancia del teatro antiguo, la agitación y tumulto de la vida pública y también la privada de los griegos y de los romanos, eran causas de que los doctos no considerasen estas narraciones dignas de escribirse. Dejaron algunos ensayos aislados: el *Asno de Oro*, *Cariclea* y las *Milesias* por extremo libres.

En la Edad Media, época de aventuras y proezas, la novela tuvo ese carácter, apareciendo las llamadas *caballerescas*, en que la imaginación lanzada á rienda suelta por espacios fantásticos, nada encuentra digno de presentar en sus narraciones, sino lo descomunal, increíble y estupendo. Los mayores absurdos y los lances más inverosímiles y disparatados empezaron á fatigar á Europa, hasta que recibieron el último golpe con la admirable epopeya de Cervantes el *Don Quijote*, que dió el tipo á la novela moderna:

ESPECIES DIVERSAS DE NOVELAS—Acabamos de ver las modificaciones experimentadas por esta clase de narraciones á través de las distintas épocas y pueblos, hasta que el singular genio de Cervantes, conociendo el carácter y gusto de la civilización de sus tiempos, indica la pauta de la verdadera novela.

Después de los apólogos ó cuentos maravillosos antiguos; después de los cuentos *jonios* y *milesios*, de ciertas historias novelescas y de los libros de caballería de la Edad Media, á los que se unen ciertas novelas ó poemas de aventuras, los cuentos fantásticos ó mitológicos, derivados ya de los árabes, ya de la antigüedad y los cuentos cómicos á veces obscenos, como los *fabliaux* franceses y las insuperables de Boccaccio, vienen dos clases de novelas tan falsas y artificiosas que no debían prolongar su vida más allá de la moda que los produjo; estas fueron: la novela *heroica* y la *pastoril*.

Las novelas *heroicas* derivadas de las *caballerescas*, narran extraordinarias hazañas con el más alambicado estilo y se proponen infla-

mar los ánimos en el deseo de la gloria guerrera.

Las *pastoriles* colocan las escenas en el campo, eligen sus personajes de entre los que lo cultivan ó apacientan en él sus ganados y toma por asunto los amores, desdenes, pesares, alegrías y diversiones de estos campesinos, idealizándolos no poco en sus pensamientos y lenguaje. Basadas en situaciones y caracteres convencionales, no presentan vida propia, ni otro valor que el de la buena forma y el artificio.

Precursora de la novela de *costumbres* fué en España la novela *cómica* ó *picaresca* derivada á su vez, de la tragi-comedia Calixto y Melibea, conocida también por *La Celestina*. La novela de costumbres tiene su raíz y fundamento en la sociedad misma; puede como ésta modificarse; pero dura siempre y siempre interesa. En varias clases viene subdividida esta especie; ora es *sentimental*, ora *filosófica* ó *didáctica*, ora *humorística*, ora *psicológica*; en esta última, la acción, más que en lo exterior se desenvuelve en el alma, en los sentimientos íntimos de los personajes.

La novela *histórica* iniciada por Walpole y perfeccionada por Walter Scott, toma de la historia su asunto y principales figuras, procurando describir al vivo la época á que se refiere. Esta especie necesita además de las dotes generales para desempeñar todo argumento novelesco, una erudición vastísima y minuciosa, no solo relativa á los hechos que han de formar el relato; sino también á usos particulares, preocupaciones dominantes entonces, edificios, muebles, trajes, armas, etc. Pero esta especie no fué sino de transición, hoy abandonada, porque la novela, como el drama, flo-

recen y medran con la pintura de la vida contemporánea.

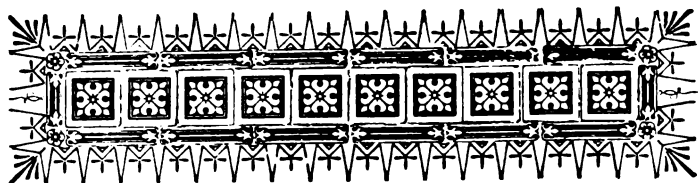
Por eso, la novela de *costumbres* es la especie propia de los tiempos actuales.

Sin violencia puede reducirse á dos clases: en una predomina la acción exterior, en otra la interior. La primera es *pintoresca*, la segunda es *sicológica*.

En el presente siglo la novela ha tomado un poderoso incremento; desde la novela romántica de los primeros años á la psicológica de los actuales tiempos, los artistas han reflejado en sus obras la evolución de las escuelas literarias que inspiraron sus novelas. Balzac fué el primero, dice mi estimado ex-profesor Dr. M. Carlés, que aplicó el análisis y la observación en el desarrollo de la acción novelesca, fundando la *escuela realista*, que afectaba hacer caso omiso de todos los fenómenos de la vida espiritual para preocuparse ante todo, de dos cosas: de las necesidades del organismo del hombre y del medio en que este vive; y acertando de una manera admirable en la pintura de costumbres y en el estudio de la vida en sus manifestaciones diarias. Emilio Zola aplicó esos antecedentes y originó el *naturalismo* en la novela; el cual no significa, ni la elevación de pasiones del romanticismo, ni la filosofía social y aristocrática del realismo, sino el análisis exacto y científico de la sensación. En síntesis, el naturalismo aplicó procedimientos quirúrgicos al estudio de las miserias internas del hombre. Esta escuela, si bien careció de sensibilidad, de filosofía y de elevación, poseyó, empero, un gran amor de la naturaleza y un sentimiento muy intenso de la sencillez narrativa.

La literatura de observación científica, tenía forzosamente que transformarse en literatura psicológica que abordara los problemas de la

vida moral. Las complejidades de un corazón en lucha consigo mismo, las angustias de un espíritu en busca de la verdad, las alegrías y remordimientos de una voluntad que se somete al deber ó le rechaza; ¿no son fenómenos que tenían también el derecho de ser observados y estudiados? Así fué como al lado del realismo fisiológico levantóse otro realismo que se llamó *psicológico*. Este es precisamente el tema favorito de la mayor parte de los novelistas contemporáneos que se dedican, al contrario de sus predecesores a describir casos y situaciones excepcionales, rarezas y sutilezas de conciencia.



CAPITULO IX

POESÍA DRAMÁTICA—ORIGEN Y NATURALEZA—SEMEJANZA Y DIFERENCIA ENTRE LA EPOPEYA Y EL DRAMA—CUALIDADES GENERALES DE LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA—DIVERSAS PARTES DEL DRAMA — UNIDADES DRAMÁTICAS — DIÁLOGOS, MONÓLOGOS Y APARTES—DIVISIONES EXTERNAS —EL VERSO Y LA PROSA EN EL DRAMA—DIVISIÓN DE LA POESÍA DRAMÁTICA: TRAGEDIA — COMEDIA — DRAMA — OPERA Ó DRAMA LÍRICO — SAINETE , ENTREMÉS, ETC. — § GÉNEROS POÉTICOS MENORES—POESÍA DOCTRINAL—FÁBULA—PARÁBOLAS Y PROVERBIOS—POEMA DIDASCÁLICO—POESÍA BUCÓLICA.

La poesía dramática es la representación escénica y artística de la vida humana; esto es, aquella especie de poesía que expone los hechos por medio de la representación.

El origen psicológico de esta especie reside, como él de la novela, en la natural tendencia del alma hacia un mundo mejor y más perfecto. Su origen histórico se descubre en las epopeyas antiguas de ciertos pueblos. Saltan á la vista los gérmenes de esta especie en aquella vivacidad, de que son animados los poemas de Homero, derivada por lo común, de aquel estilo dramático, por medio del cual introduce tan á menudo los antiguos héroes, entre ellos platicando. De suerte que de la Epopeya tomaron vida y nutrición cual niños del materno seno, las otras especies poéticas y después poco á poco se apartaron de ella vigorizándose y tomaron forma y fisonomía propias. La naturaleza de la poesía dramática, es *objetiva*, como la de la épica; y entre una y otra hay notable semejanza; bien que las diferencias no son poco numerosas, ni poco importantes. Para conocer bien los caracteres de la poesía dramática, basta indicar estas diferencias, Aun cuando la poesía épica y la dramática sean *objetivas* y ambas consten de una acción y personajes, que la realizan; con todo, la objetividad de la primera es mucho mayor que la de la segunda, su acción es más amplia y comprensiva y sus personajes más típicos, apareciendo, á veces, como símbolos espontáneos de razas ó de pueblos.

La poesía dramática posee elementos líricos trascendentales, en cuanto manifiesta lo interior de los personajes: bien que no puede, como en la épica, tener por *asunto* uno de aquellos grandiosos acontecimientos, donde concurren naciones enteras, ni puede representar una época de la civilización humana, puesto que para tanto le falta el campo suficiente. Limitase la poesía dramática á ciertos hechos particulares en que toman parte directamente una ó más fa-

milias. De suerte. que la Epopeya nos dá la historia de los pueblos, la dramática aquella de las familias ó de los individuos.

A estos límites prescriptos á la acción dramática por su índole representativa, siguen naturalmente aquellos del espacio y del tiempo. Mientras que la epopeya puede extenderse por un gran número de años y vastísimos países, la poesía dramática debe reducirse á más estrechos confines. Pero el señalarlos con precisión, é imponerlos al poeta sería obra absurda, arbitraria, imposible.

De lo expresado acerca de los caracteres distintivos de la poesía dramática, pueden inferirse las *cualidades generales* de esta especie de composiciones. Además de ser el género de poesía más vivo, eficaz y expresivo, reúne en sí mismo lo que posee de mejor la Epica y la Lírica juntamente, y añade el elemento representativo, por medio dél que la acción viene sometida inmediatamente á los sentidos; y estos heridos por el espectáculo, vivamente lo transmiten á la imaginación que es, á su vez, increíblemente herida, por donde resulta la ilusión llevada al colmo. Añádese á todo esto, el prestigio de las otras bellas artes: la pintura, la música y la arquitectura, que pres-tándose á la Dramática acrecientan el efecto y tendremos una multiplicidad y viveza de impresiones, absolutamente imposibles de encontrarse en cualquier otra producción.

DIVERSAS PARTES DEL DRAMA. UNIDADES DRAMÁTICAS—Drama es una acción interesante representada poéticamente. Sus elementos ó partes indispensables son el *asunto* ó *acción*, los *personajes* y el *estilo*.

La *acción dramática* es el resultado de los

varios propósitos de los personajes y de las diversas circunstancias que lo rodean.

La acción ha de ser: una, íntegra, interesante y verosímil.

La *verosimilitud* estriba en que á los ojos del espectador aparezca la acción como probable, ó cuando menos, como posible.

El *interés dramático* es menos universal y grandioso, pero más determinado y profundo que el épico, y se refiere á los afectos de compasión, risa, terror, asombro que excitan en nosotros las composiciones dramáticas, y también á la cualidad en cuya virtud semejantes afectos se despiertan y avivan.

La *integridad* consiste en que la acción tenga *principio, medio y fin* como en la *épica*, ó lo que es igual: *exposición, nudo y desenlace*.

En la *exposición* el autor inicia al auditorio en el argumento de la obra y comienza á bosquejar los personajes. La mejor y más artística manera de hacer la *exposición* es entretejer hábilmente las causas y circunstancias preliminares de la acción en el propio diálogo y en los hechos mismos, de modo que el espectador, sin advertirlo siquiera, quede enterado de los necesarios antecedentes para comprender y apreciar en su valor verdadero la serie de sucesos que á su vista se desarrollan, formando todos ellos por su mútuo enlace la acción dramática.

Llámase *nudo ó trama* á la parte en que, sobreviniendo varios incidentes, se complica la acción y excita la mayor curiosidad é interés. Con frecuencia los personajes sufren repentinos cambios de situación, á lo que técnicamente se llama *peripecia*. Puede resultar de varios modos, pero de cualquiera que se produzca, debe ser motivada, para que la razón

la acepte, y fuente de nuevas bellezas para corresponder al fin artístico del drama.

Cuando el nudo poco á poco se estrecha y los hechos se acumulan, las pasiones se inflaman, la acción entera avanza, apresúrase y precipita á su fin, viene á cumplirse con el *desenlace* último, que si es terrible y violento denominase *catástrofe*.

Al desatarse el nudo en la última escena de la obra es necesario que se ejecute por medios sencillos y naturales, cuanto es humanamente posible. de lo contrario el poeta acusaría esfuerzo y artificio y la acción dramática perdería toda verosimilitud en el punto, en que la ilusión teatral debe estar en su apogeo.

Más estricta que en el poema épico es la *unidad de acción* en el drama y se verifica siempre que el argumento sea uno solo y todas las partes secundarias á él relacionadas contribuyan eficazmente á realizarlo. Por lo menos ridículos fueron aquellos que á la *unidad de acción* añadieron la *unidad de lugar* y de *tiempo*, formando así lo que se ha dado en llamar las tres *unidades* dramáticas.

La primera, es decir, la *unidad de acción* fundada en la naturaleza, debe ser respetada, no así las que pretenden reducir la acción dramática *dentro de un período de sol* y á un solo país: reglas arbitrarias de la *unidad de tiempo*, y de *lugar* dirigidas á torturar los entendimientos y por las cuales prohibieron al poeta dramático exponer una acción que excediese las veinte y cuatro horas y cambiar de escena de país á país, bajo pena de faltar á la verosimilitud.

Y no observaron que la verosimilitud debe buscarse en el Drama, considerado en sí mismo y en la mútua relación de sus partes entre sí y con el todo de la composición; y nunca en

el Drama considerado en relación con el espectador; de lo contrario, muchas otras libertades debieran quitarse al poeta. é inverosímil fuera el mismo espacio de un día concedido por los hacedores de reglas para una acción, que se desarrolla ante el espectador en el breve espacio de dos horas.

Y si alguien desea considerar la acción relativamente con el espectador, note bien, que ella, como cualquiera otra obra de la belleza, no se dirige á los sentidos de quien la mira, sino por medio de ellos á la imaginación, es decir, á tal facultad, que puede, sin esfuerzo alguno, ultrapasar todo límite ya de tiempo, ya de espacio. Por otra parte la belleza, que es objeto de la imaginación, todavía considerada en sí misma, rehuye semejantes confines y en mucho los supera.

Citóse la autoridad de Aristóteles y el ejemplo de los trágicos griegos á fin de legitimar y caracterizar las susodichas reglas. Mas el primero nunca soñó poner á los ingenios tales trabas; los segundos muchas veces las quebrantaron; como puede observarse en el *Agamenón* y en la tragedia de las *Euménides* de Esquilo, y en el *Ayax* de Sófocles.

Asimismo pudiera demostrarse, como la observancia de las dos arbitrarias *unidades* dañó no poco las producciones de los mejores trágicos, en especial franceses y del celeberrimo italiano Alfieri; pero con eso, nos extenderíamos demasiado en una cuestión ya resuelta incontestablemente por Manzoni en su Carta á *Chavet sobre las unidades de tiempo y de lugar*.

Con todo, no se crea, que respecto al tiempo y al espacio, una absoluta libertad sea concedida al dramaturgo. Los límites del drama, ya hemos notado, que vienen á ser más reducidos que los de la Epopeya, pero no corresponde á los retóricos el determinarlos: el poeta sabe extraerlos de la naturaleza misma del asunto. Fueran, por cierto violados los justos

límites del tiempo, en una obra dramática, en que el protagonista fuese presentado como jovencito ó niño en el primer acto y viejo ó como hombre hecho y derecho en el último.

También sería abuso mudar tantas veces de lugar en la misma acción, de irrogar confusión en la mente del espectador. No siempre estos excesos fueron evitados por el gran trágico inglés Shakespeare.

Salvadas las conveniencias de tiempo y de lugar, el poeta debe con ahinco buscar en su asunto la *unidad de acción*, sin la cual no puede existir belleza verdadera, ni perfecta armonía. Y la unidad de acción será suficientemente alcanzada, cuando entre los hechos representados aparezca evidente á la inteligencia del espectador, aquel enlace de relación, que es necesario, para que todos se muestren concurrentes á un propósito y componentes de un solo todo. Debe en consecuencia, evitarse aquella duplicidad y multiplicidad de acción que en el poema dramático produce confusión y desorden. Pero aquellas acciones incidentales, que á la manera de los episodios en la Epica, añaden ornato y belleza á la poesía dramática, si turbar la claridad y la armonía, no deben excluirse del todo, sino entrelazarlas juiciosamente con la acción principal.

Mas, para conseguir la unidad y la armonía en la acción dramática son necesarias algunas advertencias particulares acerca del procedimiento de la acción. Obsérvese que una acción cualquiera no puede representarse entera en cada una de sus partes. Aquí también sucede al poeta como al pintor: el cual, si ha de expresar un hecho histórico en varios cuadros, elige de su asunto los pasajes y rasgos más importantes y á un tiempo más pintorescos, y los reproduce dejando entre uno y otro

cuadro, como subentendido, un período de menor trascendencia, que fácilmente suple la imaginación del sagaz observador. Así el buen poeta dramático, cuando quiere poner una acción en escena elige los rasgos y pasajes más prominentes y más dramáticos, es decir, aquellos que relativamente á la acción principal, son de mayor momento y se prestan mejor á la representación. Por tal modo la acción viene naturalmente dividida como en algunos cuadros principales, que dan margen á la división del drama en otros tantos Afectos desconocidos de nombre, pero no de hecho, al teatro de los griegos.

No siendo el drama un relato, sino representación y en ella el autor desapareciendo, síguese de aquí, la necesidad de introducir personajes entre quienes la acción se produzca, desenvuelva y termine. Los caracteres se desarrollan durante la acción, siendo necesario hacer descollar entre todos él del protagonista, que no es siempre como en la epopeya un personaje fundamentalmente virtuoso y esforzado, sino que puede ser un malvado, un vicioso, un cínico ó cualquier otro depravado, con tal que esté dotado de la fuerza bastante para sobresalir y que sobre él recaiga el principal interés de la acción. El carácter es el resultado de nuestra índole, de nuestras facultades y de las influencias exteriores que nos rodean, esto es, el producto del medio ambiente en que vivimos. Y bien, la pintura moral de los personajes en la poesía dramática sigue las leyes sustancialmente de la epopeya con esta diferencia: que la dramática, no pudiendo desenvolverlos en aquel vasto campo que es propio de la épica, se limita ordinariamente á pintarnos los personajes de un lado solo, que es él de la pasión dominante. Por la misma razón el

número de personajes ha de ser menor en el drama, que en la Epopeya.

Los trágicos franceses y el inspirado y afluente Goldoni, supieron colocarse en el justo medio respecto al número de los personajes. Shakespeare se excedió en esto; pues, introdujo en la acción hasta el número de treinta, superándolo á veces. Alfieri cayó en el defecto contrario poniendo en escena los estrictamente necesarios á la acción.

Cualquiera que sea el número de personajes, los principales y en especial manera el protagonista deben actuar, hablar y mostrarse en la escena de modo, que su carácter permanezca profundamente esculpido en la imaginación de los espectadores.

Finalmente para colorir los caracteres el poeta dramático usa un especial artificio. Mientras la *epopeya* se vale muchísimo de la descripción para esto, la *dramática*, por lo contrario, se sirve de las palabras y de las acciones, no ya históricamente narradas, ni épicamente descritas, sino pronunciadas y ejecutadas por los mismos personajes á la vista de los espectadores. Ingenio y arte grandísimos requiere esta manifestación de los caracteres por medio de palabras y de acciones. Para hacer esto convenientemente, el poeta dramático debe como transferirse en sus personajes, apropiarse sus pensamientos y sus afectos y penetrarse ora del uno, ora del otro, sin alterar nunca la índole, ni confundirlos juntamente.

Cierto sello especial distingue el estilo *dramático*, del *épico* y del *lírico*. Más sobrio en el ornato, más afectivo, más psicológico que el

épico se aproxima al lenguaje y maneras de la conversación entre personas cultas, en que no se prodigan imágenes, ni epítetos. Admite poquísimas descripciones y estas muy cortas y bosquejadas en pequeños rasgos; la parte narrativa sirve únicamente para referir los hechos que se suponen verificados fuera de la escena y de que es preciso informar á los espectadores; por eso, deberá ser lacónica y motivada. En fin, el poeta debe evitar por todos los medios tres escollos igualmente perjudiciales para su obra, y son: el aparato y pompa de la epopeya; los arranques, digresiones y galas del lirismo y cierta vulgaridad prosaica y fría que muchos equivocan con la naturalidad: el estilo debe pues convenir á la edad, sexo, estado, carácter, pasiones y situación en que se encuentran los personajes.

DIÁLOGOS. MONÓLOGOS Y APARTES—La verdadera forma de elocución dramática es el diálogo, ó conversación entre dos ó más personas. Conviene evitar en ellos las relaciones difusas y prolijas; pero no son menos defectuosos los tiroteos de palabras, en conversaciones vehementísimas, interrumpiendo su giro á cada momento, lo cual degenera en una confusión intolerable.

El *diálogo* debe ser animado, interesante y vivo.

Los *monólogos* ó *soliloquios* son los discursos pronunciados por algún personaje mientras se halla ó cree hallarse solo en la escena.

En ellos el actor expone sinceramente sus pensamientos, sus afectos y sus designios más ocultos y revela así la parte más íntima y más bella de su carácter. Por donde fácil es inferir que para conducir bien los monólogos se

requiere arte exquisito. Los monólogos han de ser breves, y el personaje en cuya boca se ponen ha de estar muy agitado por alguna pasión violenta y capaz de sacarlo de su estado normal. Conviene, por último, escasearlos mucho.

Se llaman *apartes* las palabras dichas por un personaje ó cambiadas entre sí por varios, fingiendo que los demás no los oyen. El *aparte* es muy poco natural y viene á ser una convención tácita entre el autor y el público; pues, no entra en lo posible que este oiga distintamente, lo que pasa inadvertido para los que ocupan la escena. Los *apartes* han de ser más breves y rápidos que los monólogos y exigen grandísima oportunidad en su empleo.

DIVISIONES EXTERNAS—EL VERSO Y LA PROSA EN EL DRAMA.—Divídese externamente el drama en *actos* y *escenas* para facilitar el ordenado y gradual desarrollo de la acción. El *acto* ó *jornada*, empieza cuando el telón se levanta y concluye cuando cae, ocultando á los actores de la vista del público; y llamamos *escenas* á los diálogos sostenidos por unos mismos interlocutores: cada vez que se retira cualquiera de estos ó aparece algún otro, acaba una escena y comienza la siguiente. Al espacio que media entre dos actos se dice *entreacto*. Algunos autores han introducido dentro de los actos ciertas subdivisiones llamadas *cuadros*, que producen buen efecto en algunas obras; pero, cuando no son necesarios, conviene prescindir de ellos.

Los antiguos dividían el drama en cinco actos. Ingleses, franceses y alemanes se inclinaron á esta división, hasta que Hegel, demostró que la menos arbitraria, menos absurda y menos caprichosa es la partición en tres ac-

tos correspondientes á las tres partes en que interiormente se divide la composición dramática: *exposición, nudo y desenlace*. Pero, se han compuesto dramas excelentes en dos y cuatro actos; por eso, la única norma discreta es que el número de actos ha de variar según la naturaleza y conveniencias del asunto, debiendo guardar unos con otros y con la totalidad del drama aquella proporcionada extensión y regularidad tan favorable á toda obra de arte. Entre uno y otro acto se supone que la acción continúe; por donde al abrirse el acto siguiente no debiera nunca hallarse en el mismo punto. Y si lo que sucedió en cada entreacto, no pudiera fácilmente ser adivinado por el espectador, y por otro lado es necesario y conveniente que lo sepa, conviene suplir la representación con breve relato de los actores; breve, decimos, porque si la poesía dramática ostenta largas y frecuentes narraciones, pierde su propia fisonomía y con la Epica se confunde.

Dividido convenientemente el asunto en varios actos, no será difícil hacer de modo, que cada uno de ellos sea lleno de acción. Desde el principio del acto primero el poeta hace hablar los actores de manera, que el espectador conozca el asunto claramente.

En fin, *motivadas y naturales* han de ser las escenas de que se compone cada acto. Deben ser entre ellas relacionadas tan bien, que la una llame naturalmente á la otra, y que los interlocutores no entren y salgan sin razonable motivo, como llamados por el poeta ó despedidos, cuando ya no los necesita.

Acerca de si es necesario, ó no, el ornato de la versificación para los dramas y sobre los metros que más se adaptan á este género de poemas, se ha discutido largamente.

Obedeciendo ciegamente á la autoridad de

razones más especiosas que fundadas. intentóse proscribir el verso de las composiciones dramáticas. Díjose, que si el teatro debe ser una imitación de la vida, aquel drama cuya distribución, cuya estructura, cuyo lenguaje se aproxima más á la verdad, será, sin duda, el mejor. Esto como se vé es un axioma y negarlo sería una heregía literaria; pero esta verosimilitud ha sido redargüida sabiamente como veremos en seguida. En nuestro concepto la versificación podrá no ser indispensable, pero es de suma conveniencia para el drama, especialmente para la comedia.

En cuanto al metro que más convenga á las composiciones dramáticas, ni es hacedero, ni entra en nuestro propósito el fijar reglas: debe quedar libre al estudio y al instinto poético de cada autor: bien que al pasar revista á las distintas especies dramáticas haremos conocer nuestro humilde concepto.

Si la verosimilitud es la primera regla, no solo para esta clase de poemas, sino para todas las artes de imitación, no obstante sostiene Bretón de los Herreros, que, la verosimilitud teatral ha de tener ciertos límites como todo lo humano. Nunca se propuso, añade, ni puede proponerse un autor dramático, trasladar á la escena las catástrofes de la edad pasada ó los vicios de la presente, tales como la historia los cuenta y la observación los aprende. El talento y el buen gusto hallan medios de embellecer la misma verdad sin desfigurarla; no es poeta quien no acierta á hacerlo así; la conveniencia social lo exige; el público ilustrado lo agradece. La misma prosa empleada en una comedia no carece de artificio; no es el lenguaje que usa el hombre en su casa, en su oficina, entre sus dudosos y amigos. No se habla comúnmente con el despejo y la corrección que el autor atribuye á los personajes de su drama; y aunque así fuera, queda todavía mucho que disimular en la imitación escénica: la decoración, que no puede ser exacta; el figurar que es de día cuando es de noche; los entreactos, los apartes, los monólogos, etc...

... El espectador hace al poeta tácitamente ciertas concesiones, en gracia del placer que aquel le promete...

... Conviene advertir que, si bien no excluye el drama en algunos casos el lujo de dicción y de imágenes que exigen otras composiciones poéticas; la fluidez hermanada á la naturalidad, la precisión y desembarazo en la frase la oportunidad de una réplica y esa donosa facilidad que, ni se explica, ni se aprende, esa magia singular que forma con expresiones prosaicas, un conjunto grato y armonioso, que embellece, que poetiza, por decirlo así, los más vulgares conceptos; he aquí la verdadera poesía dramática, y una poesía más difícil de lo que generalmente se cree, aunque dista y debe distar muy poco del prosaismo.

DIVISIONES DE LA POESÍA DRAMÁTICA — Tres distintas manifestaciones principales tiene la poesía dramática: la *tragedia*, la *comedia* y el *drama*.

TRAGEDIA—La *tragedia* es la poética representación de un hecho extraordinario y triste, ocurrido entre personajes insignes y heroicos. La *tragedia* fué elevada á la cumbre de la perfección por los griegos. Tespis fué considerado generalmente como su inventor. Esquilo concibió la idea verdadera de esta composición dramática, modeló su forma, bien que imperfectamente, hasta que su coetáneo Sófocles, ateniense, le arrebató al concurso público la *corona trágica*. Sófocles poseía un alma esquisitamente templada para todo lo que es sublime y afectuoso, y soberanamente dispuesta á comprender la estupenda armonía, de donde resulta la belleza teatral; de setenta tragedias, que compuso, no llegaron hasta nosotros más que siete; pero son consideradas como verdaderos modelos, especialmente por la sagaz conducta de la acción, por la grandeza de los caracteres, por la expresión de los afectos, por la majestad del estilo y por la armonía del verso.

Entre la tragedia actual y la griega media no poca diferencia acerca del carácter y de la naturaleza.

En primer lugar, *históricos ó inventados* eran los asuntos de la tragedia antigua; mientras hoy que es más difícil ilusionar un público más instruído, fueron dejados á un lado los argumentos ficticios y se prefirieron los hechos históricos; si bien el poeta debe escoger entre estos, aquellos que mejor se reducen á un todo armónico y potente para despertar, por medio de la representación, las grandes pasiones teatrales.

No se prohíbe al poeta trágico agregar á la historia hechos y personajes accesorios, siempre que no la altere, desfigure y contradiga; antes bien, eso es, no pocas veces, necesario para suplir ciertos vacíos, dejados por la misma historia.

Semejantes consideraciones á la historia debe constantemente guardar el poeta trágico, sin confundirlas con la servidumbre tan perjudicial á la dramática belleza. Inviolables son los derechos de la verdad y el observarlos, no puede redundar en detrimento de la poesía, desde que además de los hechos y de los personajes accesorios, queda siempre en la esfera de las atribuciones del poeta la expresión de los pensamientos, de los designios, de las pasiones, de los dolores, de que es trabajado cada uno de los actores. Asimismo le queda, en medio de los variados contrastes de los caracteres y de las acciones, la armonía admirable del todo, en que principalmente se manifiesta el génio dramático del poeta.

A la grandeza de la acción trágica deben corresponder los personajes, que la ejecutan. Por eso es necesario que los principales sean ilustres ó célebres por grandes vicios ó por

grandes virtudes ó por la alta categoría social á que pertenecen y siempre han de ser agitados por grandes pasiones y abismados en grandes infortunios. Los gobernantes ó príncipes grandes y desventurados fueron siempre personajes esencialmente trágicos y se prefirieron como héroes de numerosas tragedias antiguas y modernas. Añádese á esto, que de sus vicisitudes, dependiendo ordinariamente la salvación y la ruína de los pueblos. á ellos subordinados, la acción dramática también á estos se extiende y ensanchando de esta suerte su ámbito, mayor interés adquiere.

Entre los personajes de la tragedia los griegos, fieles en todo á su genio democrático, hacían figurar el *Coro*, que se componía ora del pueblo, ora de vírgenes, ora de ancianos, ora de sacerdotes según mejor conviniera al asunto. El coro venía con frecuencia, en colloquio con los otros personajes de la tragedia y desempeñaba el oficio ya de consejero, ya de consolador, ya de espectador apasionado. Por donde se explican los rasgos líricos, de que abundan los trágicos griegos: Esquilo y Sófoles señaladamente. Pero los modernos, ó completamente excluyeron el coro de sus tragedias ó lo admitieron solamente para cumplir el oficio de sensato espectador.

Hemos dicho, que para mayor sublimidad de los personajes trágicos es menester que sean agitados por grandes pasiones. Y por grandes pasiones en la tragedia se entienden aquellas que, más eficazmente despiertan en los corazones lástima, terror y asombro. Tales son el odio, la ira, la ambición desenfrenada, los celos, el amor y todas las otras pasiones, que enseñoreándose del corazón humano, lo elevan á gran virtud, ó lo precipitan por las vías del delito.

Entre las pasiones trágicas el amor fué tan abusado por los modernos, especialmente franceses, que se discutió si fuera pasión apta para la tragedia. En efecto, los griegos lo excluyeron casi enteramente de su teatro. Pero la razón de esto no debe investigarse en el gusto estético de aquel pueblo, que lo tuvo en gran manera exquisito; sino en la condición de la muger, considerada entre los paganos tan abyecta, que no podía prestarse á la trágica sublimidad. Por lo demás, el amor de suyo nada tiene que repugne á la tragedia, máxime aquel amor, que conciliando la suavidad con la fuerza, impulsa los ánimos á grandes y heroicas empresas.

Por otra parte, las pasiones llegan á ser trágicas, en sumo grado, cuando se ponen en lucha entre ellas en el corazón de un solo personaje. Este combate de muchos afectos en un solo corazón es de grande efecto, pero no absolutamente necesario. Más importante, más moral y de un efecto teatral estupendo es el contraste que nace en el corazón humano entre la pasión y el deber.

Los trágicos antiguos que tenían acerca del deber ideas falsas é inciertas, á esta lucha moral sustituyeron aquella de la humana voluntad contra la ciega pujanza del *Hado* esto es, una necesidad invencible para los mismos dioses, que arrastra al hombre, en vano resistente, á terribles delitos.

Para la grandeza y sublimidad de la tragedia no es necesaria la *Máquina*, que hemos denominado *Superior*; mas, la *inferior* puede emplearse con discreta parsimonia, en razón de que no sufre mengua la Divinidad, evocando seres sobrenaturales inferiores.

Nos da excelente ejemplo de esto el gran *Trágico inglés*, introduciendo en su *Machbet*, la sombra de Bancuo y otras apariciones con efecto estupendo. Asimismo Alfieri nos presenta á Saul, que desgarrado por los remordimientos, ve en delirio la sombra de Samuel y Aquimelec.

La norma de no representar sobre la escena la Divinidad, fué desconocida por los antiguos. Mas, obsérvese que, habiendo ideado sus dioses á semejanza de los hombres, podían sin ofender su magestad, exponerlos sobre el escenario.

Tampoco es lícito representar en el proscenio, escenas tan atroces, que infundan en los espectadores harto formidable pavor. Aquí surge una dificultad:—Si el terror es una de las pasiones que debe especialmente suscitar el poeta trágico ¿cómo se pretende en la representación de terribles hechos señalarle un confín? Y también este límite ¿á que distancia conviene extenderlo? Para dar razón de este límite y al propio tiempo determinarlo, conviene observar: que los afectos suscitados en nosotros por un hecho representado, no son ya los mismos que probaríamos, si el hecho realmente acaeciese en nuestra presencia; bien que grandemente se le asemeje. Podríamos denominar á los primeros afectos *estéticos*, como quiera que vienen suscitados en nosotros por la contemplación de una obra cualquiera de la belleza; y los otros afectos *reales*, porque vienen de la realidad misma ocasionados. Y bien, respondiendo á la cuestión propuesta, decimos, que la representación trágica, como cualquier obra de lo bello, debe limitarse á despertar en los espectadores los afectos puramente estéticos, los reales nunca jamás. El mismo llanto, con frecuencia, vertido por los espectadores de una bella obra teatral, comprueba que son conmovidos por los afectos estéticos y no de los reales; puesto que ordinariamente aquellos que experimentarían si el acontecimiento representado se cumpliera á nuestra vista en realidad, serían tan terribles de impedir no ya el llanto, sino también la palabra.

Acerca de la catástrofe de la tragedia, notaremos, que debe ser rapidísima y llena de acción, no solo en sí misma, sino en las escenas que inmediatamente la preceden.

El estilo de la tragedia ha de ser grave, apasionado y sublime, sin rebuscados ornamentos, sin el ímpetu y el desorden lírico, ni la pompa épica. El verso debe ser el más robusto y vigoroso, cual es el endecasílabo. Quintana, Cienfuegos y Martínez de la Rosa, emplean el endecasílabo asonantado ó heróico.

COMEDIA—La *comedia* es la representación de sucesos interesantes de la vida familiar y común, presentados bajo un aspecto ridículo y jocoso.

Opínase que el origen de esta especie, ante-

rior al de la tragedia. fué una festividad en honor de Baco, dios de las vides: pretenden otros que se deriva de la costumbre griega de pasear los mozos durante la velada las calles de los pueblos, dando serenatas y entonando canciones. Sea de esto lo que fuere, sabemos que Aristófanés y Menandro, florecieron en Grecia en el iv siglo antes de la era cristiana, y son considerados como los padres de la verdadera comedia, principalmente el segundo más correcto y más elegante, es reconocido como el modelo de la comedia urbana ó de costumbres.

Siguiendo la pauta de las comedias de Menandro, descollaron entre los latinos Plauto y Terencio. Sus comedias son alabadas por la propiedad de los caracteres, por la fuerza de la *vis cómica*, por la eficacia del estilo y de lenguaje.

La *acción*, los *personajes* y el *estilo* de la comedia, son familiares, sencillos y populares.

Generalmente distingue se la *comedia* de *costumbres*: en *comedia de carácter* y de *enredo*; según prevalezca el carácter sobre la acción, ó esta sobre aquel.

Entendemos por comedia de *enredo* aquellas, en que por más que los caracteres sean delineados como conviene, la belleza del conjunto y la fuente principal de lo ridículo deriva principalmente de la trama, de la hábil combinación de los lances, y en fin del *enredo* de los hechos.

En cambio, la de *carácter* es aquella, en que el poeta pone, como centro de la composición, un carácter vicioso cualquiera y por medio de varios hechos hábilmente entrelazados lo viene desarrollando hasta presentar de relieve todo lo absurdo y lo ridículo.

Sobre la pintura de semejantes caracteres adviér-

tese que el poeta puede recargarlos un poco, re-concentrando en un solo personaje los diversos rasgos característicos, por los que un solo vicio suele manifestarse en muchos; para formar un tipo ideal del vicio que él desea flagelar.

Cuando estos rasgos distintivos por los cuales el vicio se manifiesta, sean sacados de la naturaleza viviente, el personaje descrito resultará siempre muy semejante á la verdad.

Lo dicho sobre el carácter principal puede aplicarse respectivamente á los secundarios, y todos á su modo, deben reproducir en la escena, la *sociedad* contemporánea con su bien y con su mal. Por este motivo, si á todos los poetas se recomienda el estudio de la viva naturaleza, al cómico, sobre todos, siendo, como es, el retratista por excelencia, conviene aquel precepto de Horacio:

*Inspicere exemplar vitae, morumque jubebo
Doctum imitatore.*

Careciendo de tal estudio y de esta fiel reproducción de la naturaleza, la comedia pierde todo interés; mientras por lo contrario, con esto, logra con frecuencia, despertar en el público mayor curiosidad y atención, que la misma tragedia.

El procedimiento de la acción cómica es más reposado que el de la tragedia y también el desenlace ha de ser alegre y moral, conforme á la bella sentencia de un pensador profundo: *la intención de lo ridículo debe ser constantemente seria*. Pues *¿QUID VETAT RIDENDO DICERE VERUM?* y como riendo se dice, también es dando riendo representarlo.

La versificación más generalmente usada es el romance octosilabo, la redondilla y la quintilla.

Son dignos de ser estudiados en esta espe-

cie: Shakespeare, Janson, Tooté, Sheridan, en Inglaterra; Goldoni en Italia; Molière, Racine, Beaumarché en Francia; Calderón, Lope de Vega, Iriarte, Moratín, Solís, Martínez de la Rosa, Gorostiza, López de Ayala, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Ramón de la Cruz, etc., en España.

DRAMA—El drama moderno es una composición teatral, que, abandonando las formas tradicionales, presenta una mezcla característica de elementos trágicos y cómicos, tales como se encuentran en la vida real.

Es el drama, hijo de la civilización moderna, cuyos múltiples, variados y complejos elementos se hallan reflejados en este espectáculo. Griegos y romanos cultivaron solamente la comedia y la tragedia, géneros puros, de los que representan: el primero la vida bajo su faz sombría y dolorosa; mientras el segundo muestra su aspecto burlesco é irrisorio. El drama, siendo un cuadro más completo y filosófico de la vida y de la sociedad humana, considera esta en su realidad y abraza dentro de sí lo ridículo y lo tremendo, lo pequeño y lo grande, nunca separados en la existencia y concertándolos sin violencia hace de modo, que amigablemente conspiren á la armonía de un todo bello y artístico.

Las crónicas modernas, la historia, la tradición nacional y, á veces, acontecimientos antiguos son las fuentes, de donde suele tomar sus asuntos el drama por excelencia.

Cuando sus personajes y argumento son tomados de la historia, el drama histórico resultante, no refleja tanto la verdad histórica, como la verdad moral; es decir, el poeta no describe una época dada, sino un afecto ó pasión determinada y una acción vasta y grandiosa no pocas veces inventada por el mismo.

Los dramas Shakespearianos, de carácter histórico, viven y vivirán siempre admirados, porque su interés general estriba sólidamente en la pintura de caracteres, ideas y pasiones universales y propios de la humanidad en cualquier época.

En los modernos tiempos se ha procurado crear una forma dramática, que se aproxime á la regularidad y proporción de la tragedia clásica, desechando el elemento cómico del drama casi enteramente. De donde resulta el *drama trágico*, perfectamente caracterizado por la grandeza y la terribilidad de la acción.

Conviene advertir que los autores españoles dieron al teatro, bajo el título de comedias, algunas tragedias y dramas con todos los requisitos y condiciones de tales.

El estilo y versificación del drama deben acomodarse á las escenas, situaciones y personajes, sin cambiarlos bruscamente, sino por hábiles transiciones bien dispuestas.

Descollaron: Lope de Vega, Calderón, Guillen de Castro, Alarcón, Tirso de Molina, Rojas, Moret, Duque de Rivas, García del Castañar, Harzentbusch, Zorrilla, Tamayo y Baus; Núñez de Arce, Echegaray en España; Víctor Hugo en Francia; Metastasio en Italia etc.

Además de estos géneros existen otros, á saber:

LA ÓPERA, melodrama ó drama lírico es una composición dramática hecha para ponerse en música y por tanto debe ser versificada por diferentes metros y con arte bien exquisito.

Increíble es el abuso que se hizo y aún hoy se hace de esta última especie de composición. La música debiera emplearse en servicio de la poesía y no viceversa; pues, el concepto expre-

sado por la palabra domina por su naturaleza al sentimiento indefinido que es ocasionado por la melodía.

La ópera puede ser *trágica* y *cómica* y compuesta de ambos géneros. esto es. *dramática*.

Llámase *oratorio* ó *melodrama sacro*. cuando su argumento está sacado de la Sagrada Escritura; v. gr.: los *oratorios* de Perosi. Opera bufa, si los caracteres se hallan exagerados; v. gr.: el «Falstaf» de Verdi; *fantástica y de espectáculo*. si tiene por principal objeto divertir y admirar con el lujo y pompa de las decoraciones y trajes; v. gr.: «Iris» y en general las de Wagner.

La ZARZUELA es una composición dramática formada de dos partes, como la ópera. una literaria y otra musical. Ofrece la particularidad de que unos pasajes son con música y otros sin ella, lo cual produce pésimo efecto por lo brusco de la transición. Lleva ese nombre. porque las primeras se estrenaron en los salones del real palacio de la zarzuela ante Felipe IV.

El SAINETE es una composición teatral de breve extensión y de carácter frívolo y burlesco. Solía representarse después de terminado el drama para espaciar el ánimo de los espectadores.

El *entremés* viene á ser, tan semejante al sainete que se confunde con él en todo, excepto en que solía representarse en medio de dos actos. en lugar de la terminación de una obra. En la infancia del teatro español su brevedad era extrema y se decían pasos ó *pasillos*.

La LOA es una breve y sencilla composición dramática, que sirve de bosquejo ó prólogo explicativo de una obra del mismo género, ó bien, conmemora algún suceso fausto ó des-

graciado. Siendo en este caso obra acabada ó completa.

El AUTO SACRAMENTAL era un drama breve, cuyos personajes son *bíblicos* y *alegóricos* y su asunto religioso.

Las FOLLAS y FARSAS completamente caídas en desuso, fueron especies no bien deslindadas y de insignificante valía.

§ GÉNEROS POÉTICOS MENORES

POESÍA DOCTRINAL—Hemos terminado el estudio de los principales géneros poéticos; vamos á pasar rápida revista á los denominados *menores*, hoy poquísimos cultivados.

Llámase de tal manera la poesía *doctrinal* y la poesía *bucólica*.

La *poesía doctrinal* se propone dictar preceptos artísticos ó científicos, deleitando por medio de la forma poética.

A esta clase de poemas se les denomina *didácticos* ó *didascálicos*, y son: la *fábula* ó *apólogo*, la *parábola*, el *proverbio* y el *poema didascálico* propiamente dicho.

FÁBULA—En sentido extricto, la fábula es una composición, en que bajo el velo de la alegoría, se enseñan verdades de importancia; refi-

riendo un suceso cuyos actores pueden ser animales irracionales, seres inanimados. En raras veces, los humanos.

El argumento de la fábula es sencillo y breve, pero dentro de estos límites y en la debida proporción, ha de tener *exposición, nudo y desenlace*.

Los caracteres serán conformes á la idea que tenemos de los animales, según sus instintos y propensiones; si los interlocutores fuesen inanimados, se deduce el carácter de sus propiedades físicas.

Colócase en forma de máxima concisa, al principio ó al fin de la obra, la *doctrina ó moralidad* que se pretende inculcar. Más artístico es que la *moralidad ó moraleja* brote espontánea de la narración, sin necesitar expresarla como tema ó consecuencia.

La naturalidad y sencillez constituyen el mérito supremo del estilo de la fábula. La versificación varía desde el metro de cuatro sílabas hasta el de catorce; pero lo más usado es el romance octosílabo y la silva.

El origen de la fábula se pierde unido al de algunas naciones orientales. En las épocas de la poesía primitiva, cuando toda la literatura es naturalmente poética, también las enseñanzas religiosas, morales y civiles vienen expresadas poéticamente.

Hiciéronse famosos en este género: Pilpay en la India; Esopo en Grecia; Fedro en Roma; Roberti y Pignotti en Italia; Lessing en Alemania; La Fontaine en Francia; Gay y Dryden en Inglaterra; Arcipreste de Hita. Samaniego. Iriarte, Principe, Campoamor, Jérica y Hartzenbusch en España.

PARÁBOLAS Y PROVERBIOS — La *parábola* se

propone inculcar un principio moral por medio de una acción alegórica. Su argumento, acción y personajes se toman de la realidad humana. Conforme al gusto de los pueblos semíticos encerraba un sentido hondo y trascendentalmente moralizador, como se nota en el Evangelio.

El *proverbio*, muy semejante á la parábola, declara un principio general por medio de un hecho, expuesto en una simple sentencia. La Biblia nos ofrece los más profundos, y los refranes entran en esta especie.

POEMA DIDASCÁLICO — El *poema didascálico* enseña ordenada y sistemáticamente los preceptos de un arte ó ciencia.

A la poesía naturalmente repugna todo lo que sea razonamiento; por donde vemos que el esfuerzo del poeta didáctico estriba en querer incorporar en la poesía un elemento antipoético, como es el ordenado discurrir. Con fundamento, pues. César Cantù llama á estos poemas: *especie inferior* de poesía.

Pertenecen á tal especie los poemas de Hesiodo, entre los cuales el más célebre es titulado *Obras y días*, que trata especialmente acerca de materias de agricultura. Virgilio entre los latinos dió preceptos sobre la cultivación de los campos en sus cuatro libros de *Geórgicas*, hoy consideradas como insuperables modelos. Y los artificios por medio de los cuales Virgilio consiguió elevarse tan alto en un género de poesía tan escabroso, vienen cabalmente á ser: belleza de lenguaje, elegancia exquisita de estilo, gracia y vivacidad de imágenes y oportunos y bellísimos episodios, que impiden la monotonía y elevan de cuando en cuando la materia. Muchos italianos doctos lo

imitaron entre los cuales son dignos de alabanza: Alamanni, en su obra «El Cultivo de Rucellai en «Magisterio de las Abejas» y da Brescia en «Pastorizia» y Parini en «Uomo».

Son notables en Francia la «Poética» de Boileu, la «Imaginación» de Delille; en Inglaterra el «Ensayo sobre el hombre» de Pope; en España, Martínez de la Rosa y Pérez de Camino, compusieron dos poéticas en *silva* el primero; el segundo en octavas reales. Afortunadamente, hoy, está olvidado el poema didáctico y nadie ignora que la prosa, habiéndose ya separado de la poesía y la ciencia del arte, aparece este género como un esfuerzo que hace el poeta para reconciliar aquellos elementos que la fuerza de los tiempos y la sagacidad del espíritu humano disgregaron. Y nadie intenta hoy amachimbrar la poesía con la ciencia; pues, aquella sería por esta humillada y todos saben que la frialdad del discutir extingue el fervor de la imaginación

POESÍA BUCÓLICA—Llámase de este modo, la poesía que se propone describir escenas de la vida campestre.

Abraza la poesía bucólica: la *égloga* y el *idilio*. Este se distingue de aquella porque en él predomina el elemento lírico, si bien el significado de ambos términos sea: cuadro pastoril.

Hoy recibe el nombre de *idilio* la pintura verdadera de amores juveniles y puros, en forma objetiva ó como expansión lírica.

La poesía *bucólica* admite la forma *lírica*, si el autor expresa directamente las ideas y afectos; *épica* si refiere lo ocurrido entre los personajes, y *mixta* cuando unas cosas dicen estos y otras el poeta.

Algunos poetas han colocado la escena á las orillas de ríos ó mares y han supuesto la ac-

ción entre pescadores; por eso, llamaron *piscatorias* á sus églogas, mientras otros prefiriendo describir aventuras de cazadores en los bosques, dieron á las suyas el nombre de *venatorias*.

El estilo del poema *bucólico* es natural, sencillo y elegante; su versificación varía desde el heptasílabo al endecasílabo variadamente combinados.

El *realismo* grosero y el *idealismo* exagerado son los extremos en que suelen incurrir los poetas bucólicos. Olvidan los *realistas* que no corresponde á la poesía describir las cosas como son, sino cómo la imaginación los concibe más perfectas. Por lo contrario, los *idealistas* llevan las cosas más allá de su justo límite. Esos defectos tienen una sola causa: el estudio superficial de la naturaleza y del corazón humano.

El género *bucólico* resplandeció más en las épocas de mayor cultura y poderío de pueblos y naciones. Los principales bucólicos son: Teócrito, Bión, y Mosco en Grecia; Virgilio en Roma; Sannazaro, Tasso y Guarini en Italia; Racan y Fontanelle en Francia; Pope y Spencer en Inglaterra; Ribeiro, Miranda en Portugal; Gesner en Suiza; Garcilaso, Meléndez, Valbuena, Iglesias, Arjona, Moratín, etc., en España.

Sobre las ruínas del género *bucólico* se ha levantado el poema idílico moderno, que representa escenas y amores campestres, tomados de la vida real. Se distinguieron: Saint Pierre que elevó el idilio á gran altura haciéndole verdaderamente romántico en «Pablo y Virginia». Goethe le imprimió carácter realista en «Herman y Dorotea». Buenos modelos son asimismo: el «Idilio» de Núñez de Arce; el «Sabor de la tierra» de Pereda, la «Evangelina» de Longfellow y la «María» de Jorge Isaac.

La poesía bucólica ó mejor dicho, la Arcadia y la Mitología fueron derribadas por el arriete formidable del *Romanticismo*. Bien que el programa

vigente no lo exige, daremos una ligera idea de este gran movimiento literario.

La escuela romántica tuvo un origen peligroso, que intimidó tanto más á los espíritus sensatos, cuanto que estaba cubierto de cierto misterio para los que poco leen y poco se cuidan de penetrar profundamente las cosas.

Los mejores y más perspicaces ingenios separando el bien del mal, tomaron las enseñanzas útiles y razonables y fijaron las normas de esa escuela sabia y cristiana. El nombre de poesía Romántica, es tomado de las memorias de los antiguos Bardos que, cantando robustos versos en pro y decoro de la patria, se valieron del *romance*, así denominado nuestro idioma en sus comienzos.

La verdadera escuela romántica nunca ha sido enemiga de los *clásicos*, ni jamás le ha declarado guerra, lo cual sería una locura, á las obras del genio de cualquier edad y de cualquier nación. Pero, siendo ecléctica ha insinuado, que se dejase la servil imitación de los clásicos, que no puede producir grandes obras y grandes artistas; antes bien, esclaviza el genio, lo envilece y lo ofusca: y que se corrigiese no ya la estimación á ellos debida; sino más bien aquella veneración tradicional que acogida sin previo examen, y como á ojos cerrados, degenera fácilmente en exceso y en fanatismo.

Esto sentado; declaró que bella y sabia cosa era, que la poesía romántica, abandonadas las fábulas de la mitología pagana y las ceremonias de un culto mentiroso y abominable, sacara sus imágenes, sus colores y sus inspiraciones de la *verdad*. Síguese de aquí el primer carácter de esta escuela: la *naturalidad* y la *verdad*; la cual mejor puede ser alcanzada por aquellos que, rota la servidumbre de la imitación, producen los sentimientos propios y hablan por eso de corazón; lo cual la distingue no solo de la antigua poesía fabulosa, cimentada sobre dogmas y sobre moral falsos y con intención pueril, sino que le dá un aire y carácter sobrehumano por el estudio de la Biblia unido con

él de Dante, sin excluir Homero, ni Virgilio, ni otros buenos autores antiguos y modernos.

Otro carácter de esta poesía, que la elevó inmensamente fué la idea de lo Eterno y de lo Infinito, á que debe constantemente mirar y sacar las inspiraciones sublimes. La poesía antigua versaba en lo creado y en lo efímero, miraba los bienes y males de la vida, por eso los antiguos poetas son excelentes en la descripción de las alegrías y dolores, los amores y los odios del hombre, las aventuras de los héroes y las vicisitudes de los imperios; y sus narraciones y descripciones del todo terrenales son en su género de mucho mérito. Si tratan, á veces, de los Númenes, del Olimpo, de Elicón, los tratan como de personas y cosas humanas. Pero estas escenas, aun cuando no sean inmorales, no elevan el espíritu ni lo transportan en la esfera lúcida é inmensa del Eterno. Mientras que la poesía romántica posee un poder y un encanto sobrehumano; pues, con sus melodías y con sus vuelos nos transporta del flébil cementerio á la sede de los espíritus inmortales; del arroyuelo, que corre bajo los sauces; de la hoja que cae mustia en otoño, nos hace considerar la tendencia de las cosas á su fin soberano. Esta poesía bien manejada conforta el ánimo y refina el afecto. Una doncella, que llora al pié del altar; un amigo, que gime junto al lecho de muerte del amigo; una madre, que cante á su hijito, aluden por el admirable concierto de la Fe con el canto, al candor de los suprasensibles coros virginales; al encuentro de dos almas bellas, que se amaron, allá en los vergeles, donde la primavera se perpetúa; al coro de angelitos que velan la cuna de la inocencia y la llaman á la región de la luz.

La tristeza del hombre es recreada por aquellos versos, la melancolía es convertida en noble y suave. El Sol que declina en presencia de un apesadumbrado, le recuerda, que descendiendo también él á la tumba, encontrará reposo en los brazos de Dios; la tempestad que bate los muros del castillo, recuerda al potente, que los rasgos agitan y derrocan los mas altivos peñascos; y si embravece contra la cabaña del labrador, aquel silbido

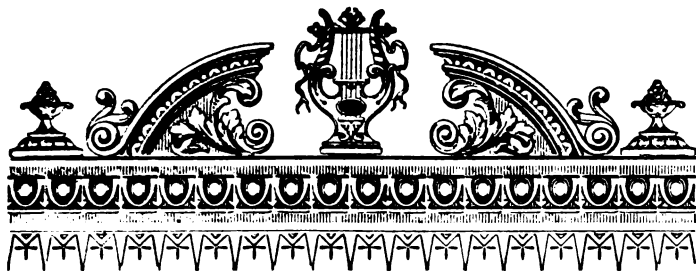
le dice, que el Padre celestial desenfrena los turbiones y después envía benéfico el sol.

El espíritu humano para ser libre y contento ha de ser elevado sobre este valle tenebroso y anhela campear y hallar su dicha en la inmensidad radiosa de los cielos: por consiguiente, una poesía que satisfaga esta noble tendencia, esta necesidad absoluta, puesto que es natural, es la poesía verdadera del alma y del corazón humano; y la poesía que logra alcanzar su alta mira, es la poesía, que no reduce al hombre maduro y sabio á distraerse con las chanzas, que lo entretienen cuando niño.

El tercer carácter de esta poesía es la moralidad unida con el afecto; esto es, el poeta debe dejar á un lado los temas vanos y el tratar aquellas cosas que poco aprovecharían á la sociedad; y recordando, que es maestro y consejero del hombre, trate aquellos asuntos, que añaden esplendor al arte, honor á quien escribe, y alegre utilidad al prójimo. La verdadera gloria de la pintura consiste no tanto en el copiar blondas cabelleras y encantadores semblantes; cuanto en presentar á la consideración empresas y ejemplos de generosos héroes. De suerte que el que mira exclame, herido por noble emulación:—También yo soy como uno de estos próceres ¿porqué no correr su brillante sendero?

Así acaece precisamente en cuanto á la poesía. Aquel es verdadero poeta que, tratando con sublimidad y encanto las bellas obras, las glorias patrias, el valor de los antepasados, estimule á los contemporáneos á igualar y ser dignos de su alabanza. Y esta es la suprema gloria de la poesía y la asemeja al Sol, luz benéfica y vital de la humanidad. Especialmente cuando esta dote se reúne con aquel afecto, que brota sencillo del corazón, y que, desdeshando ornamentos afectados y maneras exageradas, habla con la facilidad noble y cordial, que, mientras eleva el entendimiento, se abre fácilmente la vía al corazón mismo.

En otra oportunidad expondremos las causas ocultas del extravío del romanticismo en los últimos tiempos.



CAPÍTULO X.

VERSIFICACIÓN — VERSO, ESTROFA Y METRO —
IMPORTANCIA DE LA VERSIFICACIÓN — ELE-
MENTOS CONSTITUTIVOS DE LA VERSIFICACIÓN
CASTELLANA—NÚMERO DE SÍLABAS— MODO DE
CONTARLAS—SINALEFA, DIÉRESIS Y SINÉRESIS—
VERSO AGUDO Y ESDRÚJULO—UNIDAD DEL VER-
SO CASTELLANO—ACENTO—SUPERIORIDAD DEL
ENDECASÍLABO—DIVERSAS CLASES—RIMA—VER-
SO SUELTO—PRINCIPALES COMBINACIONES MÉ-
TRICAS—REGLAS GENERALES DE VERSIFICACIÓN.

Denomínase VERSIFICACIÓN la distribución si-
métrica de las cláusulas y expresiones en por-
ciones sujetas á determinadas medidas, acentos
y ritmos. Cada una de estas porciones forma
un *verso* ó *pie*.

Estrofas ó estancias son los grupos de ver-
sos generalmente análogos, en que se divide y
distribuye una composición poética.

La medida á que los versos se ajustan se

dice METRO, bien que algunos lo hacen sinónimo de *verso*.

IMPORTANCIA DE LA VERSIFICACIÓN --Es evidente que la versificación no es la esencia de la poesía, pero es su forma accidental propia y necesaria. Comprobaremos esta proposición con argumentos claros y de los que se revelará la importancia grandísima de la versificación.

Discutióse largamente si fuera necesaria la versificación á la poesía. Muchos disputaban, como dicen los Metafisicos, *in ignoratione elenchi*; es decir, mostraban desconocer completamente la naturaleza de la cosa en cuestión; pues, no daban, como es necesario, cuando se discute, la definición de la poesía, ó si la daban era alguna tan novísima y estrafalaria de promover fuera de lugar la risa.

Y bien, la definición de la poesía aceptada y establecida por el Mundo Literario antiguo y moderno, en sustancia esta es:—La imitación ó expresión de la naturaleza en verso. Tal definición es clara y exacta en sus dos partes y consta del género próximo y de la diferencia última. El género próximo es *la expresión de la naturaleza*, en la cual conviene con las composiciones oratorias, históricas, novelescas y otras, que se proponen describir la naturaleza; y de estos difiere precisamente en la armonía métrica, de la cual tiene su última diferencia; y está constituida en su especie determinada, según el axioma de las Escuelas: **FORMA DAT ESSE REI.**

Como ejemplo, supongamos un concepto de los más bellos y sublimes; v. gr: Aníbal sobre los Alpes ó San Martín sobre los Andes ó Juana de Arco, que á los ejércitos franceses conduce á la victoria. Estos pensamientos de suyo no son, más que una materia sublime, que puede recibir varias for-

mas: como un trozo de alabastro puede recibir la de un vaso, de una estatua ò de un ramillete de flores. Bien pues, si aquellas ideas reciben del orador una forma figurada y elocuente, serán prosa oratoria; si de un historiador la forma sencilla de la narración, serán prosa histórica y si por un poeta fuesen espléndidamente expresadas en verso, fueran una poesía. De este modo, la materia indeterminada toma el nombre particular y la especie, merced á la diferencia última que recibe del artista. Por consiguiente, el que pretende quitar la versificación á la poesía, le privaría juntamente del nombre y de la especie propia; la confundiría con la prosa, ò mejor dicho, le dejaría aquella materia indeterminada, que luego pudiera ser ya prosa ya poesía.

LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA SON tres: *la medida ó el número de sílabas, la colocación de los acentos y la rima*; bien que esta última no es indispensable.

EL NÚMERO DE SÍLABAS de que puede constar el verso castellano se extiende desde dos hasta diez y seis; pero los de dos, tres, cinco, nueve, trece, quince y diez y seis sílabas son muy poco usados.

El número de sílabas de cada verso *se cuenta* por él de vocales que contiene. Exceptúan-se los casos en que hay *diptongo, triptongo, sinéresis, diéresis ó sinalefa*; y cuando la última palabra del verso es aguda ó esdrújula.

El *diptongo* y el *triptongo*, reuniendo respectivamente dos y tres sonidos en una sola emisión de voz, claro está que no forman más que una sílaba.

La *sinéresis* consiste en hacer de dos sílabas una, formando un diptongo como oi-do por o-í-do; cam-peón por cam-pe-ón; ha-bía

por ha-bí-a, por esta figura es octosílabo el siguiente verso.

Por haber oi-do decir.

La *diéresis* consiste en deshacer un diptongo, formando dos sílabas de una, como su-a-ve por sua-ve; cu-i-ta por cui-ta; v. gr.:

Quebraba el corazón en tal cū-ita.

La *sinalefa* es la unión en una sola sílaba de la vocal en que termina una dicción y la vocal que empieza la siguiente; v. gr.:

De tu ra-yo *el*-estruendo fragoroso.

Cuando entre la vocal que acaba y la que empieza media otra vocal más, la sinalefa puede ser doble ó sencilla. Es *doble* si las tres vocales se reúnen en dos.

Doble:

Quien inspira á ese cínico Proteo.

(B. de los Herreros.)

Sencilla:

¡Mi Blanca! responde; y un beso, el postrero,
Se dan.

(Escosura.)

Hay *sinalefas* de cuatro y aun de cinco vocales; v. gr.:

Estos Fabio ¡ay dolor! que ves ahora.... (Rioja)
Del helado Danubio á Eufrates fértil.

La letra *h* al principio de dicción no impide la sinalefa, á no ser que le sigan inmediatamente los diptongos *ue*, *ie*; pues, entonces parece recibir una leve aspiración que le asemeja á la *g* y como no hay verdadera concu-

rrencia de vocales, no debe haber sinalefa. También obsta la sinalefa la interposición de la conjunción *o*.

Cuando las vocales que debían formar sinalefa constituyen dos sílabas del verso, cométese *hiato*. El hiato es un defecto, salvo los casos en que la armonía del verso ó las pausas convenientes al sentido lo requieren. Las vocales en que terminan las preposiciones, artículos ó pronombres no deben, por lo común, formar sinalefa con las de las palabras siguientes. Es defectuoso poner en un verso *tuar-dor* por *tu-ar-dor* etc.

Si el verso termina en voz llana se cuentan todas las sílabas; si en voz *esdrújula*, se contará una sílaba menos, porque la rapidez con que las dos últimas sílabas se pronuncian las hace equivalentes á una; por último, si en voz aguda se cuenta una sílaba más, en razón de que la fuerza con que cargamos sobre la última sílaba y la pausa que le sigue alargan naturalmente el verso. Por tal motivo, pues, los tres versos siguientes se consideran de cinco sílabas:

Joven angélico
Desde tu trono
Oye mi voz.

La UNIDAD DEL VERSO CASTELLANO resulta de la existencia entre una y otra porción de sílabas, de una pausa tal, que sea inadmisibile la sinalefa, necesario el hiato, cuando hay lugar á él, é indiferente para la medida que la palabra final de la porción primera sea llana, aguda ó esdrújula. Valiéndonos de un ejemplo de conocido autor, (*) en estos versos de Iriarte:

(*) C. Oyuela, que en este capítulo seguimos, porque nos ofrece en extracto ciertas teorías de Bello.

Escondido en el tronco de un árbol
 Estaba un *mochuelo*,
 Y pasando no léjos un sapo, etc.

no es posible la sinaleta entre la *o* final de *mochuelo* y la *I* con que principia el verso siguiente. Si se verificara uno de los dos perdería una sílaba; por consiguiente el hiato es en este caso necesario. Además, si sustituimos la palabra llana *mochuelo* por una aguda ó una esdrújula el verso á que pertenece quedará tan perfecto como antes. Así, pues, en vez de *estaba un mochuelo*, pudiera decirse: *estaba un ratón* ó bien, *estaba una víbora*.

Citaremos ahora ejemplos de versos castellanos de dos á diez y seis sílabas. Los disílabos son sumamente raros y solo úsanse como por juego; v. gr.:

DISÍLABOS:

Noche
 Triste
 Viste
 Ya

(*Gomez de Avellaneda.*)

TRISÍLABOS

El ruido
 Cesó
 Un hombre
 Pasó. . .

(*Espronceda*)

TETRASÍLABOS

(*cuatro sílabas:*)

Embozado
 Y el sombrero
 Recatado
 A los ojos
 Se caló.
 Se desliza
 Y atraviesa
 Junto al maro
 De una iglesia
 Y en la sombra
 Se perdió. (id)

PENTASÍLABOS

(*de cinco*)

Música triste
 Lánguida y vaga
 Que á par lastima
 Y el alma halaga;
 Dulce armonía
 Que inspira al pecho
 Melancolía
 Como el murmullo
 De algún recuerdo
 De antiguo amor
 A un tiempo arrullo
 Y amarga pena
 Del corazón. (id)

HEXASÍLABOS

(*de seis:*)

Su acento divino,
Sus labios de grana,
Su cuerpo gracioso,
Ligera su planta;
Y las rubias hebras
Que á la merced vagan
Del céfiro brillan
De perlas ornadas,
Como con las gotas
Que destila el alba
Candorosa ríe
La flor de la caña.

(*G. C. Valdéz*).

HEPTASÍLABOS

(*de siete:*)

Los astros vió suspensos
De auríferas cadenas
Y sus lumbreras llenas
De espíritu de luz. (...)

OCTOSÍLABO

(*de ocho:*)

Las armonías del viento
Dicen más al pensamiento
Que todo cuanto á porfía
La vana filosofía
Pretende altiva enseñar.

ENNEASÍLABOS

(*de nueve:*)

Y luego el estrépito crece
Confuso mezclado en un son,
Que ronco en las bóvedas
[hondas
Tronando furioso zumbó...
(*Espronceda*).

DECASÍLABOS (*de diez*)

A las armas valientes astures
Empuñadas con nuevo vigor
Que otra vez el tirano de Europa
Al solar de Pelayo insultó.

ENDECASÍLABOS (*de once*)

Toscos soldados, fieros capitanes
Revueltos huyen como indócil lorda,
Y de sus voladores alazanes
El sonante tropel la tierra asorda.

(*N. P. Llona*).

DODECASÍLABOS (*de doce*)

En tanto don Felix á tientas seguía
Delante camina la blanca visión.
Triplica su espanto la noche sombría
Sus hórridos gritos redobla aquél.

(*Espronceda*)

DE TRECE

En incendio la esfera zafira que surcas
Ya convierte tu lumbre radiante y fecunda
Y aun la pena que el alma destroza profunda
Se suspende mirando tu marcha triunfal.

(G. de Avellaneda).

DE CATORCE (*Aleandrinos*)

Enrojecidas sierpes entre doradas mieses
Caracoleando giran en derredor á él.
Y azules mariposas en bosques de rosales
Coronan esparcidas su rubicunda sien.

(Mármol.)

DE QUINCE

Que 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 sitiendo la sangre por hielo de muerte.

(G. de Avellaneda).

DE DIEZ Y SEIS

¡Guarde, guarde la noche callada sus sombras de duelo,
Hasta el triste momento del sueño que nunca termina
Y aunque hiera mis ojos, cansados por largo desvelo,
Dale ¡oh sol! á mi frente, ya mustia tu llama divina.

(id)

Por algunos son considerados los dodecasílabos como formados por dos hexasílabos. Pero, como los dos medios versos (*hemistiquios*) pueden unirse por sinalefa y no es indiferente que la primera mitad acabe por dicción llana, aguda y esdrújula; pues, debe ser siempre llana, es indubitable que el dodecasílabo posee la debida unidad y debe ser mirado como un solo verso.

Los de catorce sílabas se forman con dos

versos heptasílabos empalmados ó puestos á continuación uno de otro, conservando su independencia. Por lo general, no se comete entre ellos sinalefa, y la primer mitad puede terminar indistintamente por dicción llana ó esdrújula. De modo, que el verso alejandrino carece de la necesaria unidad para constituir un verdadero verso, como puede notarse en el siguiente:

Ganando á saltos rápidos—la tierra désigual
Ganando á saltos locos—la tierra desigual.

ACENTOS.—Siendo el acento la mayor intensidad con que se hiere determinada sílaba, claro está, que de la disposición de éste depende el que el verso sea ó no sea armonioso, y que la armonía sea mayor ó menor. Pero hay acentos *accidentales* y *necesarios*. Estos son los que cada especie de verso requiere para existir como tal. *Accidentales* son los que el poeta puede emplear ó no, según convenga á su objeto. La combinación de unos y otros contribuye muchísimo á la variedad en la versificación y constituye el *ritmo* ó *número*. Así como los acentos accidentales pueden servir á la riqueza y variedad del ritmo, también pueden perjudicarlo y aun destruirlo si no se disponen convenientemente, y para que esto no suceda es menester tomar en cuenta ciertas pausas ó descansos que el sentido requiere en determinados parajes del verso y que contribuyen mucho á hacer resaltar los acentos.

Todo verso lleva un acento necesario en la penúltima sílaba. No forman excepción los versos agudos y esdrújulos, pues la última sílaba de los primeros que es la acentuada vale por dos, y las dos últimas de los esdrújulos equivalen á una sola.

No tienen más acento necesario que él de

la penúltima sílaba los versos de cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas. Sin embargo para que sean más armoniosos convendrá que esté acentuada la primera en los versos de cuatro y de cinco sílabas; la segunda en los de seis; la segunda y cuarta en los de siete y en los de ocho ó la tercera, ó la segunda y cuarta.

Los versos de diez sílabas, además de la penúltima, llevan necesariamente acentuada la tercera y sexta:

Ocho veces la cándida luna
Renovó de su faz los albores,...

También acentúase en la cuarta, séptima y penúltima, y entonces cada verso es un compuesto de dos pentasílabos:

¿Viste á la hermosa—Dorila mía,
Que fatigado—buscando voy?

(L. Moratin).

El dodecasílabo llamado también verso de *arte mayor*, tiene acento necesario á más de la penúltima sílaba, en la segunda, quinta y octava.

Rechinan girando las férreas veletas
Crujir de cadenas se escucha sonar
Las altas campanas, por el viento inquietas
Pausados sonidos en las torres dan.

SUPERIORIDAD DEL ENDECASÍLABO—DIVERSAS CLASES—El verso castellano por excelencia es el endecasílabo. Su superioridad estriba en la gran variedad de cortes y riqueza de ritmos á que naturalmente se presta. Es menos grave y acompasado, que el alejandrino ó el de arte mayor; pero mucho más flexible, rápido, enérgico y vivo, correspondiendo por su majestad

al exámetro latino y es además susceptible de variedad armoniosa mas que cualquier otro verso castellano. Hay dos especies distintas de este verso: el endecasílabo *heroico* y el *sáfico*.

De cualquier especie que sea el endecasílabo, además de la penúltima sílaba, lleva necesariamente acentuada la sexta, ó bien la cuarta y la octava. Fácil es distinguir, pues, en el endecasílabo heroico dos estructuras principales, nacidas de esas dos maneras de acentuación. Así una lleva acento necesario en la 6ª sílaba:

De dorados alcázares reales (A. Bello).

Lleva acentos necesarios en la 4ª y 8ª.

El rosicler de la soberbia aurora (S. Pesquera).

Según el número y colocación de los acentos puede variarse de diferentes modos, cada una de estas estructuras principales, como se observa en las variedades que siguen; de la *primera*:

Viejas en el delito y la mentira. (Baralt)
La inercia nocturnal de los sentidos. (A. Lozano)
Y tú también castísima paloma. (Calcaño)
Tierra del porvenir del sol querida. (Pardo)
Y los cielos se turban y la tierra. (Escobar)
Con lágrimas amargas contemplaba (Pesado)
Quién me diera sentir sobre mi pecho. (Flores)
Dime, Padre común, pues eres justo. (Argensola)
Cual entre flor y flor sierpe escondida. (Góngora)
Con tumulto y terror del turbio seno. (Herrera)

No varía tanto la segunda estructura, pues, recibe tan solo acentos accidentales en la 1ª, 2ª y 6ª, separada ó simultáneamente:

Trono de luz y manantial de vida. (Pardo)
El torpe incienso de servil lisonja. (Bello)
Y el alma libre, cual gigante lira. (Martinto)
Mas solo el eco que le burla suena. (Arboleda)

Cuando el endecasílabo cumple ciertas condiciones recibe también el nombre de *sáfico*. Estas condiciones son:

1ª Que pertenezca á la segunda estructura (acento en 4ª y 8ª sílaba).

2ª Que la cuarta sílaba pertenezca á una dicción grave. (Son defectuosas y antiarmónicas las esdrújulas)

3ª Que no se cometa sinalefa entre la quinta y sexta sílaba.

4ª Que tenga acentuada la primera.

5ª Que en las sílabas segunda, tercera, sexta, séptima y novena siga no más de una consonante á la vocal que las forma.

Fundados en la necesidad de dar celeridad y agilidad al endecasílabo, con que se quiere imitar el ritmo y cadencia del sáfico latino se exige que reunan las tres primeras condiciones y la quinta en lo que se refiere á la segunda y tercera sílaba.

A los sáficos se une casi siempre un *adónico*, esto es, un pentasílabo.

¡Guay de ti, triste nación, que el velo
De la inocencia y de la verdad rasgaste
Cuando violaste los sagrados fueros ..
De la justicia! (Jovellanos)

Ningún verso como el endecasílabo es tan conveniente para la armonía imitativa, pues la variedad de cortes á que se presta, lo hace sumamente flexible y dócil.

Alza la vista Adán; | por la ancha esfera,
Morada inmensa del radiante día,
Ve al sol nadar en luz, | y en su carrera
Llover vida á-los seres y alegría. (Reinoso)

RIMA—VERSO SUELTO—Se da el nombre de

rima á los sonidos finales con que se corresponden dos ó más versos.

La rima puede ser *perfecta* é *imperfecta*.

Rima *perfecta* es la que resulta de las palabras consonantes. Rima *imperfecta* es la formada por palabras asonantes.

Palabras *consonantes* son las que desde la última vocal acentuada tienen todas sus letras iguales, como *roz* y *atroz*, *mañana* y *campaña*, *célico* y *bélico*.

Palabras *asonantes* son aquellas en las cuales la última vocal acentuada y la última de la palabra son las mismas, no siendo todas las letras intermedias, como *roz* y *tesón*; *decoro*, *apóstol* y *capitolio*; *jóvenes* y *apóstoles*; *cántico* y *báratro*.

Los versos que carecen de rima se llaman *sueltos* ó *libres*.

Varias observaciones debemos hacer respecto á la rima perfecta ó consonante, á la imperfecta ó asonante, y al verso libre.

Acerca de los consonantes debe advertirse:

1º Que únicamente se concede licencia de hacer rimar la *c* con la *b*; v. gr: LLOVÍA y CONCEBÍA.

2º Una palabra no debe rimar consigo misma.

3º Llámense **POBRES** las rimas de participios en *ado*, *ido*, *ente*, como las en *aba* y en *ta*, por su abundancia.

Respecto de las asonantes:

1º Es permitido asonantar voces graves con esdrújulas.

2º En las composiciones asonantes deben evitarse los consonantes, á no ser en ciertas estrofas de corta extensión, en que las palabras asonantes son agudas y con tal que un mismo verso no sea á la vez, consonante con uno y asonante con otro de la misma estrofa.

En cuanto á la rima no fué conocida por las

lenguas antiguas, cuya métrica se fundaba en la cantidad prosódica, que constituía un elemento musical suficiente. Característica de la versificación moderna es la rima, bellísimo adorno del verso castellano. Siempre que es fácil y espontánea ofrece deleite admirable y suple los elementos armoniosos que faltan al verso español para igualar la armonía del latino. Hay quien opina que tuvo origen en las composiciones de la baja latinidad, otros juzgan que se debe á la poesía arábica.

Finalmente el consonante es propio de todas las lenguas modernas; el asonante es privilegio de la castellana y de los diversos dialectos que se hablan en España.

Requiere el verso suelto esencial belleza, estructura perfectísima y no terminar siempre el período con el verso, para no dar en lo monótono, desmayado y flojo. Deben evitarse en esta especie de versificación los consonantes y asonantes. Cuando el verso libre es bien manejado tiene cierto aire de noble independencia y magestad, que sobremañera lo realza.

PRINCIPALES COMBINACIONES MÉTRICAS—Innumerables son las combinaciones métricas de la poesía castellana y pueden constar de versos consonantes ó asonantes etc. Puede inventarlas el poeta, sin más ley que la del ágrado; pero algunas son admitidas y autorizadas por el uso de excelentes vates; por eso, aquí trataremos de las principales:

PAREADO—El pareado es un metro que consta de dos versos rimados entre sí. Ejemplo:

Ello es que hay animales muy científicos
En curarse con varios específicos. (Iriarte)
 Bajó la planta sonante
 Del ágil potro arrogante
 El duro suelo temblaba,
 Y envuelto en polvo cruzaba. (Echeverría)

.
.
Coloraba en Oriente
El sol resplandeciente
Los campos de zafir con rayos de oro,
Y su rico tesoro
Del faldellin de plata derramaba
La aurora y esmaltaba
La esmeralda del prado con mil flores,
Brotando aromas y vertiendo amores,
Y llenaban el mundo de armonía,
La mar serena y la arboleda umbría
.
.

(Espronceda).

TERCETOS—Son estrofas de tres versos, de los cuales rima el 1º con el 3º; el 2º con el 1º y 3º del siguiente. continuando el mismo artificio hasta concluir con un *cuarteto* para que el verso 2º del último terceto no quede sin consonante. Ejemplo:

Cual rotá nave, si luciente faro
El puerto no la enseña en noche umbrosa,
La cuitada parece sin tu amparo.
Contempla que madrastra rigorosa,
La envía en cada gozo mil dolores
Natura, para tí madre amorosa.
Contempla en fin los negros sinsabores
Que por tu causa sin cesar padece;
Y si la has de ultrajar no la enamóres.
Basta, que ya mi sátira te escuece,
Si en vano' corregirte me prometo,
Confíesame á lo menos que merece
Más amor la muger y más respeto.

(Bretón de los Herreros).

Cuando el terceto no es de versos endecasílabos se llama tercerilla. Ejemplo:

Harta de paja y cebada
Una mula de alquiler

Salía de la posada
Y tanto empezó á correr
Que apenas el caminante
La podía detener.

Pero hoy se rechazan los versos ajetados en el terceto, la silva, la lira y otras combinaciones. Si la composición consta de un solo terceto, puede rimar el segundo verso con el tercero. Ejemplo:

Aquí enterraron de balde
Por no hallarle una peseta....
—No sigas: era poeta.

CUARTETO—Consta de cuatro versos, y riman el 1º con el 4º y el 2º con el 3º, ó bien el 1º con el 3º y el 2º con el 4º, en cuyo caso se llama *SERVENTESIO* (ejemplo de este caso es el cuarteto al fin de los tercetos de Bretón de los Herreros poco antes citado). Otras veces quedan libres 1º y 3º y riman solo con asonancia ó consonancia, 2º y 4º. Recibe el nombre de *redondilla* el cuarteto octosilabo cuyos versos riman 1º con 4º y 2º con 3º y si lleva *sueltos* 1º y 3º y asonantados 2º y 4º denominase *cuarteta*. Ej.:

En sus vastas ideas desvelado,
El ambicioso deja el blando lecho,
Y jamás con su suerte satisfecho,
Pasa desde un cuidado á otro cuidado. (Salas)

.....
¡Oh tu de la onda inmaculado lirio
Melancólica reina del estanque,
Tan silenciosa, tan inmoble y límpida,
Cual si te hubiesen cincelado en jaspe! (Diéguez)

¡Oh, quien me diera ser tu misma sombra,
El mismo ambiente que tu rostro baña,
Y por besar tus ojos celestiales,
La lágrima que tiembla en tu pestaña!
Y aunque gastan todo el día
En paradas, idas, vueltas,

Y carreras y revueltas,
Es vana tanta porfía. (Marroquín)

Dón Ramiro de Aragón,
El rey monje que llamaban,
Caballeros de sus reinos,
Asaz lo menospreciaban. (R. Antiguos)

En los cuartetos de diez, doce y catorce sílabas, los consonantes van siempre alternados y los versos pares, consonantes ó asonantes, son agudos. En ellos, máxime en los alejandrinos, es más frecuente que en los endecasílabos y octosílabos el que los versos impares queden libres.

Además de las variadas especies de cuartetos enumeradas, hay otras combinaciones de cuatro versos, en que, ora se mezclan, en un orden ú otro, endecasílabos y heptasílabos, asonantados ó aconsonantados, ora se emplean versos menores de ocho sílabas. Ejemplos:

Por tí á los campos vuelo de la aurora,
Y el Indo nacer miro,
Y á par de la cuadriga voladora
Por cielo y tierra giro. (Arjona)

En vano con espléndido aparato
Finge el arte solícito grandezas:
Natura vence con sencillo ornato
Tan altivo difraz. (id)

¡Inquieto tembloroso como herido
De fúnebre congoja
Pasó la noche, y sorprendiólo el alba
Con su pupila roja! (Andrade)

Es algo más querido lo que causa
Su agitación extraña;
¡Un recuerdo que bulle en la cabeza
Del viejo morador de la montaña. (id.)

Conoce, desdichado, tu fortuna,
Y prevén á tu mal que la desdicha
Prevenida con tiempo no penetra
Tanto como la súbita. (F. de la Torre)

Hombre, no riegues tanto
Que me quede sin peces;
Ni cuides tanto de ellos
Que sin flores, gran bárbaro, me dejes.
(Iriarte.)

Bebamos, bebamos	Corona del cielo
Del suave licor	Ariadna bella
Cantando beodos	Conocida estrella
A Baco y no á Amor.	Del nocturno velo.

(Espronceda.) (F. de la Torre.)

QUINTILLA.—Consta de cinco versos octosílabos, rimados de modo, que no haya seguidos tres consonantes iguales. Ejemplos:

Si buscáis algún ingrato,
Yo me ofrezco agradecido;
Pero ó miente ese recato,
O vos sufrís el maltrato
De algún celoso marido.

¿Acerté? ¡necia manía!
Es para volverme loco,
Si insistís en tal porfía:
Con los mudos, reina mía,
Yo hago mucho y hablo poco.

(Espronceda)

Sobre un caballo alazano
Cubierto de galas y oro,
Demanda licencia ufano
Para alancear un toro
Un caballero cristiano.

Los poetas modernos también aplican este metro á los versos de once sílabas.

La estrofa llamada lira, por lo musical y concisa, compuesta de cinco versos, es admirablemente propia de la poesía lírica elevada. Son el primero, tercero y cuarto verso heptasílabos; el segundo y quinto endecasílabos; y consueñan en esta forma: 1º con 3º; 2º con 4º > 5º. Ejemplo:

Vivir quiero conmigo;
Gozar quiero del bien que debo al cielo,
A solas, sin testigo,
Libre de amor, de celo,
De odio, de esperanzas, de recelo.

(León).

SEXTINA.—La forman seis endecasílabos a-consonantados 1º con 3º, 2º con 4º, y 5º con 6º (pareados). Hoy no es muy usada. Ejemplo.

Y rendido de pena y moribundo
Y aun pensando encontrarla todavía,
Corrí fogoso en el inmenso mundo,
Gual halcón que los aires desafia,
Sin que una buena estrella me guiara
Al camino que anduvo la que amara.

(Espronceda)

Hase puesto modernamente, en boga una combinación de seis versos, inventada por Y. Manrique en el siglo XV. Dividense los seis versos en dos secciones, compuesta cada una de dos octosílabos y un tetrasílabo y consueñan los versos de una sección con los correspondientes de la otra. Ejemplo:

Este mundo es el camino
Para el otro que es morada
Sin pesar;
Mas cumple tener buen tino
Para andar esta jornada
Sin errar.
Partimos cuando nacemos,
Andamos mientras vivimos
Y llegamos
Al tiempo que fenecemos;
Así que cuando morimos
Descansamos

Admítese el reemplazo de los tetrasílabos por pentasílabos como sigue:

Nuestras vidas son los ríos
Que van a dar en la mar,

Que es el morir:
Allí van los señoríos
Derechos á se acabar
Y consumir.

(*Jorge Marique*)

Manuel de Arjona y Nuñez de Arce han ennoblecido con su gusto açendrado nuevas y bellisimas combinaciones de seis versos.

¡Oh, si bajo estos árboles frondosos
Se mostrase la célica hermosura
Que ví algún día de inmortal dulzura
Este bosque bañar
Del cielo tu benéfico descenso
Sin duda ha sido, lúcida belleza:
Deja, pues, Diosa que mi grato incienso
Arda sobre tu altar.

(*Arjona*).

Sentimiento purísimo del alma,
Que turbas nuestra calma,
Y con ritmo jamás interrumpido
Despiertas los estímulos que duermen,
Haces vibrar el germen,
Subir la savia y palpitar el nido.

(*Nuñez de Arce*).

SEGUIDILLA.—Consta de siete versos distribuidos: primero, en un cuarteto asonantado en los pares, y son pentasílabos, mientras que los impares son heptasílabos; y después un terceto, cuyo primero y tercero verso tienen cinco sílabas y van asonantados entre sí: el sexto es heptasílabo y queda libre.

En tu jardín morena,
Planté claveles,
Y ortigas se volvieron
Por tus desdenes.
Sois muy conformes:

Si tu jardín da espinas
Tu matas hombres.

Esta composición úsase en cantos populares.

OCTAVA.—Se forma de ocho versos y las hay de varias clases y metros. Las más usadas son la *real* y la *italiana*. La octava real está compuesta de endecasílabos aconsonantados: 1º con 3º y 5º; 2º con 4º y 6º; 7º y 8º pareados: Ejemplo:

¡Ah! qué dolor iguala al que sentimos
Cuando vemos cadáver macilento
El cuerpo de la madre que quisimos,
Arido el seno que nos dió alimento,
Adonde tantas veces nos dormimos
Al blando arrullo de su suave acento;
Muda la boca, inmóviles los brazos
Pródigos en cariños y en abrazos!

(G. Matta).

Las octavas llamadas *italianas* por su origen, se dividen en dos mitades. Cada mitad lleva el primer verso libre y el segundo y tercero aconsonantados entre sí. El cuarto, siendo agudo, consuena ó asuena con él que en la otra mitad le corresponde. También se aconsonantan entre sí, alguna vez, los primeros de cada sección. El decasílabo, octosílabo y heptasílabo, de vez en cuando, se emplean en esta clase de octava; ejemplos:

Noches de amor! Las plácidas orillas
Brindan con grutas de misterios llenas;
Llegan las ondas lánguidas, serenas
A apagar de los sauces el ardor.
¿Quién, respirando el delicioso ambiente,
No siente arder su pecho moribundo,
Si los suspiros del dormido mundo
Son un himno magnífico de amor?

(Bermúdez de Castro)

¿Mas qué dices, Silvia mía,
Con ese tierno suspiro?
¿Porqué entre lágrimas miro
Tus ojos resplandecer?
Cual nube que en claro día
Opuesta al sol se deshace;
Y el sol con sus rayos hace
Brillar el agua al caer.

(*Arriaza*)

Y talvez habrá otro mundo
Donde renazcan las flores,
Con más hermosos colores,
Con eterna brillantéz;
Y allí los dos, más amantes
Renaceréis dulcemente,
Alzando entonces la frente
Sin marchita languidez.

(*Lillo*)

DÉCIMA.—Consta de diez versos octosílabos, aconsonantados y con una pausa después del cuarto, riman el 1º con el 4º y 5º; el 2º con el 3º; el 6º con el 7º y 10º; el 8º con el 9º.

Una noche, una de aquellas
Noches que alegran la vida,
En que el corazón olvida
Sus dudas y sus querellas;
En que lucen las estrellas
Cual lámparas de un altar,
Y en que, convidando á orar,
La luna como hostia santa,
Lentamente se levanta
Sobre las olas del mar;

(*Núñez de Arce*)

SONETO.—Consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. En los cuartetos consueña: el primer verso con el cuarto; el segundo con el tercero; y los consonantes del primer cuarteto se repiten, con idéntico enlace. en el segundo: los tercetos varían en su formación

Han pasado los años y aun la veo.

Aun, dejando tras sí radiante huella,
Surca la obscuridad su imagen bella
Como fulguración de mi deseo.

Quando en la lucha del deber flaqueo
Y el brutal desengaño me atropella,
Fijo el cansado pensamiento en ella
Y como en tiempos venturosos, creo.

Hoy que ceñido el corazón de espinas,
Del sol poniente al resplandor escaso,
Me siento á meditar sobre mis ruínas,

Por vez postrera apresurando el paso,
¡Ayl llega con sus tintas matutinas
A templar las tristezas de mi ocaso.

(Núñez de Arce)

Con profundo murmurio la victoria
Mayor celebra que jamás vió el cielo,
Y más dudosa y singular hazaña:
Y dí que sólo mereció la gloria
Que tanto nombre da á tu sacro suelo
El jóven de Austria y el valor de España.

(Herrera)

Quando al soneto se añaden dos ó tres versos más que pueden ser de distinta medida, llámase á este pegadizo: *estrambote*. Generalmente el soneto es poco apreciado por su artificio y vulgaridad, y en cuanto á los de esta última especie cayeron en desuso completamente.

ESTANCIA—Desígnase de este modo, una estrofa de cierta extensión, formada de endecasílabos y heptasílabos mezclados y aconsonantados á gusto del poeta. Con todo, una vez construída la primera estrofa, consérvase la misma estructura y combinación hasta el fin. Ejemplo:

Vinieron de Asia y portentosa Egipto
Los árabes y leves africanos,
Y los que Grecia junta mal con ellos,

Con los erguidos cuellos,
Con gran poder y número infinito:
Y prometer osaron con sus manos
Encender nuestros fines y dar muerte
A nuestra juventud con hierro fuerte,
Nuestros niños prender y las doncellas,
Y la gloria manchar y la luz de ellas.

(Herrera)

SILVA. — Denominase de esta manera una serie indeterminada de endecasílabos y heptasílabos mezclados y no sujetos á estrofas simétricas.

Al arbitrio del poeta queda el número de versos y la combinación de los consonantes; pudiendo intercalar versos libres. Debe cuidar el poeta de no caer en la difusión, y desaliño como consecuencia de la amplia libertad de la *silva*.

¡Qué brazos, cielos, qué garganta! dices:
Y caderas no tiene,
Y tiene media legua de narices,
Con un talle de un dedo,
Y unos piés tan enormes que dan miedo
En las matronas todo se te escapa.
Y á no ser una Cacia, que es muy rara,
Lo demás el vestido se lo tapa,
Pues supongamos ya que á más anhelas
¡Qué embarazos, que penas tan amargas!
Amigas, centinelas,
Modistas importunas
Literas, sayas largas,
Mil cosas que te dejan en ayunas.

(Horacio—Trad Burgos)

ROMANCE.— Hemos tratado ya del romance como composición poética, si le consideramos como combinación métrica, vemos que se forma de un número indeterminado de versos octosílabos, asonantados los pares y libres los impares. Un mismo asonante rige toda la composición. Hay romances de cinco, seis y

siete sílabas denominados *romanceillos*: ó *romances cortos*, y si fueran endecasílabos se designan *mayores* ó *heróicos*.

Dejas al noble Gazul,
Dejas seis años de amores,
Y das la mano á Albenzaille,
Que aún apenas le conoces.
Alá permita enemiga,
Que te aborrezca y le adores
Que por celos le suspires
Y por ausencia le llores,
Y en la cama le fastidies,
Y que á la mesa le enojés.
Y que de noche no duermas
Y de día no reposas,
Ni en las zambras, ni en las fiestas
No se vista tus colores,
Ni el almaizal que le labres,
Ni las mangas que le bordes,
Y se ponga él de su amiga
Con la cifra de su nombre;
Y para verle en las cañas
No consienta que te asomes
A la puerta ni ventana,
Para que más te alborotes.
Y si le has de aborrecer,
Que largos años le goces
Y si mucho le quisieres,
De verle muerto te asombres;
Que es la mayor maldición
Que te puedan dar los hombres,
Y plegue Alá que suceda
Cuando la mano le tomes.

(Pérez de Hita)

Vén ¡plácido Favonio!
Y agradable recrea
Con soplo regalado
Mi lángnida cabeza.
Vén! ¡oh vital aliento
Del año, de la bella
Aurora nuncio; esposo
Del alma primavera!
Vén ya, y entre las flores
Que tu llegada esperan,
Ledo susurra y vaga,
Y enamorado juega,
Empápate en su seno

De aromas y de esencias,
Y adula mis sentidos
Solicito con ellas;
O de este sauz pomposo
Bate las hojas frescas,
Al ímpetu suave
De su ala lisongera.

(*Melencés*)

No es el trono opulento de Rodrigo,
Cercado de delicias y riquezas,
Sumergido en el ocio y la molicie,
El que á ti los cristianos te presentan.
Los peligros, la muerte, las batallas,
Tu débil sólio sin cesar asedian,
Mas la gloria y la patria al mismo tiempo
A par de ti se acercarán con ellas.
Tus vasallos son pocos, mas leales;
Todos por mí te ofrecen su obediencia.
Hé aquí el escudo, emblema del esfuerzo
Con que debes velar en su defensa.
Hasta aquí mi igual fuiste; desde ahora
Yo te llamo mi rey; y á tus excelsas
Virtudes y á tu gloria el homenaje
Rindo, que á un tiempo les dará la tierra.

(*Quintana*)

Si los romances de seis ó siete sílabas cantan asuntos tristes y melancólicos, se denominan *endechas* y cuando en cada tres versos se coloca un endecasílabo, la endecha se *llama real*; Ej:

Solo y pensativo
Se halla el claro Febo,
Sale su Diana,
Y hállale gimiendo.
Cielos que le aparta
De su bien inmenso
Le ha puesto en estado,
De ningún consuelo
Tórtola cuitada
Que el montero fiero
Le quitó la gloria
De su compañero.

(*De la Torre*)

En un jardín de flores
Había una gran fuente,
Cuyo pilón servía
De estanque á carpas, tencas y otros peces,
Únicamente al riego
El jardinero atiende,
De modo que entre tanto
Los peces agua, en que vivir, no tienen.
Viendo tal desgobierno,
Su amo le reprende;
Pues aunque quiere flores,
Regalarse con peces también quiere.

(Iriarte)

Los *romances cortos* con uno ó dos versos repetidos á intervalos iguales (*estribillo*) reciben el nombre de *letrillas*.

¿Tu que no sabes
Me das lecciones?
Déjalo Fábio,
No te incomodes
Porque de niño
Gozo aún los dotes,
Dices que cante
Dulces amores
Mas ¡ay! que poco
Mi humor conoces,
Accedo y lleno
De indigestiones.
Déjalo Fábio
No te incomodes
Dices que trate
Gente de corte
Que me enriquezcan
De ideas nobles
Cuando aturdidos
De uno á otro coche
Corre, ve y diles
Son sus pensiones
Déjalo Fábio
No te incomodes.

(Iglesias)

Si bien es verdad que el *romance octosilabo* es la combinación métrica más espontánea de la poesía castellana y la que se presta al *diálogo* más que otro género cualquiera: también

es cierto que esta media rima cuando se prolonga mucho en la misma clave se percibe más de lo que conviene y llega á fatigar por su monotonía. Por eso las transiciones han de ser aprovechadas para variar la asonancia.

VERSO SUELTO.—Los versos *suellos*, *libres* ó *blancos* no se corresponden entre sí con asonantes, ni consonantes. Preciso es que suplan el adorno de la rima á fuerza de robustez, número y cadencia por la mayor sonoridad de sus palabras, por sus acentos y cortes.

Empléanse, unas veces, endecasílabos solos sin división estrófica; otras mezclando endecasílabos y heptasílabos, otras en estrofas fijas de cuatro versos, de los cuales los tres primeros son endecasílabos *sáficos*, y el cuarto pentasílabo, ó endecasílabos comunes y este heptasílabo.

Vuelve, se adoba, sale y huele a almizcle
Desde una milla Oh! como el sol chispea
En el charol del coche ultramarino!
¡Cuán brillan los tirantes carmesíes
Sobre la negra crin de los frisonos!
Visita, come en noble compañía;
Al Prado, á la luneta, á la tertulia;
Y al garito después. ¡Que digna vida!
¡Digna de un noble! ¿Quieres su compendio?
P.... jugó, perdió salud y bienes
Y sin tocar á los cuarenta abriles
La mano del placer le hundió en la huesa.

(Jovellanos)

Cual de alto monte despeñado r o,
Que hinchán las lluvias y sus diques rompe,
Hierva, é inmenso con raudad profundo
Píndaro corre. (Horacio—Trad. Burgos)
¡Ay! que me dice tu animoso pecho
Que tus atrevimientos mal regidos
Te ordenan algún caso desastrado
Al romper de tu Oriente.

En las epístolas, sátiras y elegías moderna-

mente ha sustituido al terceto, el endecasílabo suelto sin combinación estrófica.

REGLAS GENERALES DE VERSIFICACIÓN.— Pueden reducirse á las siguientes: En primer lugar, las dicciones rimadas expresarán ideas interesantes, desde el punto de vista en que el poeta se coloque; pues la rima, por su naturaleza musical, parece ofrecer especialmente á la consideración del que lee ó escucha, la palabra sobre que recae; por donde hacen mal efecto las rimas puestas en adjetivos, pronombres y partículas salvo cuando revisten alguna importancia.

Debe contener el final de cada estrofa lo más importante de toda ella, pues el ánimo investiga en lo que le seduce, un interés creciente y las rimas lucen más al final por seguir las una pausa larga.

RIPIO es la palabra ó frase que no añade nada al pensamiento y no tiene más objeto que satisfacer la necesidad de un consonante ó llenar la medida de un verso: por consiguiente, deben evitarse los rípios.

En ciertas composiciones de no muy elevado carácter se admiten hasta tres versos aconsonantados entre sí; pero no deben nunca pasar de ese número; y tampoco se repetirá frecuentemente un mismo consonante; pues, ofendería el oído y por tanto no produciría buen efecto.

En la alternativa de un defecto de elocución y uno de versificación; sino es posible salvar ambos, se salvará el primero.

Acerca de las rimas deben evitarse, en lo posible, todas las POBRES.

Finalmente, las licencias métricas ó bien los cambios ó alteraciones de palabras, sea en su

construcción, sea en su acentuación prosódica, deben ser empleadas muy sobriamente. En castellano las licencias poéticas son las mismas que en latín, excepto la *ectipsis*, pero el uso de ellas no es permitido ampliamente. Con discreta parsimonia deben usarse: La *sístole* consistente en acentuar la sílaba anterior, á la acentuada como *ímpio* por *impío*, *síncero* por *sincéro*. Ejemplo:

Fulminaste en Siná? y el ímpio bando

La **DIÁSTOLE** consiste en poner el acento en la sílaba que sigue á la acentuada, como *féretro* por *féretro*, *océáno* por *océano*; Ej:

En los profundos senos del *océáno*.

Algunas otras licencias suelen usar los poetas por razón del verso:

1º. Añaden una vocal principalmente al fin de la palabra, diciendo *infelice* por *infeliz*, *altiveza* por *altivez*. Ejemplo:

Al fin de un *infelice*
El cielo hubo piedad.

Y se juzga seguro en su *altiveza*. ..

IIº. QUITAN una letra y aún una sílaba: 1º. al principio como *hora* por *ahora*; *nudez* por *desnudez*; Ejemplo:

Hierve *hora* en mi pecho..
Por su *nudez* de frío..

2º al medio; como *contino* por *continuo*, *insine* por *insigne*; *sino* por *signo*; *spirtu* por *espiritu*. Ej:

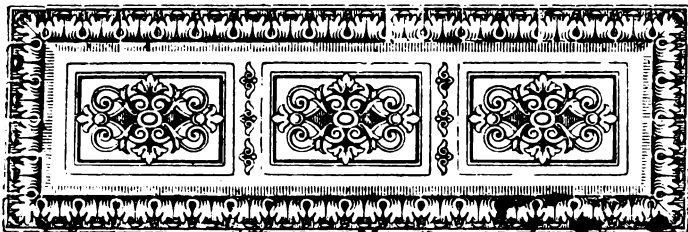
Un valor tan *insine*.
De *spirtus* que dichosa.

3º al fin: como *entonce* por *entonces*; *variedad* por *variedad*; Ejemplo:

Entonce el pecho generoso herido.

Orden, belleza, *variedad* extremada.

Por último, la variedad de sonidos en cada verso en gran manera contribuye á la armonía, que no es cosa tan material como alguno pudiera figurarse; pues, en los excelsos vates nace á un tiempo y como instintivamente con la expresión del pensamiento.



Conclusión

El día 10 de Marzo recibí la siguiente es-
quela:

«Estimado amigo:

«No quiero hacer juicios temerarios; aunque diré, con nuestro ex-profesor de física T. F. R: hubo *corriente de fluido simpático*.

«Bien sé que tu no conoces más que de nombre al Doctor O. M. de lo contrario hubiese opinado (á juzgar por lo que tu en nuestros paseos me manifestabas respecto al modo de enseñar la Literatura de 4º año y el programa que á grandes rasgos bosquejabas), que hubo lugar a colaboración tuya en la confección del programa que te remito adjunto.

«Mas reflexionando bien, he deducido que no solo al Doctor y á ti pudo haber ocurrido tal método, sino á todo hombre de profundo sentido práctico y afortunadamente en esto me parece, que actualmente los estados hermanos de América y las naciones más cultas de Europa, nos han de envidiar y apetecer para su adelanto intelectual á los hombres de cuya i-

lustrada voluntad hoy depende la enseñanza no solo secundaria y superior, sino también la elemental de nuestro país.

.
.

«Tuyo afectmo.

M. C.»

Desde la misma noche que recibí la carta empecé á reunir todos los elementos con anterioridad acumulados y puse manos á la obra; deseando ser útil en algo á todo lo que se relaciona con los estudios literarios, y puedo afirmar, que «he consagrado más de la mitad de mis horas de descanso y no pocas veces me ha sorprendido la primera claridad del día, ocupado en compendiar las más nuevas y fundamentales doctrinas de *Estética*, de *Retòrica* y de *Poética* para ofrecer la esencia á la estudiosa juventud argentina.»

Si de mi trabajo reporta alguna utilidad el estudioso núcleo de estudiantes argentinos, haré compensadas serán las fatigas del

AUTOR.

Capital de la República Argentina 10 de Junio de 1900.

Dedicatoria	V.
Proemio	7
CAPÍTULO I.— <i>Arte literario</i> — <i>Generalidades</i> : Nociones de Estética—Definición de la Literatura—Principales divisiones—Obra literaria—Géneros literarios y fines que se proponen—Importancia de la forma literaria—Reglas literarias—Crítica—Importancia de los estudios literarios.	11
CAPÍTULO II.— <i>Elocución</i> —Observaciones comunes á todo género de composición literaria—Pensamientos—Principales formas ó figuras—Cualidades y vicios de las palabras—Cláusulas—Armonía imitativa—Construcción directa y construcción natural—Construcciones especiales—Metáfora—Sinécdoque—Metonimia—Imágenes—Descripción—Estilo	57
CAPÍTULO III.— <i>Didáctica</i> —Diversas clases de composiciones didácticas—Cualidades propias de cada una de ellas—Métodos distintos— <i>Diálogos</i> — <i>Cartas</i> —Definición y cualidades	103
CAPÍTULO IV.— <i>Oratoria</i> —Su importancia artística—Elocuencia—Cualidades de la composición oratoria—Sus varios miembros—Diversas especies de oratoria—Diferencia entre el carácter de la oratoria antigua y el de la moderna—Cualidades del orador	110
CAPÍTULO V.— <i>Historia</i> —Su importancia artística—Divisiones—Método—Cualidades de la composición histórica—Máximas, Arengas y retratos—Cualidades del historiador	181
CAPÍTULO VI.— <i>Poesía</i> —Formas del prosaísmo en que está expuesta á caer la poesía—Poesía Nacional—Poesía popular—Poesía natural, artística y artificial—Verdad científica y verdad poética—Lenguaje	

	<u>Página</u>
poético—Cualidades del poeta—Diferentes géneros de poesía.	201
CAPÍTULO VII.— <i>Poesía lírica</i> —Origen y naturaleza—Su importancia en nuestra época—Su unidad—Su variedad—Plan y movimiento de la poesía lírica—Asuntos y tonos—Especies diversas.	219
CAPÍTULO VIII.— <i>Poesía épica</i> —Su naturaleza—Cualidades—Elementos de que consta—Diferencia entre la epopeya espontánea y la de escuela—La epopeya en los tiempos modernos—Composiciones épicas menores— <i>Poemas descriptivos</i> —Poemas modernos que no admiten una clasificación determinada— <i>Novela</i> —Definición—Su objeto—Su valor artístico—Su importancia actual—Orígenes de la novela—Especies diversas	245
CAPÍTULO IX.— <i>Poesía dramática</i> —Origen y naturaleza—Semejanza y diferencia entre la epopeya y el drama—Cualidades generales de la composición dramática—Diversas partes del drama—Unidades Dramáticas—Diálogo—Monólogos y apartes—Divisiones externas—El verso y la prosa en el drama—División de la poesía dramática: Tragedia—Comedia—Drama—Opera ó drama lírico—Sainete, entremés etc. § <i>Géneros poéticos menores</i> —Poesía doctrinal—Fábula—Parábolas y proverbios—Poema didascálico—Poesía bucólica. . .	277
CAPÍTULO X.— <i>Versificación</i> —Verso, estrofa y metro—Importancia de la versificación—Elementos constitutivos de la versificación castellana—Número de sílabas—Modo de contarlas—Sinalefa, diéresis y sinéresis—Verso agudo y esdrújulo—Unidad del verso castellano—Acento—Superioridad del endecasílabo—Diversas clases—Rima—Verso suelto—Principales combinaciones métricas—Reglas generales de versificación. . .	309
CONCLUSIÓN.	341

Fe de erratas

<i>Pag.</i>	<i>Línea</i>	<i>Dice</i>	<i>Léase</i>
20	10	debe discutir	se debe discutir
26	38	los	lo
37	34	lo	los
74	30	ruenido	reunido
83	21	auxillares	auxiliares
87	5	surgitióles	sugirióles
89	5	imágenes	imágenes
96	nota (*)	infintia	infinita
100	40	inmitadores	imitadores
137	17	imágenes	imágenes
«	35	asnto	asunto
138	1	aparecidas	apreciadas
148	42	almenos	á lo menos
149	16	lo	los
157	26	en unto, do	en un todo
158	18	tales se verifican	tales debates se verifican
159	34	Antgiuo	Antiguo
166	9	persuación	persuasión
219	10	particularidad	particular
226	23	del	el
239	22	lo	la
240	36	lánguida vudez	lánguida aridez
241	17	rezotona	retozona
257	13	conservarle	conservarles
271	28	distinguen	distingue
272	31	los	las
284	12	Afectos	Actos
306	42	rasgos	rayos
337	6	interesantesd, esde	interesantes, desde



