

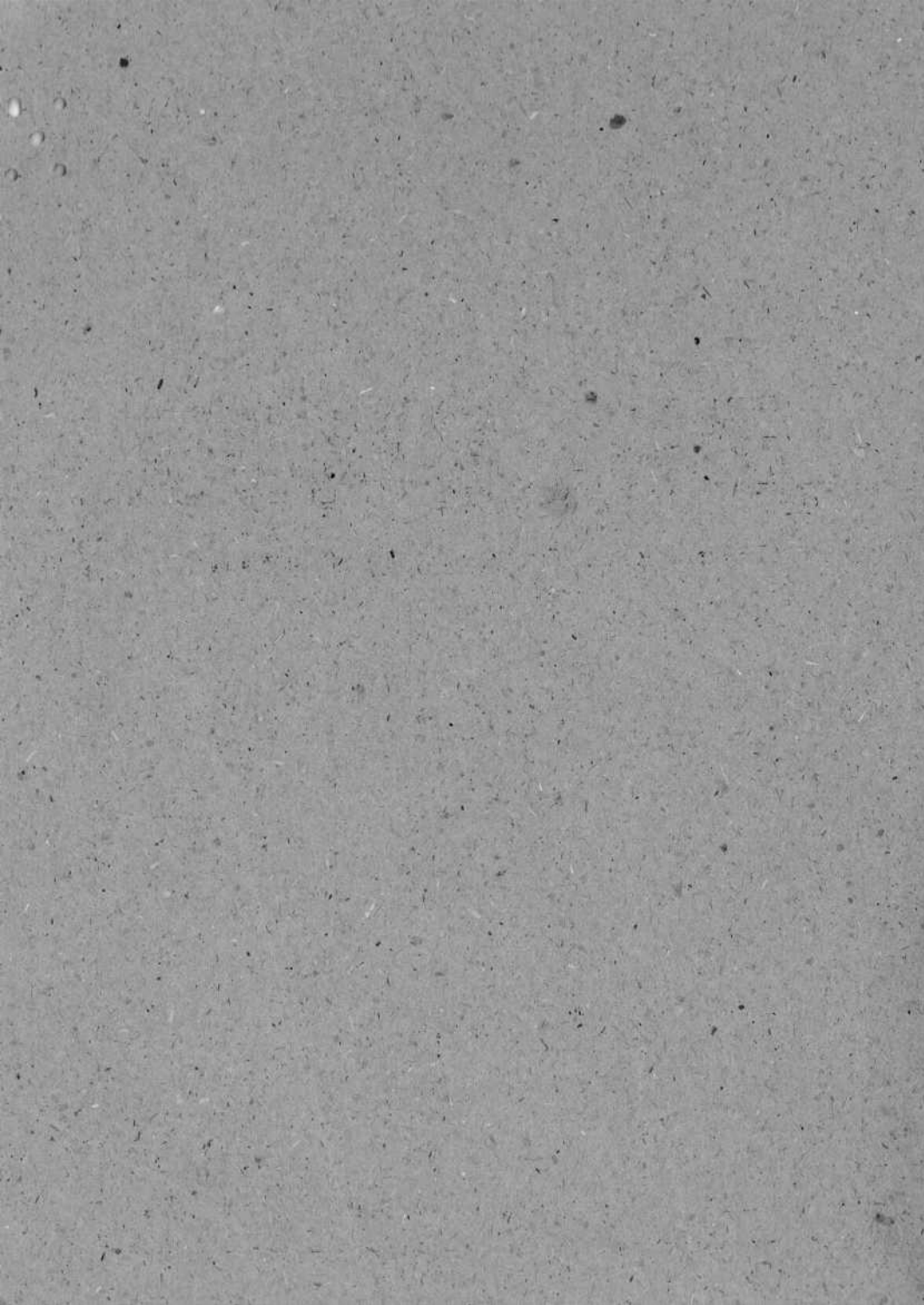
NARCISO ALONSO CORTÉS

LENGUA ESPAÑOLA

Nociones de Gramática histórica y Fréceptiva literaria



VALLADOLID • LIBRERÍA SANTARÉN, FUNDADA EN 1890



¡Estoy muy mal, decañor!
¡Pues yo no estoy bien, General!
¡Auní me embarga el dolor!
¡Ya mí me embarga el desdeseo
que es muchísimo peor!

DGCL
A

LENGUA ESPAÑOLA

C. 1144909

t. 115082

NARCISO ALONSO CORTÉS

LENGUA ESPAÑOLA

Nociones de Gramática histórica y Preceptiva literaria



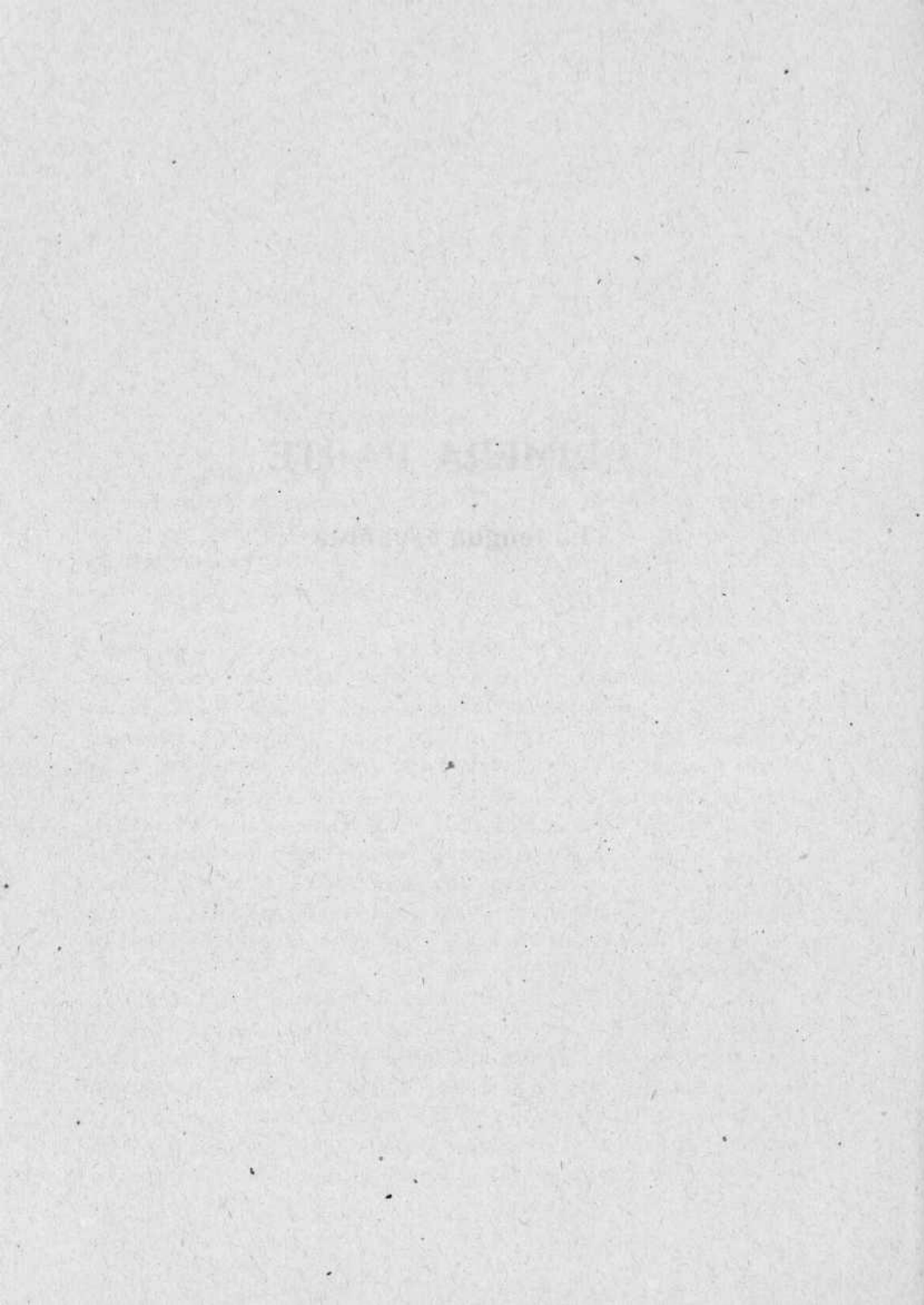
A JOY...
...
...



R. 91170

PRIMERA PARTE

La lengua española



SECCION I

Elementos de la lengua española

CAPITULO I

Origen de la lengua española.

1. **Origen de la lengua española.**—La lengua española se formó del latín. A fines del siglo III a. de J. C. los romanos asentaron su dominación en España, que se prolongó por más de seis siglos. Los romanos hablaban el latín; de modo que, al cabo de cierto tiempo, este idioma se impuso sobre todos los que con anterioridad se hablaban en España.

El latín que hablaba el pueblo romano, y por tanto el que trajeron las masas venidas a nuestro suelo, no era el latín literario empleado por los escritores en sus obras, sino el latín vulgar de uso cotidiano. No es que fueran opuestos el latín vulgar y el literario; es que mientras aquél se plegaba, bajo múltiples influencias, a las variables exigencias de la vida de relación, éste adquiría una estabilidad artificial y admitía elementos cultos, desconocidos del pueblo.

2. En España, pues, se habló ese latín vulgar; pero en boca de los españoles sufría muchas modificaciones, ya porque acomodaban la pronunciación y la sintaxis a las de su idioma nativo, ya porque tendían espontáneamente a la mayor facilidad en la pronunciación. Así fué formándose la lengua española.

Cosa análoga ocurrió en otros países de Europa dominados por los romanos, y sobre todo en los del imperio occidental. De este modo el latín, con diferencias debidas a motivos étnicos e históricos, originó varias lenguas, que son las llamadas «lenguas neolatinas o romances». Los seis grupos principales de lenguas neolatinas, son: el español, el portugués, el francés, el provenzal, el italiano y el rumano. Hay además otros cinco grupos menores, y unos y otros están divididos en dialectos.

3. **Desarrollo del español.**—Cuando los visigodos invadieron nuestra Península, ya el latín tomaba en el uso general la forma de romance incipiente. El idioma gótico que aquéllos traían quedó anulado por el latín y su romance, que vinieron a ser la lengua común de vencedores y vencidos, godos e hispano-romanos. En los siglos sucesivos continuó la lengua romance su evolución, no de manera uniforme en toda España, sino adoptando en cada una de las regiones una modalidad determinada, de donde se originaron varios dialectos.

4. En la corte de Toledo (414-711), mientras los hombres doctos hablaban un latín más o menos erudito, las clases sociales en general se valían de la lengua romance. Los caracteres de este romance eran diferentes a los que luego, había de ofrecer la lengua española; y así se decía *fillo* y no *hijo*, *muito* y no *mucho*, *palomba* y no *paloma*, *llengua* y no *lengua*, *carraira* y no *carrera*, *lausa* y no *losa*, etc., etcétera. Algunos vocablos de origen gótico pasaron entonces al romance, como *espuelas*, *tregua*, *triscar*, etc.

5. Con la invasión de los árabes (711), la mayor parte de España quedó sometida a su dominación. Los mozárabes, o sea los cristianos sometidos, siguieron hablando la lengua romance, y los mismos musulmanes la hablaron también. Por otra parte en Asturias, donde se estableció la monarquía de los reconquistadores (718-920), se habló un romance parecido en muchos rasgos al moderno dialecto asturiano y del Norte de León.

6. El establecimiento de la corte en León (920-1067), dió impulso a la forma de romance hablada en aquella región, y en la cual se observaba, entre otras particularidades, la tendencia a suprimir los diptongos arcaicos *ai*, *au* y *ou* (*carrera* y no *carraria*, *otro* y no *autro*).

7. Iniciada desde la segunda mitad del siglo XI la preponderancia política de Castilla, comenzó a dominar la lengua de esta región, y acabó por triunfar definitivamente. Las principales características del castellano, tal como se hablaba en Burgos, Cardeña y Covarrubias, fueron estas: Pérdida de la *f* inicial (*haya*, *Errant*, y no *faya*, *Ferrant*, como en León); sustitución de *ll* o *y* por *j* (*mujer* y no *muyer*); sustitución de *t* por *ch* (*dicho* y no *dito*); diptongación, en determinados casos, de *e* en *ie* y de *o* en *ue* (*hierro* y no *ferro*, *puerta* y no *porta*).

8. Llegó un momento en que el castellano tuvo entrada en los usos literarios. En los siglos XI y XII ya se componían los poemas llamados *cantares de gesta*; en el XIII escribió sus obras el poeta

Gonzalo de Berceo, y los reyes Fernando III el Santo y Alfonso X el Sabio ordenaron la redacción de diferentes libros. Esto, como se comprenderá, contribuyó grandemente al perfeccionamiento del lenguaje; pero al mismo tiempo que en tales obras literarias se pulía y ennoblecía el idioma, el pueblo, en su habla usual, iba dándole mayor flexibilidad y fijando su sintaxis. La corriente popular y la corriente erudita contribuyeron, pues, al mismo fin, y al terminar el siglo XV nuestro idioma ostentaba ya toda su sonoridad y elegancia. Claro es que en los siglos sucesivos todavía siguió recibiendo elementos nuevos y acomodándose a las exigencias de cada época.

9. **Otros elementos del español.**—Aunque en número relativamente pequeño, se incorporaron a la lengua española elementos extraños al latín y procedentes de otros idiomas.

De las lenguas ibéricas proceden algunos vocablos, como *pizarra*, *guijarro*, *izquierda*.

Del griego vinieron bastantes, aunque no directamente, sino por conducto de los romanos. Tales son *greda*, *golpe*, *torno*, etc.

Del gótico pasaron directamente unos cuantos vocablos, como *triscar*, *tascar*, y algunos más traídos también por los romanos, como *falda*, *burgo*, etc.

Muchos más son los que nos dejaron los árabes durante su larga permanencia en España. Son principalmente nombres pertenecientes a oficios y profesiones, como *alcalde*, *alguacil*, *albañil*, etc.; a edificios y lugares, como *alcázar*, *alquería*, *almacén*, *alcoba*; a vegetales, como *alfalfa*, *arroz*, *azafrán*, *alhelí*, etc.; a pesos y medidas, como *quilate*, *adarme*, *aroba*, *azumbre*, *fanega*, etc.; a la táctica militar, como *adalid*, *adarga*, *algarada*, etc.

Del francés, en los siglos XII al XV, tomó el español palabras como *vianda*, *homenaje*, *jardín*, *paje*, *manjar*, etc. Del italiano, principalmente en los siglos XV y XVI, otras como *fachada*, *medalla*, *centinela*, *soneto*, etc. Del portugués, *chubasco*, *chopo*, *vigia*, etc. En tiempos modernos se han incorporado al español muchas más voces, tanto del francés e italiano como de otros idiomas.

Con el descubrimiento de América, se adoptaron en nuestra lengua muchas denominaciones allí empleadas para designar cosas propias de aquellos países; como *cacique*, *colibrí*, *guacamayo*, *maíz*, *tomate*, *cacao*, *cóndor*, *jaguar*, *pampa*, etc.

10. Entre las palabras que, en épocas diversas, se tomaron de

otros idiomas, unas veces por la necesidad de emplear los mismos nombres originarios, y otras sin justificadas razones, figuran las siguientes:

- Del alemán: *blocao, obús, vermut, vivac*, etc.
 Del inglés: *cabina, club, comité, paquebot*, etc.
 De las lenguas eslavas: *czar, cosaco, mazurca, polca*, etc.
 Del persa: *bazar, caravana, momia, pagoda, percal*, etc.
 Del turco: *bey, diván, quiosco, turbante*, etc.
 Del sánscrito: *baranda, bracmán, cornaca, paria*.
 Del malayo: *bambú, orangután, rom*.

Por lo general estas palabras no pasaron directamente de aquellos idiomas al nuestro, sino por conducto del francés.

II. Formación de otras palabras.—Por otros caminos se aumentaba también el vocabulario español. De una parte, unas palabras daban origen a otras, ya por *derivación* (como *meseta* de *mesa*, *blanquecino* de *blanco*, etc.), ya por *composición* (como *contrapeso* de *contra* y *peso*, *carricoche* de *carro* y *coche*). De otra parte los escritores y hombres cultos formaban, acudiendo casi siempre al latín, determinadas voces que, por no ser producto de la evolución natural del latín vulgar, se han llamado *cultismos*; como *flagelo, tristura, refulgente, viperino, circundar, confluir*, etc. Modernamente ha sido necesario formar del griego y del latín muchos de estos vocablos para designar ideas nuevas; como *telégrafo, microscopio, antropología, sacarina, aeroplano*, etc., etc.

12. Formas dobles, cultas y populares.—Muchas palabras latinas dieron origen en castellano a dos formas distintas: una popular, que surgió naturalmente por obra del uso; otra culta, que los hombres eruditos sacaron del correspondiente vocablo latino. He aquí algunas de estas palabras en sus formas popular y culta:

Latín	<i>apotheca</i>	<i>bodega</i>	<i>botica</i> .
—	<i>ancora</i>	<i>ancla</i>	<i>áncora</i> .
—	<i>anima</i>	<i>alma</i>	<i>ánima</i> .
—	<i>articulus</i>	<i>artejo</i>	<i>artículo</i> .
—	<i>attonitus</i>	<i>tonto</i>	<i>atónito</i> .
—	<i>auscultare</i>	<i>escuchar</i>	<i>auscultar</i> .
—	<i>capitulum</i>	<i>cabildo</i>	<i>capítulo</i> .
—	<i>capitalis</i>	<i>caudal</i>	<i>capital</i> .

Latin	<i>coagulare</i>	<i>cuajar</i>	<i>coagular</i> .
—	<i>collocare</i>	<i>colgar</i>	<i>colocar</i> .
—	<i>concilium</i>	<i>concejo</i>	<i>concilio</i> .
—	<i>decimus</i>	<i>diezmo</i>	<i>décimo</i> .
—	<i>delicatus</i>	<i>delgado</i>	<i>delicado</i> .
—	<i>directus</i>	<i>derecho</i>	<i>directo</i> .
—	<i>factura</i>	<i>hechura</i>	<i>factura</i> .
—	<i>implicare</i>	<i>emplear</i>	<i>implicar</i> .
—	<i>insula</i>	<i>isla</i>	<i>insula</i> .
—	<i>laborare</i>	<i>labrar</i>	<i>laborar</i> .
—	<i>laicus</i>	<i>lego</i>	<i>laico</i> .
—	<i>legalis</i>	<i>leal</i>	<i>legal</i> .
—	<i>liberare</i>	<i>librar</i>	<i>liberar</i> .
—	<i>masticare</i>	<i>mascar</i>	<i>masticar</i> .
—	<i>mobilis</i>	<i>mueble</i>	<i>móvil</i> .
—	<i>octavus</i>	<i>ochavo</i>	<i>octavo</i> .
—	<i>operare</i>	<i>obrar</i>	<i>operar</i> .
—	<i>pensare</i>	<i>pesar</i>	<i>pensar</i> .
—	<i>pigmentum</i>	<i>pimiento</i>	<i>pigmento</i> .
—	<i>polypus</i>	<i>pulpo</i>	<i>pólipo</i> .
—	<i>primarius</i>	<i>primero</i>	<i>primario</i> .
—	<i>rapidus</i>	<i>raudo</i>	<i>rápido</i> .
—	<i>recuperare</i>	<i>recobrar</i>	<i>recuperar</i> .
—	<i>ruptura</i>	<i>rotura</i>	<i>ruptura</i> .
—	<i>secularis</i>	<i>seglar</i>	<i>secular</i> .
—	<i>strictus</i>	<i>estrecho</i>	<i>estricto</i> .
—	<i>vindicare</i>	<i>vengar</i>	<i>vindicar</i> .

13. **Palabras de otro origen.**—Algunas palabras se han derivado del nombre del lugar donde se inventó o popularizó la cosa designada (como *berlina*, de Berlín, *bayoneta*, de Bayona), y también del nombre del inventor o divulgador (como *espinela*, de Vicente Espinela, del general Ros de Olano, *guillotina*, del doctor Guillotín, *silueta*, de Esteban de Silhouette, *voltio*, de Volta, etc.)

SECCION II

Fonética

CAPITULO II

Las vocales.

14. **Evolución de los sonidos.**—De la misma manera que el latín hablado en España ofrecía ya notables diferencias respecto al latín escrito, tanto en su fonética como en su vocabulario, el tránsito de aquel latín hablado a la lengua romance no se hizo sin importantes cambios, que imprimieron a nuestra lengua sus caracteres peculiares.

Estos cambios fueron del orden siguiente:

- 1.º Las vocales y sus agrupaciones.
- 2.º Las consonantes y sus agrupaciones.
- 3.º Las palabras.
- 4.º Las oraciones.

A cada uno de estos extremos nos referiremos con la concisión propia del lugar. Hemos de limitarnos, pues, a ciertas reglas generales, prescindiendo de excepciones y particularidades que tienen su natural cabida en estudios más amplios de Gramática histórica.

15. **Las vocales en el latín clásico.**—En latín clásico había cinco vocales breves y cinco largas (ā ā, ē ē, ī ī, ō ō, ū ū). Decíanse *breves* o *largas* según cuál fuere su *cantidad*. Las breves se pronunciaban en una unidad de tiempo; las largas tenían mayor duración. En *cālyx* y en *mēmor*, la *a* y la *e*, respectivamente, son breves; en *māter* y en *obvēntus*, son largas.

16. **Las vocales en el latín vulgar.**—En latín vulgar las vocales breves se pronunciaron como *abiertas*, y las largas como *cerradas*. Sin embargo, la *e* cerrada y la *i* abierta se confundieron en el sonido de *e* cerrada; la *o* cerrada y la *u* abierta, en el de *o* cerrada; y las dos *a*, abierta y cerrada, en el único de *a* normal. En consecuencia, las vocales en latín vulgar vinieron a ser siete: *a*, *e*, *e*, *i*, *o*, *o*, *u*.

17. **Las vocales en la lengua romance.**—Veamos ahora los cambios más frecuentes que estas siete vocales del latín vulgar experimentaron en la lengua romance. Téngase ante todo presente que, dentro de cada palabra, hay las siguientes clases de vocales:

1.º *Acentuada* o *tónica*, la que recibe la máxima intensidad de pronunciación, coincidente por lo general con el tono. En *peritus*, la vocal tónica es la *i*.

2.º *Inacentuadas* o *átonas*, las que carecen de esa intensidad. En *peritus*, las vocales átonas son la *e* y la *u*.

Las vocales inacentuadas se llaman:

a) *Inicial*, la primera de cada palabra, vaya o no precedida de consonante. En *magnitudinem*, la vocal inicial es la *a*.

b) *Protónica*, la que, sin ser inicial, precede a la sílaba acentuada. En *magnitudinem*, la vocal protónica es la *i* (ni).

c) *Postónica*, la que, sin ser final de palabra, sigue a la sílaba acentuada. En *magnitudinem*, la vocal postónica es la *i* (di).

d) *Final*, la última de la palabra, vaya o no seguida de alguna consonante. En *magnitudinem*, es vocal final la *e*.

18. **Vocales acentuadas.**—Excepto dos—la *e* abierta y la *o* abierta—, las vocales acentuadas se conservaron por lo general: *passum*, paso; *medicum*, médico; *amisum*, amigo; *fumum*, humo.

La *e* abierta se diptongó en *ie*: *pedem*, pie.

La *o* abierta se diptongó en *ue*: *bonum*, bueno.

19. **Vocales inacentuadas.**—Cuando la vocal inacentuada es inicial, por lo general se conserva: *alienum*, ajeno; *seniorem*, señor; *fortuniam*, fortuna.

Las vocales protónicas, por lo general, desaparecen: *solitarium*, soltero; *honorare*, honrar. Exceptúase la *a*, que se conserva: *paradisum*, paraíso.

Las postónicas desaparecen: *calidum*, caldo; *tabulam*, tabla. Se exceptúa la *a*: *anatem*, ánade.

De las vocales finales, se conservan la *a*, la *e* y la *o*: *musam*, musa; *patrem*, padre; *lego*, leo. La *e*, sin embargo, se pierde algunas veces y otras se convierte en *i*: *colorem*, color; *panem*, pan; *legem*, ley; *bovem*, buey. La *i* final se hace *e*, y la *u* se hace *o*: *veni*, vine; *gelu* hielo.

20. **Diptongos.**—*Ai* dió *e*, pasando por *ai*: *laicum*, lego.

Au dió *o*, pasando por *ou*: *taurum*, toro.

Estos diptongos *ai*, *au*, se formaron a veces en castellano por atracción entre las vocales de dos sílabas inmediatas, y luego pasaron a *e*, *o*: *badium*, baiso, beso; *habui*, auvi, ove (anticuado).

Ae se diptonga en *ie*: *caecum*, ciego.

Oe queda en *e*: *coenam*, cena.

CAPITULO III

Las consonantes.

21. **Consonantes iniciales.**—Las consonantes iniciales, por lo general, se conservan: *benevolentiam*, *castellum*, *fatigare*, *gentem*, *latro-nem*, *regem*, etc.

A veces, sin embargo, algunas de estas consonantes cambian o desaparecen, en la forma siguiente:

La *s* se muda en *x* (luego *j*): *succum*, jugo.

La *j*, que a veces conserva su sonido latino (*jacere*, yacer), otras veces desaparece o se cambia en *j*: *jactare*, echar; *judicium*, juicio.

La *f* fué sustituida por la *h* aspirada, y ésta, como ocurrió siempre con la *h*, perdió a la postre todo valor fonético: *ficum*, higo.

La *g*, ante *e*, *i*, cambia en *y* si la sílaba es tónica, desaparece si es átona: *gemma*, yema; *germanum*, hermano.

La *c*, ante *a*, *o*, *u*, se hace sonora: *cathum*, gato; *conteum*, gozne.

22. **Consonantes internas.**—Algunas consonantes sordas se convierten en sus respectivas sonoras, como son: *p* en *b*, *t* en *d*, *c* en *g*, *f* en *v*: *lupum*, lobo; *vitam*, vida; *secare*, segar; *cofanum*, cuévano.

Suelen perderse la *d* y la *g*: *paradisum*, paraíso; *rumigare*, rumiar; *magistrum*, maestro.

23. **Consonantes finales.**—La *s* y la *l* se conservan: *legis*, lees; *mel(em)*, miel. La *r* se conserva, pero pasa a interior: *inter*, entre. La *n* se conserva en algunos monosílabos: *in*, en.

Las demás consonantes finales se pierden: *amant*, aman; *ad*, a; *novem*, nueve; *sub*, so; *nec*, ni.

24. **Grupos iniciales de consonantes.**—Dos consonantes iniciales se conservan por lo general; pero son frecuentes los siguientes cambios:

a) Si la segunda consonante es *l*, o desaparece la primera o ambas se convierten en *ll*: *flacidum*, lacio; *glironem*, lirón; *clavem*, llave; *pluviam*, lluvia.

b) Si la segunda consonante es *r*, o cambia la primera en su correspondiente sonora o desaparece la *r*: *pravum*, bravo; *cretam*, greda; *cremare*, quemar. También suele haber transposición de la *r*, que pasa a la sílaba siguiente: *crepare*, quebrar; *scrutiniare*, escudriñar.

c) A la *s* líquida, seguida de otra consonante, se antepone una *e*: *stare*, estar; *scutum*, escudo.

25. **Grupos internos de consonantes.**—Las consonantes dobles se reducen a una: *puppam*, popa; *buccam*, boca; *guttam*, gota.

Exceptúanse las dos *ll*, que dan *ll*, y las dos *nn*, que dan *ñ*: *castellum*, castillo; *pannum*, paño.

26. Si las consonantes son distintas, caso de que no se conserven, pueden sufrir cambios como los siguientes:

a) Si la segunda de las consonantes es *c*, *s*, *t*, puede quedar ella y desaparecer la primera, por asimilación: *miscere*, mecer; *consuere*, coser; *scripturam*, escritura.

Sin embargo, *ct* da *che*, pasando por *it*; y *lt*, precedido de *a*, se transforma en *ot*, y precedido de *u*, se transforma en *uch*: *noctem*, noche; *altarium*, otero; *multum*, mucho.

b) Si la segunda de las consonantes es *l*, o *r*, la primera, si es sorda, se hace sonora, y si es sonora desaparece: *aprilem*, abril; *latronem*, ladrón; *lucrare*, lograr; *pigritiam*, pereza; *cathedram*, cadera.

c) Si la segunda de las consonantes es *g* (*rg*, *lg*, *ng*), suele cam-

biar en *c*: *argillam*, arcilla; *exmulgere*, esmucir; *jungere*, uncir. *Ng* también da *ñ*: *cingis*, ciñes; *tangis*, tañes.

d) *Gn* y *mn* dan *ñ*: *lignum*, leño; *damnum*, daño.

e) *Mb* pierde a veces la segunda de estas consonantes: *palumbam*, paloma.

f) *X*, o sea *cs*, da primero *x* y últimamente *j*: *exemplum*, ejemplo.

27. **Grupos finales de consonantes.**—Se conservan durante cierto tiempo como finales en romance las dos consonantes dentales con que terminan ciertas raíces latinas: *mont-em*, mont; *dulc-em*, dulz; *secund-um*, secund. Esas palabras, andando el tiempo, o agregaron una vocal final o perdieron la segunda de las consonantes.

28. **Grupos de tres consonantes.**—Sólo se conservan las tres cuando la primera es nasal, o líquida, o *s*: *septembrem*, septiembre; *rastrum*, rastro; *inclinare*, inclinar.

En las demás combinaciones desaparece una de las tres consonantes: *punctum*, punto; *torctum*, tuerto; *camp sare*, cansar.

29. **Otras agrupaciones.**—El grupo formado por una consonante y una *i* o una *u*, experimenta a veces determinados cambios. Helos aquí:

Di, *gi*, dan *y* entre vocales y *z* detrás de consonante: *podium*, poyo; *verecundiam*, vergüenza.

Ti, *ci*, dan *z*: *rationem*, razón; *arcionem*, arzón.

Ni da *ñ*: *seniorem*, señor.

Li da *j*: *mulierem*, mujer.

Qu pierde a veces la *u*: *numquam*, nunca.

CAPITULO IV

Grupos romances de consonantes.

30. **Grupos romances de consonantes.**—La pérdida de alguna vocal protónica o postónica dió lugar a que en la lengua romance se formaran grupos de consonantes que no existían en latín. Así, al perderse la *e* postónica de *humerum*, quedan formando grupo la *m* y la *r*, y dada la dificultad de pronunciar seguidas ambas consonantes, surge una *b* intermedia (*hombro*).

La fórmula para la expresión gráfica de estos grupos, consiste en escribir las dos consonantes que le forman, y entre ambas, puesta en la parte superior, una coma, que representa la vocal desaparecida. Así, el grupo *mr* de *humerum*, se representa de este modo: *m'r*.

31. He aquí algunas indicaciones sobre estos grupos:

a) Si la segunda de las consonantes que vienen a formar el grupo es una sorda, se hace sonora: *veritatem* (r't), verdad; *manicam* (n'c), manga.

Pero si el grupo es *b't*, *v't*, *p't* o *p'd*, a más de sonorizarse la segunda consonante, se vocaliza la primera: *debitam* (b't) deuda; *capitalem* (p't) caudal.

En el grupo *l'o*, precedido de *a*, la *l* puede vocalizarse o desaparecer: *salicem* (l'c) saice, sauce, saz.

En los grupos *t'c* y *d'c*, a más de sonorizarse la segunda consonante, la primera se hace continua o desaparece: *portaticum* (t'c), portazgo; *judicare* (d'c), juzgar.

b) Si la segunda consonante es *l*, pueden ocurrir los siguientes casos:

C'l—grupo que aparece en el latín clásico y en el vulgar—, da *j*: *oculum* (c'l), ojo. Lo mismo ocurre con los grupos *t'l* y *g'l*: *vetulum*, viejo; *tegulam*, teja. En voces tardías o semicultas se conserva el grupo, o bien hay metátesis de sus consonantes: *seculum* (c'l), siglo; *regulam* (g'l), regla; *capitulum* (t'l), cabildo.

B'l produce algunas veces *ll*: *tribulum* (b'l), trillo; *sibilare* (b'l), chillar.

c) Los grupos de nasales y líquidas (*m'n*, *m'l*, *m'r*, *n'r*) añaden casi siempre una oclusiva intermedia, que en los tres primeros es *b* y en el último *d*: *hominem* (m'n), hombre; *humerum* (m'r), hombro; *tremulare* (m'l), temblar; *ingenerare* (n'r), engendrar.

La *i*, la *r* y la *n*, formando parte de un grupo, suelen cambiarse entre sí o dar lugar a metátesis varias: *anima* (n'm), alma; *ilicinam* (l'c), encina; *roburem* (b'r), roble; *cumulum* (m'l), colmo; *generum* (n'r), yerno.

d) Si la primera consonante es sorda seguida de *r*, se hace sonora: *siceram* (c'r), sidra.

32. Grupos de más de dos consonantes.—Por lo general se conservan solamente la primera y la última: *vindicare* (nd'c), vengar; *mastitare* (st'c), mascar; *rendita* (nd't), renta.

Sin embargo, también puede ocurrir lo siguiente:

a) Se pierde la primera consonante, o la primera y la segunda: *pectoralis* (ct'r), petral; *fraxinum* (cs'n), fresno; *septimanam* (pt'm), semana.

b) Sufre un cambio la primera: *alterum* (lt'r), otro; *vulvurem* (lt'r), buitre.

c) Sufre un cambio la última: *ancoram* (nc'r), ancla.

d) Dos o tres de las consonantes producen un nuevo sonido: *trunculum* (nc'l), troncho; *masculum* (sc'l), macho; *singularium* (ng'l), señoero.

CAPITULO V

Alteraciones en las palabras.

33. **Cambios fonéticos.**—Juntos entre sí los sonidos para formar palabras, ocurre a veces que unos de ellos influyen sobre otros y los modifican, como resultado de la tendencia natural a pronunciar con menor esfuerzo. Estos cambios pueden obedecer a dos causas: 1.º Influencia de unos sonidos sobre otros. 2.º Influencia de unas palabras sobre otras.

34. **Influencia de unos sonidos sobre otros.**—De ella resulta uno de los fenómenos siguientes: 1.º Cambio de sonidos. 2.º Cambio de posición de los sonidos. 3.º Supresión o adición de sonidos.

35. **Cambio de sonidos.**—Se llama *asimilación* el cambio fonético por el cual una letra, en vez de conservar su sonido, toma el de otra letra próxima, de modo que ambos se hacen iguales. La palabra *directum*, por ejemplo, debiera haber dado *direcho*; y sin embargo salió *derccho*, porque se asimiló la vocal inicial a la tónica.

Fenómeno contrario es el de la *disimilación*, por el cual dos sonidos iguales y próximos se hacen diferentes. De la palabra latina *arborum* debiera haber salido *arbor*; pero salió *árbol*, porque repeliéndose los dos sonidos próximos e iguales, cambió uno de ellos.

36. **Cambio de posición de los sonidos.**—Llámase *permutación* o *metátesis* al hecho de cambiar dos sonidos entre sí sus lugares respectivos. Así, del latín *parabola* debiera haber salido *parabla*; no obstante lo cual salió *palabra*, porque hubo metátesis entre la *r* y la *l*.

37. **Transposición** es el cambio de lugar de un solo sonido dentro de la palabra. De *integrar* salió *entregar* y no *entegrar*, porque el sonido de la *r* pasó a la sílaba anterior.

38. **Supresión o adición de sonidos.**—La supresión de alguna letra o letras al principio de palabra, se llama *aféresis*. De *eleemosynam* salió *limosna*.

La supresión al medio de palabra se llama *síncopa*. De *honorare* salió *honrar*.

La supresión al fin de palabra se llama *apócope*. De *novem* salió *nueve*.

La adición de una o más letras al principio de palabra, se llama *prótasis* o *próstasis*. De *rugam* salió *arruga*.

La adición en medio de palabra se llama *epéntesis*. De *coemeterium* salió *cementerio*.

La adición al fin de palabra se llama *paragoge*. De *sto* salió *estó* y luego *estoy*.

39. **Influencia de unas palabras en otras.**—Ciertas palabras han ido transformándose con el tiempo, por influencia de otras análogas en su significado o en su estructura. El que habla, las asocia en su pensamiento, sin darse cuenta, por lo general, y repetido el hecho continuadamente, llega a efectuarse el cambio. Cuando, por ejemplo, la generalidad de las personas trataban de emplear la palabra *manacordio*, no paraban mientes en que aquel instrumento se llama así por constar de una sola cuerda, antes por el contrario relacionaban el nombre con la circunstancia de tocarse el instrumento a mano, y decían *manicordio*. Y a la larga quedó el nombre *manicordio* con uso más frecuente que el primero.

40. Unas veces la influencia se ejerce entre palabras de análoga función gramatical. Del numeral latino *duodecim*, por ejemplo, debió salir *doz*, por pérdida natural de la *e* final (19); pero como los numerales inmediatos, *once*, *catorce*, *quince*, llevaban dicha *e*, la conservó también, y se dijo *doce*.

41. Otras veces, la analogía del sonido lleva a establecer analogía en la significación. El que habla, desconociendo el alcance exacto de una palabra, la asocia con otra que le es más conocida, y aun relaciona el significado de ambas. Esto es lo que se llama *etimología popular*. En vez de *gaviota*, por ejemplo, la gente dió en decir *paviota*, sin duda porque en algún modo relacionaba la idea de la gaviota y la del pavo; y de esta manera quedaron en uso ambos nombres, *gaviota* y *paviota*.

SECCION III

Morfología

CAPITULO VI

El sustantivo.—El adjetivo.

42. **Las partes de la oración.**—Hemos visto la forma en que los sonidos evolucionaron del latín al castellano para formar las palabras. Veamos ahora cómo cada una de las partes de la oración, dentro de su función respectiva, fué sufriendo también ciertos cambios que fijaron la índole morfológica de nuestro idioma.

43. **El nombre.**—Variadas fueron las alteraciones que el nombre sustantivo experimentó en castellano respecto a su lengua de origen.

44. **Los casos.**—Las desinencias casuales propias de la declinación latina, fueron ya perdiéndose en latín vulgar, y para expresar las relaciones a ellas correspondientes, se hizo uso de preposiciones. Así, por ejemplo, en vez de decirse *unus nullorum*, se decía *unus de multis*.

45. Desaparecidas las desinencias, en castellano quedó como predominante la forma del acusativo latino, y ella se empleó como única para todos los casos, acompañada, cuando era preciso, de las preposiciones. La forma latina del nominativo quedó solamente en algunos nombres, como *Dios, Jesús, Marcos, juez, cal*, etc.; la del genitivo, en otros como *condestable, martes, jueves*, etc.

45.—Esa forma del acusativo, habilitada para todos los casos del nombre, tomó una de las tres terminaciones siguientes:

1. Singular *a*, plural *as*; como *rosa, rosas*. Era el acusativo de la primera declinación latina, perdida la desinencia del singular (*rosam*), pero conservada la del plural (*rosas*). Este grupo de nombres, pues, correspondía a la primera declinación latina, y a él se incorporaron otros muchos nombres de la quinta (*materiem, materia, saniem, saña*, etc.), así como otros de la tercera que por etimología tenían *a* o la tomaron luego (*diadema, popa, pulga*, etc.)

2. Singular *o*, plural *os*; como *huerto*, *huertos*; *canto*, *cantos*. Corresponde, pues, a las declinaciones latinas segunda y cuarta (*hortum*, *hortos*; *cantum*, *cantus*). Agregáronse además otros nombres de la tercera declinación, que tenían *o* por etimología o la tomaron luego (*pecho*, *buhó*, *pájaro*, etc.).

3. Singular variable (sin ser *a* ni *o*), plural, *s* o *es*; como *buitre*, *buitres*; *león*, *leones*; *ángel*, *ángeles*. Pertenecen a este grupo los nombres de la tercera declinación latina y otros de la segunda que cambiaron su *o* final en *e*, o que la perdieron (*cobre*, *trébol*, etc.)

47. *El número*.—Se conservaron en castellano los dos números, singular y plural. Este último, como se deduce de lo arriba dicho, vino a distinguirse por terminar en *s* o *es*.

48. *El género*.—En los nombres castellanos subsistieron los géneros masculino y femenino, y desapareció el neutro. No siempre conservaron los nombres en romance el mismo género que tenían en latín.

49. Como, salvo el nombre *mano* y algún otro, por lo general el origen culto, el castellano no consintió la final *o* en los femeninos, ocurrió que los nombres latinos de este género, pertenecientes a la segunda declinación, o tuvieron que cambiar de género (*fraxinus*, *fresno*) o de terminación (*socrus*, *suegra*; *amethystus*, *amatista*).

50. El género neutro desapareció. De los neutros latinos, los terminados en *um* y *us* pasaron a masculinos (*templum*, *templo*; *corpus*, *cuerpo*), y los de otras terminaciones ya adoptaron el género masculino, ya el femenino (*nomen*, *nombre*; *mel*, *miel*). El acusativo de plural de algunos nombres neutros latinos pasó al castellano, pero no como tal, sino como singular femenino: *ligna*, *leña*; *fiesta*, *fiesta*.

51. *El adjetivo*.—Los adjetivos latinos de tres terminaciones (*us*, *a*, *um*), pasaron al castellano en sus formas del masculino y femenino, y perdieron la del neutro: *bonum*, *bueno*; *bonam*, *buená*). Los de dos terminaciones (*is*, *e*), tomaron la primera, que sirvió, como en latín, para masculino y femenino, y perdieron la del neutro: *gravem*, *grave*; *docilem*, *dócil*. Luego, sin embargo, hubo tendencia a dotar de forma especial femenina a los adjetivos de esta última clase, lo mismo que a los sustantivos adjetivados, y así se dijo *morador-moradora*, *leonés-leonesa*, *ladrón-ladrona*.

52. El comparativo en *ior* (*necessarior*), ya frecuentemente sustituido entre los latinos por una perífrasis (*magis necessarius*), desapareció totalmente en castellano para dar paso a la segunda forma (*más*

necesario). El superlativo en *issimus* (*doctissimus*), quedó en castellano como forma culta, mientras que el uso general optó por anteponer al adjetivo las palabras *muy*, *el más* (muy docto, el más docto).

53. De forma latina, sin embargo, quedaron en castellano algunos comparativos, como *mayor*, *menor*, *mejor*, *peor*, *superior*, *inferior*; y algunos superlativos, como *máximo*, *mínimo*, *óptimo*, *pésimo*, *supremo*, *ínfimo*. Son, en su mayor parte, de origen culto.

CAPITULO VII

El pronombre.—El artículo.

54. **El pronombre.**—Mientras que el sustantivo y el adjetivo latinos pasaron al castellano bajo la forma del acusativo, del pronombre personal quedaron varios casos. Tal lo veremos sucintamente a continuación.

55. *Pronombre de primera persona.*—En singular, el nominativo *ego*—ya abreviado en *eo*, *io*, en latin vulgar—, dió *yo*; el acusativo *me* sirvió, sin variación, para el acusativo y el dativo simples; el dativo *mihi* dió *mi*, que se empleó, con las correspondientes preposiciones, para dativo, acusativo, genitivo y ablativo; por otra parte, del ablativo *mecum*, anteponiendo otra vez la preposición ya pospuesta, salió *conmigo*. El genitivo latino se perdió.

En plural, la forma latina *nos*, de nominativo y acusativo, quedó para todos los casos, si bien más tarde, sustituida por *nosotros*, hubo de reducirse al dativo y acusativo simples.

56. *Pronombre de segunda persona.*—En singular, la forma latina *tu*, de nominativo y vocativo, quedó para los mismos casos; el acusativo *te* sirvió para el acusativo y el dativo simples; el dativo *tibi* dió *tú*, que se empleó, con sus preposiciones, para dativo, acusativo, genitivo y ablativo; el ablativo *tecum* dió *contigo*. El genitivo latino se perdió.

En plural, la forma latina *vos*, de nominativo y acusativo, sirvió para todos los casos. Más tarde fué sustituida por *vosotros*, y para el dativo y acusativo simples se introdujo la forma *os*.

57. *Pronombre de tercera persona.*—El pronombre español de tercera persona procede del demostrativo latino *ille*. El masculino *ille* dió *elle*, que luego quedó en *el*; el femenino *illa* dió *ella*; el neutro *illud*

dió *ello*. Estas formas no sólo sirvieron para el nominativo, sino también para los demás casos, con la correspondiente preposición. Del acusativo salió *ello*. *lo* (illum) y *ella*, *la* (illa). Del dativo *illi* salió el dativo simple *le*, aplicable al masculino y al femenino. Este dativo, antepuesto al acusativo del mismo pronombre, originó la forma *gelo*, que más tarde vino a ser *se lo*.

En plural, el acusativo *illos*, *illas*, originó las formas *ellos*, *ellas*, empleadas en todos los casos, y además las formas *los*, *las*, del acusativo simple. Del dativo *illis* salió *les*, dativo simple.

58. El pronombre reflexivo de tercera persona dió origen a otro análogo en castellano. El acusativo *se* sirvió para el acusativo y el dativo simples; el dativo *sibi* dió *sí*, que se empleó, con preposiciones, para dativo, acusativo, genitivo y ablativo; del ablativo *secum*, antepuesta la preposición, salió *consigo*.

59. *Pronombre posesivo*.— Los pronombres romances *mío*, *mía*—*tuyo*, *tuya*—, *suyo*, *suya*—, salieron del acusativo latino: *meum*, *meam*—, *truum*, *tuam*—, *suum*, *suam*—. La intercalación de una *y* en *tuyo*, *tuya*, *suyo*, *suya*, se debe tal vez a analogía con el relativo *cuyo*. Las formas apocopadas, después de varias indecisiones, vinieron a quedar en *mi*, *tu*, *su*.

De *nostrum* vino *nuestro*, y de *vestrum* (que en latín vulgar se decía ya *vostrum*), *vuestro*.

60. *Pronombres demostrativos*.—Tuvieron fundamentalmente su origen en el nominativo de singular y acusativo del plural de otros pronombres latinos, en la forma siguiente: *iste*, *ista*, *istud*, este, esta, esto; *ipse*, *ipsa*, *ipsum*, ese, esa, eso; *ecc-ille*, *ecc-illa*, *ecc-illud*, aquel, aquella, aquello. En este último, como se ve, el pronombre *ille* tomó un refuerzo, procedente acaso de *eccum*.

61. *Pronombres relativos*.—En el latín vulgar, *qui*, nominativo masculino, *quem*, acusativo masculino, y neutro *quid*, se emplearon para el nominativo y acusativo de los dos géneros, tanto en singular como en plural. De ellos salieron los castellanos *qui*, *quien*, y *que*, empleados los tres para personas, y el último también para cosas. En el siglo XIV cayó en desuso *qui*, y en el XVI se formó *quienes*, plural de *quien*.

Cual salió de *qualis*, *e*, y *cuyo* del genitivo *cujus*.

62. *Pronombres indefinidos*.—*Uno*, *un*, se formó de *unus*; *otro*, de *alterum*; *alguien*, de *aliquem*; *nadie* de (hombres) *nati*; *nada* de (res)

nata; alguno, de *aliqu' unus*; ninguno, de *nec unus*; sendos, de *singulos*; algo, de *aliquid*.

63. *Artículo*.—El artículo no existía en la lengua latina. El artículo castellano *el* procede del demostrativo *ille*, en esta forma: *ille*, ell, el; *illa*, ela, la; *illud*, elo, lo. En plural, *illos*, ellos, los; *illas*, elas, las.

CAPITULO VIII

El verbo.

64. *Las conjugaciones*.—Las cuatro conjugaciones latinas se redujeron a tres en castellano. Subsistieron la primera (en *āre*) y la cuarta (en *īre*), mientras que la segunda (en *e-re*) y la tercera (en *ē-re*), se fundieron en una sola. La *e* final del infinitivo se perdió en todas ellas (*amare*, amar; *timere*, temer; *definire*, definir).

65. *Las voces*.—En latín había formas sintéticas para la voz pasiva (*amor* soy amado; *amabor*, seré amado). El latín vulgar dejó perder esta forma y sólo conservó el participio pasivo, con el cual, y el verbo *esse* antepuesto expresó la pasiva en todos los tiempos. Esto es lo que ocurrió también en castellano (*soy amado*, *seré amado*).

66. *Las desinencias personales*.—Las desinencias personales latinas, generales para todos los tiempos, excepto el pretérito perfecto de indicativo y el imperativo, pasaron al castellano en la forma siguiente:

Singular 1.^a persona.—Latín, variable.—Castellano, variable.

— 2.^a —.—Latín, *s* (*amas*).—Castellano, *s* (*amas*).

— 3.^a —.—Latín, *t* (*amat*).—Castellano, se perdió (*ama*).

Plural... 1.^a persona.—Latín, *mus* (*amamus*).—Castellano, *mos* (*amamos*).

— 2.^a —.—Latín, *tis* (*amatis*).—Castellano, *is* (*amáis*).

— 3.^a —.—Latín, *nt* (*amant*).—Castellano, se perdió la *t* (*aman*).

En el siglo XIII, todas las segundas personas de plural, provenientes de — *tis*, terminaban en — *des* (*amades*, *amábades*). De esta terminación, las formas llanas perdieron la *d* en el siglo XIV, y se dijo *amáes*, *amáes*, *amáis*. En el siglo XVI van perdiéndola también las esdrújulas (*amabáis* en vez de *amábades*, *amareis* en vez de *amáredes*).

67. *Tiempos*.—Los tiempos verbales que se formaron directa-

mente de los latinos—pues otros tienen diferente formación—, son los siguientes:

68. *Presente de indicativo*.—Conservó su forma en castellano (*amo, temo, defino*). Únicamente los verbos de la tercera conjugación castellana cambiaron en *e* la *i* de la segunda y tercera persona de singular (*definís, defines; definit, define*).

69. *Pretérito imperfecto de indicativo*.—Se conservó la *b* en los verbos de la primera conjugación castellana (*amabam, amaba*), pero desapareció en los de la segunda y tercera, formándose el hiato *ia* (*timebam, temía; definiebam, definía*). En la Edad Media se pronunciaba también *ie*, más frecuentemente con diptongo que con hiato (*temién, hazién*).

70. *Pretérito indefinido*.—El hoy llamado en castellano pretérito indefinido, se formó del pretérito perfecto latino. Las desinencias de éste, diferentes a las de los demás tiempos, eran las siguientes: *i, si, t; mus, stis, nt*. En los sonidos finales de estas desinencias se efectúan los cambios ordinarios: la *i* y la *u* pasaron, respectivamente, a *e* y *o* (19); la *t* final se perdió (23).

En el latín vulgar, y aun en el literario, era ya muy frecuente sincopar en este tiempo los verbos de la primera y cuarta conjugación latinas, cuando *av, iv* eran protónicas: *amasti* en vez de *amavisti, audisti* en vez de *audivisti*. Aun sin ser protónicas *av, iv*, también solía haber contracción.

El pretérito indefinido salió, pues, del latín vulgar en la forma siguiente: *amai, amé; amasti, amaste; amaut, amó; amamus, amamos; amastis, amasteis; amarunt, amaron*. Es de advertir que antes de llegar a tal resultado algunas de esas personas verbales pasaron por otras formas.

71. Algunos pretéritos latinos de los llamados *fuertes*, que acentuaban sus personas en la radical y no en la desinencia, pasaron en la misma forma al castellano, y, en consecuencia, tuvieron llanas y no agudas la primera y tercera persona de singular: *dixi, dije; traxi, traje, habui, hube; feci, hice, etc.*

72. *Presente de subjuntivo*.—Se conservó el latino en la forma siguiente: *amem, ame; ames, ames; amet, ame; amemus, amemos; ametis, améis; ament, amen*. En los verbos de la segunda y tercera conjugación castellanas se pierde la vocal postónica: *timeam, tema; definiam, defina*.

73. *Preterito imperfecto de subjuntivo*.—La forma romance *amara* salió del pluscuamperfecto de indicativo (*amaveram*), y la forma *amase* del pluscuamperfecto de subjuntivo (*amavissem*). En ambas se efectuó una síncope análoga a la del pretérito perfecto de indicativo, del cual son afines (*amaram*, *amassem*).

74. *Futuro imperfecto de subjuntivo*.—Procede del mismo tiempo latino (*amavero*, *amaveris*, etc.), también con síncope. La terminación de la primera persona de singular fué en un principio *o*, como en latín (*fallaro*, *tomaro*, etc.), pero luego cambió en *e*, por analogía con las demás personas (*amare*, *amares*, *amare*; *amaremos*, *amareis*, *amaren*).

75. *Imperativo*.—Se conservó el latino: *ama*, *ama*; *amate*, *amad*. Esta persona de plural se empleó sin la *d* final hasta fines del siglo XV (*amá*, *temé*, y no *amad*, *temed*). Del singular, la vocal final se ha perdido en algunos verbos de la segunda y tercera conjugación: *sal* y no *sale*, *pon* y no *pone*.

76. *Participio*.—El participio activo latino ha dejado de serlo en castellano para convertirse en simple adjetivo: *amantem*, amante; *dormientem*, durmiente. El participio pasivo de la primera conjugación castellana corresponde al de la primera conjugación latina (*amatum*, amado); los de las conjugaciones castellanas segunda y tercera, tomaron forma de los de la cuarta conjugación latina (*debido*, *leído*, *oído*). Subsistieron en castellano algunos participios fuertes en *to*, *so*, *cho*: *apertum*, abierto; *impressum*, impreso; *dictum*, dicho.

CAPITULO IX

Tiempos verbales de formación romance.

Adverbio.—Preposición.—Conjunción.—Interjección.

77. *Tiempos de formación romance*.—Fueron varios los tiempos que, apartándose de la forma latina, tomaron una nueva en castellano.

78. El futuro imperfecto de indicativo, en vez de atenerse al latín (*amabo*, *amabis*, etc.), adoptó una forma perifrástica, que consistió en anteponer el infinitivo del verbo al presente de indicativo contracto de *haber*. Ambos elementos se fundieron después en una sola palabra: *amar-he*, *amar-é*, *amaré*, (87). En el siglo XVII todavía se admitía la

separación de ambos elementos, con algún pronombre interpuesto, y así dice Cervantes: *agradecérselo hemos*. En algunos verbos desapareció la *e* final del infinitivo, como protónica (19): (*sabré, habré, cabré*). El encuentro de *nr* hizo surgir a veces una *d* eufónica: *tendré, pondré, vendré* (31 c). En lo antiguo, aquel choque se resolvía mediante una metátesis: *terné, porné, verné*.

79. El simple de potencial se formó de modo idéntico: al infinitivo del verbo se agregó, con las correspondientes desinencias, el pretérito imperfecto del verbo *haber* en su forma contracta *ia* (*habebam, había, ía*). Los dos elementos se fundieron en forma análoga: *amar-ia amaría*. Ocurrieron los mismos fenómenos de metátesis e intercalación de la *d*: *ternia, pornia, vernia; sabría, habría, cabría*.

80. Otros tiempos de nuestra conjugación se formaron con el auxiliar *haber* y el participio pasivo del verbo correspondiente. Tales fueron, en el modo indicativo, el pretérito perfecto (*he amado*), el anterior (*hubo amado*), el pluscuamperfecto (*había amado*) y el futuro perfecto (*habré amado*); en el potencial, el compuesto o perfecto (*habría amado*); y en el subjuntivo, el pretérito perfecto (*haya amado*), el pluscuamperfecto (*hubiera o hubiese amado*) y el futuro perfecto (*hubiere amado*).

81. **Adverbios.**—De los adverbios castellanos, unos proceden de adverbios latinos, otros se formaron en España. Entre los primeros figuran muchos, como *bien* (bene), *mal* (male), *tanto* (tantum); *cuanto* (quantum), *tan* (tam), *cuan* (quam), *no* (non), *cerca* (circa), *aún* (adhuc), *hoy* (hodie), *nunca* (nunquam), *más* (magis), *menos* (minus), etcétera etc. En latín vulgar había algunos adverbios formados por dos partículas, y a su semejanza se formaron otros en castellano; como *demás* (demagis), *dentro* (deintro), *entonces* (intunce), *detrás* (de-trans), *allí* (adillic), *allá* (adillac), *ahí* (adhic), *jamás* (jam magis). Para la formación de ciertos adverbios, especialmente de modo, el romance se valió de un procedimiento, que consistió en posponer a los adjetivos el sustantivo *mente* o *mientras* (mente, del lat. *mentem*): *buena-mente, malamente, perfectamente*, etc. Muchos adjetivos se emplearon como adverbios: *bajo, quedo, alto, recio, harto*, etc. Esto aparte de las numerosas frases adverbiales que el castellano, como todos los idiomas, fué creando en épocas diversas: *a sabiendas, de rondón, de hito en hito, a tontas y a locas*, etc.

82. **Preposiciones.**—Se conservaron en castellano casi todas las

preposiciones latinas: *a* (ad), *ante* (ante), *con* (cum), *contra* (contra), *de* (de), *en* (in), *entre* (inter), *por* (per), *so* (sub), *sobre* (super), *tras* (trans). Otras se formaron de este modo: *desde* (de-ex-de), *hacia* (faciem ad), *para* (per ad). *Hasta* es de origen árabe.

83. **Conjunciones.**—Del latín salieron las siguientes:

Y. Procede de la latina *et*, y en esta misma forma, *et*, y también *e*, se conservó durante la Edad Media. En el siglo XVI se generalizó la forma *y*.

O. De la latina *aut* (20).

Ni. De la latina *nec* (23). En un principio fué *nen* y *nin*, por analogía con *non*.

Si. De la latina *si*.

El romance formó otras conjunciones con adverbios y preposiciones (*como*, *pues*, *luego*, etc.).

84. **Interjecciones.**—Como exclamaciones espontáneas, las interjecciones suelen coincidir en todos los idiomas, bien que en cada uno se pronuncien de modo particular y ofrezcan alguna diferencia de significado. Muchos sustantivos, adjetivos, formas verbales, etc., se emplean también como interjecciones.

SECCION IV

Sintaxis

CAPITULO X

Características principales de la sintaxis.

85. A medida que se formaba nuestra lengua, iba fijándose y concretándose su sintaxis. Veamos de qué modo, ya en el siglo XII, abría paso a la sintaxis moderna.

86. **El sujeto.**—Unas veces, conforme a su colocación lógica, iba el primero en la oración: *El Campeador adeliñó su posada* (Mío Cid).—Otras, sin embargo, iba detrás del verbo, y aun de los complementos, en forma que todo el predicado podía precederle: *Fabló mió Cid el que en buen hora cinxo espada.—A tan grand sabor fabló Minaya Albar Fáñez* (Mío Cid).

Cuando el sujeto era un pronombre personal, unas veces iba expreso, otras tácito: *Yo fio por Dios que en nuestro pra eñadrán.—Mesuraremos la posada e quitaremos el reynado* (Mío Cid).

87. **El verbo.**—Subsistieron en nuestro romance las seis combinaciones posibles en latín respecto a la colocación del verbo; es a saber: 1. Sujeto, complemento, verbo.—2. Sujeto, verbo, complemento.—3. Complemento, sujeto, verbo.—4. Complemento, verbo, sujeto.—5. Verbo, complemento, sujeto.—6. Verbo, sujeto, complemento. Así nos encontramos en el *Mío Cid* ejemplos como los siguientes: 1. *El buen Campeador la su cara tornava.*—2. *Sus cavalleros llegan con la ganancia.*—3. *A Saragoça sus nuevas legavan.*—4. *D'aqueste acorro hablará toda España.*—5. *Adeliñó pora Castiella Minaya Albar Fáñez.* 6. *Andava mio Çid sobre so buen cavallo.*

El infinitivo se posponía con mucha frecuencia a su complemento: *Cerca viene el plazdo por el reyno quitar* (Mío Cid). Suele anteponerse, en cambio, al verbo que le rige: *Con vuestro consejo bastir quiero dos arcas* (Mío Cid).

Los auxiliares *ser* y *haber*, formando tiempos compuestos con el participio o el infinitivo de otro verbo, van por lo general detrás de éste cuando los siguen el sujeto o el complemento, y también cuando el sujeto está tácito o muy separado del verbo: *Venidos son a Castiella aquestos ospedados* (Mío Cid).—*Mesnadas de mio Çid robado an el campo* (Mío Cid).—*Arribado an las naves, fuera eran exidos* (Mío Cid).

Cuando, en el caso de *haber*, hay otro complemento bajo la forma de pronombre personal, éste se pone entre el infinitivo (o el participio) y el auxiliar: *Ya, cavalleros, decir vos he la verdad* (Mío Cid).—*Otorgado le an esto issantes de Carrión* (Mío Cid).

Esta circunstancia de posponerse el auxiliar *haber* al infinitivo, dió origen a la formación del futuro imperfecto de indicativo y del simple de potencial (78): *Si yo vivo, doblar vos he la soldada* (vos doblar-he).—*Convidar le ien de grado, mas ninguno non osaba* (le convidar-ien) (Mío Cid).

88. **Atributo.**—Indistintamente se encuentra antes o después del verbo, aunque durante cierto tiempo se prefiriese lo primero: *Assí es vuestra ventura, grandes son vuestros daños*.—*Mio Çid Ruy Diaz por las puertas entrava* (Mío Cid).

El verbo *haber*, no usado como auxiliar, sino como transitivo, admitía atributo del paciente: *De la ganancia que han fecha, maravillosa e grand*.—*Todos son exidos, las puertas abiertas an dexadas*.

89. **Los complementos.**—Ya hemos visto (87) que los complementos se colocaban antes o después del verbo, tanto el directo como el indirecto y los circunstanciales: *El castiello dexó en so poder, el Campeador cabalga*.—*Gran yantar le fazen al buen Canpeador*.—*Por malos mestureros de tierra sodes echado* (Mío Cid).

El infinitivo complemento de verbos de movimiento, se construía de ordinario sin preposición: *Si me viniereis buscar, fazedme antes mandado*.—*Prisieron so consejo quel viniessen çercar* (Mío Cid).

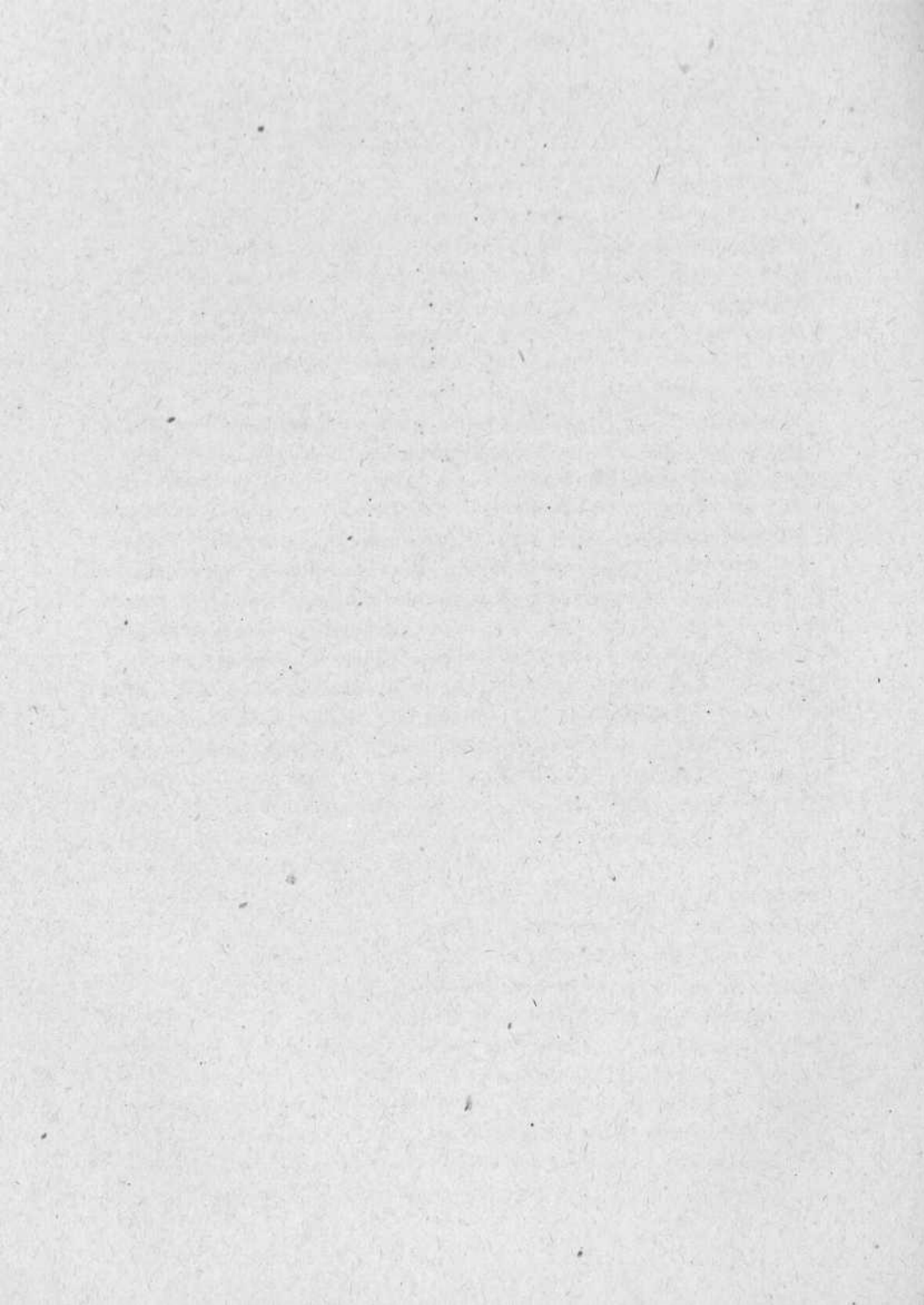
El pronombre personal simple, en oficio de complemento, sigue al verbo si éste encabeza frase o va precedido de la conjunción *e*: *Dexanla a mio Çid, todo esto non preçia' nada*.—*Esta noch yagamos e vayámosnos al matino* (Mío Cid). Se antepone, en cambio, al verbo, si éste va precedido de adverbio o de conjunción que no sea *e*: *Dovos la quinta, si la quisiéredes, Minaya*.—*Bien lo veedes, que yo non trayo nada* (Mío Cid). Indistintamente puede ser enclítico o proclítico si delante del verbo va el sujeto o algún complemento: *En Castejón todos se*

levantavan (Mío Cid).—*Moras e moros aviénlos de ganancia.*—*A Dios lo prometo, a aquel que está en alto.*—*Otro dia movios mio Cid el de Bivar* (Mío Cid):

90. **Adverbios.**—Los adverbios absolutos van unas veces delante y otras detrás del verbo, aunque es más frecuente lo primero: *Apriess:z cavalga, rezebir los sale.*—*Agora nos partimos, Dios sabe el ajuntar.*—*Que en el castiello non i avrie morada, e que serie retenedor, mas non i avrie agua.*—*Mucho era pagado del sueño que soñado a.*—*Con dos espadas que él preçiaba algo.*—*Vos nunqua en Carrión entrariedes jamás.*—*Adelante eran idos los de la criazón.*—*Troçen las Alcarrias e ivan adelant* (Mío Cid).

Los adverbios *i*, contracción de *ibi*, y *ende* o *end* (de *inde*), eran de mucho uso: *Sos cavalleros i an arribança.*—*En ti crovo al ora, por end es salvo de mal* (Mío Cid).

91. **La oración subordinada.**—Lo más frecuente es que la oración subordinada preceda a la principal: *Quando mio Cid el castiello quiso quitar, moros e moras tornáronse a quejar.*—*Pues adelant irán tras nos, aquí sea la batalla.*—*Si lo que digo fiziéredes, saldredes de cativo.*—*Commo fjo por Dios, el campo nuestro será.*—*Maguer plogo al rey, mucho pesó a Garci Ordóñez* (Mío Cid). Otras veces, sin embargo, precede la oración principal: *Non ayades pavor por que me veades lidiar.*—*Esto Dios se lo quiso con todos los sos santos, quando en vuestra venida tal ganancia nos han dado.* También se intercala la oración subordinada en la principal: *El moro Avengalvón, quando sopo el menssaje, saliólos rezebir con grant gozo que faze.*



SEGUNDA PARTE

La obra literaria



SECCION I

Elementos de la obra literaria

CAPITULO I

El Arte y la Literatura.

92. **La obra literaria.**—Obras literarias son las realizadas, dentro de ciertas condiciones, por medio de la palabra escrita o hablada. Una novela, una poesía, un discurso, son obras literarias.

93. **Literatura y Arte.**—A la realización y estudio de las obras literarias hace referencia la *Literatura*. Esta palabra tiene las tres acepciones siguientes:

1.ª Ejercicio de las actividades necesarias para producir obras literarias. Así se dice que el que escribe novelas, poesías, etc., es literato, cultiva la literatura. Tomada en este sentido, la literatura es una de las llamadas *Bellas Artes*.

Arte es un trabajo que produce obras de sobresaliente delicadeza. Según Aristóteles, arte es la facultad de crear lo verdadero con perfección. Las clasificaciones que tradicionalmente se han hecho de las artes, fúndanse en dos acepciones bien diferentes de la palabra: o bien se significaba con ella un trabajo realizado según reglas tomadas de la experiencia (artes mecánicas, pudiéramos decir), o bien se empleaba para expresar una labor espiritual y encaminada a realizar la belleza (propriamente, artes bellas).

Durante largo tiempo ha prevalecido, como división de las Bellas Artes, la que admite estas cinco: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Esta última debe sustituirse por la *literatura*, que tiene un campo más extenso. De esas cinco Bellas Artes, según Taine, la poesía, escultura y pintura son artes de *imitación*; la arquitectura y la música, artes de *creación*. Gauckler las divide en artes del espacio (arquitectura, escultura y pintura) y artes del tiempo (música y poesía).

Modernamente se agrega un tercer grupo, formado por las *artes del movimiento*. Son la danza, la mimica y el cinematógrafo. En realidad, el teatro y el cinematógrafo son una síntesis de todas las artes.

2.^a El conjunto de obras literarias de un país, época o género determinado. Así se dice *literatura griega, literatura moderna, literatura sagrada*, etc.

3.^a El conocimiento razonado de las obras literarias, de sus elementos y formación. Tal es el estudio que, en forma elemental, hemos de realizar en este libro.

El estudio de las obras literarias, en su parte formal y orgánica, se ha venido llamando *Retórica y Poética, Preceptiva Literaria y Literatura preceptiva*.

Desde tiempos del Griego Córax de Siracusa llamóse *Retórica* (de *reo*, yo hablo, y *retor*, orador), al *arte de persuadir*; de modo que sólo se refería a uno de los géneros literarios, la *Oratoria*, con exclusión de los demás. Otros retóricos griegos y latinos la definieron como *el arte de bien decir*; pero aunque esta definición parece más comprensiva, es lo cierto que la Retórica clásica limitó casi siempre su misión a promulgar preceptos relativos a la Oratoria.

La palabra Poética (de *poieo*, yo hago), significa etimológicamente *acción o creación*. Esta etimología se explica por la elevada idea que en la antigüedad consideraba la creación poética como la más excelente de todas las humanas. La Poética, pues, refiérese al estudio de la Poesía, que es otro de los géneros literarios.

Unidos más tarde los dos conceptos de *Retórica y Poética*, se amplió su significado, y pasó a representar el estudio referente a la formación de todas las obras literarias, o sea lo que luego se llamó *Preceptiva literaria*.

94. **La palabra y el pensamiento.**—Hemos dicho que son obras literarias las realizadas por medio de la palabra escrita o hablada. Pero la palabra no significaría nada si no fuera la expresión de un pensamiento. Debemos examinar, por tanto, el pensamiento y el lenguaje como elementos de la obra literaria; la integración de ambos en el proceso y elaboración de la obra literaria; y, últimamente, los distintos aspectos que puede adoptar la resultante de esa integración. O, lo que es lo mismo: 1.º Elementos de la obra literaria. 2.º Producción de la obra literaria. 3.º Géneros literarios.

EL LENGUAJE

CAPITULO II

Elementos del lenguaje literario.

95. **El período.**—El conjunto de oraciones que, enlazadas entre sí, forman sentido cabal, recibe el nombre de *período*.

También suele denominarse *cláusula*; bien que una cláusula pueda estar formada por una sola oración simple y el período requiera varias, simples o compuestas. Así, pues, todo período es cláusula, pero no toda cláusula es período.

El período se divide en *simple* y *compuesto*. Período simple es el que consta de una sola oración principal y de una o más subordinadas. Ej.: *Con la alegría, contento y ufanía que se ha dicho, seguía Don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada victoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo.* (CERVANTES.)

Período compuesto es el formado por dos o más oraciones principales, unidas o no a otras subordinadas. Ej.: *Registró precipitadamente sus bolsillos, rascó un fósforo, miró alrededor, encendió una vela puesta en un candelabro.* (E. PARDO BAZÁN.) *Llegáronse a él los pastores, y creyeron que le habían muerto; y así, con mucha prisa recogieron su ganado, y cargaron con las reses muertas, que pasaban de siete, y sin averiguar otra cosa, se fueron.* (CERVANTES.)

96. Cuando en el período hay oraciones subordinadas adverbiales, se distingue a veces una parte en que el sentido va ascendiendo hasta quedar como en suspenso (*prótasis* o *antecedente*) y otra en que el sentido desciende y se completa (*apódosis* o *consiguiente*). Ej.: *Aunque rendido por las fuertes impresiones de la jornada, y casi tranquilo porque veía a su madre en estado bastante satisfactorio* (*prótasis*), *Rogelio tardó mucho en conciliar un sueñecillo y dió no pocas vueltas antes de quedarse transpuesto* (*apódosis*). (E. PARDO BAZÁN.)

97. Por su extensión, el período puede ser *corto* y *largo*. El primero, claro es, se forma con oraciones simples, tanto independientes

como coordinadas; el segundo, con oraciones compuestas, capaces de prolongar el sentido oracional en varias subordinaciones. El predominio de los períodos cortos da lugar al estilo *suelto* o *cortado*; el de los períodos largos, al estilo que, por tal circunstancia, se llama *periódico*. Compárense los dos períodos siguientes: *Las campanas todas repican al vuelo; los cohetes serpentean por los aires; la población entera se regocija; las músicas suenan mezcladas con los vivas del entusiasmo y los alardes de alegría.* (CASTELAR.) *Abrid los libros de los profetas bíblicos, y en todos aquellos cuadros, o risueños o pavorosos, con que daban a entender a las sobresaltadas muchedumbres, o que iba deshaciéndose el nublado, o que la ira de Dios estaba cerca, hallaréis siempre en primer término a las vírgenes de Israel, siempre bellas y vestidas de resplandores apacibles, ahora levanten sus corazones al Señor en melodiosos himnos y en angélicos cantares, ahora inclinen bajo el peso del dolor las candidas azucenas de sus frentes.* (DONOSO CORTÉS.)

98. Ahora bien, ¿qué clase de períodos debe predominar en la composición literaria? ¿Los cortos o los largos, los simples o los compuestos? Ninguno de ellos, a lo menos en forma preconcebida. El que escribe debe dejarse llevar de la expresión natural de su pensamiento, y construir los períodos como ello lo requiere en cada caso. De este modo, cada período será como deba ser: unos cortos, otros largos, unos simples, otros compuestos. Y no hace falta siquiera que se pare a mirar de qué clase son.

Cierto que construir un período largo, rotundo y sonoro, con abundancia de oraciones principales y subordinadas, es de excelentes efectos sintácticos; pero no lo es menos el período breve y sentencioso, que en pocas palabras condensa un pensamiento delicado o profundo. Por otra parte, el abuso de lo primero expone a diluir las ideas en enfadosas ampliaciones tautológicas, y el de lo segundo puede conducir a la sequedad inexpresiva. Lo mejor, repetimos, es construir los períodos como cada pensamiento lo requiera, sin fijarse en si son cortos o largos, simples o compuestos.

99. Menos aún se deben construir premeditadamente períodos con prótasis y apódosis, ni procurar, como recomendaban los antiguos retóricos, que cada una de ellas tenga determinado número de miembros u oraciones. Los períodos con prótasis y apódosis claramente delimitadas, que son raros, surgirán cuando deban surgir por la fuerza misma del razonamiento, y tendrán las oraciones que éste demande.

100. Si los períodos, por el mismo encadenamiento lógico de las ideas, quedan distribuidos variadamente, resultará esa grata cadencia que se llama *número* o *ritmo*; o, ya que así no sea, no habrá peligro a lo menos de dar en la dureza e inarmonía. En ello influye también de modo especial la elección y colocación de las palabras. Pero todo esto debe ser obra, no del cuidado nimio y metucioso del que escribe, sino de la propia manera de concebir y expresar los pensamientos.

Este ritmo no es incompatible con la diferente entonación de los períodos, según los pensamientos que desenvuelvan. Mucho variará esa entonación según que el pensamiento sea profundo, enérgico, delicado, humorístico, etc.

Lección 13

CAPITULO III

.Cualidades del lenguaje literario

101. **Formas del lenguaje.**—El lenguaje en la obra literaria puede adoptar tres formas:

1.ª *Enunciativa.*—Es la forma de expresar directamente los estados interiores del hombre, ideas y sentimientos.

Ejemplo: «La agricultura en una nación puede ser considerada bajo dos grandes aspectos: esto es, con relación a la prosperidad pública y a la felicidad individual. En el primero es innegable que los grandes Estados, y señaladamente los que, como España, gozan de un fértil y extendido territorio, deben mirarla como la primera fuente de su prosperidad, puesto que la población y la riqueza, primeros apoyos del poder nacional, penden más inmediatamente de ella que de cualquiera de las demás profesiones lucrativas, y aún más que de todas juntas. En el segundo, tampoco se podrá negar que la agricultura sea el medio más fácil, más seguro y extendido de aumentar el número de los individuos del Estado y la felicidad particular de cada uno, no sólo por la inmensa suma de trabajo que puede emplear en sus varios ramos y objetos, sino también por la inmensa suma de trabajo que puede proporcionar a las demás profesiones que se emplean en el beneficio de sus productos.»

(JOVELLANOS)

2.ª *Narrativa.*—Es la forma mediante la cual se refieren los hechos y sucesos, reales o ficticios.

Ejemplo: «Y diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su

rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante, y embistió con el primero molino que estaba delante, y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fué rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza a socorrerle, a todo el correr de su asno, y cuando llegó, halló que no se podía menear: tal fué el golpe que dió con él Rocinante.»

(CERVANTES)

3.^a *Descriptiva*.—Es la forma por la cual se dan a conocer gráficamente los objetos o los seres, presentando y poniendo de relieve sus partes, cualidades o circunstancias.

Ejemplo: «Era éste, y debe ser aún si no se ha desmoronado en pocos años, un edificio cuadrado, más alto que ancho, con un torreón agregado en el ángulo del Norte, y de mayor altura que la casa. Alzase este conjunto pesado y ennegrecido por el tiempo, en el centro de una meseta de suave acceso por todas partes, y a un cuarto de legua del caserío más próximo. Una viejísima y sólida muralla, coronada de cortos pilares, circunda el edificio. Entre ésta y aquella, a la parte de atrás, están las cuadras, la leñera y el gallinero.»

(PEREDA)

102. **Cualidades del lenguaje.**—En el lenguaje literario resplandecen ciertas cualidades, que son consecuencia natural de una perfecta expresión del pensamiento. A continuación se enumeran algunas.

103. **Propiedad.**—Habrá *propiedad* en el lenguaje si las palabras representan cabalmente la idea que se quiere expresar. Y habrá, además, *precisión*, cuando la enuncien en los términos necesarios, sin una concisión exagerada ni una prolijidad superflua, y tan adecuados, que no puedan convenir a ninguna otra.

La *propiedad*, como dice Molière, es la *gran regla de todas las reglas*. «Entre las diferentes expresiones—escribe La Bruyère—que pueden reflejar uno solo de nuestros pensamientos, no hay más que una que sea buena. No siempre se la encuentra al hablar o al escribir. Sin embargo, la verdad es que existe, que todo lo que no sea ella es débil y no satisface a un hombre de ingenio que quiere hacerse entender. Cuando el escritor halla la expresión que busca, se penetra de que era la más sencilla, la más natural y la que debía haberse presentado desde el principio sin esfuerzo alguno.»

104. Ha de tenerse especial cuidado en cuanto al uso de los *sinónimos*, o sean aquellas palabras que tienen parecida significación, como *auxiliar*, *socorrer*, *amparar*. Los sinónimos, aunque expresen igual o

parecida idea, ofrecen diferencias accidentales de significación, por lo cual no pueden emplearse indistintamente.

Las palabras que se toman como sinónimos, son precisamente las que expresan los diferentes matices de una misma idea, y el acierto consiste en usar en cada caso la palabra propia, desechando las sinónimas.

«Si hablando del amigo o protector de una familia numerosa y necesitada, a la cual da una limosna semanal, se dijere por esto que la *defiende*, la expresión sería *impropia*; si se dijere que la *ayuda*, la expresión sería *vaga* o no precisa; y si se dijese que la *ampara*, la expresión sería *inexacta*. La expresión propia, precisa y exacta, en este caso, sería: la *socorre* con un tanto semanal.»

(MONTAUD)

105. A la mayor propiedad y precisión de las expresiones, y también a su mayor belleza y energía, contribuyen los *epítetos*. Reciben el nombre de *epítetos* los adjetivos cuyo fin principal no es calificar o determinar al nombre, sino caracterizarle expresivamente.

Sal ya, *rosada* aurora,
y el velo de colores
despliega *leda* sobre el *mustio* prado.

(REINOSO)

Por lo general el adjetivo calificativo es de empleo necesario para asignar al sustantivo una cualidad determinada. Si decimos, por ejemplo, *la paloma blanca es más bonita que la negra*, necesariamente hemos de emplear los adjetivos *blanca* y *negra*, porque en otro caso no expresaríamos la idea que deseamos. Pero otras veces el adjetivo se aplica al sustantivo sin serle necesario, y no para calificarle simplemente, sino para realzarle con alguna de sus cualidades más sobresalientes. Si decimos, por ejemplo, *el fiero león se arrojó sobre su presa*, pudiéramos muy bien prescindir del adjetivo *fiero*, que no añade nada a la idea principal. Este adjetivo es el *epíteto*.

106. **Pureza.**—Dícese que el lenguaje es *puro* cuando carece de elementos extraños a su propia naturaleza. Para que posea esta cualidad, por tanto, las palabras han de pertenecer al fondo común del idioma y las cláusulas han de ajustarse en su construcción a la índole del mismo. Las palabras y giros peculiares de un idioma, se llaman *castizos*.

107. A la pureza del lenguaje se oponen los llamados *barbarismos*, o sean los vocablos y giros tomados de otros idiomas. Es muy frecuente, por desgracia, para designar ideas que ya tienen nombre en nuestra lengua, emplear vocablos extranjeros, como *dandy*, *sport*,

confort, toilette, etc.; escribir como los extranjeros palabras que tienen forma y ortografía propias en castellano, como *khedive* por *jedive*, *pachá* por *bajá*, *muezzin* por *almuédano*, *Bale* por *Bosilea*, *Mayenza* por *Maguncia*, etc.; adoptar, castellanizados, vocablos de otras lenguas, como *banalidad*, *bisutería*, *pretencioso*, etc.; y dar a las cláusulas construcción extranjera, por ejemplo: «Vos no sois *que* una purista».

El barbarismo toma el nombre especial de la nación de donde procede; así se dice *galicismo*, *anglicismo*, *latinismo*, etc.

Por extensión se llama barbarismo a todo vicio contra la pureza y propiedad del lenguaje.

Ni el uso oportuno y discreto de una palabra extranjera puede tomarse por barbarismo, ni hay que ver barbarismos por todas partes, como le ocurrió a Baralt en su *Diccionario de galicismos*. La forma más lamentable del barbarismo es la que castellaniza las palabras y giros extranjeros. (*Es por esto que... una última palabra, la música habiendo cesado*, etc., etc.).

«A este propósito—escribe Unamuno—, recuerdo que cuando hace meses ocurrían a cada paso disturbios en Bohemia y en el Parlamento austriaco por motivo de la rivalidad entre checos y alemanes, hablábamos a cada paso los telegramas de los *tcheques*. Y entonces escribí una carta a los redactores de... explicándoles que los tales *tcheques* deben ser entre para nosotros checos, pues ni necesitamos de la *t* inicial para representar el sonido de nuestra *ch* (*c* en checo), ni hay razón para que traduzcamos el francés *tcheques* por *cheques*, ya que no decimos *ruses*, *turques*, *bulgares* o *eslaves*».

108. Muy importante es conservar la pureza del lenguaje; pero no habrá que hacerlo de modo que se dé en el *purismo*. Se llama purismo a la afectación en que incurren los que, por alardear de pureza en el lenguaje, rebuscan escrupulosamente las palabras y giros castizos.

109. Es preciso hacer alguna observación respecto a los *neologismos* y *arcaísmos*. Son *neologismos* las palabras de nueva creación; son, por el contrario, *arcaísmos*, las palabras, y a veces las frases, ya anticuadas y que han caído en desuso.

Los neologismos serán no sólo lícitos, sino necesarios, siempre que se destinen a representar inventos o ideas nuevas (*cinematógrafo*, *automóvil*, etc., etc.). Estos neologismos se forman con arreglo a las leyes de derivación y composición, y en su estructura deben adoptar el aire del idioma a que se incorporan. No son, en cambio, admisibles los neologismos bárbaros e innecesarios, que ni obedecen a la falta de otras palabras sinónimas, ni embellecen en modo alguno la expresión.

Leibnitz decía que las voces nuevas han de ser necesarias, inteligibles, sonoras y conformes con la índole del idioma.

Nada más plausible que un neologismo expresivo, capaz de colorear con nuevos matices la idea que representa. Nada, por el contrario, más torpe y desagradable que el neologismo del escritor ignaro que, por no encontrar la palabra correspondiente al concepto que desea expresar, sale del paso inventando un neologismo muchas veces disparatado, y siempre inútil.

Un ejemplo demostrará la virtualidad de los buenos neologismos. Juan de Mena, poeta español del siglo XV, introdujo numerosos neologismos en su poema *El Laberinto*. Algunos, como *diáfano*, *nitido*, *confluir*, *ofuscar*, *inopia*, se incorporaron definitivamente a nuestra lengua; otros, como *evieterno*, *corusco*, *ultriz*, *távido*, etc., no trascendieron del poema citado.

Los *arcaísmos*, si son propiamente tales, no deben usarse. Son palabras muertas, y es vano propósito el resucitarlas. Tales son, entre otras muchas que pudieran citarse, *vegada* (vez), *maguer* (aunque), *aviltar* (afrentar), *caler* (importar), etc.

Con razón decía Horacio que «asi como los bosques mudan las hojas al terminar el año y caen las primitivas, así las palabras más antiguas perecen y las poco ha nacidas brillan con vigor de juventud.» Demos, pues, por bien muertas las palabras propiamente arcaicas, y recibamos complacidos los neologismos de buena ley.

Debe advertirse, sin embargo, que no son arcaísmos todas las palabras hoy en desuso, y que si lo están muchos vocablos de estirpe castiza, es tan sólo porque la negligencia o ignorancia de los escritores va empobreciendo lastimosamente nuestro léxico.

Ya Capmany se lamentaba de que la mitad de la lengua castellana se hubiese enterrado en el término de un siglo; y es lo cierto que si se compara el vocabulario de la mayor parte de los escritores modernos con el de un clásico, se verá que éste es incomparablemente mucho más rico y variado.

Sólo con echar un vistazo al *Quijote* encontraremos vocablos como *adunia*, *albarrazado*, *cutir*, *gayado*, *lastar* y mil más, hoy absolutamente desusados, y no por superfluos. Lo mismo en los demás clásicos.

CAPITULO IV

Cualidades del lenguaje literario (continuación)

II. **Corrección.**—La *corrección* del lenguaje estriba en escribir las palabras y construir las cláusulas de acuerdo con las reglas gramaticales.

Se falta, pues, a la corrección de las palabras, cuando se escriben mal, como *explendor*, *exhuberante*, *cólega*.

Se falta a la corrección de la cláusula, cuando se quebrantan las leyes de concordancia, régimen y construcción, incurriendo en lo que se llama *solecismo*:

Dadme guirnaldas bellas
los que sabéis amar,
que de Delfina *en* ellas
quiero la frente ornar.

(ARRIAZA)

No se opone a la corrección, antes bien comunica mayor belleza a la cláusula, la *sintaxis* figurada, que unas veces contrae o reduce la expresión (elipsis); otras, la dilata (pleonasmos); otras, altera la concordancia (silepsis); otras, consiente el empleo de una parte de la oración por otra o de un accidente gramatical por otro (traslación); y otras, en fin, invierte el orden regular de las palabras (hipérbaton).

III. No son contrarios a la corrección, aunque pueden parecerlo, los *modismos* y *provincialismos*.

Los *modismos* son ciertas frases propias y privativas de una lengua, con las que se significa más de lo que se dice, o una cosa distinta de la que indica la letra. Ej.: *hacer de su capa un sayo*, *no saber de la misa la media*, etc. A veces estas frases, tomadas al pie de la letra, son contrarias a las reglas gramaticales o lógicas, y entonces se llaman propiamente *idiotismos*. Ej.: *a ojos vistas*, *a pies juntillas*, *hacer memoria*, etc. Los modismos, lejos de ser dañosos a un idioma, le dan un sello peculiar.

Otro tanto puede decirse de los *provincialismos*, palabras y giros característicos de cada provincia.

Ejemplo: *Tabón* (terron grande), *relocho* (atontado), *argallarse* (inclinarse), provincialismos de Castilla; *cándalo* (palo), *amprado* (prestado), *atrochar* (avanzar), de Aragón; *barcina* (saco de rel), *juncal* (gallardo), *achocar*, (descalabrar),

de Andalucía; *alaván* (muchedumbre), *bujío* (insociable), *arrepunñar* (arañar), de Extremadura; *chauchas* (judías), *guarango* (sucio), *chiconear* (inventar ardidés), de la Argentina; *chiqueo*, *barbaján* (tosco), *fajar* (arremeter), de Cuba; *catasumba* (multitud), *correlón* (cobarde), *apochincharse* (aprovecharse), de Méjico.

Los provincialismos, en gran parte de los casos, no son propiamente tales. Son palabras o giros que en siglos pasados se emplearon en el habla general de Castilla y que luego cayeron en desuso, salvo en alguna provincia que, por unas u otras razones, los conservó. Por esto es muy expuesto decir que un provincialismo lo es tan sólo de determinada provincia o región.

112. **Claridad.**—La *claridad* del lenguaje dependerá de que tanto el sentido de las palabras como el de la cláusula se entienda perfectamente y sin esfuerzo.

La falta de claridad obedecerá en ocasiones al empleo de palabras desusadas o poco conocidas, como son, entre otras, las que se llaman palabras *cuitas*. Con este nombre se conocen las palabras que, traídas al idioma después de formado, y procedentes por lo general del griego y del latín, son ignoradas de la mayoría de las gentes:

El amor es ficto, vanfloco, pigro.

(JUAN DE MENA)

Los poetas eruditos del siglo XV gustaron mucho de introducir esta clase de neologismos, bien que entonces fuese hasta cierto punto una necesidad, por la escasez del vocabulario poético. El poeta cordobés don Luis de Góngora, a principios del siglo XVII, lo convirtió ya en sistema, dando origen a la escuela que se llamó *culteranismo* o *gongorismo*.

La claridad es cosa muy relativa. Las palabras y términos técnicos de una ciencia serán perfectamente claros para los iniciados en ella, pero no para quienes se hallen en distinto caso. No puede ser igual el lenguaje de una obra de vulgarización, dedicada al común de las gentes, que el de un libro de poesía, máxime si éste se dirige a lectores cultos y refinados.

113. Contraria a la claridad del lenguaje es la *ansibología* o *ambigüedad*, por la cual puede darse más de una interpretación a las palabras. Nace principalmente de la mala colocación de éstas, o de no evitar ciertos giros que, aun siendo correctos, encierran confusión:

Los ingenios de los hombres son aparejados para
pasar la vida con asaz contento, y la hermosura de las
mujeres para quitarla al que más confiado viviere.

(MONTEMAJOR)

114. Hay palabras que, por la semejanza de su significación o de su estructura, pueden inducir a anfibología: tales son los *homófonos*, los *homógrafos* y los *homónimos*.

Se da el nombre de *homófonos* a las palabras que suenan lo mismo, pero se escriben de diferente modo y tienen significación distinta:

Algún día los *hierros*
de tus balcones
presenciaron a *solas*
yeros mayores.

(CANTAR POPULAR)

Los *homógrafos* son aquellas palabras que, escribiéndose y pronunciándose del mismo modo, tienen distinto significado, como *sierra* *cuarto*:

Ducados compran *ducados*,
escudos pintan *escudos*,
y tahures muy desnudos
con dados ganan condados;
cruzados hacen *cruzados*
y coronas majestad.

(GÓNGORA)

Homónimos son, en todo rigor, aquellos vocablos que se aplican para designar el nombre propio de dos o más personas o cosas: *Toledo* (ciudad de España), *Toledo* (ciudad de los Estados Unidos). Con relación a las personas son homónimos los que se llaman familiarmente *tocayos*.

Cuando los *homófonos*, *homógrafos* y *homónimos* dan lugar a anfibologías, se llaman *equivocos*, y sirven muy a menudo a los autores festivos para producir el chiste.

115. **Riqueza.**—La *riqueza* del lenguaje estriba en la abundancia de vocablos empleados por el escritor, y en la diversidad de giros y matices de que hace gala en la construcción.

116. **Naturalidad.**—Complemento de todas las cualidades citadas es la *naturalidad*, demostrativa de que la elección y coordinación de las palabras no obedece a un cuidado artificioso, sino a la estricta y cabal expresión del pensamiento. Quien rebusque los vocablos y los giros, no será natural.

Naturalidad no quiere decir rapidez, ni siquiera facilidad, aunque a ella vaya unida casi siempre. Habrá quien, escribiendo de prisa, lo haga afectada

y violentamente; habrá, por el contrario, quien lime y corrija sus escritos, y rebose naturalidad sin embargo. Sabido es que el poeta Zorrilla tachaba y enmendaba una y otra vez sus versos; y ¿puede haber nada más natural que los versos de Zorrilla?

117. **Otras cualidades.**—Cualidades hay, a más de las dichas, que deben dar realce al lenguaje en determinadas ocasiones. Entre ellas se encuentran: la *energía*, que imprime vigor y robustez a las expresiones; la *elegancia*, que las aparta de lo vulgar; la *armonía*, que las hace gratas al oído y fáciles a la pronunciación. Para conseguirlas es preciso tener el talento de emplear palabras que reúnan las cualidades respectivas y combinarlas en forma que produzcan el efecto apetecido.

118. La armonía de la cláusula resulta de la hábil distribución de las palabras y de los miembros; la armonía de las palabras o *eufonía*, depende de elegir las bien. A la eufonía se oponen la *cacofonía* o encuentro de las mismas letras consonantes o de sílabas parecidas, el *hiato* o choque de vocales, la *asonancia* o terminación de vocablos próximos en vocales idénticas, la *consonancia* o terminación de vocablos próximos en las mismas vocales y consonantes. Ejs. respectivos: *Dile a Lola la lección.*—*Se lo decía a Antonio.*—*Conocía la niña su dicha fingida.*—*Quien tiene templanza alcanza alabanza.*

119. Produce, en cambio, notables efectos fonéticos, dando valor representativo a las palabras, la *armonía imitativa*, que consiste en remedar con las palabras los sonidos y movimientos físicos y aun los afectos del ánimo. Para ello se hace uso unas veces de la llamada *onomatopeya* o palabras *onomatopéyicas*, o sean las que imitan el sonido de la cosa que expresan (como *zumbido*, *chirrido*, *chisporroteo*, *zumbar*, etc.); otras, se consigue el efecto solamente empleando un lenguaje que, por la cualidad en él predominante, por la dureza o suavidad de sus vocablos, por la rapidez o lentitud en la expresión, sugiera la idea de aquello que se quiere imitar:

Por las henchidas calles
gritando se despeña
la infame turba que abrigó en su seno;
rueda allá rechinando la cureña,
acá retumba el espantoso trueno.

(J. N. GALLEG0)

Yo soy viva,
soy activa,
me meneo,
me paseo,
yo trabajo,
subo y bajo,
no me estoy quieta jamás.

(IRIARTE)

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan cuando cantan
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando me adivinan;
las fieras, que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste...

(GARCILASO)

En estos ejemplos vemos cómo don Juan Nicasio Gallego, mediante la armonía imitativa, traslada al papel el estruendo guerrero de los cañones; cómo Iriarte hace ver la rapidez de movimientos de la ardilla, y cómo Garcilaso sugiere en el ánimo una apacible melancolía.

EL PENSAMIENTO

CAPITULO V

El pensamiento y sus cualidades.

120. **El pensamiento.**—Las palabras, hemos dicho, no son tales si no expresan pensamientos. El pensamiento no es otra cosa que la coordinación de ideas y representaciones mentales.

El hombre, a la presencia de un objeto, tiene la percepción del mismo. Aun sin tenerle presente, puede representársele por medio de una imagen. Y aun puede adoptar un estado mental distinto de la representación sensible, actual o pasada, y es el de las ideas. Las ideas son variadas y complejas. Y la expresión interna de todo ello, origina el pensamiento.

El pensamiento y la palabra, más que ser cosas inseparables, son una misma cosa. «La palabra *sol*, por ejemplo—escribe el cardenal Mercier—no significa la idea de sol, sino el sol mismo: así es que decimos que el astro rey ilumina y calienta, siendo evidente que estos atributos no convienen a la *idea* de sol, sino al propio sol.»

Los pensamientos pueden ofrecer infinidad de matices. Desde la noción más rudimentaria a la reflexión más honda, todo cabe en los pensamientos. El niño que dice: *quiero jugar*, expresa un pensamiento; un pensamiento expresa el sabio que encierra su sistema filosófico en estas palabras: *Pienso, luego existo*.

121. **Cualidades de los pensamientos.—Verdad.**—Las cualidades lógicas de los pensamientos son principalmente la *verdad*, la *solidez* y la *claridad*.

Un pensamiento es verdadero cuando está conforme con los hechos reales. Ej.: *La luna es un satélite de la tierra.*—*Colón descubrió el Nuevo Mundo.*

Un pensamiento que no es verdadero, pero lo parece y podría serlo, porque no hay nada que se oponga a ello, se llama *verosímil* o *verisímil*. Ej.:

Magdalena me picó
con un afiler el dedo;
díjeme:—Picado quedo—;
pero ya lo estaba yo.

(B. DEL ALCÁZAR)

Esto que dice Baltasar del Alcázar no es verdadero, pero muy bien podría serlo.

La cualidad de verosimilitud es muy relativa. Es imposible decir dónde acaba lo verosímil y empieza lo inverosímil. Con razón se ha dicho que no hay nada más inverosímil que la misma verdad.

En la obra literaria los pensamientos unas veces son verdaderos, otras son verosímiles, y otras no son ni una cosa ni otra. Pero todos ellos, en su orden respectivo, deben atenerse a la lógica, guardando consecuencia con su propia índole. Cuando esto no ocurre, se llaman *falsos*.

En otros términos: será falso el pensamiento que, debiendo ser verdadero, no lo sea; o el que, debiendo ser verosímil, no lo sea; o el que, debiendo responder a un grado determinado de inverosimilitud, se aparta de él. Ejemplos:

«Habiéndose contado en romances las fazañas de los contrabandistas, la-

drones, facinerosos y ahorcados, este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle.»

(HERMOSILLA)

Mientras el arroyuelo para olla
hace de blanca espuma
tantas orejas cuantas guijas lava.

(GÓNGORA)

Falsedad hay también en los pensamientos que encierran un *anacronismo*. Se llama anacronismo al error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que ocurrió.

Es un anacronismo, por ejemplo, decir, como un famoso novelista, que el Cid, al marchar a la guerra, dió un adiós de despedida a las torres de la catedral de Burgos.

122. **Solidez.**—Un pensamiento es *sólido* cuando descansa en la fuerza del raciocinio. Por ello, es difícil destruir un pensamiento sólido con otro opuesto.

Compárense los dos pensamientos siguientes de Baltasar Gracián:

«Vence la intención de pocos a la numerosidad de un vulgo entero.»

«Es la culpa un monstruo que abortó la ceguera, y así heredada en la oscuridad.»

Con facilidad se advierte que la solidez del primer pensamiento falta por completo en el segundo.

En la obra literaria no todos los pensamientos son sólidos, ni en muchos casos tienen por qué serlo. En este punto puede repetirse lo dicho más arriba respecto a los pensamientos verdaderos y verosímiles.

123. **Claridad.**—Un pensamiento es *claro* cuando se entiende con facilidad. Desde luego se supone que los pensamientos han de ser claros en la obra literaria, aunque, en fuerza de claros, no lleguen a triviales, y aunque esa claridad pueda aparecer encubierta por relaciones hondas, sutiles o delicadas.

También la claridad es cosa muy relativa. ¿Dónde acaba el dominio de los pensamientos bellos, profundos, sublimes, y empieza el de los pensamientos oscuros o arduos? Esto depende de los tiempos y de las circunstancias. Lo inadmisibles es que lleguen a convertirse en un enigma indescifrable.

Compárense dos pensamientos de Góngora, uno clarísimo, otro extremadamente oscuro:

De la florida falda
que hoy de perlas bordó la alba luciente,
tejidos en guirnalda
traslado estos jazmines a tu frente,
que pidan, con ser flores,
blanco a tus sienes y a tu boca olores.

Pálidas señas cenizoso un llano,
cuando no del sacrilego deseo,
del duro oficio da; allí una alta roca
mordaza es a una gruta de su boca.

124. El rodeo de lenguaje de que nos valemos para expresar con decoro o disimulo ciertas ideas cuya recta expresión sería dura o malsonante, se llama *eufemismo*.

CAPITULO VI

Otras cualidades del pensamiento.

125. Otras cualidades puede ofrecer el pensamiento en la obra literaria. Llámense pensamientos *profundos* los que tienen grande alicance y cuya inteligencia requiere alguna meditación; *enérgicos*, los que expresan una idea vigorosa que induce a la persuasión; *ingeniosos*, los que demuestran agudeza de entendimiento; *delicados*, los que se caracterizan ante todo por una sensibilidad exquisita; *nuevos*, los que se emplean por primera vez o en forma distinta a como ya lo hubieran sido.

PROFUNDOS. Ama el dolor, seguro
de que, a fuerza de dicha y de reposo,
trocaría a Catón en Epicuro
la costumbre fatal de ser dichoso.

(CAMPOAMOR)

ENERGICOS. No es la revolución raudal de plata
que fertiliza la extendida vega:
es sorda inundación que se desata.
No es viva luz que se difunde grata,
sino confuso resplandor que ciega
y tormentoso vértigo que mata.

(NÚÑEZ DE ARCE)

INGENIOSOS

En el cielo hay alboroto
 porque faltan dos luceros:
 ¿sabes quién los ha encontrado,
 morenita de ojos negros?

(V. R. AGUILERA)

DELICADOS.

Deja espantos y temores,
 Catalina, ¿qué te falta?
 que en alas de mis amores
 iré a la sierra más alta
 por metales o por flores.
 ¿Quieres que trepando vaya
 por los brazos de esa haya
 y baje de sus pimpollos
 de una tórtola los pellos
 a que jueguen en tu saya?

(A. MIRA DE AMESCUA)

126 Hay también pensamientos *bellos, sublimes, graciosos, humorísticos*, etc., cuyo carácter se comprenderá perfectamente en relación con lo que ha de exponerse en las nociones de Estética. Los que realizan lo cómico se llaman *chistes*, y son muy empleados en las obras del género festivo.

BELLOS.

Como produce estancamiento insano,
 si es duradera, la apacible calma,
 amo la tempestad embravecida,
 que esparce los efluvios de la vida
 al romper en los cielos o en el alma.

(JOSÉ P. WELARDE)

SUBLIMES.

Y ese será el espíritu tremendo
 cuya gigante voz sonará un día,
 y a su voz, de la tierra irá saliendo
 la triste raza que en su faz vivía.

La creación se romperá en sus brazos;
 y cuando toque el orbe en su agonía,
 cuando a su soplo el sol caiga en pedazos,
 ¿qué habrá ante Dios? La eternidad vacía.

(ZORRILLA)

COMICOS.

¡Cuántas gentes en el mundo
llevan desnudas las piernas,
unos por falta de medios
y otros por falta de medias!

(VITAL AZA)

127. La *naturalidad* del pensamiento resultará siempre que éste aparezca como producido por la fuerza misma del discurso. Si se observa que, por el contrario, está elaborado con violencia y esfuerzo, el pensamiento será rebuscado, amanerado o forzado. Sirva de ejemplo el siguiente:

Lloro, Filis; mas es sin apariencia,
que sé dolerme, mas quejarme ignoro.
Lloro hacia el corazón; sepa que lloro
el dolor, pero no la diligencia.

(BOCÁNGEL UNZUETA)

128. **Imágenes.**—Medios de dotar a los pensamientos de las citadas excelencias, son muy a menudo las *imágenes* y las diferentes manifestaciones del lenguaje figurado.

Imagen es la representación de una idea mediante formas sensibles. Sirva de ejemplo la siguiente, con que Góngora pinta el amanecer:

Tras la bermeja aurora el sol dorado
por las puertas salía del oriente,
ella de flores la encendida frente
y él de encendidos rayos coronado.

CAPITULO VII

Lenguaje figurado.

129. **Figuras retóricas.**—El natural deseo de formular los pensamientos con precisión, viveza o energía, ha llevado a utilizar recursos varios encaminados a concretar y exornar la expresión. Estos recursos tocan unas veces a las palabras solamente; otras, a los pensamientos mismos. Tales son las llamadas *figuras de dicción*, *figuras de pensamiento* y *tropos*.

130. El uso de estas figuras retóricas ha de ser espontáneo y originado por la necesidad misma de reforzar o colorear la frase para poner de relieve una idea determinada. No sólo en la obra literaria, sino en la misma conversación familiar, usamos las palabras en dos sentidos: uno recto y propio, que representa estrictamente su significación; otro traslaticio, que, en virtud de ciertas analogías, expresa unas cosas por otras. Si decimos: *La flor perfuma el ambiente*, tomamos la palabra *flor* en su sentido recto o propio; pero si decimos: *la flor de la juventud pereció en la guerra*, damos a la misma un sentido traslaticio o figurado.

131. Y también en el lenguaje usual procuramos a veces conseguir análogos resultados mediante la disposición particular de los vocablos o el sentido que imprimimos a la frase. Supongamos que nos refieren un hecho que produce indignación, y exclamamos: *Calla, que eso indigna*. Esto basta para que nos entiendan; pero seremos más expresivos si decimos: *Calla, calla, que eso indigna*. Deseamos manifestar, por ejemplo, que en una batalla *hubo gran mortandad*, y bastará que lo expresemos con esas palabras u otras parecidas; pero aún lo encareceremos mucho más si empleamos una frase como esta: *Corrieron torrentes de sangre*. Aun a sabiendas, claro es, de la enorme exageración que cometemos al expresarlo de ese modo.

132. Pero esto, que en el habla usual obedece sólo al deseo de dar mayor realce a un pensamiento, en el lenguaje literario, a más de perseguir ese mismo fin, sirve para embellecer considerablemente la expresión.

133. Mas debe advertirse que el uso de las figuras retóricas es sumamente delicado, y que, empleadas inhábil y extemporáneamente, producen los resultados contrarios, y dan lugar a redundancias, prosaísmos, afectaciones y extravagancias.

134. *Figuras de dicción*.—Cítanse a continuación algunos de los medios que, aplicados oportunamente, pueden comunicar a la frase elegancia, viveza o energía.

Más como curiosidad que otra cosa, se pone entre paréntesis el nombre asignado a cada una de esas figuras. Como queda indicado, sólo se mencionan algunas, pues las estudiadas por los retóricos son muchísimas.

135. Se procura multiplicar las conjunciones (*polisindeton*). Ejemplo: *Su música no se parecía a aquella música ya anotada, y el sueño*

huyó de sus párpados, y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió, en fin, sin poder terminar el «Miserere».—(BÉCQUER.)

136. Se evita la repetición de conjunciones (*astndeton*). Ej.: *Ya se es ido el caballero; pelea en la guerra, vence al enemigo del rey, gana muchas ciudades, triunfa de muchas batallas, vuelve a la corte, ve a su señora por donde suele, conciértase que la pida a su padre por mujer, en pago de sus servicios.*—(CERVANTES.)

137. Se inician varias oraciones con la misma palabra (*repetición*). Ej.: *PUEBLO aquí, PUEBLO allí, PUEBLO en todas direcciones.*—(E. PARDO BAZÁN.)

138. Se terminan varias oraciones con la misma palabra (*conversión*). Ej.: *Así, cuanto consigue del sacrificio presentado a las primeras divinidades para que la sostengan y para que la socorran, es un llamamiento nuevo a ENEAS, al temido ENEAS, al rechazado ENEAS.* (CASTELAR.)

139. Se repite una palabra al principio de una oración (*reduplicación*). Ej.: *UNA NOCHE, UNA NOCHE no más, y al amanecer del nuevo día, en la sonriente alba, puedes, si así lo deseas, matarme.*—(CASTELAR.)

140. Se inicia y termina con la misma palabra una oración o período (*epanadiplosis*). Ej.: *Un PELIGRO suele ser el remedio de otro PELIGRO.*—(SAAVEDRA FAJARDO.)

141. Se termina una oración y se comienza la siguiente con la misma palabra (*conduplicación*). Ej.: *Pues si él es de reyes PRIMO / PRIMO de reyes soy yo.*—((DUQUE DE RIVAS.)

142. Se usan varios vocablos procedentes de una misma raíz (*derivación*). Ej.: *Y a solas su vida pasa / ni ENVIDIADO ni ENVIDIOSO.*—(FRAY LUIS DE LEÓN.)

143. Se pone una misma palabra en varios de sus accidentes gramaticales (*polipote*). Ej.: *Si HABLAS mucho, aunque HABLES bien, serás HABLADOR. Y dificultoso que HABLES bien HABLANDO mucho, porque pocas veces quien HABLA mucho HABLA bien.*—(POLO DE MEDINA.)

144. Se ponen varias palabras en los mismos accidentes gramaticales (*similicadencia*). Ej.: *SUSURRABA el arroyo, DESPEDÍAN aroma las plantas, ZUMBABAN los insectos del crepúsculo, las aguas corrientes se PLATEABAN en la incierta luz, por los cielos azules RESPLANDECÍAN innumerables aerolitos.*—(CASTELAR.)

145. Se usan varias palabras sinónimas (*sinonimia*). Ej.: *Allí no había PASIÓN, DELIRIO, FRENESÍ, como se pretenden pintar en todos los bailes que desde muy antiguo han sido peculiares a España, singularmente en las provincias meridionales.*—(ESTÉBANEZ CALDERÓN.)

146. **Figuras de pensamiento.**—He aquí algunas de las formas que, usadas con oportunidad, realzan y embellecen el pensamiento.

147. Se expresan las partes, cualidades o circunstancias que concurren en un objeto o idea, con más o menos explicaciones respecto a cada una (*enumeración*). Ej.: *¡Cuán bien me parece el ave que en mi casa crío, el cordero que nace en mi cortijo, el árbol que planto en mi huerto, la flor que en mi jardín sale!*—(MATEO ALEMÁN.)

148. Se ensancha e ilustra un pensamiento, presentándole bajo diferentes aspectos (*amplificación*). Ej.: *Ca todas esas cosas son beneficios de Dios, obras de su Providencia, muestras de su hermosura, testimonios de su misericordia, centellas de su caridad y predicadoras de su largueza.*—(FRAY LUIS DE GRANADA.)

149. Se coloca una serie de ideas en escala ascendente o descendente (*gradación*). Ej.: *Della nace el odio, del odio la envidia, de la envidia disensión, de la disensión mala orden.*—(MATEO ALEMÁN.)

150. Se contraponen ideas (*antítesis*). Ej.: *Si deseas para vivir, nunca serás pobre; si vives para tu deseo, nunca serás rico.*—(POLO DE MEDINA.)

151. Se presentan unidas y conciliadas dos ideas al parecer contradictorias (*paradoja*). Ej.: *Con estas deshonras me honrasteis, con estas acusaciones me defendisteis, con esta sangre me lavasteis, con esta muerte me resucitasteis, y con estas lágrimas vuestras me librasteis de aquel perpetuo llanto y crujir de dientes.*—(FRAY LUIS DE GRANADA.)

152. Se explica una idea por otra, con la que guarda semejanza (*simil* o *comparación*). Ej.: *Y como la luna llena en las noches serenas se goza rodeada y como acompañada de clarísimas lumbres, las cuales todas parece que avivan sus luces en ella, y que la remiran y reverencian, así la buena en su casa reina y resplandece, y convierte a sí juntamente los ojos y los corazones de todos.*—(FRAY LUIS DE LEÓN.)

153. Se dirige la palabra con vehemencia, y hállese presentes o ausentes, bien a seres reales, abstractos o imaginarios, bien a objetos inanimados (*apóstrofe*). Ej.: *¡Oh necesidad! ¡Cuánto acobardas los ánimos, cómo desmayas los cuerpos! Y aunque es verdad que sutilizas*

el ingenio, destruyes las potencias, menguando los sentidos de manera que vienen a perderse con la paciencia.—(MATEO ALEMÁN.)

154. Se hace una pregunta, no para obtener contestación, sino para expresar la afirmación con más fuerza (*interrogación*). Ej.: *¿Hay más apacible cosa que la compañía, ni más odiosa que la soledad?*—(ESPINEL.)

155. Se lanza una exclamación a impulso de los afectos y de las pasiones (*exclamación*). Ej.: *¡Infelices tiempos aquellos en que los rayos descargan tan sólo en las virtudes y en el talento porque están muy altos!*—(CASTELAR.)

156. Se exageran las cosas, para dar mayor idea de su importancia (*hipérbole*). Ej.: *Lo primero que se le ofreció a Sancho fué. espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía UN MEDIANO MONTE DE LEÑA.*—(CERVANTES.)

157. Se atribuye a los seres inanimados, incompóneos y abstractos, cualidades propias de los hombres, suponiendo que se mueven y hablan (*prosopeya*). Ej.: *Tajo profundo, que en arenas de oro | la rubia espalda deslizando, llegas | el pie a besar a la imperial Toledo.*—(QUINTANA.)

158. Se interrumpe bruscamente una frase ya comenzada, como no queriendo decir lo demás, pero dándolo a entender con sobrada intención (*reticencia*). Ej.: *Con todo eso, dijo Don Quijote, mira Sancho, lo que hablas, porque tantas veces va el cantarillo a la fuente... y no digo más.*—(CERVANTES.)

159. Se afirma que, antes de ocurrir tal o cual cosa, habrán de trastornarse las leyes de la naturaleza (*imposible*). Ej.: *¡Yo a Quiteria... Primero | el fuego será frío, el sol oscuro, | y el Mayo irá sin flores, | que yo la hable ni vea.*—(MELÉNDEZ VALDÉS.)

160. Se expresa por medio de un elegante rodeo lo que hubiera podido decirse en pocas palabras (*perífrasis*). Ej.: *El aire, sin nubes, consentía que la luna bañase con su plácido fulgor los montes y las copas de los árboles*—(VALERA.)

161. Se hace referencia a una cosa o un hecho que no se nombran, porque se suponen conocidos (*alusión*). Ej.: *Por poco fueran LOS DE CALIPSO los regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento.*—(CERVANTES.)

162. Se muestra perplejidad, más aparente que real, sobre lo que se debe hacer o decir (*dubitación*). Ej.: *Pues ¿qué haré? ¿Callaré o hablaré? Ni debo callar ni puedo hablar. ¿Cómo callaré tan grandes misericordias? ¿y cómo hablaré misterios tan inefables? Callar es desagradecimiento, hablar parece temeridad.*—(FRAY LUIS DE GRANADA.)

163. Se aparenta pasar en silencio una cosa que al mismo tiempo se está diciendo (*preterición*). Ej.: *Ni llamaré ladrón al traficante | que vende en ocho lo que compró en uno.*—(BRETÓN DE LOS HERREROS.) X

164. **Tropos.**—Se llama *tropo* la traslación de una palabra o frase de su sentido propio a otro figurado, en virtud de una relación que entre ambos existe. Para expresar una idea, muchas veces nombramos solamente lo que en ella hay más simbólico o representativo, ya en su estado actual, ya en sus causas, ya en sus efectos. Aun llegamos a cifrar en un solo individuo o en una abstracción los atributos de la generalidad, y, en virtud de determinadas semejanzas, expresamos unas cosas por otras. Así decimos, por ejemplo: *Desenvainó el acero* (por *desenvainó la espada*); *leo a Quevedo* (en vez de *leo las obras de Quevedo*); *bebió todo el vaso* (en vez de *bebió todo el líquido contenido en el vaso*); *se sublevó el cuartel* (en vez de *se sublevaron los soldados del cuartel*); *es un hombre de mucho seso* (en vez de *es un hombre de mucho talento*); *el Norte venció al Mediodía* (en vez de *los habitantes del Norte vencieron a los del Mediodía*); *bebió una copa de jerez* (en vez de *bebió una copa de vino elaborado en Jerez*); *me admira el pincel de Velázquez* (en vez de *me admira la habilidad artística de Velázquez*); *la Cruz venció a la media luna* (en vez de *los cristianos vencieron a los musulmanes*); *tengo dos Murillos y tres Goyas* (en vez de *tengo dos cuadros de Murillo y tres de Goya*); *aquel año se llenaron los graneros* (en vez de *aquel año hubo buena cosecha*); *la ignorancia es atrevida* (en vez de *los ignorantes son atrevidos*), etc.

165. Recibe el nombre especial de *antonomasia* el tropo que consiste en poner un nombre común en lugar de un nombre propio, o viceversa. Ej.: *el Doctor Iluminado* (en lugar de *Raimundo Lulio*); *la ciudad de las flores* (en lugar de *Valencia*); *un Mecenas* (en lugar de *un protector de las letras*); *un Creso* (en lugar de *un hombre muy rico*), etc.

166. Véanse algunos ejemplos de tropos.

Quittenseme delante los que dijeron que LAS LETRAS hacen ventaja

Tropos: Rodeo, vuelta

a las ARMAS; que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen.—(CERVANTES.) Quiero decir que los religiosos, con toda paz y sosiego, piden AL CIELO el bien de LA TIERRA.—(ID.) En verdad que comemos el pan CON EL SUDOR DE NUESTROS ROSTROS, que es una de las maldiciones que echó Dios a nuestros primeros padres.—(CERVANTES.) Es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de LA PALA Y AZADÓN.—(ID.) Mientras EL BIEN lucha siempre a CARA DESCUBIERTA, empleando fuerzas propias y francas, EL MAL ha menester de auxiliares tan cobardes como LA HIPOCRESÍA, LA TRAICIÓN, EL CRIMEN. (CASTELAR.)

167. Entre todos los tropos, el de más frecuente y notable uso en literatura es la *metáfora*. Consiste en expresar una cosa con palabras correspondientes a otra, con la que guarda semejanza. Ej.: SIEMBRA buenas obras, COGERÁS FRUTO DELLAS; que el primero que hizo beneficios, FORJÓ CADENAS CON QUE APRISIONAR LOS CORAZONES NOBLES.—(MATEO ALEMÁN.) Unas veces, como en el anterior ejemplo, la metáfora se contrae a una o varias palabras, mientras todas las demás conservan su recta significación. Otras veces todas las palabras se usan en sentido traslaticio, y a la penetración del lector queda la inteligencia del verdadero. Esto es lo que se llama *alegría*. Ej.: *Desprecia el monte las demás obras de la naturaleza, y entre todas se levanta a comunicarse con el cielo. No envidie el valle su grandeza; porque, si bien está más vecino a los favores de Júpiter, también está a las iras de sus rayos.*—(SAAVEDRA FAJARDO.)

En el fondo, la metáfora encierra una comparación; pero es mucho más expresiva, porque supone la identificación de las dos ideas tratadas, mientras que la comparación sólo expresa la semejanza, y al efecto utiliza los correspondientes términos comparativos (*como, así como, lo mismo que, etc.*). Compruébese en este ejemplo: *Resolución de mujer es palma contra el siroco: se dobla y finge que cede; pero al fin cumple siempre el gusto suyo y triunfa de la fuerza.* ESTÉBANEZ CALDERÓN.—La metáfora anterior hubiera sido comparación de haber dicho el autor: *Resolución de mujer es como palma contra el siroco...*

168. La metáfora es una de las galas más positivas del lenguaje literario: casi todas las bellezas de la expresión se fundan en ella, y no será posible dar un paso por la poesía sin encontrarla esparcida

aquí y allá. Debe procurarse que la metáfora siempre realce la idea, y no la deprima o rebaje. Y se evitarán, por supuesto, absurdos como el de aquella famosa metáfora: «El carro del Estado navega sobre un volcán».

169. Véanse algunos ejemplos de metáforas. *En estas tinieblas ha ido el alma más segura, y es porque ha ido padeciendo, que el camino de padecer es más seguro y aun más provechoso que el gozar y el hacer.*—(SAN JUAN DE LA CRUZ.) *La elocuencia, como el mar, acepta el tributo que le ofrecen los ríos fluyentes de todas las ciencias y refleja el cielo de todas las ideas.*—(CASTELAR.) *Tiberio se levantó sobre un pedestal de huesos e imperó por ministerio de la muerte.*—(ID.)

SECCION II

Producción de la obra literaria

CAPITULO VIII

El escritor.—Sus facultades.

170. **El escritor.**—El autor de la obra literaria o artista literario, recibe el nombre genérico de escritor. Sin embargo, como este término es muy vago, y a más de eso hay quien, como los que pronuncian discursos, aun sin escribir nada son artistas literarios, es lo frecuente aplicar a éstos el nombre especial que corresponde al género literario que cultivan; y así se dice *poeta, novelista, orador*, etc.

171. Ya se comprenderá que el escritor digno de este nombre no puede ser una persona vulgar. Ha de reunir determinadas cualidades que se manifiestan en la *aptitud*. Se entiende por aptitud la especial disposición de un individuo para el cultivo de una rama determinada de la actividad.

172. El escritor apto tendrá dotes privilegiadas de inteligencia. Ella le permitirá ahondar en las más ocultas relaciones de las percepciones y de las ideas. La memoria y la imaginación le prestarán también su poderoso auxilio. La primera suministra al escritor, cuando le son precisos, los elementos con anterioridad recogidos; la segunda le

permite reproducir imágenes conocidas y combinarlas para formar otras.

173. La imaginación o fantasía es una facultad delicadísima, y de gran importancia en la gestación de la obra literaria. La evocación de imágenes, la creación de otras que no pertenecen al mundo real, pero que parecen cobrar vida y movimiento a nuestra vista, todo es obra de la imaginación.

«La imaginación—escribe Fouillée—es una de las principales condiciones del carácter verdaderamente sensitivo. Suponed una viva impresionabilidad nerviosa y visceral, pero con una imaginación obtusa, y consecuentemente una memoria lenta y débil; la sensibilidad no podrá funcionar sino en presencia de objetos; una vez éstos desaparecidos del campo de la representación intelectual, todo volverá a la sombra y a la indiferencia.»

174. El *sentimiento* es también patrimonio del escritor perfecto. Sentimiento es el resultado íntimo de excitaciones diversas. El vulgo llama sólo sentimiento al efecto de causas dolorosas, confundiéndole con la pena o la tristeza; pero esta creencia es equivocada. Lo mismo es sentimiento la pena sufrida por una desgracia abrumadora, que la alegría experimentada a consecuencia de un acontecimiento feliz.

El escritor tiene que *sentirse* impresionado ante los hechos susceptibles de producir placer o dolor. En vano poseería otras facultades si permaneciera indiferente y frío a los más vivos estímulos, porque ni llegaría a advertir la trascendencia de los hechos, ni aunque la advirtiera, comunicaría a su imaginación la animación debida. El sentimiento, pues, da calor y vida a la producción literaria.

Ya Horacio decía:

*Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent.*

Si quieres que yo lllore, primero has de mostrar tú mismo tu dolor: entonces me impresionarán tus desgracias.

No conviene, sin embargo, que el escritor exagere la nota del sentimiento e incurra en el *sentimentalismo* o en la *sensiblería*, que consisten en afectarse con exceso, comunicando a la producción literaria un tinte llorón y empalagoso.

175. **Cualidades del escritor.**—Revelada en la forma dicha la aptitud del escritor, de ella se deducirán ciertas cualidades, que sucintamente vamos a mencionar.

176. El *gusto* es una cualidad que sirve al escritor para apreciar y expresar la belleza sin extravíos ni equivocaciones. Su esencia estriba, por consiguiente, en percibir clara y exactamente lo bello y lo feo. El escritor que no tenga buen gusto estará desacertado en la ideación y desarrollo de sus obras, porque esta cualidad afecta tanto al fondo como a la forma.

Es mucho lo que han escrito sobre el gusto preceptistas y críticos. Los hombres, decía Cicerón, por un sentimiento secreto, y sin conocer las reglas del arte, discernen lo que hay de bueno y de defectuoso en un trabajo artístico: tal es el gusto. Por esto decía con razón Muratori que buen gusto es «el discernimiento de lo mejor». Nuestro Feijóo, en su disquisición sobre la *Razón del gusto*, señala a éste dos causas: el *temperamento* y la *aprensión*. El relativismo dogmático de la moderna estética experimental, hace ver que el gusto sólo por un consenso de orden social puede quedar establecido de una manera estable.

177. La *originalidad* es una cualidad por la cual el escritor encuentra ideas nuevas, que a nadie antes que a él se han ocurrido. Cosa ésta muy difícil, la originalidad suele buscarse más en la forma que en el fondo, expresando ideas ya conocidas, pero de un modo nuevo. Cualquiera sabe decir, por ejemplo, que *llegó la primavera*; pero Campoamor lo expresa diciendo que

con sus tibias y rosadas manos
la primavera hospitalaria abría
sus puertas a los pájaros lejanos.

Quien, sin facultades para ello, quiere hacer gala de originalidad más o menos afectadamente, consigue sólo una novedad rara y violenta, que se llama *extravagancia*.

178. Opuesta a la originalidad es la *imitación*, que consiste en escribir obras tomando por modelo las de otros autores. La imitación es permitida en literatura, siempre que no llegue al servilismo. Todo escritor que se precie en algo, podrá revelar la influencia de tal o cual modelo, pero jamás una deprimente sumisión. En una palabra, la imitación debe referirse no tanto a los pensamientos cuanto al *estilo*.

179. Diferente a la *imitación* y a ciertas coincidencias (*analogía de*

asuntos y de ideas, reminiscencias), es el *plagio*. Llámase *plagio* a la usurpación de las ideas, con algunas variaciones en la forma. Un escritor, pues, *plagia* a otro cuando se apodera de las ideas contenidas en una obra suya, y modificando un poco la forma, para que no parezca la misma, la hace pasar como propia. Así como la *imitación* es lícita dentro del arte, el *plagio*, en buena doctrina, no puede admitirse.

Después de hablar agudamente de la imitación y el plagio, escribe Camoamor: «En resumen: hay plagio cuando alguno, con perjuicio de otro, se apropia una invención ajena... Pero en literatura y en el arte repito que no puede cometerse plagio, porque o se copia o se imita. Si se copia, el copista sólo es un amanuense del autor. Si se imita y no se mejora, la idea primitiva subsiste en toda su intensidad. Si se imita mejorando, entonces la idea primordial queda, si no muerta, relegada a un lugar secundario, mientras que la idea mejorada entra a figurar en primer término.» Esta última idea es la misma que expuso Víctor Hugo al decir que si en literatura es malo robar, es meritorio robar y *matar*.

Chateaubriand decía: «Es permitido aprovecharse de las ideas y de las imágenes expresadas en una lengua extranjera para enriquecer la propia: esto se ha visto en todos los siglos y en todos los tiempos.»

Hecho por hombres de talento, pase; pero no por quien se convierta en simple rapsoda de ideas ajenas.

180. La *inspiración*, más bien que cualidad, es una situación, un estado, durante el cual el escritor realiza la producción literaria con más facilidad y perfección que de ordinario.

La inspiración no es permanente en el escritor; es un momento, más o menos largo, en que las facultades funcionan en su mayor brillantez. Sin embargo, hay escritores, y sobre todo poetas, en quienes ese estado se reproduce con mayor frecuencia, y de ellos se dice que son *inspirados*.

Los antiguos creían que la inspiración era algo frenético y sobrenatural. Platón decía que los poetas tienen en sí cierta deidad que los mueve y acalora, excitando en ellos un furor divino, y en términos análogos se expresaban Aristóteles, Cicerón, Ovidio, Estacio y otros.

La inspiración, sin embargo, es cosa normal y que depende de causas naturales, incluso fisiológicas.

«Hay quien excluye—dice Piazzì—del arte el razonamiento, y quiere que el fenómeno artístico estalle de repente, como una mina, excitado por el impulso de un sentimiento, lo cual podrá referirse a la inspiración; pero en ésta el razonamiento y la crítica tienen una acción preponderante.»

181. La *habilidad técnica* consiste en manejar con facilidad y soltura el medio de expresión. Tendrá habilidad técnica, por tanto, el escritor que sin trabajo ni esfuerzo use del lenguaje y le acomode a la forma especial de cada género literario.

En la habilidad técnica influye mucho la educación, pues claro está que quien posea, entre otras cosas, un absoluto dominio del idioma, tiene mucho adelantado para conseguirla; pero es realmente una disposición natural. Hay personas, por ejemplo, que sin conocimientos de literatura ni de otro género, hasta sin saber leer, hacen versos con mucha destreza.

182. **El genio y el ingenio.**—La posesión suprema de las cualidades citadas, resultado de una privilegiada organización intelectual, forma al artista por excelencia, que se llama *genio*. También se llama *genio* al conjunto de esas poderosas facultades que le constituyen en un artista excepcional.

El *genio* es el artista por excelencia; el que posee las facultades en su total desenvolvimiento y perfección; el que alcanza la inspiración más brillante; el que crea, en fin, obras admirables e imperecederas.

El genio nace; debe a la naturaleza sus prodigiosas facultades, por lo cual espontáneamente forma sus creaciones. Pero no se deduzca de esto que rechaza la educación, conveniente para encauzar su obra.

El genio es creador. No necesita aprovechar ni modificar las obras de los demás, no es imitador ni discípulo de nadie, y siempre pone en sus producciones un sello propio, encontrando ideas y relaciones que escapan a los otros hombres.

183. Los genios aparecen raramente, y abunda mucho más otra clase de artistas literarios, de quienes se dice que tienen *ingenio* o que son *ingenios*.

El ingenio dispone ciertamente de dotes notables, pero sin llegar al genio, ni mucho menos. Puede perfeccionarlas con el estudio, y muchas veces se limita a combinar las creaciones del genio, del cual es casi siempre imitador o discípulo. Debe menos que el genio a la naturaleza y más al trabajo.

Fichte considera al genio como un profeta y sacerdote, cuya misión es desenvolver continuamente ante sus semejantes la idea divina. Carlyle incluye entre sus Héroes al héroe-poeta, del cual dice: «Imaginamos que en él existen

el político, el pensador, el filósofo: en uno u otro sentido, él habría sido, es todo eso.»

Cicerón limitó considerablemente las dotes del ingenio, cuando de él dijo: *Docilitas et memoria quae ferè uno ingenii nomine appellatur*. Nuestro Huarte de San Juan escribió un detenido *Examen de ingenios*, aunque ateniéndose, naturalmente, a la ciencia de su época.

I N V E N C I O N

CAPITULO IX

Fin de la obra.—Lo bello.

184. **Formación de la obra literaria.**—Los pensamientos, expresados por el lenguaje, son los elementos constitutivos de la obra literaria. Pero para que la obra literaria llegue a formarse, es necesario que esos pensamientos se agrupen y constituyan un todo orgánico. La obra literaria, pues, es una serie más o menos larga de pensamientos reunidos bajo un pensamiento común.

Los tratadistas antiguos consideraban que la formación de la obra literaria requiere tres momentos u operaciones sucesivas, a las que llamaron *invención*, *disposición* y *elocución*. El autor de todo trabajo literario—decían—necesita saber de qué va a tratar (*quid*), cómo lo va a ordenar (*quo loco*) y de qué manera va a expresarlo (*quomodo*).

Supongamos que un escritor va a componer una novela. Lo primero que tendrá que discurrir es lo que en esa novela haya de pasar: qué hechos la van a integrar, qué personajes van a desarrollarla y cuál ha de ser su proceso y terminación. En segundo término, necesitará saber en qué orden han de sucederse esos hechos para llegar lógica y naturalmente a su término. Y, por último, valiéndose del lenguaje escrito y mediante una serie de pensamientos, hará el desarrollo de esos hechos en el orden preconcebido.

185. **Invención.**—Un escritor que trate de escribir una obra, habrá de informarse en los tres conceptos siguientes: 1.º El fin. 2.º El pensamiento o idea capital. 3.º El asunto.—Aclaremos esto con un ejemplo.

Cervantes, al escribir el Quijote, se propuso ejecutar una obra artística (*fin*); al mismo tiempo, quiso demostrar que la lectura de los libros de caballerías era perniciosa (*pensamiento o idea capital*); y

para ello imaginó la historia de un hidalgo manchego que, acompañado de su escudero, hace varias salidas de su pueblo en busca de aventuras (*asunto*).

Los antiguos daban a la invención un papel bien mezquino. Era, según Cicerón, *excogitatio rerum verarum aut verisimilium*. Convertían su estudio, por otra parte, en una rutinaria aglomeración de reglas.

Al hablar del fin, pensamiento o idea capital y asunto, no se entienda que los tres han de aparecer en todas las obras literarias perfectamente independientes y distintos. Ya veremos que su importancia puede ser muy variable, y aun en ocasiones falta alguno de ellos.

186. **Fin de la obra literaria.**—El escritor o autor de la obra literaria puede proponerse uno de los dos fines siguientes: deleitar o entretener a los lectores (*fin estético*); satisfacer una necesidad intelectual o moral (*fin práctico*).

Esto apenas requiere explicación. Hágase la comparación entre una novela y un libro de ciencia. En aquélla sólo se aspira a distraer al lector y proporcionarle un goce espiritual; en éste se trata de instruirle y enseñarle.

Del que llamamos fin práctico no hemos de tratar aquí, porque cae en los límites de la ciencia y de la moral. Hablemos, pues, del fin estético.

187. **El fin estético.**—Si el escritor trata de producir una obra puramente artística, ha de impresionar el ánimo de los lectores, sea agradándole, sea emocionándole, sea recreándole, etc., etc. Es decir, que la obra, por la acertada combinación de los pensamientos con el conjunto, ha de causar la impresión de lo bello, de lo sublime, de lo cómico o, en suma, de alguna de las llamadas *modalidades* o *categorías estéticas*.

Desde Baumgarten, escritor alemán del siglo XVIII, se llama *Estética* a la ciencia que se ocupa en el estudio de la belleza y otras cualidades con ella relacionadas. De intento omitimos aquí las múltiples cuestiones suscitadas por la Estética moderna, conformándonos con decir las palabras necesarias para que hagan aplicaciones de orden literario los que se inician en esta clase de asuntos. Mencionaremos para ello las categorías estéticas más importantes.

188. **Lo bello.**—Es la belleza un atractivo residente en determinadas manifestaciones de la naturaleza y del arte, y que depende principalmente de su expresión y armonía, ya físicas, ya morales.

Lo bello, en presencia del individuo, origina la llamada *emoción estética*. Esta emoción es agradable, pura y desinteresada. El placer que nuestro espí-

ritu siente en presencia de lo bello, prodúcese sin que experimentemos ni deseemos otros efectos que los puramente estéticos. Lo bello, pues, no es lo verdadero, ni lo bueno, ni lo agradable, pudiéndose dar estas cualidades sin lo bello y éste sin ellas.

189. La belleza puede ser *física y moral*. La belleza *física* reside en los seres y objetos de la naturaleza (en este caso se llama *natural*), y en otros que son producto de la actividad humana.

Tanto en el mundo inorgánico, formado por los cuerpos celestes y minerales, como en el orgánico, que constituyen los vegetales y animales, hay numerosos ejemplos de belleza. La belleza física se percibe por medio de la vista y el oído, que son, según la expresión de Bain, las grandes avenidas por donde penetran hasta el espíritu las influencias estéticas. Algunos autores pretenden que los otros sentidos externos, olfato, tacto y gusto, interviene también en la apreciación de la belleza; pero sería absurdo llamar bello al perfume de una flor, al contacto del terciopelo o al sabor de un manjar. Esto es confundir lo bello con lo agradable.

En relación con esto, existe la belleza de lo *óptico*, que reside principalmente en la forma y en los colores, y la de lo *acústico*, que se manifiesta en el sonido.

La belleza *moral* tiene su origen en el alma humana. Ciertas concepciones de la inteligencia, ciertos rasgos de la sensibilidad, ciertas determinaciones de la voluntad, producen en el ánimo de los demás hombres la emoción de lo bello.

Bellos son muchos de los pensamientos puestos por los grandes escritores en sus obras; bello el acto de Leandro, al pasar a nado el Helesponto para ver a su amada Hero; bella la resolución de César, al exclamar, pasando el Rubicón: *Alea jacta est*.

No falta, sin embargo, quien niegue la belleza moral, diciendo que las acciones llamadas bellas, como el salvamento de un naufrago, etc., se llaman así por un giro del lenguaje, pero son únicamente acciones virtuosas.

«No, la virtud no es la belleza—dice Chaignet—. El argumento con que se quiere confundirla se funda en un abuso de lenguaje, no es más que una metáfora. Las cosas que se llaman moralmente bellas son acciones simplemente morales, no entra en ellas absolutamente ningún elemento estético, y toda su belleza consiste en la *excelencia* de la virtud que resplandece y reina en ellas.»

Admitamos que las acciones bellas, y aun los pensamientos bellos, se llamen así por una metáfora; pero lo cierto es que producen en nuestro espíritu la emoción de lo bello.

190. El hombre, mediante las bellas artes, produce la belleza, tanto la física como la espiritual. Así se origina la *belleza artística*.

A realizar la *belleza artística* aspira el escritor. La obra literaria será bella cuando ostente esa reposada armonía, esa expresiva corrección que a la belleza caracterizan.

Estéticos modernos, para quienes la Estética es una rama de la Hedónica, ciencia del placer y el desplacer, opinan que la verdadera belleza es la artística, y la que introduce las dos nociones del valor estético: lo bello y lo feo. En cuanto a la naturaleza, tiene un aspecto de belleza anestésica y otro que nace de un juicio sobre el carácter y perfección de los seres. «No hay que decir—escribe Ch. Lalo—: *el arte es bello porque imita a la naturaleza*; sino: *la naturaleza es bella*—en el sentido estético de la palabra—*en cuanto contiene un arte.*» En verdad que la belleza natural y la artística son de grados muy diferentes.

El concepto de lo bello supone la fijación de un canon traído por el consenso de los siglos y de las razas. Por eso se habla con razón del *relativismo estético*. La simpatía mutua de los seres, la identificación entre el objeto y el observador, es una explicación especiosa de la emoción estética.

191. **Lo bonito.**—Lo bonito o lindo es un grado inferior de lo bello. Es lo bello en proporciones reducidas, la belleza en pequeño. Los estéticos convienen en que caracteriza a lo bonito la falta de poder y grandeza, pero no de grandeza material, sino moral. El objeto bello excita enérgicamente la emoción estética; el objeto bonito produce una excitación mucho más débil, que no alcanza las esferas superiores de la idea y del sentimiento.

Prueba de las relaciones entre lo bello y lo bonito, es que ambos tienen por contrario a lo feo.

192. **Lo feo.**—Lo feo es, por tanto, lo contrario de lo bello. Para que lo feo sea tal, es necesario no tan sólo que falten las cualidades propias de lo bello, sino que existan las contrarias.

Rosenkranz escribió la *Estética de lo Feo*, y Guyau justificó la invasión de lo feo en el arte. Ya Aristóteles decía que «gozamos contemplando las imágenes exactamente reproducidas de los mismos objetos que vemos con disgusto, como las formas de las bestias más viles y de los cadáveres.»

CAPITULO X

Otras modalidades estéticas.

193. **Lo sublime.**—Lo *sublime* es la expresión de un poder o una grandeza que rebasan los límites de lo humano. Cuando ese poder y esa fuerza, o la idea que representan, no pueden ser comprendidos por nuestro espíritu, que experimenta el vago sentimiento de lo infinito, prodúcese lo *sublime*.

La corrección y la armonía, propias de lo bello, faltan generalmente en lo sublime. Y así como lo bello nos inspira un tranquilo sentimiento de delectación, lo sublime le causa de asombro y de sobrecogimiento.

Longino, escritor griego del siglo III, escribió un tratado sobre lo sublime, traducido al francés por Boileau como complemento de la *Poética*. En todas las lenguas antiguas la idea de sublimidad es la misma, o sea la de *elevación, altura*.

194 También lo sublime puede ser *físico y moral*. El primero está representado principalmente en los grandes espectáculos de la naturaleza; el segundo en las concepciones, sentimientos y acciones a que, en casos excepcionales, llegan los hombres en alas del genio, la abnegación o el entusiasmo.

Cítanse como ejemplos de sublime físico el mar, unas veces tranquilo y otras agitado; las inmensas montañas que parecen tocar en el cielo; las selvas vírgenes y enmarañadas; las murallas antiguas que han presenciado inmóviles el paso de los siglos; el volcán que arroja torrentes de lava, y muchos más. Como ejemplos de sublime moral, las acciones de abnegación y heroísmo, como el rasgo de Hernán Cortés al destruir sus naves para evitar la retirada y entregarse al triunfo o a la muerte.

195. El artista, y por consiguiente el literato, pueden también dar entrada en sus obras a lo sublime. Lo *sublime artístico* descansa principalmente en lo sublime moral, y en literatura da muchas veces origen a lo *trágico*.

Lo trágico es, por tanto, una manifestación de lo sublime, que tiene su fundamento en los terribles conflictos a que da lugar la lucha del hombre con el destino o con sus propias pasiones.

196. Cuando, sin llegar a lo trágico, hay una gran exaltación de sentimiento, producida por el dolor al chocar con un alma vigorosa y abnegada, y que nos conmueve profundamente, origínase lo *patético*. El lugar intermedio entre lo trágico y lo patético, está ocupado por lo *dramático*.

Ejemplo de sublime artístico o *trágico* tenemos en el *Edipo rey*, de Sófocles, donde el protagonista se arranca los ojos al saber que ha dado muerte a su padre en cumplimiento del oráculo. Como ejemplo de patético puede citarse *El delincuente honrado*, de Jovellanos, donde, condenado a muerte el protagonista por haber matado en legítima defensa al primer marido de su esposa, hombre provocador y disipado, vemos las tribulaciones padecidas por ésta, por un amigo fiel y por un padre desdichado, quien, para mayor conflicto dramático, había actuado como juez en la causa contra su hijo, ignorando que lo era; todo lo cual termina con un oportuno indulto real.

197. **Lo cómico.**—Lo *cómico* se produce por la falsa interpretación de los ideales, los hechos y las palabras, o por el contraste que entre ellos surge.

Cuando vemos en el teatro a los personajes de una obra cómica, reímos al observar que la equivocada apreciación de las cosas da a sus palabras, y aun al desarrollo de la acción en que intervienen, un giro bien distinto al que lógicamente podría esperarse.

Lo cómico, pues, dirígese a la razón, y produce la risa, o por lo menos el solaz y regocijo del ánimo.

198. Cuando el sujeto se halla en situación falsa, no sólo ignorando que lo está, sino suponiendo encontrarse en otra muy distinta, prodúcese lo *ridículo*. Este, como lo cómico, nos induce a la risa; pero mezclada de cierta lástima, por ver al individuo en una situación triste o desairada.

Lo *cómico* es elemento de gran importancia en literatura; no así lo *ridículo*, utilizado por los escritores con menos frecuencia.

Cómico es el personaje de *El médico a palos*, de Molière, rústico aldeano que, obligado a pasar por médico, so pena de llevar unos garrotazos, desempeña chuscamente su papel, soltando cuantos términos estrambóticos se le ocurren. Ridículo es *El lindo don Diego*, de Moreto, que se tiene por un asombro de gallardía y elegancia, y sólo consigue que todos se burlen de él.

199. Ciertas relaciones con lo cómico tiene lo *humorístico*, cuya expresión en el arte produce el *humorismo*. En el humorismo se funden

y amalgaman, con brusquedades y rasgos geniales, la alegría y la tristeza, la burla y la ingenuidad, la mesura y la extravagancia, las manifestaciones más opuestas, en fin, del espíritu humano.

En vano se intentará explicar lo que es el humorismo. Para comprenderlo es necesario leer los inmortales capítulos del *Quijote*; es necesario conocer los *Sueños*, de Quevedo; es necesario saborear las páginas de los humoristas modernos, de Heine, de Hoffmann, de Richter.

El humorismo no es de ahora. Humoristas fueron Aristófanes, Luciano de Samosata y otros escritores de la antigüedad.

200. **Lo gracioso.**—Lo gracioso consiste en cierta viveza y agilidad en la expresión, por lo cual dicen los estéticos que en los movimientos y en las actitudes reside la mejor gracia. Lo gracioso puede ir unido a lo bello y a lo feo, y el sentimiento que produce es íntimo y penetrante, generalmente de complacencia. La palabra *gracia* se emplea también en castellano para significar la *expresión de lo cómico*; y así, de un hombre que hace reír con sus palabras ocurrentes, se dice que tiene mucha gracia, que es *muy gracioso*.

Para Spencer, la gracia deriva de la simpatía. Souriau, en la *Estética del movimiento*, estudia los caracteres de éste como productor de la gracia. Mario Pilo dice que lo gracioso es *lo bello de lo pequeño*. Un notable estético español, don Manuel Sánchez de Castro, tiene un libro titulado *La gracia*, en que hace de ella amplio estudio.

Las citadas son las modalidades estéticas que más aplicación tienen a nuestro estudio. Hay otras como lo *grandioso*, lo *magnífico*, lo *elegante*, lo *agradable*, etcétera, etc., de que no es posible hablar aquí.

201. **Elección de fin.**—De lo dicho se deduce que el fin estético de la obra literaria será, según los casos, la realización de lo bello, de lo sublime, de lo cómico, etc., etc. Quien escribe, por ejemplo, una poesía de carácter serio, se propondrá realizar lo bello; quien escribe una comedia de risa, se propondrá realizar lo cómico.

Debe advertirse que algunas obras literarias persiguen a la vez los dos fines, estético y práctico, aunque sea uno de ellos el que predomine. Así, por ejemplo, una novela científica despertará el interés de lo bello y al mismo tiempo producirá una enseñanza.

202. **Fines del arte.**—Esto precisamente ha dado lugar a que se discutan los *fines del arte*. Algunos—los defensores de *el arte por la*

idea—sostienen que la obra literaria, cualquiera que sea su carácter, debe tender siempre a producir una enseñanza, bien moral y religiosa (*la moralidad literaria*), bien científica o de aplicación práctica (*el arte docente*). Otros—los partidarios de *el arte por el arte* o *el arte por la belleza*—afirman que la obra puramente artística ha de cumplir solamente un fin artístico.

«Siempre—decía Valera, que largamente entendió en este asunto—, fui yo partidario del arte puro; de que no haya en él otro fin ni propósito que la creación de belleza; dar pasatiempo, solaz y alegría al espíritu y elevarle a esferas superiores por la contemplación de lo ideal y de lo que se acerca a lo perfecto, cuando logra revestirse de forma material o bien expresarse por medio de signos, como son los tonos y la palabra hablada o escrita.»

Guyau y Tolstoy, y muchos otros antes y después que ellos, sostuvieron la teoría del arte moralizador. Tolstoy dice que la acción moral del arte está subordinada a tres condiciones: ser justa, esto es, moral en relación al sujeto; ser clara y bella en su exposición y ser sincera. Guyau aconseja a los artistas que abandonen la representación de tipos delincuentes, porque las multitudes son de fácil sugestión.

Ya Platón, en *Las leyes*, decía que el arte, como obra útil, sólo tiene valor en cuanto es imitación de la belleza moral, y que lo bello es lo que agrada a los varones rectos y templados.

No hay sino repetir lo dicho. Las obras de *fin estético* basta con que realicen éste, aunque no produzcan ninguna enseñanza. Puede ocurrir que ambos fines se compenetren, aunque generalmente la presencia del uno suele ir en desventaja del otro.

CAPITULO XI

Pensamiento o idea capital.

203. **Su existencia.**—Sea que el escritor se proponga un fin estético (lo bello, lo sublime, lo cómico, etc.), sea que persiga un fin práctico (satisfacción de una necesidad intelectual o moral), podrá igualmente tener presente un *pensamiento* o *idea capital*. Pensamiento o idea capital de una obra es la idea resultante de todo su contenido.

Cuando hay un punto de mira que informa las palabras y los pensamientos, todos ellos se encaminan a alcanzarle. Cada uno de los pensamientos de una obra literaria tienen independencia y sustantividad propia, pero todos ellos

pueden ir dirigidos a demostrar un pensamiento único: este es el *pensamiento o idea capital*.

Puede leerse como ejemplo *La fuerza bruta*, de Jacinto Benavente, cuyo pensamiento o idea capital tiende a demostrar que la fuerza espiritual, del amor y la abnegación, sobrepuja a la fuerza del cuerpo, por grande que sea. Un acróbata, Fred, sufre una caída en uno de sus trabajos, y desde la compañía de que forma parte pasa al hospital, donde queda inútil. Fred amaba a una de sus compañeras de circo. Nell, que le correspondía, no obstante ser pretendida por otro de los gimnastas, Bob. Cuando Fred, triste y abatido en el hospital, cree que Nell le ha abandonado y se casará con Bob, se encuentra con que ambos van en su busca, para llevarle consigo y protegerle en la desgracia. Nell sigue amándole; Bob ha renunciado a su amor, y los dos trabajarán en su oficio de gimnastas para mantener al compañero inválido.

204. En las obras literarias que tienden a un fin práctico (libros de enseñanza, discursos, etc.), es muy frecuente que haya pensamiento o idea capital, porque es natural que procure el autor encaminar el desarrollo de la materia a demostrar su opinión particular. Si comparamos, por ejemplo, dos libros de filosofía, veremos que los dos se proponen la enseñanza (*fin*); pero el pensamiento o idea capital puede ser muy diferente, si uno de los autores es espiritualista y el otro materialista, y cada uno trata de sustentar su criterio.

Por el contrario, en las obras de fin estético, limitadas a conseguir éste, no suele haber pensamiento o idea capital. Claro es que si se trata de una obra en que se cultiva el arte *por la idea*, a que antes nos hemos referido, encaminada a producir una enseñanza, habrá probablemente pensamiento o idea capital. Estas son las que modernamente se han llamado *obras de tesis*.

Algunos ejemplos lo demostrarán. En *El condenado por desconfiado*, atribuido a Tirso, el pensamiento o idea capital es la demostración de que los pecadores arrepentidos a tiempo alcanzan la salvación, mientras que los buenos, si no lo son hasta su última hora, pueden condenarse. En *Pedro Sánchez*, de Pereda, aquél tiende a probar lo dañoso que es echarse en el tráfago del mundo. *Antes de salir el sol*, de Hauptmann, va encaminado a poner de relieve la influencia del alcoholismo en la degeneración de las razas.

205. El escritor tiene libertad absoluta para la elección del pensamiento o idea capital; mas, no ya desde el punto de vista literario sino desde el ético, está obligado a rechazar los que sean inmorales.

CAPITULO XII

El asunto de la obra.

206. **Asunto.**—*Asunto* es la materia que informa la obra. Viene a ser, en términos vulgares, aquello que se cuenta o explica al lector o al oyente.

Recuérdese lo dicho sobre el *Quijote*. Su asunto es la serie de aventuras que Don Quijote de la Mancha emprende en compañía de su escudero Sancho Panza.

207. La misma libertad que para la elección de pensamiento o idea capital, y con idéntica limitación, tiene el escritor para la elección de asunto. En algunas obras—como ocurre en las de enseñanza y en las oratorias—las circunstancias imponen al autor el asunto, por lo general; pero en las demás, ha de sacarle de su propio fondo.

208. Para la elección del asunto, dado que sea potestativo en el escritor, nada es posible decir, a pesar de que los antiguos trataron de dar reglas para esto y hasta para encontrar los pensamientos encaminados a desenvolver un asunto, en la que llamaron *arte tópica*.

Los tópicos o lugares comunes eran unos internos (la definición, la etimología, la enumeración de partes, el género y la especie, los antecedentes y los consiguientes, la causa y el efecto, las circunstancias o accesorios, los semejantes y contrarios) y otros externos (los ejemplos y los testimonios). Nada hemos de decir sobre esta materia, por considerar que, si puede ser útil en otro orden de conocimientos, ninguna aplicación tiene en el campo literario, como no sea para convertir la obra literaria en un frío y complicado artificio.

De nada pueden servir las reglas, si el escritor no tiene el talento y la instrucción suficientes. Ambas cosas son imprescindibles para la buena elección y desarrollo del asunto.

209. **Educación del escritor.**—El escritor necesita educar sus facultades y adquirir una cultura esmerada.

Entre sus conocimientos deben figurar con preferencia la Filosofía, que le enseñará los principios fundamentales de la vida y de la ciencia; la Historia, que le dará el conocimiento positivo del hombre e infundirá en sus producciones carácter nacional; la Gramática, a cuyos preceptos debe atenerse siempre que escriba; la Literatura, de todo punto indispensable, puesto que en ella se estudia el organismo y producción de la obra literaria. Muy conveniente le será también poseer otras lenguas, tanto clásicas como modernas, con lo cual tendrá un conocimiento científico de la suya propia y podrá leer las obras de los grandes modelos en su idioma original.

Claro es que habrá de poseer conocimientos especiales y profundos de la materia determinada sobre que verse la obra.

Cosa indispensable al escritor es la *lectura de modelos*. A fin de formar su gusto y perfeccionar su lenguaje, debe leer con atención las obras de los clásicos, es decir, de los autores más eminentes de todas las naciones, que por su reconocida superioridad sobre los demás, tienen la autoridad de cosa juzgada.

Leerá, pues, ante todo, a los clásicos españoles, como Cervantes, Lope, Quevedo, etc., y después, en el idioma original a ser posible, o sino en buenas traducciones, a los clásicos griegos y latinos, como Homero, Demóstenes, Virgilio, Horacio, Tito Livio, etc., y a los clásicos extranjeros de las modernas literaturas. No necesita un escritor, ciertamente, conocer a fondo la literatura francesa, la inglesa o la alemana; pero sería imperdonable que no procurase leer a determinados autores, como Molière, Shakespeare o Goethe.

Por último, el escritor debe ejercitar sobremanera la *observación*, leyendo atentamente en la naturaleza y estudiando en la vida diaria las costumbres, pasiones y pensamientos de los hombres, lenguaje usual del pueblo, etc., etc. Todo ello le proporcionará elementos que con frecuencia habrá de utilizar en sus obras.

210. Condiciones del asunto.—En términos generales, el asunto ha de ser interesante y fecundo. Será interesante si atrae insistentemente nuestra atención; será fecundo si despierta en el lector ideas nuevas y marcha recta y seguramente a la consecución del fin.

Claro que habrá mucho adelantado para que sea interesante, si por su medio se realiza algunas de las categorías estéticas (lo bello, lo sublime, etc.); pero a veces el interés se produce por la sola complicación de los acontecimientos. El núcleo más numeroso de lectores busca siempre las obras que más cautivan su atención por la multitud de lances, peripecias e incidentes. Lícito es en el escritor procurar así; pero sin que por todo móvil lleve el de despertar una curiosidad malsana por medio de aventuras descabelladas y dejando a un lado los fines literarios.

211. En las obras de fin práctico debe suponerse que el asunto es siempre verdadero. En las de fin estético, el asunto puede estar tomado de la realidad, y ser verdadero, o solamente tener apariencias de tal, y ser verosímil. También hay asuntos *fantásticos*, que ni han sucedido ni pueden suceder.

212. Dos grandes escuelas se disputan en este punto la hegemonía artística: la de los *realistas* y la de los *idealistas*. Los primeros opinan que el escritor debe buscar siempre el asunto de sus obras en la fiel imitación de la naturaleza, tal como aparece ante nosotros; los últimos sostienen que el artista, con la fuerza poderosa de su fantasía, debe enaltecer e idealizar la naturaleza externa.

Entre los idealistas, opinan algunos que el ideal se alcanzó ya en el arte clásico de Grecia y Roma, y que en él deben buscar los modernos artistas sus modelos; al paso que otros creen que, sin abandonar su carácter idealista, pueden las obras artísticas modificarse con el progreso. Muchas de las modernas escuelas literarias—simbolistas, expresistas, imaginistas, etc.—, son abiertamente idealistas.

Dentro de la escuela realista, sostienen unos que el artista debe abstenerse de imitar lo que en la naturaleza hay de feo, de grosero, de abyecto; mientras otros (*naturalistas*), opinan que cuanto se encuentra en la naturaleza, sea feo o hermoso, noble o innoble, cae dentro de la esfera artística. Zola, jefe del naturalismo, decía que «una obra no será nunca más que un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento.»

Ya Aristóteles afirmaba que el principio de la poética es la imitación, y que son buenos poetas los que imitan lo mejor de la naturaleza humana. Bacon decía que «el arte es el hombre agregado a la naturaleza». Víctor Hugo se expresaba en estos términos: «El poeta no debe tomar consejo más que de la naturaleza, de la verdad y de la inspiración, que es también una verdad y una naturaleza.» Flaubert escribe: «El arte es una representación: nosotros no debemos pensar más que en representar.» Y así por este estilo otros muchos, que no hay para qué citar.

213. Todos están conformes en que el realismo y el idealismo son igualmente fuentes de belleza artística, siempre que aquél no llegue a la grosería ni éste a la inexpressión. Ambos compenetran eficazmente sus procedimientos en el arte moderno.

CAPITULO XIII

Acción.

214. **Acción.**—Algunas obras, por la abundancia y complicación de los hechos que forman su asunto, ofrecen en éste mayor movimiento, y dan lugar a lo que se llama *acción*. Se entiende por *acción* la serie de hechos y sucesos enlazados entre sí de tal suerte, que conducen a dejar completo y terminado un asunto. Este, en semejantes casos, recibe los nombres de *argumento* y *fábula*.

Compárese, por ejemplo, un libro de enseñanza con una obra de teatro. En aquélla no hay complicación ninguna de hechos, y el desarrollo del asunto se hace por una serie de ideas expuestas casi siempre en forma enunciativa; en éste hay una sucesión de acontecimientos que reproducen un cuadro de la vida humana.

En una palabra: cuando el asunto se desarrolla mediante actos externos, el conjunto de todos ellos es lo que informa la acción.

215. La acción requiere, naturalmente, una parte en que comience la serie de los hechos y se hagan conocer los necesarios antecedentes; otra en que se compliquen los sucesos, por la presencia de obstáculos o incidencias; y otra, finalmente, en que todos esos sucesos tengan una solución, buena o mala, y el asunto llegue a su término. Estas tres partes son las llamadas, respectivamente, *exposición*, *nudo* y *desenlace*.

216. A dar mayor variedad a la acción contribuyen los *episodios*, o sean ciertas acciones secundarias insertas en la principal e independientes de su asunto. Los episodios deben ser traídos por las circunstancias en lugar oportuno, y guardarán una extensión proporcionada, para que no distraigan demasiado del asunto principal.

Huélgase decir que la exposición, el nudo y el desenlace deben presentarse con toda claridad y sin violencias. Las dimensiones de cada uno serán variables, según lo exijan las circunstancias, siempre que ninguno de ellos pierda el interés. Es de suponer que en el desenlace se rematen los hechos que motiván la acción; pero muy bien puede ocurrir que sobrevenga un desenlace sin desenlace, esto es, sin que aquellos hechos tengan una solución definitiva.

217. **Personajes.**—En el desarrollo de la acción, el escritor se vale de *personajes*. Las cualidades de éstos se manifiestan en los *caracteres*, que tienen suma importancia en la obra literaria.

Carácter es el modo de ser peculiar y privativo de cada individuo. Cuando el escritor da vida a los personajes de sus obras, una de sus mayores excelencias es crear *caracteres* que tengan sustantividad y valor propio.

Todos los hombres tienen un sello personal, que depende ante todo de su constitución psíquica, influida por ciertas condiciones físicas, como el temperamento, la salud, el régimen y el clima: esto es lo que constituye el carácter. Con razón se ha dicho que lo que la fisonomía es al cuerpo, es el carácter al alma.

218. Los caracteres suelen exteriorizarse en las *costumbres* y las *pasiones*. Las costumbres están representadas por la manera particular que cada hombre tiene de obrar en su vida ordinaria. Son *pasiones* los afectos violentos del ánimo.

Si las *costumbres* son propias del hombre en su estado normal, las *pasiones* obedecen a la exaltación de sus sentimientos o de sus deseos. La vida familiar, el cultivo de la tierra, etc., son costumbres; el amor, el odio, la ambición, etc., son pasiones.

Todas las pasiones pueden reducirse realmente a dos: el amor y el odio. La simpatía, el entusiasmo, la admiración, el agradecimiento, la ambición, etcétera, no son más que formas del amor; la cólera, la indignación, el horror, el miedo, etc., son sólo manifestaciones del odio.

Los retóricos aconsejan que los personajes reúnan varias cualidades, como son: *igualdad* (que no se contradigan en ninguna parte de la obra), *conveniencia* (que tenga cada personaje las ideas y pasiones propias de su edad, sexo, país, etc.), *semejanza* (que sean como los presenten la historia o la tradición) y *variedad* (que tenga cada uno diferente fisonomía moral). Claro es que, en casos determinados, pueden sufrir excepción estas cualidades.

219. El personaje principal de la obra, en rededor del cual gira el mayor interés de la acción, se llama *protagonista*. Discutían los antiguos acerca de si el protagonista había de ser bueno o malo. La discusión es superflua. Será como deba ser, como la historia o la tradición le presenten, o como el escritor quiera crearle; pero siempre ha de reunir cualidades que le den relieve y justifiquen su preeminente papel (1).

Malvados o crueles son, entre otros muchos que pudieran citarse, los protagonistas de *Fedra*, de Eurípides; de *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare, y de *El médico de su honra*, de Calderón.

(1) Valléndonos del mismo ejemplo del *Quijote*, recapitulemos ahora todo lo dicho sobre el fondo de la obra literaria.

Fin: Estético.

Pensamiento o idea capital: La lectura de los libros de caballerías era dañosa para los hombres de juicio poco sólido.

Asunto: Un individuo gran lector de libros de caballerías, da en la locura de imitar a sus héroes, y se lanza en busca de aventuras, cometiendo los mayores desatinos.

Acción: Alonso Quijano o Quijada, hidalgo manchego, resuelto a profesar en la caballería andante, limpia unas armas viejas, y tomando el nombre de *Don Quijote de la Mancha*, jinete en su caballo, al cual llama *Rocinante*, sale al campo deseoso de realizar singulares hazañas; en una venta, que toma por castillo, hace que le armen caballero, y volviendo, después de varios incidentes, a su casa, toma de escudero a un aldeano, y ya en su compañía, emprende sus aventuras caballerescas (*exposición*).—Le ocurren aventuras como la de los molinos de viento, del vizcaíno, de los yanguieses, del cuerpo muerto, de los batanes, de los leones, etc., etc., (*nudo*).—Finalmente, hallándose en Barcelona, el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado con el nombre de *caballero de la Blanca Luna*, le vence y le obliga a dar palabra de retirarse a su aldea; así lo hace Don Quijote, y muere cristianamente en su lecho, sanado y arrepentido de su locura (*desenlace*).

Episodios: El del *Curioso impertinente*, el del *Capitán cautivo*, etc.

DISPOSICION

CAPITULO XIV

La disposición y sus condiciones.

220. **Disposición.**—Se entiende por *disposición* la operación que consiste en distribuir y ordenar debidamente las partes de la obra literaria.

Cicerón la definió así: *Ordo et distributio rerum quae demonstrat quid quibus in locis sit collocandum.*

Cuando el escritor ha elegido un asunto, es natural que en primer término procure trazarse un orden determinado para su desarrollo. Debe advertirse, sin embargo, que esta operación no siempre aparece aislada y concreta, porque en realidad la invención, la disposición y la elocución tanto tienen de sucesivas como de simultáneas, y en ocasiones a medida que se escribe la obra se altera el asunto o sus elementos, o bien se hace la disposición al mismo tiempo que la invención o que la elocución. No es posible que se ordenen totalmente las partes o elementos de una obra, hasta que se comienza y verifica su redacción.

221. Para hacer debidamente la disposición, sobre todo si la obra ha de tener alguna extensión, conviene trazar un *plan*, o sea un delineamiento general de ésta, donde se determine ya el orden en que hayan de desenvolverse las ideas o hechos que la constituyen. De la bondad del plan depende casi siempre que el desarrollo del asunto, o la acción en su caso, reúnan las necesarias cualidades.

222. Después de planeada la obra, puede el escritor hacer un *boceto* o *bosquejo*, o sea un detenido trazado de la misma, con indicación de las secciones que ha de comprender, del contenido de cada una, etc.

El bosquejo es ya un resumen anticipado de la obra. En el plan se trazan sólo las líneas generales; en el bosquejo se desarrolla ya el asunto, siquiera sea concisamente. El bosquejo no es tan necesario como el plan; pero sí muy conveniente.

223. A más de las divisiones que suele llevar la obra, y que, según su índole especial, se llamarán *capítulos*, *tratados*, *cantos*, *escenas*, etcétera, puede ir precedida de una *introducción*, *preámbulo*, *proemio*.

prólogo o *prefacio*, donde se explican los antecedentes o motivos de la obra, se justifica su plan, se ilustra y aclara alguna parte de su contenido, se previenen las objeciones, etc. En ocasiones se agrega al fin de la obra otra parte llamada *epílogo*, donde se contienen algunas noticias o detalles necesarios aun después de rematado el asunto.

Claro está que en las obras de corta extensión, ni se hacen estas divisiones, ni siquiera son necesarios a veces el plan y el bosquejo. Aun en obras extensas suele ocurrir, como antes dijimos, que se va trazando el plan a medida que la obra se escribe.

ELOCUCION

CAPITULO XV

La elocución y sus formas.—Versificación.

224. **Elocución.**—Elocución es la última operación de la obra literaria, en que, mediante el lenguaje, se exteriorizan los pensamientos para desarrollar el asunto.

Definíala Cicerón: *Idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accommodatio*.

Concebido el asunto de una obra y dispuesto el orden de sus componentes, total o parcialmente, ya sólo falta realizarla. No existirá la obra, naturalmente, de una manera objetiva hasta que no se produzca por la palabra hablada o escrita.

La elocución es la operación más importante de todas, no sólo porque sin ella no existiría la obra literaria, sino porque lo más frecuente es que simultáneamente con ella se realice la disposición, y aun muchas veces la invención. Ocurrirá mil veces, por ejemplo, que un poeta tome la pluma sin saber lo que va a escribir, y ayudándose, completándose y fundiéndose en una sola operación, se verifiquen a la vez la invención, la disposición y la elocución.

Al realizar la elocución es cuando el escritor ha de trasfundir el pensamiento en la palabra. Entonces es cuando ha de ir encadenando pensamientos para formar un todo orgánico; cuando ha de poner todas sus dotes al servicio de la expresión literaria; cuando ha de ostentar las gallardías de pensamiento y de lenguaje, y demostrar, en una palabra, que es tal escritor.

Reconstituyamos con la imaginación el proceso que siguió Cervantes para escribir el *Quijote*. Dispuesto a escribir una obra novelesca, amena y entrete-

vída, pensaría en aprovechar la ocasión para ridiculizar la malsana afición a los libros de caballerías, a lo cual tal vez le induciría el conocimiento de algún individuo tocado de aquella manía. Entonces naturalmente hubo de pensar en un protagonista, que se lanzara a desatinadas aventuras, y un escudero que le hiciera compañía, como era costumbre en la caballería andante. Tal vez trazó un plan para el desarrollo de la acción; probablemente no lo hizo. Fragaría tan sólo el comienzo y primeras aventuras, para entrar en materia, y luego tomaría la pluma y comenzaría a escribir, sin cuidarse de lo que había de pasar después. A medida que escribiera, se le ocurrirían nuevas ideas, nuevos episodios, nuevas aventuras; y de ese modo fué realizando la elocución a la vez que la disposición y parte de la invención. Claro es que al formar cada período, al estampar cada pensamiento, procuraría que de modo singular tuvieran su belleza y su valor representativo, y que todos ellos conspirasen a ir desarrollando el asunto de la manera más artística posible.

225. Cuanto se ha dicho al hablar del pensamiento y del lenguaje, tiene aplicación principal en la elocución. Los períodos, encerrando pensamientos, pueden en este momento adoptar cualquiera de las tres formas que el lenguaje reviste, según ya entonces indicábamos: la *enunciativa*, la *narrativa* o la *descriptiva*. Lo más frecuente, en realidad, es que el escritor no se valga exclusivamente de una de ellas, sino que, según las necesidades de la expresión lo requieran, ya utilice la enunciación, ya la narración, ya la descripción.

El escritor, pues, puede de un modo directo usar las formas enunciativa, narrativa y descriptiva; pero a veces las incluye en otras dos formas, que se llaman *dialogada* y *epistolar*. En la primera el escritor enuncia, describe o narra por boca de dos o más personajes entre los que finge una conversación; en la segunda, se vale para ello de cartas supuestas de uno o más individuos, o suyas propias.

226. **La prosa y el verso.**—El lenguaje literario puede o no estar sometido a una distribución simétrica, dando origen a las obras en *verso* y obras en *prosa*.

La prosa es la forma de lenguaje usual y corriente, no dispuesta en porciones ni períodos simétricos. Nada especial hay que decir sobre ella, por consiguiente; en cambio es preciso explicar lo que sea el *verso*.

227. **Versificación.**—*Versificación* es la distribución de una obra en porciones sometidas a una ley rítmica. Ritmo es el orden y regularidad en la sucesión de los sonidos.

Cada una de aquellas porciones recibe el nombre de *verso*, y la

reunión de varios versos, combinados en determinada forma, se llama *estrofa*. Llámase también *verso*, en oposición a la prosa, la forma total de expresión a que la versificación da origen. En cambio no podrá llamarse *un verso*, como el vulgo lo hace, a toda una obra que esté escrita en verso. En este caso se dirá *poema* si es de alguna extensión, *poesía* o *composición poética* si es más breve.

Ya veremos más adelante que las denominaciones *poema*, *poesía* y *composición poética*, sólo en sentido figurado pueden referirse a las obras en verso, pues en realidad éste y la poesía son cosas independientes.

228. La versificación es una de las galas más preciadas del lenguaje literario, y así se explica que todos los pueblos hayan imaginado un artificio respondiendo a ese objeto. Los sistemas de versificación empleados en las distintas naciones y épocas, son cuatro, que tienen por base: 1.º, el *paralelismo*; 2.º, la *aliteración*; 3.º, la *cantidad silábica*; 4.º, la *medida* y la *rima*.

229. El *paralelismo* busca el ritmo en la correspondencia de los sonidos y de las ideas, y es la forma de versificación empleada por los hebreos, por los árabes y otros pueblos de Oriente. Hay tres clases de paralelismo: el *sinonímico*, que presenta en miembros correspondientes la misma idea bajo parecidas imágenes:

Mi doctrina destilará como la lluvia,—mi palabra
goteará como el rocío,—como el chubasco sobre
la pradera,— como el aguacero sobre la hierba.

El paralelismo *antitético* opone a la vez las palabras y los pensamientos:

Las heridas de un amigo son saludables;—los
besos de un enemigo son venenosos.

El paralelismo *sintético* señala el ritmo por la distribución de ideas:

La ley de Jehovah es perfecta,—agradable al
alma.—El consejo de Jehovah es verdadero,—
vuelve sabio al necio.

230. La *aliteración* busca el ritmo en la repetición de una letra

o de una sílaba. Emplearon este sistema de versificación los antiguos pueblos del Norte, especialmente los escandinavos. Algunos monumentos literarios de los germanos, como el *Canto de Hildebrando* y el *Heliand*, están escritos en versos con aliteración.

Sirvan de ejemplo los siguientes:

Than thorrot thin thiod.
Thurh thal gethving mikil.

231. La *cantidad silábica* es el fundamento de la versificación de las literaturas clásicas, griega y latina, y atiende al tiempo que se tarda en pronunciar las sílabas, sirviendo de medida la sílaba *breve*. Una sílaba *larga* equivalía a dos *breves*; la combinación de unas y otras formaba los *pies métricos*, y la reunión de éstos daba origen a los *versos*. Sólo con la delicadeza prosódica de aquellas lenguas, en que se marcaba perfectamente la duración de las sílabas, es posible tal sistema de versificación.

232. Diferente a los anteriores es el sistema que se emplea en las literaturas modernas, como vamos a verlo estudiando la versificación castellana.

VERSIFICACION CASTELLANA

CAPITULO XVI

La medida.

233. **Arte métrica.**—Las reglas relativas a la versificación se conocen generalmente bajo la denominación de *arte métrica*. Griegos y latinos decían *metro*—de *metron*, medida—a la unidad que sirve de norma al verso.

En el verso castellano hay que considerar dos elementos: la *medida* y la *rima*.

234. **La medida.**—Se llama *medida* a la graduación rítmica del verso, y en ella influyen el *número de sílabas*, la *colocación de los acentos* y las *pausas*.

235. **Las sílabas.**—El número de sílabas métricas, excepto en al-

gunos casos que inmediatamente veremos, es igual al de sílabas gramaticales. Cada uno de los versos siguientes tiene ocho sílabas:

Yo-voy-so-ñan-do-ca-mi-nos
de-la-tar-de.—¡ Las-co-li-nas
do-ra-das,-los-ver-des-pi-nos,
las-pol-vo-rien-tas-en-ci-nas!

(A. MACHADO)

Los siguientes tienen once sílabas:

El-fie-ro-Tu-ca-pel-en-la-pe-le-a
con-la-pe-sa-da-ma-za-se-ro-de-a.

(ERCILLA)

Hay varios casos, sin embargo, en que las sílabas métricas se cuentan de distinto modo que las gramaticales. Esto ocurre en virtud de las llamadas *sinalefa*, *sinéresis* y *diéresis*.

236. *Sinalefa*.—Cuando al fin de una palabra y comienzo de la siguiente se juntan dos o más vocales que se pronuncian en una sola emisión de voz, las sílabas a que esas vocales pertenecen se cuentan como una sola. A esto se llama *sinalefa*:

Quié-ro i-mi-tar-al-pue-blo en-el-ve-s-ti-do.

La sílaba *ro* se une a la siguiente, *i*, para formar una sola. Lo mismo ocurre con las sílabas *blo* y *en*. De modo que el verso copiado tiene, en realidad, trece sílabas gramaticales, y sólo se cuentan por once sílabas métricas, en virtud de las dos sinalefas.

Como la *h* en castellano no tiene sonido, habrá sinalefa aunque se interponga entre las vocales. También existe ésta cuando concurre con las vocales la conjunción *y*, que aisladamente suena como vocal:

Mi-ró al-sos-la-yo,-fué-se y no hu-bo-na-da.

Este verso tiene catorce sílabas gramaticales y once métricas. Hay en él tres sinalefas: *ro al*, *se y*, *no hu*.

En una sinalefa se pueden juntar hasta seis vocales:

ioy.—¡ En qué silencio y majestad caminas!

(MELÉNDEZ)

iaau.—La rubia aurora entre rosadas nubes.

(MELÉNDEZ)

ieaeu.—No envíe a Europa quien nació en los Andes.

(ARANGO)

ueoasu.—El móvil acueo a Europa se encamina.

(BENOT)

Con cinco y seis vocales, la sinalefa es muy violenta.

Cuando las vocales que se juntan son tónicas, no se hace sinalefa, por lo general:

Palma de Jericó, único albergue.

(G. G. DE AVELLANEDA)

También se evita a veces la sinalefa cuando tan sólo la segunda de las vocales es tónica:

Y el amor de mi alma para todos.

(GABRIEL Y GALÁN)

237. *Sinéresis*.—Consiste en hacer diptongo con dos vocales que, según la pronunciación natural, forman parte de dos sílabas distintas:

Fué lealtad de nuestro pecho.

Este verso tendría nueve sílabas a no pronunciarse rápidamente, como diptongo, la *e* y la *a* de *lealtad*. De esta manera tiene ocho.

238. *Diéresis*.—Es la disolución de un diptongo, o sea la separación de dos vocales que forman diptongo, para hacer dos sílabas de una:

Y tras la fortuna fiera
son las vistas más suaves.

Por la separación fónica de la *u* y de la *a*, se cuentan como ocho las sílabas del segundo verso, que realmente son siete.

Las diéresis no causan tanto desagrado como las sinéresis, y aun pueden dar al verso cierta entonación. En todo caso, lo mejor es dar a cada palabra su pronunciación natural y corriente.

Véanse ejemplos de diéresis:

Te responde halagüeña
con piadas suaves.

(MELÉNDEZ VALDÉS)

Vuelve, cuitada, vuelve,
y a llantos de viuda.

(IDEM)

Pulsó Batilo en la ribera umbrosa
del Tormes, cuya voz armoniosa.

(L. F. MORATÍN)

239. **Versos graves, agudos y esdrújulos.**—Para determinar las sílabas en los versos, hay que tener en cuenta si son *graves*, *agudos* o *esdrújulos*. Llámense *graves* los versos cuyo acento tónico final recae en la penúltima sílaba, y a ellos tienen aplicación las reglas expuestas. Si el acento final recae en la última sílaba, los versos se llaman *agudos*, y si en la antepenúltima, *esdrújulos*:

Desde que el cielo airado llevó a Jerez su saña, y al suelo derribado cayó el poder de España, subiendo al trono gótico.—ESDRÚJULO. la prole de Ismael.—AGUDO.	}	GRAVES.
---	---	---------

Pues bien: el verso grave es el que señala la unidad métrica, y tiene, por tanto, el número regulador de sílabas. Si el verso es agudo, tendrá una sílaba menos que el grave; si es esdrújulo, una más. En los versos arriba citados, los graves tienen siete sílabas, el esdrújulo ocho y el agudo seis; y, sin embargo, por el efecto que producen al oído, se considera que todos son de siete sílabas.

240. **Los acentos.**—No basta, para la medida del verso castellano, que lleve el número debido de sílabas; es necesario tener también en cuenta la colocación de los acentos tónicos. Todos los versos castellanos tienen uno o más acentos *predominantes*, que son los que marcan el ritmo.

Tan importante es esta condición, que el ritmo se altera sólo con cambiar el acento:

Sobre una mesa de pintado pino.
Sobre una mesa de pino pintado.

Estos dos versos tienen once sílabas, y sin embargo, como ha cambiado uno de los acentos predominantes, la medida es muy distinta.

241. Todos los versos, naturalmente, llevan un acento final (en la penúltima sílaba si el verso es grave, en la última si es agudo y en la antepenúltima si es esdrújulo). A más de ese acento obligado, hay

en cada verso otro u otros acentos *predominantes*, correspondientes a las sílabas en que recae la mayor intensidad prosódica del verso, y que son los que señalan el ritmo.

Es imposible dar reglas para la colocación de los acentos predominantes, que depende exclusivamente del buen oído. En los versos de hasta ocho sílabas, el acento puede recaer en cualquiera de ellas. Si los versos pasan de ocho sílabas, es de buenos efectos rítmicos la distribución de los acentos por equidistancias de tres en tres o de cuatro en cuatro sílabas.

Véanse algunos ejemplos:

En Jaén, donde resido.

Este verso lleva el acento predominante en la tercera sílaba (*én*); pero hubiera podido llevarle en otra sin que se alterase el ritmo; por ejemplo:

En Burgos, donde resido;

porque, como tiene sólo ocho sílabas, el acento predominante es variable.

Ya, convierte tu lumbre radiante y fecunda.

Este verso de trece sílabas levá acento en la 3.^a, y otros equidistantes en la 6.^a y 9.^a, más el de la penúltima.

Penetran los oros del día.

Este verso de nueve sílabas tiene acento en la 2.^a y otro equidistante en la 5.^a, más el de la penúltima.

Entre tus plumas de color nevado.

Este verso de once sílabas tiene acento en la 4.^a y otro equidistante en la 8.^a, más el de la penúltima.

242. Las pausas.—Pausa es el breve espacio de tiempo que se establece entre la última palabra de un verso y la primera del siguiente:

Tenia este caballero
un criado portugués.

En la lectura, así de verso como de prosa, se hacen siempre pausas, exigidas por la distribución de la cláusula en miembros e incisos. Pero aquí nos referimos a la pausa métrica, que se hace siempre a fin de verso, aunque la puntuación no lo requiera. Si los dos versos siguientes, por ejemplo, fueran prosa, no habría ninguna pausa entre ambos:

El rey que rabió fué un hombre
torpemente calumniado.

243. **Versos compuestos.**—En ocasiones se juntan varios versos en uno solo, dando lugar a los *versos compuestos*. La pausa, que persiste entre ellos, puede llamarse entonces *cesura*. Ej.:

Venid a mis voces, doncellas hermosas
que holláis la ribera del Dauro y Genil.

Cada uno de estos versos consta de doce sílabas, pero está realmente formado por dos de seis, separados por una cesura.

Quando, como en el ejemplo citado, son dos los versos simples que integran el compuesto, éste se llama *bipartito*, y se dice que está formado por dos *hemistiquios*.

244. Por lo general ambos hemistiquios tienen el mismo número de sílabas; pero también puede ocurrir que el primero tenga más que el segundo, o viceversa. Ej.:

Ella es una muchacha de ojos de cielo
rubia cual la dorada mies del estío.

(E. BLASCO)

La acentuación de los versos compuestos obedecerá a la de sus simples; es decir, que si éstos no pasan de ocho sílabas, el acento puede variar, salvo que el poeta busque determinada cadencia mediante una acentuación invariable.

Lo más frecuente es que ambos hemistiquios sean graves. En hemistiquios iguales, el primero puede ser agudo si excede de cinco sílabas, y esdrújulo si excede de cuatro. Si tiene menos, se confunden en el conjunto del verso y desaparecen los hemistiquios. Si los hemistiquios son desiguales y tiene más sílabas el primero que el segundo, aquél no puede ser agudo.

245. Los versos compuestos pueden estar formados, no sólo por dos simples, sino por tres o más, con la correspondiente cesura después de cada uno:

A un gran Corpus se asemejan estos días
florecidos con las rosas y las palmas.

(S. RUEDA)

Huyeron veloces, cual nubes que el viento arrebató,
los breves momentos de dicha que el cielo me dió.

(G. G. DE AVELLANEDA)

CAPITULO XVII

La rima.

246. **Rima.**—Otro de los elementos de la versificación castellana, como ya hemos dicho, es la rima. Se entiende por rima la igualdad o semejanza en los sonidos finales de dos o más versos. Hay dos clases de rima: *consonante* o rima perfecta y *asonante* o rima imperfecta.

247. *Consonante o rima perfecta.*—Consiste en que las letras finales de varios versos, o sus sonidos, sean idénticos, a partir de la última vocal tónica. Las palabras que están en este caso se dice que son *consonantes*. Tal ocurre con las palabras *silla* y *maravilla*, *desdén* y *palafren*, *ácido* y *plácido*, etc.

Hojas del árbol caídas
juguetes del viento son;
las ilusiones perdidas
¡ay! son hojas desprendidas
del árbol del corazón.

(ESPRONCEDA)

Como la *b* y la *v* tienen en castellano el mismo sonido, se consideran iguales para los efectos de la rima, e igualmente ocurre con la *g* y la *j* delante de las vocales *e*, *i*. Así son consonantes *esclava* y *guayaba*, *imagen* y *ultrajen*, etc.

También suelen considerarse iguales para la consonancia la *d* y *z* finales:

La he visto ¡ay Dios!... Al sueño en que reposa
yo la cerré los anublados ojos;
yo tendí sus angélicos despojos
sobre el negro *ataúd*.

Yo solo oré sobre la yerta losa
donde no corre ya lágrima alguna.
Báñala al menos tú, pálida luna,
báñala con tu *luz*.

(N. P. DÍAZ)

248. *Asonante o rima imperfecta.*—Consiste en que sean iguales la última vocal tónica y la final de varios versos, sin serlo las demás letras o parte de ellas. Tal puede observarse en las palabras *oscuro* y *Burgos*, *rodela* y *condena*, etc.:

Muy metido en el embozo
cruza un galán una calle,
cuando tan negra es la noche
que sus estrellas no salen.

(ESPRONCEDA)

Cuando las palabras son agudas, bastará con la igualdad de la vocal tónica, puesto que ella es la última de la palabra:

Diz que inventaron la danza
la alegría y el amor,
y que tal vez la inocencia
tuvo parte en la invención.

(B. DE LOS HERREROS)

Para expresar cuál sea el asonante de varios versos o palabras, se enuncian las dos vocales o la vocal que le forman, y así se dice, por ejemplo, que *calle* y *salen* son asonantes en *ae*; *amor* y *sol* son asonantes en *o*.

249. Conviene advertir que la *i*, como vocal última de versos graves, equivale a la *e*, por causar en el asonante parecido efecto. Así son asonantes *libre* y *Filis*, *numen* y *cutis*, *pasiones* y *Clori*, *solemne* y *Menfis*, etc. Por idéntico motivo la *u* equivale a la *o*, y son asonantes *cielo* y *Venus*, *olvido* y *tribu*, etc.:

Así Venus afligida
clamaba en busca de Adonis,
que exánime y desangrado
yace a la falda de un monte.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA)

Niña de las redes,
eres, según creo,
de la mar nacida
y hermana de Venus.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA)

250. **Verso suelto o libre.**—A veces se prescinde en los versos de la rima, y únicamente se los somete a las leyes de la medida. Esto da origen al llamado *verso suelto*, y más impropriamente *libre*:

Sobre el portón de su palacio ostenta,
grabado en berroqueña, un ancho escudo
de medias lunas y turbantes lleno.
Nácenle al pie las bombas y las balas,
entre tambores, chuzos y banderas,
como en sombrío matorral los hongos.

(JOVELLANOS)

251. Como resumen y complemento de lo dicho, pueden darse acerca de los versos las siguientes reglas, si bien el verdadero poeta no necesita de ellas, y el que no lo sea no conseguirá nada con observarlas:

1.^a Los versos tendrán siempre el número necesario de sílabas. Verso defectuoso por quebrantar esta regla:

Había en cierta ciudad
un hombre de malas costumbres.

2.^a Llevarán los acentos convenientemente distribuidos. Verso en que no se cumple esta condición:

Cortaste el árbol con manos dañosas.

3.^a Se evitarán en lo posible las sinéresis y diéresis. Las sinalefas son naturales y muy frecuentes, pues raro es el verso castellano donde no se encuentran; pero siempre que fueren duras y violentas, deben evitarse. Versos defectuosos por quebrantar estas reglas:

Hermosas ninfas que en el río metidas.
No las francesas armas odiosas.
Quiero morir si halla el por mí la muerte.

4.^a Se evitarán las cacofonías, hiatos y demás vicios contra la armonía. Verso defectuoso por quebrantar esta regla:

Del Nilo a Eufórates fértil y Istro frío.

5.^a Se evitarán las asonancias interiores. Verso defectuoso por la razón contraria:

Padezca en bravas llamas abrasada.

6.^a Se evitarán los *ripios*. Reciben este nombre las palabras superfluas o inoportunas que se introducen en los versos para completar el número necesario de sílabas, y también, en la rima perfecta e imperfecta, las que se colocan violenta y forzadamente como consonantes o asonantes. Ejemplo de versos *ripiosos*:

¡Cuántas comedias por demás humanas
trocáronse en divinas, cuando hiciste
papel en ellas sin ficciones vanas!

CAPITULO XVIII

Los versos castellanos.

252. **Clases de versos.**—Hay en castellano versos desde dos sílabas en adelante. He aquí algunos ejemplos:

De dos sílabas (bisílabo):

Lento
soplo
blando
dando
va.

(ZORRILLA)

De tres sílabas (trisílabo):

• ¡ Oh fuente
querida!
ya turbia.
ya limpia,
ya en calles
que lilas
y adelfas
matizan;
ya en zarzas
y espinas.
¡ Tal corre
la vida!

(BELLO)

De cuatro sílabas (tetrasílabo):

• Ya del Betis
por la orilla
mi barquilla
libre va.

(G. G. DE AVELLANEDA)

De cinco sílabas (pentasílabo):

¿Tú que no sabes
me das lecciones?
Déjalo, Fabio,
no te incomodes.

(IGLESIAS)

por el farol alumbrado que de
que dejó al jefe, colgado
Margarita en el altar

De seis sílabas (hexasílabo):

Moza tan hermosa
non vi en la frontera
como una vaquera
de la Finojosa.

(MARQUÉS DE SANTILLANA)

De siete sílabas (heptasílabo):

Tras una mariposa,
cual zagalejo simple,
corriendo por el valle
la senda a perder vine.

(MELÉNDEZ VALDÉS)

De ocho sílabas (octosílabo):

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.

(LOPE DE VEGA)

De nueve sílabas (eneasílabo):

Acento en la 3.^a, 6.^a y 8.^a.

Y en la lengua que en otro tiempo
con la olla el caldero habló,
a sus dos compañeros dijo:
—¡Oh, qué buenas alhajas sois!

(IRIARTE)

Acento en la 4.^a y 8.^a.

El llanto enturbia mi pupila
mientras, con lúgubre rumor,
lenta la lluvia se deshila
sobre los árboles en flor.

(F. VILLAESPESA)

Acento en la 2.^a, 5.^a y 8.^a.

Ya el vértigo, loco cediendo
que ciego siguió a su pesar,
va su impetu loco perdiendo
y empieza cansancio a mostrar.

(ZORRILLA)

De diez sílabas (decasílabo):

Acento en la 3.^a, 6.^a y 9.^a.

Caballeros, aquí vendo rosas;
frescas son y fragantes a fe;
oigo mucho alabarlas de hermosas.
Eso yo, pobre ciega, no sé.

(J. M. MAURY)

Acento en la 1.^a, 5.^a y 9.^a.

Cuelga levemente de la bruma,
con los desgarrones de un jirón,
blanca nubecilla, que se esfuma
como se disipa la ilusión.

(X)

Con hemistiquios.

—Cayó a silbidos mi *Filomena*,
—Solemne tunda llevaste ayer,
—Cuando se imprima verán que es buena.
—¿Y qué cristiano la ha de leer?

(MORATÍN)

De once sílabas (endecasílabo):

Endecasílabo *propio* (acento en la 6.^a sílaba).

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

(ANÓNIMO SEVILLANO)

Endecasílabo *sáfico* (acento en la 4.^a y 8.^a):

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

(VILLEGAS)

Endecasílabo *anapéstico* o *de gaita gallega* (acento en la 4.^a y 7.^a):

Libre la frente que el casco rehusa,
casi desnuda en la gloria del día,
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

(RUBÉN DARÍO)

Endecasílabo *provenzal* (acento en la 4.^a):

Seguidas siempre de arrepentimientos.

(GARCILASO)

De doce sílabas (dodecasílabo):

Con hemistiquios de seis sílabas.

En tanto don Félix a tientas seguía,
delante camina la blanca visión;
triplica su espanto la noche sombría,
sus hórridos gritos redobla aquilón.

(ESPRONCEDA)

Con un hemistiquio de 7 y otro de 5.

Calcinados los cuerpos por los calores
con que el cielo los campos rinde y doblega,
van con el hato al hombro los segadores
bajo el caliginoso sol de la siega.

(SALVADOR RUEDA)

Tripartito (4 + 4 + 4).

¡Musa, canta, que así puedes en un día,
ya que tiran de este carro tres corceles,
conquistarte tres imperios de armonía
y ceñirte tres coronas de laureles!

(J. S. CHOCANO)

De trece sílabas (tredecasílabo):

Acento en 3.^a, 6.^a, 9.^a y 12.^a.

Aún vagaba en mis labios sonrisa de niño,
cuando cerca del árbol sagrado pasé;
a sus ramos de flores venían las aves,
cristalino arroyuelo besaba su pie.

(RUIZ AGUILERA)

Acento en 4.^a, 8.^a y 12.^a.

Que cuando el alma del que sufre se alza y vuela,
sobre el dolor de la escondida callejuela,
con la piedad de sus caricias baja Dios.

(X)

De catorce sílabas (tetradecasílabo):

Con hemistiquios (alejandrino):

Quiero destes fructales tan plenos de dulzores,
fer unos pocos viessos, amiges e sennores.

(GONZALO DE BERCEO)

Acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a, 10.^a y 13.^a.

Tú eres el alma del bosque y el sueño del lago,
dan a tu lírica danza su impulso las aves,
libre amazona que finges pelea y estrago
con asechanzas felinas y saltos ingraues.

(DÍEZ CANEDO)

Acento en 1.^a, 5.^a, 9.^a y 13.^a.

Hoja de una espada suspendida en el espacio,
pasa los cristales del angosto ventanal,
entra vacilante por la iglesia solitaria,
vibra entre los muros y se quiebra en el altar.

(X)

De quince sílabas (pentadecasílabo):

Acento en 2.^a, 5.^a, 8.^a, 11.^a y 14.^a.

¡Qué horrible me fuera, brillando tu fuego fecundo,
cerrar estos ojos, que nunca se cansan de verte;
en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,
caajada sintiendo la sangre por hielo de muerte!

(G. G. DE AVELLANEDA)

Acento en 4.^a, 9.^a y 14.^a.

El viento barre las hojas secas de las campañas
con su ala enorme que acariciando va los maizales,
y el agua turbia de los torrentes, en broncas riñas,
precipitada corre entonando cantos triunfales.

(CHOCANO)

De dieciséis sílabas (hexadecasílabo):

Acento en 3.^a, 6.^a, 9.^a, 12.^a y 15.^a.

Ya en la selva sagrada no se oyen las viejas salmodias,
ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos,
agonizan los dioses que pueblan la selva sagrada
y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos.

(JAIMES FREIRE)

Acento en 3.^a, 7.^a, 11.^a y 15.^a.

Aquel canto es la llanura con su austera poesía,
es el eco de la estepa resonando en su confín;
sus compases tienen, lentos, la uniforme simetría
de los surcos, que lo escriben en pentágrama sin fin.

(E. FERRARI)

De diecisiete sílabas (heptadecasílabo):

Deja que al lauro inmortal que tus sienas corona y abruma
ose añadir una rama, del Betis cortada a la orilla,
noble cantor de ese mar que en sus olas de plata y espuma
guarda aun el surco que el barco de Eneas trazó con su quilla.

(M. DE SANDOVAL)

253. Como estos versos largos se forman por la agregación de trozos prosódicos, claro es que podrían prolongarse indefinidamente. Ya en la imitación de los hexámetros por antiguos poetas, se encuentran versos largos producidos por tales combinaciones. Así, por ejemplo, don Esteban Manuel de Villegas:

Seis veces la florida Venus con afeite de nácar
discreta sazonó la rosa, y discreta mi Filis...

Febo la cumbre seca, que su luz a la sombra recoge,
Progne lamenta grave, Venus arde, la fuente susurra...

Y don Sinibaldo de Mas:

Cual rápidas hogueras sin cesar mil relámpagos arden
y a los ojos ofrecen del humano y valiente Lisandro
una escena imprevista que moviera al más bárbaro pecho.

254. Mediante esta combinación de períodos rítmicos, los poetas modernos han podido también multiplicar considerablemente el número de versos.

Véanse algunos ejemplos:

No sé quién fuiste; pero sí sé que tienes
cántaros llenos de misterioso son,
que cuentan cosas de los incaicos tiempos
cual caracoles de un incesante hervor.

(CHOCANO)

Eran voces del agua, notas vibrantes de lluvia y riego,
llanto como de risa, brindis de alegre desasosiego.

(CHOCANO)

— En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría.
 En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín,
 En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía
 como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

(RUBÉN DARÍO)

CAPITULO XIX

Estrofas.—Estrofas asonantadas.

255. **Estrofas.**—Unidos los versos en mayor o menor número, y convenientemente rimados, forman distintas combinaciones métricas. Se da el nombre de *estrofa* al conjunto de varios versos agrupados en determinado número, rima y medida.

También pueden los versos, sin contenerse en los límites de una estrofa, formar series largas bajo una misma rima, originando las que se llaman *combinaciones seguidas*.

256. En algunas estrofas, todos los versos tienen el mismo número de sílabas, mientras que en otras hay versos de distintas medidas; y pueden llamarse, respectivamente, estrofas *parisílabas* e *imparisílabas*. Véanse ejemplos de ambas:

En Jaén, donde resido,
 vive don Lope de Sosa,
 y diréte, Inés, la cosa
 más brava dél que has oído.

(B. DEL ALCÁZAR)

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

(FR. LUIS DE LEÓN)

257. Llamaban nuestros clásicos *versos de pie quebrado* a aquellas combinaciones en que de vez en cuando aparece un verso (*pie quebrado*) mucho más corto que los otros:

Dirán que soy friolero,
 que soy un cierzo, un enero,
 pero
 júrole a usted por mi honor
 que no hay un mueble mejor
 que el brasero.

(BRETÓN DE LOS HERREROS)

258. Las clases de estrofas, especialmente de las asonantadas, son innumerables, pues el poeta puede agrupar los versos en el número que le plazca, combinándolos a su capricho; por lo cual sólo haremos mención de las que tradicionalmente se han usado más en castellano. Comenzaremos por las asonantadas (1).

Estrofas asonantadas.

259. **De dos versos.**—Dos versos de cualquier medida, parisílabos o imparisílabos, forman el *pareado*:

- a. Quien da pan a perro ajeno,
a. pierde pan y pierde perro.

(REFRÁN POPULAR)

- a. Yo soy Duero
a. que todas las aguas bebo.

(REFRÁN POPULAR)

260. **De tres versos.**—Estrofa llamada *terceto*, generalmente parisílabo, formada por tres versos de cualquier medida, casi siempre asonantes el 1.º y 3.º, libre el 2.º:

- a. Me llama holgazán tu madre,
b. ¡como si el querer no fuera
a. una ocupación muy grande!

(A. FERRÁN)

- a. Cantan los gallos,
b. yo no me duermo
b. ni tengo sueño.

(GIL VICENTE)

- a. Hablas de amor y parece
a. que su balada perenne
a. canta sonora la fuente.

(J. J. TABLADA)

261. **De cuatro versos.**—Las estrofas de cuatro versos reciben el nombre general de *cuartetos*. Ya parisílabos, ya imparisílabos, dentro

(1) La rima se indica por letras. Los versos que lleven antepuesta la misma letra, riman entre sí.

de una gran variedad, en ellas por lo general son asonantes los versos 2.º y 4.º, y sueltos el 1.º y 3.º. Véanse unos ejemplos, entre los muchos y muy variados que pudieran citarse:

- a. El placer que rebosa mi alma,
- b. zagalas del Dauro, festivas cantad;
- c. el amor ha dejado los cielos
- b. y el nido en mi pecho por siempre hizo ya.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA)

- a. Entre las ramas del pomposo roble
- b. hipócrita se oculta,
- c. se arrastra por la alfombra de violetas
- b. que tu jardín perfuman.

(M. DEL PALACIO)

262. La cuarteta de versos cortos, y especialmente la octosilábica, constituye la forma más característica de la *copla* o *cantar popular*. Suele ser también aconsonantada:

El amor más verdadero
es el amor de la madre,
y el dolor de los dolores,
el dolor que no ve nadie.

(CANTAR POPULAR)

Salen de Valencia
noche de San Juan,
mil coches de damas
al fresco del mar.

(LOPE DE VEGA)

263. La estrofa formada por cuatro versos, heptasílabos y sueltos el 1.º y 3.º, pentasílabos y asonantados entre sí el 2.º y 4.º, se llama *seguidilla*:

- a. Un pajarito alegre
- b. picó en tu boca,
- c. creyendo que tus labios
- b. eran dos rosas.

(CANTAR POPULAR)

Es frecuente, sin embargo, que las seguidillas tengan, a más de estos cuatro versos, otros tres, pentasílabos y asonantados entre sí

el 1.º y 3.º, heptasílabo y libre el del medio; adición que recibe el nombre de *estribillo*:

- a. Al lado de mi choza
- b. mana una fuente,
- c. una fuente fresquita
- b. como la nieve;
- d. y a mi ventana
- e. trepan a darme flores
- d. las pasionarias.

(A. DE TRUEBA)

También hay seguidillas aconsonantadas.

264. Recibe el nombre de *seguidilla gitana* una estrofa de cuatro versos, hexasílabos el 1.º, 2.º y 4.º, de once sílabas—alguna vez de doce—el 3.º, asonantados los pares:

¡Silencio!... que duerme
mi madre la siesta;
la pobrecita no duerme de noche
para que yo duerma.

(A. FERRAN)

265. **De cinco o más versos.**—Fórmanse estrofas asonantadas de cinco y más versos, parisílabas o imparisílabas, y combinadas a gusto del poeta, si bien aquéllos no suelen pasar de ocho, porque en otro caso el efecto de la asonancia sería muy vago. Véase algún ejemplo:

Un San Antonio de plata
tengo de mandar hacer;
con una devoción santa
al cuello me lo pondré,
porque Antoñito te llamas.

(CANTAR POPULAR ANDALUZ)

- a. Atmósfera en que giran
- b. con orden las ideas,
- c. cual átomos que agrupa
- d. recóndita atracción;
- e. raudal en cuyas ondas
- f. su sed la fiebre apaga;
- g. oasis que al espíritu
- d. devuelve su vigor.

(BÉCQUER)

266. **Combinaciones seguidas.**—La rima asonantada puede formar combinación métrica en número indeterminado de versos, sin quedar reducida a los límites de una estrofa. Así se forma el *romance*.

Lámase *romance*, pues, a un número indeterminado de versos, de los cuales los pares riman todos con el mismo asonante, y los impares quedan libres. La forma más genuina del romance es la de versos octosílabos; pero también se escribe en versos de otra medida. Los que tienen menos de ocho sílabas se llaman *romancillos*.

Octosílabo:

Bajo la sombra y el sueño
de la dormida arboleda,
todo está lleno de luces,
de suspiros y de esencias.

Los frescos labios sonríen,
los ojos mágicos juegan
en el alegre bullicio
del amor y de la fiesta, etc.

(JUAN R. JIMÉNEZ)

Pentasilabo:

El que inocente
la vida pasa
no necesita
morisca lanza,
Fusco, ni corvos
arcos, ni aljaba
llena de flechas
envenenadas, etc.

(L. F. MORATÍN)

Hexasilabo o *redondillo*:

De las playas, madre,
donde rompe el mar,
parten las galeras,
con mi bien se van.
Cuanto más las llamo,
ellas huyen más.
Si las lleva el viento
¿quién las detendrá?

(PRÍNCIPE DE ESQUILACHE)

Heptasílabo:

Si el cielo está sin luces,
 el campo está sin flores,
 los pájaros no cantan,
 los arroyos no corren
 no saltan los corderos,
 no bailan los pastores,
 los troncos no dan frutos,
 los ecos no responden...
 es que enfermó mi Filis
 y está suspenso el orbe.

(CADALSO)

Endecasílabo, *real* o *heroico*:

La tarde, amada de la sombras, viene
 a refrescar las copas del naranjo
 cargadas de azahar... El sol se oculta
 tras de las altas cumbres, desmayado...
 El toque de oración lento se eleva,
 besa la tierra el viento suspirando,
 y deja las espumas de la playa
 sobre los lirios del agreste prado.

(M. MACHADO)

Claro es que los romances pueden recorrer toda la escala silábica, con hemistiquios o sin ellos, parisílabos o imparisílabos, etc.

267. Por otra parte, cabe juntar una serie de estrofas de cuatro versos, ya de las antes citadas, ya de otras cualesquiera, rimadas con un mismo asonante, de donde resulta un romance en que cada estrofa tiene su separación. Cuando esto hacían con versos de seis o siete sílabas, nuestros clásicos decían escribir *endechas*:

El pastor más triste
 que en el valle y sierra
 por la yerba verde
 su ganado lleva,
 con lágrimas dice
 a la causa dellas
 sus ansias mortales
 que mucho le aquejan.

(BALTASAR DEL ALCÁZAR)

Y decíanse *endechas reales*, cuando el cuarto verso de cada estrofa era endecasílabo:

¿Dónde voló mi infancia,
mi juventud florida,
mis años más dichosos,
mis gustos, mis encantos, mis delicias?
Todo pasó cual sueño;
todo finó en un día,
cual flor que al alba nace
y al trasmontar del sol yace marchita, etc.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA)

CAPÍTULO XX

Estrofas aconsonantadas.—Estrofas libres.

268. **De dos versos.**—Estrofa generalmente parisílabo, compuesta de dos versos aconsonantados de cualquier medida. Llámase también *pareado*:

a. Aquí fray Diego reposa,
a. y jamás hizo otra cosa. (JÉRICA)

a. Te vi en un baile; me miré al espejo.
a. ¡Ay qué rabia me dió de verme viejo!
(HARTZENBUSCH)

269. **De tres versos.**—Estrofa que se llama *terceto*, y puede ser parisílabo o imparisílabo. Admite las siguientes combinaciones:

a. Si yo quisiera matar
b. a mi mayor enemigo,
a. me habría de suicidar.
(BARTRINA)

a. Aquí enterraron de balde
b. por no hallarle una peseta...
b. No sigas: era poeta.
(MARTÍNEZ DE LA ROSA)

a. Entretanto la muchedumbre
a. grita sin fe, sin pan, sin lumbre,
a. alocada de pesadumbre.

(RUBÉN DARÍO)

270. En su forma clásica, los tercetos hacen combinación seguida. Se escriben en versos endecasílabos y van encadenándose, de manera que además de rimar el verso 1.º con el 3.º, rima el 2.º con el 1.º y 3.º del terceto siguiente, y así sucesivamente, hasta un número de versos indeterminado. Al último terceto se le agrega otro verso, consonante del 2.º, para que éste no quede suelto:

...Levántanse de presto los feroces
 rústicos, como hallados en el robo,
 y aperciben sus hondas, chuzos y hoces;
 hieren de muerte al miserable lobo,
 el cual, rindiendo su esperanza al daño,
 dió desangrado el último corcovo.
 Mas dijo: «Para el cielo no hay engaño;
 él, y mi sangre a una, darán gritos:
 que no muerdo por celo del rebaño,
 sino porque les dije sus delitos.»

(B. L. DE ARGENSOLA)

271. De cuatro versos.—Cuatro versos de cualquier medida pueden combinarse formando una estrofa. Su nombre genérico es el de *cuartetos* y *cuartetos*. He aquí algunas de ellas, parisílabas.

Redondilla.—Cuatro versos octosílabos, de los cuales riman el 1.º con el 4.º y el 2.º con el 3.º:

- a. Las mujeres y los niños
- b. tienen una condición,
- b. pues se acallan con un don
- a. más que con treinta cariños.

(FRANCISCO DE LA TORRE)

Cuarteto. Estrofa combinada como la anterior, pero de versos endecasílabos:

- a. Fulgura el sol en las tostadas frentes;
- b. en las rejillas, que brillan como plata,
- b. abre el clave sus hojas de escarlata
- a. junto a los frescos labios sonrientes.

(MANUEL REINA)

Cuarteta. Cuatro versos octosílabos: riman el 1.º con 3.º y el 2.º con 4.º:

- a. Quien llamó a la muerte ausencia
- b. no estaba bien en lo cierto,
- a. que no ha menester paciencia
- b. el hombre después de muerto.

(HURTADO DE MENDOZA)

Serventesio. Estrofa combinada como la anterior, pero de versos endecasílabos:

- a. Laura, Laura, soy yo. Mi triste acento
- b. vaya otra vez a lastimar tu oído;
- a. eco desgarrador, hondo lamento
- b. del amor y el placer desvanecido.

(G. TASSARA)

272. Por su importancia histórica, ya que fué la primera estrofa regular en nuestra versificación, merece citarse la estrofa de cuatro versos alejandrinos, rimados todos con el mismo consonante:

- a. Ardieron los armarios e todos los frontales,
- a. las vigas, las gateras, los cabrios, los cumbrales,
- a. ardieron las ampollas, cálices e ciriales,
- a. sufrió Dios esa cosa como faz otras tales.

(GONZALO DE BERCEO)

Esta clase de versificación recibió el nombre de *cuaderna vía*. Usáronla Gonzalo de Berceo y otros poetas de los siglos XIII y XIV. Modernamente, como ofrenda sentimental a aquellos vates primitivos, la han usado notables poetas.

273. *De cinco versos.*—Estrofa parisílabo o imparisílabo, que se llama *quintilla* y alguna vez *quinteto*, si los versos tienen más de ocho sílabas

Su combinación, desde los primeros tiempos de nuestra poesía, ha sido muy variada. Durante mucho tiempo ha prevalecido una *quintilla* parisílabo en versos de cualquier medida, aunque más frecuentemente octosílabos, en la cual rimaban los versos a gusto del poeta, si bien solía hacerse la salvedad de que tres seguidos no fueran consonantes, ni terminase la estrofa en un pareado. Estas *quintillas*

podían adoptar, por tanto, las cinco combinaciones siguientes: *a a b b a*.—*a a b a b*.—*a b a b a*.—*a b a a b*.—*a b b a b*.

- a.* No los goces me recuerdes
a. de remotos años verdes;
b. libro fueron que rasgué.
a. Rasgas mi seno, y le muerdes,
b. tú, sierpe hoy, la que ángel fué.

- a.* Penas entonces de un modo
b. y de otro asaltarme vi;
b. luchaba, empero, y vencí.
a. Con amor se vence todo
b. y amor y más hubo en mí.

- a.* Mil veces en mi interior
b. me dije: No lo mereces,
a. y Dios te da su favor
b. mostrándotelo con creces
a. en el lecho del dolor.

(HARZENBUSCH)

Heptasílabo:

- a.* Dormido yace el Ciego.
a. cuyo blando sosiego
b. en éxtasis tenía
b. todo cuanto solía
a. arder en vivo fuego.

(VILLEGAS)

Endecasílabo:

- a.* En la infinita sed que nos aqueja,
b. ¿qué es nuestra vida? El sueño de un momento,
a. onda que pasa, sombra que se aleja,
a. ave tímida y muda que no deja
b. ni el rastro de sus alas en el viento.

274. *Lira*.—Entre las estrofas imparisílabas de cinco versos, la más notoria es la *lira*. Consta de tres versos heptasílabos (1.º, 3.º y 4.º).

y dos endecasílabos (2.º y 5.º), rimando de una parte el 1.º y 3.º y de otra el 2.º, 4.º y 5.º:

- a. Abre, Esposa querida;
- b. no te detengas, no, consuelo mío,
- a. ábreme por tu vida,
- b. que yerto estoy de frío,
- b. mis cabellos cubiertos de rocío. (V. DE LA VEGA)

También se llaman *liras*, con menos propiedad, otras estrofas de cuatro y seis versos, como las siguientes:

- a. Tú, diosa, de purísimos placeres
 - b. aurora eres divina,
 - a. tú en las desgracias y tristezas eres
 - b. celeste medicina. (ARJONA)
 - a. A los árboles miro
 - b. con altas ramas de tendidas copas,
 - a. y que vivan admiro
 - b. vestidos de alegría y verdes ropas,
 - c. por ser, ardiente fuego,
 - c. mi triste llanto de sus ojos riego.
- (C. SUÁREZ DE FIGUEROA)

275. Véanse dos ejemplos de otras estrofas de cinco versos, entre los muchos que pudieran citarse:

- a. Por ti de verbena
 - b. ceñido el pastor,
 - a. su avena
 - a. resuena
 - b. cautivo de amor.
- (BRETÓN DE LOS HERREROS)

- a. Deja en el césped la herrada,
- b. que es ánfora de villanos.
- a. Yo quiero el agua encerrada
- b. en los cálices hermanos
- b. de tus manos. (J. CAMINO NESSI)

276. De seis versos.—La estrofa de seis versos, parisílabo o imparisílabo, se llama *sextilla* o *sextina*. Su combinación puede ser muy variada.

Es famosa la copla de Jorge Manrique, llamada así porque este poeta del siglo XV la empleó en las memorables *coplas a la muerte de su padre*. Los versos 1.º, 2.º, 5.º y 6.º son octosílabos; el 3.º y el 6.º

tetrasílabos, y alguna vez pentasílabos. Rimán 1.º con 4.º, 2.º con 5.º y 3.º con 6.º:

- a. Recuerde el alma dormida,
- b. avive el seso y despierte
- c. contemplando,
- a. cómo se pasa la vida,
- b. cómo se viene la muerte
- c. tan callando.

277. Usaron también nuestros antiguos poetas otra sextina, imitada del italiano, formada de versos endecasílabos, en que rimaban: 1.º y 3.º—2.º y 4.º—5.º y 6.º:

- a. Retozó con los tiernos recentales
- b. el lobo carnicero, y humillados
- a. amaban los más fieros animales
- b. ser con humanas palmas halagados,
- c. y en la ley natural que allí observaban,
- c. los hombres y los brutos desçansaban.

(N. F. MORATÍN)

278. Ejemplos de otras sextillas:

- a. Sube, pájaro audaz, sube sediento
- a. a beber en el viento
- b. del rojo sol la esplendorosa lumbre;
- c. sube, batiendo las sonantes alas,
- c. de las etéreas alas
- b. a sorprender la luminosa cumbre.

(ZORRILLA)

279. **De siete versos.**—Las estrofas de siete versos, tan numerosas cuanto se quiera, no tienen nombre especial. La combinación y medida, a gusto del poeta.

He aquí algún ejemplo:

- a. Pues querés que muera agora,
- a. si me preguntan, señora,
- b. que por quién,
- a. diré yo luego adora,
- a. que vos sois la matadora,
- a. enemiga robadora,
- b. de mí bien.

(JUAN ALVAREZ GATO)

- a. ¡Por Dios del cielo que es cosa
- a. estupenda y asombrosa
- b. cómo cunde este contagio
- b. y tanto insípido plagio
- c. como la prensa derrama,
- b. pidiendo el común sufragio
- c. en una y otra proclama!

(BRETÓN DE LOS HERREROS)

280. *Estancias*.—Nuestros poetas de los siglos XVI y XVII usaron mucho las llamadas *estancias*. Era una estrofa de versos endecasílabos y heptasílabos, en número variable desde siete a veinte o más, que el poeta distribuía a capricho; pero con la condición de que, una vez adoptada una forma dada en la primera estancia, todas las demás habían de tener el mismo número de versos, idénticamente repartidos los endecasílabos y heptasílabos, y con la rima en los mismos lugares.

281. *De ocho versos*.—La estrofa de ocho versos lleva el nombre genérico de *octava*. Su combinación puede ser variadísima.

282. *Copla de arte mayor*.—Tiene importancia histórica la *copla de arte mayor*, llamada también de *Juan de Mena*, porque este poeta del siglo XV la empleó en su poema *El Laberinto*. Constaba de ocho versos bipartitos dodecasílabos—y a veces endecasílabos—, rimando de este modo: *a b b a a c c a*.

- a. Con dos cuarentenas e más de millares
- b. le vimos de gentes armadas a punto,
- b. sin otro más pueblo inerme allí junto
- a. entrar por la vega talando olivares,
- a. tomando castillos, ganando lugares,
- c. haciendo por miedo de tanta mesnada
- c. con toda su tierra temblar a Granada,
- a. temblar las arenas fondón de los mares.

(JUAN DE MENA)

Poco después de Juan de Mena dejó de usarse esta estrofa.

283. *Octava real*.—Una de las estrofas de más brillante historia

es la *octava real*. Consta de ocho versos endecasílabos, rimando el 1.º con el 3.º y 5.º, el 2.º con el 4.º y 6.º, los dos últimos pareados:

- a. Ricas florestas, huertos y jardines
- b. con parras de oro y pámpanos de plata,
- a. rubis por uvas, perlas por jazmines,
- b. de aljófár argentada cada mata;
- a. dorados pavos, bellos francolines
- b. de azules plumas, nieve y escarlata,
- c. que por las esmeraldas y cristales
- c. vuelan, y dan vislumbres celestiales. (BALBUENA)

284. *Octava italiana*. Esta estrofa, que se llama *octavilla* si sus versos tienen ocho sílabas o menos, consta de ocho versos de cualquier medida, casi siempre parisílabos, con la circunstancia de que el 4.º y el 8.º son agudos y riman entre sí, bien como consonantes, bien como asonantes. La consonancia de los demás versos queda al arbitrio del poeta, si bien la forma más frecuente es esta:

- a. Hay un templo sostenido
- b. en cien góticos pilares,
- b. y cruces en los altares
- c. y una santa religión.
- d. Y hay un pueblo prosternado
- e. que eleva a Dios su plegaria,
- e. a la llama solitaria
- c. de la fe del corazón. (ZORRILLA)

285. *De diez versos*.—Llámase *décima* o *espinela*—esto último por deberse su invención al poeta Vicente Espinel—, una estrofa de diez versos octosílabos, rimados en esta forma: 1.º con 4.º y 5.º; 2.º con 3.º; 6.º con 7.º y 10.º; 8.º con 9.º:

- a. Es la música el acento
- b. que el mundo arrobado lanza
- b. cuando a dar forma no alcanza
- a. a su mejor pensamiento;
- a. de la flor del sentimiento
- c. es el aroma lozano;
- c. es del bien más soberano
- d. presentimiento suave,
- d. y es todo lo que no cabe
- c. dentro del lenguaje humano.

(A. LÓPEZ DE AYALA)

286. Como de nueve, once y más versos pueden ser infinitas las estrofas, no creemos útil citar algún ejemplo tomado al azar. Solamente, por su celebridad y buena fortuna, hablaremos del *soneto*.

287. **De catorce versos.**—El *soneto* consta de catorce versos endecasílabos. Los ocho primeros son dos cuartetos enlazados, puesto que riman, por lo general, en esta forma: 1.º, 4.º, 5.º y 8.º—2.º, 3.º, 6.º y 7.º. Alguna vez son, en lugar de cuartetos, serventesios. Los seis versos últimos son dos tercetos, enlazados también entre sí con dos o tres consonantes distribuidos a gusto del poeta, siempre que no lo sean tres versos seguidos. He aquí una de las formas más usadas:

- a. Como a su parecer la bruja vuela
 b. y untada se encarama y precipita,
 b. así un soldado, dentro una garita,
 a. esto pensaba, haciendo centinela:
 a. «No me falta manopla ni escarcela;
 b. mañana soy almórez ¿quién lo quita?
 b. y sirviendo a Felipe y Margarita
 a. embrazo y tengo paje de rodela.
 c. Vengo a ser general, corro la costa,
 d. a Chipre gano, príncipe me nombro
 c. y por rey me coronó en Famagosta;
 d. reconozco al de España, al turco asombro...»
 c. Con esto se acabó de hacer la posta
 d. y hallóse en cuerpo con la pica al hombro.

(REY DE ARTIEDA)

Los sonetistas modernos han empleado principalmente las siguientes combinaciones, además de la citada en el ejemplo:

- | | | |
|-----------|---|---|
| Cuartetos | { | 1.—a b . b a—b a a b (dos consonantes). |
| | | 2.—a b a b a b a b (dos consonantes). |
| | | 3.—a b b a a c c a (tres consonantes). |
| Tercetos | { | 1.—a b a—b b a (dos consonantes). |
| | | 2.—a b c—a b c (tres consonantes). |
| | | 3.—a b c—b a c (tres consonantes). |
| | | 4.—a b a—b c c (tres consonantes). |
| | | 5.—a b a—c b c (tres consonantes). |
| | | 6.—a a b—c c b (tres consonantes). |

288. Nuestros clásicos agregaban alguna vez al soneto dos, tres o cuatro versos, alguno de ellos heptasílabo, y le decían *soneto con*

estrambote. Puede servir de ejemplo el de Cervantes *Al tñmulo elevado en las honras fñebres de Felipe II*.

Aunque la forma tradicional del soneto es la de versos endecasílabos, claro es que también puede escribirse en versos de otra medida. En estos últimos años se ha cultivado mucho el soneto alejandrino—en que ya se ensayó Pedro de Espinosa, poeta del siglo XVII—, el dodecasílabo, el octosílabo, etc. Los de ocho sílabas o menos, se llaman *sonetillos*.

289. Combinaciones seguidas.—Como ocurre con los versos asonantes, los consonantes pueden formar combinación métrica en número indeterminado, sin constituir estrofa. En esta forma se pueden agrupar los versos de toda medida, pero la combinación hasta ahora más usada es la que recibe el nombre de *silva*. La *silva* es una serie indeterminada de versos endecasílabos y heptasílabos, distribuidos y aconsonantados a gusto del poeta, siempre que no sean consonantes tres versos seguidos, y pudiendo quedar alguno libre. Debe procurarse, sin embargo, que los consonantes no estén muy separados, a fin de que no se pierda el efecto de la rima:

Pura, encendida rosa,
 émula de la llama
 que sale con el día,
 ¿cómo naces tan llena de alegría
 si sabes que la edad que te da el cielo
 es apenas un breve y veloz vuelo?
 Y no valdrán las puntas de tu rama
 ni tu púrpura hermosa
 a detener un punto
 la ejecución del hado presurosa.
 El mismo cerco alado
 que estoy viendo riente,
 ya temo amortiguado
 presto despojo de la llama ardiente...

(RIOJA)

Se deriva su nombre del latín *silva*, la selva; porque así como en ésta los árboles no obedecen a un orden y colocación regulares, los versos de la *silva* están desigualmente repartidos.

Estrofas libres

290. Con versos sueltos hay posibilidad, naturalmente, de formar infinitas estrofas. Sus condiciones quedan al arbitrio del poeta.

291. Hay una estrofa libre, imitada de griegos y latinos, que de antiguo se usa en castellano: la *sáfico-adónica*. Consta de cuatro versos, los tres primeros endecasílabos (*sáficos*), con la acentuación correspondiente, y el cuarto pentasílabo (*adónico*):

450

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

(VILLEGAS)

El *sáfico* se llama así por haberle empleado preferentemente la poetisa griega Safo, y el *adónico* por cierta repetición que se hacía en los cantos a Adonis.

292. **Combinaciones seguidas.**—También los versos libres pueden agruparse en número indeterminado. Aparte de otras muchas combinaciones posibles, ha tenido abundante empleo en castellano el llamado *verso libre*, *suelto* o *blanco*. Es una serie de versos endecasílabos sin rima alguna, aunque nuestros clásicos solían intercalar de vez en cuando un pareado:

450

¡Ay! de mi triste juventud, oh Cintio,
cuál se arrastran inútiles los días
y sin placer. Un tiempo, de la gloria
la brillante fantasma su amargura
con esperanzas halagó mentidas:
tal centella fugaz, artificiosa,
lanzada entre las sombras de la noche,
al inocente rapazuelo alegre
y sus lágrimas calma mientras brilla...

(CABANYES)

293. **EL VERSO LIBRE.**—Modernamente se ha suscitado la cuestión que, con una palabra bárbara, se llama del *versolibrismo*; esto es, el cultivo del verso libre.

Por verso libre se entiende ahora, no ya el que se ha llamado siempre de ese modo, y también *suelto* o *blanco*, sino aquel otro que, combinado en for-

ma imparisflaba, carece de ritmo o de rima, y a veces de ambas cosas. Traído de la métrica francesa a la nuestra, cuenta con algunos partidarios.

Eso del verso libre es cosa convencional y variable. Verso libre es realmente el de muchos cantares de nuestra antigua poesía popular, como el siguiente:

¿Agora que sé de amor
me metéis monja?
¡ay Dios, qué grave cosa!
Agora que sé de amor
de caballero,
ahora me metéis monja
en el monasterio:
¡ay Dios, qué grave cosa!

Chocano, en *El verso futuro*, escribió en forma de prosa lo que no por ello deja de ser verso:

«Las luchas de la palabra con la idea—son las luchas del músculo con el nervio—: salta el ritmo en chispazos—como toques de incendio,—cuando empieza la eterna batalla—del Numen con el Verso».

En el mejor de los casos, supuesto un pensamiento transcendente y una expresión gallarda, el llamado verso libre podrá sugerir emociones y, como dice Fort, «marcar la superioridad del ritmo sobre el artificio de la prosodia.» Pero eso puede hacerse mejor en verso métrico, que es instrumento más adecuado, o en prosa exenta de las trabas que siempre ha de tener el verso libre. Y si carece de aquellas buenas condiciones, el verso libre degenera en *prosa prosaica*, pase la expresión.

Véanse ejemplos de verso libre:

A la sabia y divina Themis
colocaron las Parcas, según Fíndaro,
en un carro de oro para ir hacia el Olimpo.
Que las Tres viejas misteriosas
hayan pasado en un momento
—el instante de un pensamiento—
el trabajo continuo de sus manos,
cuando, de un lauro y una palma
precedida, ha pasado el alma
de Aquel que los americanos
unieron hace tiempo trasladado y fundido
en el metal que vence la herrumbre del olvido.

(RUBÉN DARFO)

En el templo del silencio
 arde el incienso de mi tedio.
 El alma encendida en el crepúsculo
 como una antorcha
 calla su grito ante tu imagen.
 El corazón se me va de las manos
 como una sonrisa.

(ROBERTO A. ORTELLI)

CAPITULO XXI

Caracteres de la elocución.—El estilo.

294. **Estilo.**—Hemos visto que, ya en prosa, ya en verso, el escritor realiza mediante la *elocución* la operación última de la obra literaria. Los caracteres intrínsecos y extrínsecos de la elocución, en relación con las cualidades del escritor y su especial manera de expresar los pensamientos, constituyen el *estilo*.

El estilo, es, por tanto, la suma de circunstancias internas y externas que dan a la elocución de cada escritor un sello particular y distinto.

Los antiguos llamaron *estilo* (del griego *stulos*) a un punzón de cobre, hierro, marfil u otra materia con que escribían sobre tablillas enceradas o ceruseadas; pero esa misma palabra, por extensión, pasó a significar la cualidad que, más que todas, caracteriza al escritor.

Cuando el escritor escribe, va exteriorizando los rasgos de su peculiar temperamento literario, por decirlo así; y ese *algo* que se revela en el escrito, y que flota sobre todo él, forma lo que se llama *estilo*. Si se dice a varios escritores que escriban sobre un mismo asunto, lo harán de modo diferente, no sólo en las palabras, sino en el giro, en el *espíritu* que infundan a su producción.

El estilo, por tanto, es una cualidad del escritor, en que se manifiesta la singular individualidad artística de éste, impresa en el pensamiento y el lenguaje juntamente.

Buffon, en su *Discours de réception à l'Académie française*, dijo que «le style es de l'homme même», queriendo significar que el plan y el orden de las ideas son del escritor, mientras las ideas mismas pueden ser suyas o ajenas. Pero modificada la frase en ediciones posteriores, se hizo establecer a Buffon, sin él pensarlo, la teoría de que *el estilo es el hombre*, muy exacta por otra parte. Dos siglos antes que Buffon, ya el filósofo español Fox Morcillo escribía esto: «Es más fácil conocer el interior de un hombre por su estilo, que por su rostro ni por su trato.»

295. Es de advertir que la palabra *estilo* no se emplea sólo en literatura, sino también en otras artes bellas, y siempre con el mismo significado. Así se dice en Arquitectura *estilo gótico, estilo churrigüesco*, etc., y en Pintura *estilo flamenco, estilo sevillano*, etc.

296. Del estilo han hecho los retóricos muchas divisiones, que hoy, por lo general, no tienen más valor que el puramente histórico. He aquí algunas:

Por el ornato le dividieron en *árido, llano, limpio, elegante y florido*. Llamáronle también, atendiendo a la misma razón, *lacónico, ático, asiático y rodio*. El primero, que recibió su nombre de los *lacónicos* o *lacedemonios*, habitantes de Esparta, presentaba los pensamientos concisa y enérgicamente; el segundo, llamado así de los atenienses, se caracterizaba por su sencillez y elegancia; el asiático, denominado de esta manera por recordar la fastuosidad oriental, era abundante en galas y adornos; y el rodio formaba un término medio entre estos dos últimos.

Por su fuerza y vehemencia, en *nervioso o enérgico* y *débil o lánguido*.

Por la mayor o menor amplitud con que están desenvueltas las ideas, hay *estilo conciso y difuso*.

Por la tendencia que en él predomine, puede ser el *estilo patético, serio, jocoso, bello, sublime, humorístico*, etc., denominaciones que se comprenderán fácilmente, relacionándolas con otros estudios de la Preceptiva literaria. Y por la semejanza que guarde con el carácter propio de cada uno de los géneros literarios, puede ser el *estilo novelesco, oratorio, epistolar, lírico, épico, trágico*, etcétera.

Por la singularidad del individuo, el estilo recibe tantos nombres como escritores han sabido crearse un estilo propio e inconfundible, y, al mismo tiempo, de mérito reconocido. Así se dice *estilo pindárico, demostino, ciceroniano, virgiliano, horaciano, cervantino, campoamorino*, etc.

297. Mucho se ha discutido sobre *si es posible adquirir un estilo propio*. Tratándose de una cualidad en que la educación juega papel importante, es indudable que puede adquirirse un estilo y modificarse el que se tiene, supuestas siempre las indispensables facultades naturales.

Para esto los escritores clásicos, y especialmente Quintiliano, daban las siguientes reglas: 1.^a Meditar profundamente el asunto sobre que se va a escribir (*Plerumque optima verba rebus coherent, et cernuntur suo lumine*). 2.^a Componer frecuentemente, para adquirir costumbre (*Moram et sollicitudinem initiis impero. Nam primum hoc constituendum, et obtinendum est, ut quam optimè scribamus: celeritatem dabit consuetudo*). 3.^a Familiarizarnos con el estilo de los mejores escritores (*Optima legendo atque audiendo*). 4.^a No poner tanta atención en el estilo, que nos olvidemos de los pensamientos (*Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem*).

298. Quien, sin facultades o sin preparación para ello, pretende mostrar estilo propio o imitar el de los grandes escritores, y con este fin va rebuscando palabras, giros y rasgos, sólo consigue caer en la afectación, y en vez de estilo tiene lo que se llama *manera*. También incurre en la *manera* el que, aun teniendo facultades, en su deseo de conseguir un estilo original, diferente al de todos, exagera deliberadamente las distintas circunstancias de la expresión. No pasa de ser éste un estilo *objetivo*; mientras que el estilo propiamente tal, reflejo vivo de las cualidades del escritor, es un estilo *subjetivo*.

299. En ocasiones aparecen ciertos escritores que tienen un estilo semejante, y forman un grupo que se llama *escuela literaria*. Generalmente, estas escuelas son iniciadas por un escritor de superiores facultades, a quien imitan más o menos discípulos; pero puede ocurrir que esa escuela no tenga maestro, sino que sus partidarios coincidan en el estilo por determinadas influencias.

300. En otras artes es más frecuente el *estilo colectivo*, y las denominaciones *estilo románico*, *estilo gótico*, etc., en Arquitectura, y *estilo flamenco*, *estilo italiano*, etc., en Pintura, expresan los caracteres de una escuela determinada; pero ni en esas artes es raro que un solo artista represente el estilo (*estilo quirigüeresco*, *estilo rafaelesco*), ni en Literatura escasean tampoco las escuelas.

301. **Casos especiales en la formación de la obra literaria.**—En la formación de la obra literaria pueden darse casos especiales, como la *colaboración*, la *traducción* y el *arreglo*.

302. Denomínase *colaboración* al acto de escribir una obra literaria entre dos o más individuos, que por esta causa se llaman *colaboradores*. Pero hay dos clases de colaboración: una, la de los escritores que contribuyen a formar una obra con trabajos independientes, firmados o no, pero cada uno de autor distinto, y es la empleada generalmente en publicaciones enciclopédicas, periódicos, revistas, etcétera; otra, a la que cuadra mejor el nombre de colaboración, en que la labor de los colaboradores se mezcla y confunde para formar un todo homogéneo, y es frecuente en novelas, obras dramáticas etc.

Claro está que en esta última la invención, disposición y elocución variarán marcadamente, porque habrán de repartirse entre los diversos colaboradores. En esto no puede haber regla fija, porque los mismos colaboradores, de acuerdo con sus gustos y aptitudes, se distribuirán el trabajo en cada una de las tres operaciones.

303. *Traducción* es el traslado de una obra de un idioma a otro. Como fácilmente se comprende, el que hace la traducción o *traductor* no interviene para nada en la invención y disposición de la obra, pues esto ya lo encuentra hecho por el autor; sólo realiza, y eso de modo relativo, la elocución, poniendo en un nuevo idioma las palabras del original. Pero por esto no se crea que para traducir bien basta conocer ambos idiomas: el traductor ha de ser un verdadero escritor, que haga brillar en su versión no sólo la fidelidad, sino la elegancia, que consiga la *nacionalización* del estilo y evite los barbarismos y otros defectos.

304. El *arreglo* o *refundición* consiste, como lo indica su nombre, en tomar una obra escrita por autor distinto, y utilizando el mismo asunto, con alguna variación a ser preciso, modificarla en la disposición o elocución, no sin aprovechar de ambas lo que parezca conveniente, para adaptarla a los gustos de una época o público determinado. El refundidor, por tanto, casi nunca realiza la invención, y sólo de modo muy parcial la disposición y elocución; pero si han de tener mérito artístico las reformas que introduzca en cualquiera de ellas, necesita habilidad y talento indiscutibles.

Ni el autor de traducciones, ni el de refundiciones, son escritores originales; pero claro está que ni unas y otras tienen nada que ver con la *imitación*, que ya estudiamos, y en la cual el escritor, aunque siga las huellas de otro, necesita inventar, disponer y ejecutar; ni con el *plagio*, porque si bien es cierto que el plagiario, como el traductor y el refundidor, no pone nada o casi nada de su cosecha, estos últimos declaran la procedencia de su trabajo, en tanto que aquél la oculta deliberadamente. Cuando no se declara que una obra es traducida o arreglada, pasa igualmente a la categoría de plagio, o de usurpación más bien.

CAPITULO XXII

Publicación de la obra literaria

305. **Publicación.**—La *publicación* es la presentación notoria de la obra literaria al núcleo de las gentes, más o menos numeroso, y puede hacerse de dos maneras: por medio de la palabra oral y por medio de la palabra escrita.

306. La publicación oral tiene dos formas de manifestarse: la *lectura* y la *recitación*. En el primer caso, bien el autor, bien otra u otras personas, leen la obra en alta voz, delante de cierta concurren-

cia; en el segundo, en vez de leerla la *dicen*, sin tener a la vista el original escrito.

Aun antes de estudiar los géneros literarios, sabe todo el mundo que en dos de ellos se emplea generalmente la forma oral, y son la *oratoria* y la *poesía dramática*. Los oradores se valen de la palabra oral para sus discursos, unas veces *leyéndolos* y otras *recitándolos*; los cómicos *recitan* también una obra que ellos no han escrito, pero que llega al público por su conducto. Sin embargo, no se crea que es en absoluto necesario que para ser tales, los discursos se pronuncien y las obras se representen en el teatro; basta con que unos y otras estén escritos. Por otra parte, todos los géneros literarios pueden tener publicación mediante la palabra oral.

El medio más natural y primitivo de dar a conocer una obra, es la recitación. Antes, y aun después, de que la escritura estuviese generalizada, los poetas populares (*aedas*, *bardos*, *escaldas*, etc.); recitaban en lugares públicos sus versos, que corrían bien pronto de boca en boca.

En los *juegos olímpicos* de Grecia publicáronse obras importantes de aquella literatura; en Roma, los mismos emperadores fomentaron las lecturas públicas; en todas las naciones, en fin, ha habido siempre reuniones donde los escritores daban a conocer sus obras, naciendo así las *academias*, *ateneos*, *liceas* y *salones literarios*.

307. El segundo procedimiento de publicación—por la palabra escrita—, puede tener también dos formas: la escritura manuscrita y la escritura impresa.

Antes de que se inventara la imprenta, era necesario que las obras se reprodujeran en copias hechas a mano. Llámase *autógrafo* el manuscrito de puño y letra del autor, y *códices*, en general, las diversas copias de una obra. Para sus manuscritos emplearon los antiguos, entre otras materias, el *papiro*, fabricado con las telillas de una planta así llamada, y el *pergamino*, piel de reses convenientemente preparada.

Inventada la imprenta, este es el medio más extendido de hacer la publicación de obras. La imprenta facilita la rápida multiplicación de ejemplares, y gracias a ella, las obras literarias llegan a los puntos más alejados de su origen.

308. Llámense las obras *inéditas* cuando aún no se han publicado; *anónimas* cuando se publican y circulan sin nombre de autor; y se dicen escritas *bajo seudónimo*, si aparecen con un nombre supuesto, bajo el cual el autor encubre el suyo propio. Cosa muy distinta son las obras *apócrifas*, que se publican bajo la atribución de un autor determinado, real o ficticio, y han sido escritas por otro que quiere hacer

al público víctima de un engaño. Como ejemplo de obras anónimas en España, pueden citarse los romances populares; de obras escritas con seudónimo, las comedias de fray Gabriel Téllez, que se firmaba *Tirso de Molina*; y de obras apócrifas, los cronicones que falsificó el P. Román de la Higuera, afirmando que los habían escrito Flavio Dextro, Luitprando y otros.

309. **Público.**—*Público*, con relación a la Literatura, es la totalidad de personas que conocen y aprecian la obra literaria.

210. Hay un público que es *contemporáneo* y otro *posterior*, más propiamente conocido con el nombre de *posteridad*. Público contemporáneo es el que vive en la misma época del escritor; *posteridad* es el público que vive en tiempos subsiguientes.

El público contemporáneo es el que ejerce mayor influencia en el escritor, hasta el punto de que éste, obligado unas veces por el gusto dominante y contagiado de él otras, puede seguir una corriente extraviada. Por eso debe tener suficiente entereza para sostener sus convicciones, velando por que el arte cumpla sus fines nobilísimos aun contra las tendencias del público.

311. Hay en éste una parte que se llama público *culto* o *erudito*; otra que forma el público *aficionado*, y otra, en fin, el público *inculto*. El primero, que es el más escaso, posee conocimientos especiales de literatura; el segundo, más abundante, se distingue por su buen gusto y conocimiento práctico del género correspondiente, aunque no haya profundizado en sus principios; el último, que es el más numeroso, carece de toda educación literaria, y se deja llevar tan sólo de sus impresiones. El público erudito, naturalmente, es el que formula la opinión más exacta sobre las obras literarias, con la cual suele coincidir el público aficionado; pero, por desgracia, prevalece casi siempre la del inculto, por la fuerza del número.

312. La *posteridad*, que, según se ha dicho, es el público que vive en tiempos subsiguientes al escritor, juzga ya serena e imparcialmente, sin prejuicios de escuela ni apasionamientos de ningún género. Por eso, algunos escritores que en vida permanecieron oscurecidos o poco menos, han sido proclamados genios en siglos posteriores.

SECCION III

Géneros literarios

CAPITULO XXIII

División de la obra literaria

313. **Géneros.**—Hasta ahora hemos hablado de la obra literaria en general. Ahora vamos a ver las direcciones que ésta puede tomar, dando origen a los llamados *géneros literarios*.

314. El *fin* de la obra literaria debe ser el fundamento para la diferenciación en géneros. Desde este punto de vista, se admiten tradicionalmente tres géneros literarios: *Poesía, Didáctica y Oratoria*. La primera persigue un fin estético; las otras dos, un fin práctico.

315. Dentro de estos tres géneros, y en razón a diferentes causas, hay varios grupos de obras, que de géneros suelen también calificarse. Así se habla de *género en prosa y género en verso; de género sagrado y género profano; de género serio y género festivo*.

La primera división—género en prosa y género en verso—obedece, naturalmente, a la forma que adopta el lenguaje, sometido o no a una distribución rítmica.

La segunda—género sagrado y género profano—designa que aquél se inspira en asuntos relacionados con la religión, y éste en otros que son ajenos a ella.

Dentro ya de este último, las obras son *filosóficas* si tratan de alguno de los problemas trascendentales de la vida; *morales*, si se encaminan a difundir las buenas costumbres; *eróticas* o *amorosas*, si de asuntos amorosos tratan, etc., etc.

La tercera—género serio y género festivo—se basa en la presencia o ausencia del elemento cómico. Todas las obras serias, por otra parte, pueden ser objeto de una imitación cómica, que se llama *parodia*.

No obstante, la división fundamental de las obras literarias es la arriba indicada—*Poesía, Didáctica y Oratoria*—, ya que cada una de éstas conserva siempre su virtualidad y dentro de ella se han de mover las otras diferencias de obras.

No se crea, sin embargo, que entre la Poesía, la Didáctica y la Oratoria puede establecerse una separación radical. Muchas veces compenetran sus elementos y aun ocurre que la Oratoria, más que un género aparte, es una forma particular de la Didáctica, y en ocasiones de la Poesía.

POESIA

316. **Poesía.**—La Poesía es un género literario que tiende a realizar un fin estético, considerando todo lo demás como accesorio. Esto no quiere decir que en las obras poéticas no haya o pueda haber *asunto* y *pensamiento capital*; pero tan sólo como medios para conseguir aquel fin.

Prescindimos de explicar el concepto filosófico de la Poesía, ya que aquí solamente usamos esta palabra como expresiva de un género literario. En tal concepto se han dado muchas definiciones de la Poesía. Aristóteles la hacía consistir en *la imitación de la naturaleza*; Platón, en *el entusiasmo*. El Marqués de Santillana dice que es «fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura». Goethe la definía como «el arte de pensar por imágenes», en lo cual coincidía un retórico como Hermosilla al decir que «la esencia del lenguaje poético consiste en reducir a imágenes las ideas abstractas, siempre que sea posible».

317. El escritor que cultiva este género literario, recibe el nombre de *poeta*. El poeta propiamente tal es hombre de talento superior, y reúne por tanto en alto grado las cualidades que oportunamente atribuimos al escritor. Entre todas, la imaginación será por lo general la que ejerza en él predominio. Como las obras poéticas se escriben casi siempre en verso, habrá de poseer en este punto la suficiente *habilidad técnica*; mas bueno es advertir que esta cualidad sólo sirve de complemento a las otras, y que, sin ellas, producirá *versificadores*, pero no poetas.

318. **El fondo.**—El fondo de la obra poética es muy extenso. Abarca, en cuanto a su *fin*, todas las modalidades estéticas, y recorre, por su *idea capital* y por su *asunto*, toda la escala de los hechos y de las ideas.

Según la índole de su fin estético, estas obras serán *serias*—si realizan lo bello u otra cualidad análoga—o *festivas*, si realizan lo cómico u otra cualidad del mismo orden.

Por el asunto, puede haber obras inspiradas en la religión, en la

naturaleza o en la vida humana. También puede el poeta, combinando con su fuerza imaginativa unos y otros elementos, componer obras *fantásticas*.

319. **La forma.**—La forma tiene mucha importancia en este género literario. Se ha discutido largamente sobre si la versificación es esencial en poesía, cosa que queda resuelta en sentido negativo sólo con recordar el fin que ésta persigue. La realización de la belleza en sí misma, con supeditación de otras consideraciones, puede lograrse lo mismo en prosa que en verso. Habrá, pues, obras en prosa que sean poéticas; habrá, por el contrario, obras en verso que no reúnan aquella cualidad. Pero si esto es cierto, no lo es menos que la versificación constituye una de las galas máspreciadas en las obras poéticas.

320. También se ha divagado mucho acerca del *lenguaje y estilo* poéticos. Sin que el lenguaje de este género literario sea distinto al de los demás, ni convenga hacer uso, salvo en raras excepciones, de ciertas licencias a que los poetas de otro tiempo eran muy inclinados, la verdad es que en la poesía tienen su natural cabida las elegancias, los epítetos, etc. Los pensamientos, embellecidos mediante las imágenes y demás formas del lenguaje figurado, deben especialmente responder a sus más altas cualidades, porque sin esto resultaría inútil en absoluto la sonoridad de la forma.

Puede, últimamente, la poesía revestir cualquiera de las formas estudiadas: la enunciativa, la narrativa, la descriptiva, la dialogada o la epistolar.

321. **División.**—No sin fundamento lógico se divide la poesía en tres géneros: *Poesía épica*, *Poesía lírica* y *Poesía dramática*.

En la poesía épica, el poeta narra hechos que pasan en el mundo exterior.

En la poesía lírica, el poeta expresa los sentimientos que agitan su alma o la de los demás hombres.

En la poesía dramática, el poeta narra hechos y expresa sentimientos, pero poniéndolos en acción por medio de personajes.

Aclaremos la doctrina con un ejemplo.

Un poeta anónimo compone el siguiente cantar:

Tengo una pena, una pena,
tengo un dolor, un dolor,
tengo un dolor, un dolor,
que me parte el corazón.

¿Dónde pasa eso que el poeta dice? En su interioridad, en su alma, como podía pasar en el alma de otro hombre cualquiera. Ese es, por tanto, un cantar *lírico*.

Pero otro poeta escribe esta octava real:

Hombres con hombres con furor se estrellan
con golpes reciamente redoblados,
lo arrasan todo y todo lo atropellan,
hienden, rajan, destrozan irritados;
armas, muertos, caballos, carros huellan
con espantoso estruendo derribados;
yelmos, picas, turbantes, sangre ardiente
envuelve Guadalete juntamente.

¿Dónde pasa lo narrado en esta octava? En una batalla, en el mundo exterior. He aquí, pues, una octava de carácter *épico*.

Ultimamente, en una comedia (*La verdad sospechosa*), se dice:

GARCÍA...	¿Eres astrólogo?	
TRISTÁN.		Oí,
	el tiempo que pretendía	
	en palacio, astrología.	
GARCÍA...	¿Luego has pretendido?	
TRISTÁN.		Fuí
	pretendiente, por mi mal.	
GARCÍA...	¿Cómo en servir has parado?	
TRISTÁN.	Señor, porque me han faltado	
	la fortuna y el caudal.	

Aquí existe un diálogo, hablan dos personas y cambian sus impresiones, hay *acción*. Esta es, por tanto, *Poesía dramática*.

Hegel fué el primero que dividió los géneros literarios en subjetivo, objetivo y subjetivo-objetivo. Afirma que los tres se mezclan, pero sin que sea posible salir de ellos. Admite la existencia de una poesía lírica con fondo épico (romances, baladas, etc), y de una poesía lírica religiosa.

Macaulay, en su *Ensayo sobre Dryden*, distingue dos especies de poesía: la creadora o genial y la crítica o reflexiva.

322. Estos tres géneros, sin embargo, mezclan entre sí sus elementos con mucha frecuencia. Hoy, por ejemplo, la épica no se cultiva en grandes poemas; en cambio abundan las poesías breves, de carácter esencialmente lírico, en que suelen mezclarse elementos narrativos y descriptivos.

Un ejemplo. *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, es una *leyenda* (género épico). Mas si de ella tomamos la carta de Elvira, inserta en la parte segunda, hallaremos que es un fragmento totalmente lírico; al paso que en la parte tercera tenemos un cuadro dramático, que pudiera representarse en un teatro.

CAPITULO XXIV

Poesía épica.—Poemas narrativos

323. **Poesía épica.**—La poesía épica (del griego *epos*, narración) expresa la belleza de la realidad objetiva. Puede, por tanto, presentar poéticamente los actos de los hombres, las manifestaciones de la Religión, de la Naturaleza y de la Ciencia, los inmutables principios de la verdad y del bien.

324. Como los actos de los hombres, en todos los órdenes, son resultado natural de sus ideas y sentimientos, claro es que no se puede prescindir de éstos en la poesía épica; pero el objeto de ella no es enunciar esos sentimientos ni esas ideas, sino referir los hechos y resultados que en el mundo exterior producen.

Conviene advertir que aquí tomamos la palabra *épico*, como lo hacen todos los preceptistas modernos, en su sentido lato, abarcando cuanto sea expresión de la belleza objetiva; pero que, en su acepción primera, comprende únicamente los hechos y empresas grandes, ilustres y memorables. En este sentido, sólo la epopeya y el poema heroico caen dentro de la poesía épica.

325. De lo dicho puede deducirse cuáles son los asuntos de la poesía épica, en la cual hay por lo general *acción*. Los pensamientos diríjense principalmente a expresar lo que en el mundo exterior sucede, por lo cual las formas propias de la épica son la narración y la descripción.

326. La épica ha perdido hoy gran parte de su importancia, avasallada por la lírica y la dramática. Una excepción hay que hacer, sin embargo: la de *la novela*, en que predomina lo épico, y que es uno de los géneros más cultivados en la actualidad.

327. De la poesía épica puede hacerse la siguiente división: 1. Poemas narrativos. 2. Poemas didácticos. 3. Novela.

328. **Poemas narrativos.**—Los llamamos así porque en ellos se encierra una acción más o menos complicada, cuyo desarrollo se hace principalmente por la narración, siquiera utilicen a menudo las demás

formas expositivas, incluso el diálogo. Figuran en este grupo: *Epopéya*; *poema épico-heroico*; *poemas legendarios*; *poemas novelescos y fantásticos*; *poemas religiosos*. De ellos, la epopeya y el poema épico-heroico tuvieron en otro tiempo gran importancia; pero hoy ya no se cultivan. Los estudiaremos, pues, por su valor histórico solamente.

329. *Epopéya*.—Fué el poema épico por excelencia, el que encerró toda la materia épica de una época o de un pueblo. El ideal de una raza y de un período histórico, representado por sus luchas y por su religión, apareció sintetizado en la epopeya.

En este sentido, la epopeya no es creación particular de un autor, sino producto de la fantasía colectiva. Las razas, las generaciones, elaboran su contenido, y los poetas solamente le dan forma artística.

330. Por esta razón, no todos los hechos pueden ser objeto de la epopeya, sino solamente los hechos grandes y maravillosos de un pueblo, en los que ve el fundamento de su organización y sus creencias. Y esto hace también que sólo los genios de la poesía sean capaces de escribir epopeyas.

El asunto de las epopeyas, por tanto, está constituido por las tradiciones guerreras y religiosas de un pueblo, en que se cantan los hechos maravillosos de sus dioses y héroes. El poeta recoge y narra esos hechos, embelleciéndolos con la fuerza de su fantasía.

331. En la epopeya tiene gran importancia la *acción*. A más de las condiciones que en lugar oportuno estudiamos, los preceptistas asignan a la acción épica la *grandeza*, la cual depende, en último término, de que el asunto elegido sea digno de la epopeya. Como recurso para dar mayor grandeza e interés a la acción, se ha empleado la *máquina* o *maravilloso*, esto es, la intervención de seres divinos y sobrenaturales en los acontecimientos humanos. Así como los poetas antiguos utilizaron el maravilloso *pagano*, haciendo que los dioses mitológicos tomaran parte en las contiendas de los hombres, han propuesto algunos el maravilloso *cristiano*, y no faltó quien, como Voltaire, ideara un maravilloso *filosófico*, con la introducción de seres abstractos y morales, como la Fama, la Política, el Fanatismo, etc.

A las tres partes generales de la acción—exposición, nudo y desenlace—, ha sido costumbre anteponer otra llamada *invocación*, en que el poeta implora el auxilio de un Numen, Musa o Divinidad para llevar a feliz término su empresa. En la acción épica tienen natural cabida los *episodios*.

Los personajes de la epopeya, y sobre todo el protagonista, han de ser héroes reconocidos por el común asenso del pueblo, y reunir las salientes cualidades que a ellos corresponden.

332. La forma narrativa y la descriptiva son las más generales en la epopeya, sin que por esto se excluyan las demás. Suelen los poemas de este género dividirse en partes llamadas *cantos* o *libros*. La *Iliada* consta de veinticuatro, y de otros tantos la *Odisea*.

En las literaturas clásicas, la versificación de las epopeyas fué el hexámetro; en lo moderno, el endecasílabo.

333. Los poemas considerados generalmente como epopeyas, son: en la literatura griega, la *Iliada* y la *Odisea*, atribuidos a Homero; en las literaturas modernas, la *Divina Comedia*, del italiano Dante Alighieri. También se da el calificativo de epopeyas a los dos poemas indios el *Ramayana* y el *Mahabaratha*, atribuidos a Valmiki y a Vyasa, respectivamente.

344. *Asunto de la ILIADA*.—En guerra griegos y troyanos, y sitiada Troya por aquéllos, Aquiles, su jefe, disgustado por el rapto de una cautiva, retira su concurso. Los griegos experimentan bien pronto los efectos de esta determinación, sufriendo una derrota. Los troyanos, mandados por Héctor, los persiguen hasta sus navíos. Aquiles, aún no aplacado, sólo consiente en que su lugarteniente Patroclo, ciñendo sus armas, vaya a la lucha. Héctor mata a Patroclo. Entonces el héroe griego, lleno de ira, cúbrese con una nuevas armas que le forja Vulcano, y corre contra el enemigo. A su paso produce una mortandad espantosa; el mismo Héctor cae bajo su lanza. Los troyanos hacen las exequias de su jefe.

Consta la *Iliada* de 24 cantos.

De epopeyas populares pueden también calificarse algunos poemas épicos de la Edad Media, como la *Canción de Roldán* en Francia, los *Nibelungos* en Alemania y el *Mto Cid* en España.

335. Hoy, formadas ya las civilizaciones y proscritos de la poesía los poemas extensos, sólo por razones históricas puede hablarse de la epopeya, sin que eso sea negar la posibilidad de que el día de mañana algún poeta escriba una gran epopeya moderna.

336. *Poema épico-heroico*.—Llámase así el poema que, con orientaciones análogas a las de la epopeya, no llega a la categoría de tal, bien porque los hechos que le sirven de asunto no tengan la necesaria importancia, bien porque no revista tanta grandeza en su desarrollo.

337. Algunos poemas de este género tienen por asunto las tradiciones fabulosas de un pueblo; otros, algún hecho histórico o empresa gloriosa; otros (*caballerescos*), las imaginarias hazañas de aventureros paladines. Los mismos preceptos que a la epopeya son aplicables al poema épico-heroico, en lo relativo a la acción, personajes y forma externa. La versificación generalmente usada en castellano, ha sido el endecasílabo combinado en octavas reales.

338. Los poemas épico-heroicos más notables, son los siguientes: en la literatura griega, *Los Argonautas*, de Apolonio de Rodas; en la latina, la *Eneida*, de Virgilio, la *Farsalia*, de Lucano, la *Tebaida*, de Estacio, y *La guerra púnica*, de Silio Itálico; en Italia, el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto (1516) y la *Jerusalén libertada*, de Torcuato Tasso (1580); en Portugal, *Os Lusíadas*, de Camoens (1572); en Francia, *La Enriada*, de Voltaire (1728); en España, *La Araucana*, de Ercilla (1569-89) y *El Bernardo*, de Balbuena (1624). Durante los siglos XVI y XVII hubo en nuestra patria verdadera monomanía por esta clase de poemas. Se escribieron más de cincuenta, que no es preciso citar aquí.

339. *Asunto de LA ARAUCANA*.—La lucha que por la posesión del valle de Arauco, en Chile, sostienen los españoles, cuyo jefe era el marqués de Cañete contra los araucanos, mandados por Caupolicán. Sostienen los ejércitos, con variable fortuna, diferentes batallas, en una de las cuales muere Lautaro, lugarteniente del caudillo araucano. Caupolicán cae más tarde en poder de los españoles, que le condenan a muerte. Tiene *La Araucana* episodios como el de la batalla de San Quintín, la de Lepanto, el de la reina Dido, etc., y consta de 37 cantos.

340. Tampoco en la actualidad se escriben poemas épico-heroicos como los citados. La narración o celebración de sucesos memorables tiende a encerrarse en composiciones más breves y cálidas, sin la altisonancia y énfasis del poema épico-heroico, del epinicio o de la oda.

341. *Poema heroi-cómico*. La epopeya y el poema épico-heroico pueden ser objeto de una parodia en los llamados *poemas heroi-cómicos* o *épico burlescos*. Estos poemas, pues, tienden a convertir en motivo de risa la exaltación épica de aquéllos, y para conseguirlo hacen el relato de ridículas contiendas originadas por los hechos más pueriles, o sustituyen otras veces a los héroes guerreros por animales, a quienes presentan realizando toda clase de proezas, con intervención de los dioses, remedan la altisonante versificación de la poesía épica y, en suma, utilizan todos los recursos para que el efecto sea más marcado.

342. La *Batracomiomaquia* (batalla entre ranas y los ratones) es un poema épico burlesco de Grecia. Las literaturas modernas tienen, entre otros, el *Morgante*, de Pulci (1481), el *Orlando enamorado*, de Boiardo (1495), y el *Cubo robado*, de Tassoni (1622), en Italia; el *Rizo robado*, de Pope, en Inglaterra (1711); el *Facistol*, de Boileau

(1674-1683), en Francia; y en España, la *Gatomaquia*, de Lope de Vega (1634); la *Mosquea*, de Villaviciosa (1615), y la *Perromaquia*, de Nieto de Molina (1765).

343. *Asunto de LA MOSQUEA*.—La guerra entre las moscas y las hormigas, cuyos reyes respectivos son Sanguileón y Granestor. Alarmados los dioses ante los belicosos aprestos de los combatientes, Júpiter envía a Mercurio para enterarse de la causa del alboroto. Salen vencedoras las hormigas, no sin que perezcan los dos reyes y otros muchos campeones.—Consta *La Mosquea* de doce cantos.

CAPITULO XXV

Poemas narrativos (continuación.)

344. **Poemas religiosos.**—Tan extensos como los épico-heroicos, y semejantes a ellos en el desarrollo de la acción y condiciones de forma, estos poemas utilizan como asunto los misterios de la Religión y vida de los santos.

Esta forma clásica de los poemas religiosos tampoco se cultiva en la actualidad, por tomar la poesía religiosa direcciones más líricas.

345. Entre otros muchos poemas de esta clase, citaremos: *La Cristiada* (1611) y *La Creación del mundo* (1615), escritos, respectivamente, por Fray Diego de Hojeda y el doctor Alonso de Acevedo, españoles; el *Paraiso perdido*, del inglés Milton (1667); y *La Mesíada*, del alemán Klopstock (1773).

Asunto de LA CRISTIADA.—La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, empezando con la última Cena y terminando con la Crucifixión. Consta de doce libros.

347. **Narraciones y cantos épicos.**—Hubo otras composiciones parecidas al poema épico-heroico, pero de dimensiones mucho más cortas. Solían llamarse *epinicios* o *cantos épicos*, y referirse a un solo hecho memorable, como una victoria, etc. Citaremos como ejemplo: *Las naves de Coriés destruidas*, de Moratín el padre (1778), *La toma de Granada*, de Moratín el hijo (1779), *La victoria de Junín*, del ecuatoriano don José Joaquín Olmedo (1824), y el *Triunfo de Ituzaingó*, del argentino Juan Cruz Varela (1827).

348. **Poemas legendarios.**—Bajo este nombre pueden comprenderse todos los poemas de fondo histórico poetizado por la tradición. Ya en nuestra antigua poesía pueden calificarse de tales algunos como el *Poema de Fernán González* (siglo XIII). En su forma moderna, tuvieron especial cultivo con los poetas románticos, y a veces en obras tan extensas como la *Leyenda del Cid*, de Zorrilla; pero casi siempre se contrajeron a la brevedad del poema que se llamó *leyenda*.

349. La leyenda es un poemita en que se encierra un suceso de carácter tradicional, o al que da el poeta apariencias de tal, y que va rodeado casi siempre de circunstancias milagrosas o fantásticas.

350. Cultivaron mucho la leyenda en el siglo XIX los poetas románticos y sus inmediatos sucesores, entre otros: Zorrilla (*Margarita la Tornera*, *A buen juez mejor testigo*, *El capitán Montoya*, *La Pasionaria*, etc.); Arolas (*La silfide del acueducto*, *Las Tranzaderas*, *Fernán Ruiz de Castro*, etc.); Manuel del Palacio (*La calle de la Cabeza*, *El Hermano Adrián*, etc.); Serra (*Matador y Santo*, *Baltasar Raya*, etcétera); Velarde (*Teodomiro o la cueva de Cristo*, *La niña de Gómez Arias*, etc.); el argentino Esteban Echeverría (*La Cautiva*), el colombiano Julio Arboleda (*Gonzalo de Oyón*), el ecuatoriano Juan León Mera (*La Virgen del Sol*) y el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (*Tabaré*).

351. *Asunto de A BUEN JUEZ MEJOR TESTIGO*, de Zorrilla.—Diego Martínez parte a Flandes, después de jurar a Inés de Vargas, ante el Cristo de la Vega, casarse con ella. Al regreso, Diego niega ser esto cierto; Inés exige ante la justicia que cumpla su juramento, y cita como testigo del mismo al Cristo de la Vega. Reunida la justicia para este acto, el Cristo, interrogado por el notario, coloca la mano sobre los autos y exclama: ¡*St. juro!* Diego e Inés abrazan la vida religiosa.—Consta *A buen juez mejor testigo*, de seis divisiones o capítulos.

352. Verdaderos poemas legendarios, si bien por su importancia tienen nombre y lugar aparte, son los *romances*, anónimos y de carácter eminentemente popular, que a lo menos desde el siglo XIV circularon en nuestra patria y referían las hazañas de héroes nacionales y personajes caballerescos, como el Cid, Bernardo del Carpio, los Infantes de Lara, etc. Modernamente también se han utilizado los romances para interesantes narraciones, como lo demuestran el *Romancero de Hernán Cortes*, de Antonio Hurtado (1847); el de *Cristóbal Colón*,

de Ventura García Escobar (1866); el de la *Guerra de Africa*, en que colaboraron notables poetas (1860); los *Romances históricos mexicanos*, de José Peón Contreras (1873), y sobre todo los preciosos *Romances históricos*, del Duque de Rivas (1841).

353. **Poemas novelescos.**—Con el simple nombre de *poemas* se conocen algunas composiciones de este género, donde se desenvuelve una acción de desenlace más o menos feliz, no ya histórica, sino imaginada por el poeta, y que se supone acaecida en la vida ordinaria del hombre. Préstanse a las consideraciones filosóficas y morales, a las digresiones líricas, y en la forma admiten mucha variedad. Sirvan de ejemplo los de Núñez de Arce (*La Pesca*, *Maruja*, etc.), y los *Pequeños poemas* de Campoamor (*El tren expreso*, *Las tres rosas*, etc.). Los argentinos Juan M. Gutiérrez y José Hernández, tienen respectivamente los *Amores del payador* y el *Martín Fierro*, poemas de asunto nacional.

354. *Asunto de MARUJA.*—Los condes de Vloria no tienen hijos; el guarda de su finca les presenta cierto día una niña llamada Maruja, que estaba robando la fruta del huerto; cuenta la niña que sus padres habían perecido en una catástrofe, y los condes la adoptan.

355. Estos poemas, cuando son breves y tienen asuntos sencillos, suelen llamarse *cuentos*. Ej.: *Ave María*, de Serra, y *El niño de nieve*, de Palacio. También en el siglo XIX estuvieron en boga las *baladas*, imitadas de Alemania, y que encerraban una leyenda o cuento breve con tendencia sentimental. Así las *Baladas españolas*, de Vicente Barrantes (1853).

356. Hay, por último, otros poemas de asunto totalmente fantástico o maravilloso. Sirvan de ejemplo, aunque su época y condiciones sean bien diferentes, *El Laberinto*, de Juan de Meña, y *Los Gnomos de la Alhambra*, de Zorrilla.

357. *Asunto de EL LABERINTO.*—Extraviado el poeta en una llanura, se le aparece una hermosa doncella, que es la *Providencia*, que le sirve de guía y le conduce a un gran palacio. Allí ve tres ruedas, las del *pasado*, del *presente* y del *porvenir*, donde se descubren diferentes personajes antiguos y modernos. Cuando va a examinar la rueda del porvenir, se lo impide la Providencia, desapareciendo de su lado.—Consta *El Laberinto* de 297 octavas de arte mayor. Posteriormente se adicionaron algunas más.

358. **Poesía bucólica.**—Notable cultivo alcanzaron en otros tiempos, hasta el punto de formar un grupo especial, ciertas composiciones, que, por la condición de los personajes que en ellas intervienen, se han comprendido bajo la denominación de *poesía bucólica*.

La poesía bucólica (del griego *bous*, buey, boyero), llamada también *pastoral*, tiene por objeto reproducir poéticamente los cuadros a que da lugar la vida de los pastores y gente rústica con sus sencillas costumbres, sus ideas y sus sentimientos.

359. Comprende la poesía bucólica dos clases de composiciones, que se llaman *idilios* y *églogas*, división más aparente que real. Teócrito, poeta griego que es el verdadero creador del género, denominó a sus composiciones *idilios*, lo cual significa *imagen pequeña* o *cuadrado*. Las de Virgilio, su imitador en Roma, se llamaron *églogas*, en el sentido de *escogido*, *selecto*; pero los caracteres de unas y otras son iguales en el fondo. Después se han considerado como idilios ciertas composiciones amorosas en que predomina la moción de afectos, aun sin ser a veces pastoriles, y como églogas las que tienen cierta complicación dramática y forma dialogada. Hay églogas *pastoriles*, *piscatorias* y *venatorias*, según que los personajes sean pastores, pescadores o cazadores.

360. El defecto inherente a este género es la falta de verdad y naturalidad, porque convierte a los pastores en personas instruidas que razonan sutilmente, o, por huir de este peligro, los presenta demasiado rústicos y groseros. Entendida de este modo, a la manera clásica, hoy ya no se cultiva la poesía bucólica.

361. *Asunto del IDILIO VIII*, de Teócrito.—Los boyeros Dafnis y Menalcas cantan en competencia, apostando una flauta de nueve voces, y llaman como juez a un cabrero.—En el desafío vence Dafnis, a quien el cabrero entrega el premio.

362. Como poetas bucólicos florecieron en Roma, después de Virgilio, Calpurnio y Nemesiano; en Italia, que en la época del Renacimiento resucitó el gusto por este género, Sannazaro (1458-1530), Tasso (1544-1595), Guarini (1537-1612), Tansilo (1510-1568) y otros varios; en España, Garcilaso (1501-1536), Balbuena (1562-1627), Francisco de Figueroa (?1536-1617?), Iglesias (1748-1791), Meléndez Valdés (1754-1817), etc.

363. Renovada de este modo la poesía bucólica por los italianos del Renacimiento, tuvo cultivadores en todas las literaturas. En Francia sobresalieron

Vauquelin de La Fresnaye y Fontenelle, si bien este último es afectadísimo. Con mucho más sentimiento imitó el antiguo idilio Andrés Chénier, en el siglo XVIII. En Portugal, Antonio Ferreira, «el Horacio portugués», Sá de Miranda, Diego Bernardes, etc. En Inglaterra, Spenser, Milton y otros. La literatura alemana tuvo en el siglo XVIII uno de los más famosos bucólicos, Gessner, nacido en Suiza, que dejó sentir su influencia en toda Europa.

CAPITULO XXVI

Poemas didácticos.

364. **Poemas didácticos.**—Estos poemas tienen por objeto presentar en forma poética las bellezas, verdades y enseñanzas de la naturaleza, de la ciencia y de la moral. Su fondo es muy diferente al de los que acabamos de estudiar, y sólo por expresar la belleza de lo externo se pueden incluir en la poesía épica.

Dada la índole de su asunto, en la mayor parte de estos poemas no hay acción ni personajes. Sin abandonar en absoluto la forma narrativa, predomina en ellos la enunciativa y la descriptiva. La versificación, muy variada.

365. Las manifestaciones más sencillas de este género y de la didáctica en general, hállanse en ciertas máximas o sentencias breves de moral y enseñanza práctica: los *proverbios* de los hebreos, los *ghomos* griegos, los *refranes* y *adagios* de todos los pueblos.

366. De los poemas didácticos hay algunos—los llamados *naturalistas* y *descriptivos*—que se inspiran en las bellezas y secretos de la naturaleza; otros hay que presentan poéticamente los principios de una ciencia o arte cualquiera.

367. A esta clase de poemas pertenecen, entre otros muchos que pudieran citarse, los siguientes: *Trabajos y días* y *La Teogonía*, de Hesíodo, en la literatura griega; las *Geórgicas*, de Virgilio, las *Metamorfosis*, de Ovidio, y el *De la naturaleza de las cosas*, de T. Lucrecio Caro, en la latina; *La Pintura*, de Céspedes (1604?), el *Ejemplar poético*, de Juan de la Cueva (1606), el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega (1609), *La Música*, de Iriarte (1779), el *Arte poética*, de Martínez de la Rosa (1827), las *Silvas americanas*, del venezolano don Andrés Bello (1823-27) y *El cultivo del maíz*, del colombiano don Gregorio Gutiérrez González (1866).

En el siglo XVIII se despertó extraordinariamente la afición por esta clase de poemas, en que se encerraba toda clase de enseñanzas. En Francia, por ejemplo, Luis Racine y Bernis trataron de la religión; Dorat, de la declamación; Lemierre, de la pintura; Esménard, de la navegación, etc. En Inglaterra, Dryden y Pope escribieron sobre la crítica; Akenside, sobre los placeres de la imaginación; King, sobre la cocina, etc. Y así en las demás naciones. Entretanto, circulaban con igual abundancia ciertos discursos de la misma índole, a modo de disertaciones en verso, destinados a la enseñanza religiosa y moral, y cultivados en España por Forner, Meléndez Valdés, Arriaza, etc.

Hoy ya se han olvidado estos poemas, sin que por eso los poetas hayan de abandonar los asuntos filosóficos, naturalistas, morales y descriptivos.

368. **Poema filosófico-social.**—De origen moderno—siglo XIX—son los poemas *filosófico-sociales*. Estos poemas consideran a la humanidad desde el punto de vista filosófico, fijándose en los grandes problemas de la vida, como el que se refiere al destino del hombre y de las naciones. No se crea por esto que tales poemas se cifien a la seca y estricta investigación filosófica; por el contrario, admiten una gran libertad, tanto por lo que hace al fondo, que utiliza todos los recursos de la imaginación y toca alguna vez en el lirismo, como respecto a la forma, que varía a capricho del poeta. El elemento fantástico y alegórico tiene particular intervención en estos poemas.

369. Como ejemplos, pueden citarse el *Fausto* (1831), del alemán Goethe; el *Don Juan* (1822), del inglés lord Byron, y el *Ahasvero* (1833), del francés Quinet. En nuestra literatura, *El Diablo Mundo* (1840), de Espronceda; *El drama universal* (1860), de Campoamor; *Un diablo más* (1852), de Tassara, y *Promeico* (1872), del argentino Olegario V. Andrade.

370. *Asunto de EL DIABLO MUNDO.*—Un viejo restituido a la juventud por intervención sobrenatural, robusto de cuerpo y sencillo de alma, va buscando ávidamente la realización de sus sueños en el amor, en la riqueza, etc. Parece tender *El Diablo Mundo* a poner de relieve los esfuerzos baldíos del espíritu humano, que siempre busca el *más allá* y nunca queda satisfecho. Consta *El Diablo Mundo* de seis cantos; pero le dejó Espronceda sin concluir.

371. **Otros poemas.**—Además de los poemas didácticos que van citados, hay algunas composiciones más breves, que por tender a la enseñanza deben incluirse en la poesía didáctica. Tales son la *fábula*, la *sátira* y la *epístola*.

372. *Fábula.*—Es una composición de cortas dimensiones, en que

se desarrolla una acción de carácter alegórico, con el fin de producir cierta enseñanza. Los personajes que intervienen en la fábula suelen ser animales, y aun plantas y objetos inanimados, a quienes el poeta hace hablar y ejecutar actos.

La enseñanza que de la fábula se desprende, suele sintetizarse en varios versos, que reciben el nombre de *moraleja*.

373. Semejantes a la fábula, si bien de más profunda alegoría, son el *apólogo* y la *parábola*. Uno y otra pueden también escribirse en prosa. En la parábola el ejemplo se saca siempre de hechos humanos.

374. Este género nació en las literaturas orientales. Las más notables fábulas atribúyense a Bidpai en la literatura india, a Esopo en la griega, a Fedro en la latina y a Lokman en la árabe. En Francia, es celeberrimo fabulista La Fontaine (1621-1695); y en España, los mejores son Samaniego (1745-1801), Iriarte (1750-1791), Jérica (1781-1841) y Hartzzenbusch (1806-1880).

375. A más de los citados fabulistas, se distinguieron en nuestra literatura otros como Ibáñez de la Rentería, Príncipe, Campoamor, Trueba, el ecuatoriano García Goyena, el colombiano Rafael Pombo y el chileno la Barra. En Francia, La Motte, Florian, Dutremblay, Boisard, Arnault, etc.; en Italia, Alberti, Capaccio, Baldi, Passeroni, Pignotti, Casti, etc.; en Inglaterra, Gay y Dodsley; en Alemania, Hagedorn, Lichtwer, Gleim, Pfeffel, Lessing, etc.; en Portugal, Curvo Semedo y Pimentel Maldonado; en Rusia, Krilof.

El apólogo se dirige más que la fábula a la reflexión. Aristóteles no admitía como personajes del apólogo más que a los animales, con exclusión de los hombres y de las plantas; pero esta es regla que no se ha observado. Famoso es el libro de apólogos indio *Pantchatantra*, atribuido a Bidpai o Pilpai (Vichnu-Sarma).

La parábola fué preferida de los pueblos semitas. La Biblia, sobre todo en el Nuevo Testamento, contiene muchas: la del sembrador, la de la cizaña, la del samaritano, la del siervo despiadado, la del hijo pródigo, la de los malos viñadores, etc.

376. *Sátira*.—Es una composición destinada a censurar los vicios de los hombres o de la sociedad. Puede tener cierto carácter lírico; pero por los hechos que la inspiran y el fin moral que persigue, es principalmente épica.

La sátira puede ser *seria* y *festiva*. En la primera, la censura se hace austera y enérgicamente; la segunda se vale de la burla y la ironía para ridiculizar los vicios humanos.

377. La sátira tiene mucha importancia social, porque puede servir para poner de manifiesto los vicios de un pueblo o de una clase, e influir directamente en la mejora de costumbres. Pero debe procurarse que se mantenga siempre en los límites de lo comedido, sin atacar a personas determinadas—*parcere personis, dicere de vitiis*, preceptuaban los romanos—porque de lo contrario es muy fácil llegar a la injuria.

El elemento satírico, por otra parte, tiene cabida en otros géneros literarios, y puede haber novelas satíricas, comedias satíricas, etc.

378. Aunque la versificación puede ser variada, los antiguos poetas españoles han empleado casi siempre el verso libre y los tercetos. Otro tanto puede decirse de la *epístola*, de que hablamos a continuación, dándose la circunstancia de que las sátiras adoptan a menudo la forma de epístolas.

379. Como satíricos notables citaremos a Alceo y Arquíloco de Paros, en Grecia; a Horacio, Persio y Juvenal, en Roma. Quevedo, Góngora y los Argensolas son los mejores satíricos españoles de los siglos XVI y XVII; en el XVIII merecen especial mención Vargas Ponce, Hervás, Forner y los Moratines, y en el XIX, Bretón de los Herreros, Villergas y Ruiz Aguilera (1). Agréguese no pocos americanos, como el uruguayo Francisco Acuña de Figueroa, el peruano Felipe Pardo, el colombiano Joaquín Pablo Posada, etc., etc.

380. *Satira quidem tota nostra est*, decía Quintiliano, dando a entender que la sátira era género propio de la literatura latina. Cosa análoga decía Horacio. No es esto totalmente exacto, porque entre los griegos también hubo poetas satíricos; pero fueron ciertamente los romanos quienes perfeccionaron la sátira. Esta palabra procede de *satura*, que en latín antiguo significaba mezcla, plato compuesto de distintas sustancias.

(1) Horacio tiene sátiras contra el afán de las riquezas, contra los maldicientes, etc.; Persio contra la manía de hacer versos, contra la ociosidad, etcétera; Juvenal, contra las costumbres licenciosas, contra el lujo, etc.; Quevedo, contra los riesgos del matrimonio, etc.; los Argensolas, contra las mujeres, contra los ambiciosos, etc.; Hervás (*Jorge Pitillas*), contra los malos escritores; Vargas Ponce, contra las mujeres; Forner, contra la perversión de la corte, contra los vicios introducidos en la poesía castellana, etc.; D. Leandro F. de Moratín, sobre este último asunto, contra los charlatanes, etcétera; Bretón de los Herreros, contra la hipocresía, contra los viajes, etc.; Villergas, contra los estafadores, contra las condecoraciones, etc.

381. *Epístola*.—Es una composición poética en forma de carta. Según esto, no puede decirse en rigor que sea épica exclusivamente, pues claro está que en una carta pueden contenerse asuntos de muy diversa índole; pero lo más frecuente es que en ella se desarrolle un pensamiento de carácter didáctico, filosófico o moral.

382. Dada esta variabilidad de la epístola, las hay filosóficas, como la de Moratín, *A un ministro, sobre la utilidad de la Historia*; morales, como la atribuida a Andrada, *A Fabio*; literarias, como la de Iriarte, *A Cadalso*, y la de Menéndez Pelayo, *A mis amigos de Santander*; descriptivas, como la de Jovellanos, *Al Duque de Veraguas*; sociales, como la de Meléndez, *Al Príncipe de la Paz*, etc.

CAPITULO XXVII

La novela.

383. *Novela*.—La novela es una obra literaria, escrita en prosa y en una o varias de las formas de exposición ya estudiadas, en que se desenvuelve un asunto ficticio las más veces, real algunas, pero en este caso adornado de circunstancias imaginadas por el escritor.

La novela es una obra poética, puesto que tiende directamente a un fin estético, dando por secundarias otras consideraciones. Aunque en ella predomina lo épico—y por eso la estudiamos aquí—, la novela es un género muy complejo. Narra y describe lo externo, como la épica; da calor y vida a los sentimientos interiores, como la lírica; pone en movimiento a sus personajes, mediante un diálogo, como la dramática.

Puede haber en la novela un pensamiento o idea de mayor o menor trascendencia; mas, como se trata de un género poético, este elemento es accidental. Los asuntos de la novela, que son variadísimos, están casi siempre tomados de la vida del hombre. Todos los hechos de carácter humano, las mil incidencias tristes o alegres, sublimes o vulgares, que surgen en las relaciones sociales, las acciones heroicas o perversas que realiza el hombre, sus aspiraciones y sus deseos, todo, en fin, lo que a la vida pertenece, cae dentro de su esfera de acción.

Pero la novela va más allá todavía de los hechos reales de la vida: puede encerrar acciones de carácter puramente imaginario, que no han sucedido nunca ni pueden suceder. Tal ocurre, por ejemplo, en las novelas fantásticas.

En la novela, según esto, hay acción y personajes, que, en términos generales, deben atemperarse a las condiciones ya estudiadas. Tomados los asuntos de las novelas, en la mayor parte de los casos, de la vida humana, acción y personajes deben responder a lo que en ésta sucede, y revelar la hábil observación del novelista, sin menoscabo del elemento artístico.

Todas las bellezas de pensamiento y lenguaje que en los demás géneros poéticos, caben en la novela. Escríbese ésta, según ya se ha dicho, en prosa, y utilizando todas las formas de exposición.

384. *Importancia de la novela.*—La novela reviste extraordinaria importancia social. La diversidad de sus asuntos, la impresión profunda que causa en los innumerables lectores que con todo detenimiento van infiltrándose en sus ideas, el realismo que en ella casi siempre resplandece, y en que los hombres ven reflejados sus pensamientos y tendencias, hacen que su influencia exceda a toda ponderación. No ha faltado por eso quien, como al teatro, acuse a la novela de producir perniciosos efectos; pero si el novelista no rebasa los límites de su cometido, ni el público le toma de pretexto para sus desmanes, a buen seguro la acusación carecerá de fundamento.

385. *División.*—Como el asunto de la novela puede ser tan vario, no hay posibilidad de hacer una clasificación completa; pero las especies más importantes son las siguientes:

Novela psicológica, en que se analizan los sentimientos y pasiones del hombre.

Novela filosófica, en cuyo asunto va envuelto algún problema social, religioso, moral, político, etc.

Novela fantástica, de asunto sorprendente y maravilloso.

Novela científica, que en forma amena da a conocer los hechos y adelantos de la ciencia.

Novela histórica, que se basa en un suceso histórico, y pinta con bello colorido la época correspondiente.

Novela de costumbres, que busca sus asuntos en hechos corrientes de la vida social. De ella es una manifestación la *novela picaresca*, nacida en España en el siglo XVI, y en que se retrataba la vida de pícaros, rufianes y gente baja.

Novela de aventuras, que encierra acciones complicadas y fecundas en lances extraordinarios. En este grupo figuran los *libros de caballerías*, famosos en los siglos XV y XVI.

Hay también *novela cómica*, si trata de buscar el lado cómico de los hombres y de las cosas; *novela satírica*, si se propone zaherir los vicios, errores y ridiculeces, etc., etc.

386. *El cuento y el artículo de costumbres*.—El cuento es una novela corta, en que se encierra un asunto ficticio. Puede haber, por tanto, tantas clases de cuentos como las de novela citadas. A más de los cuentos compuestos por escritores profesionales, hay desde tiempos remotos cuentos populares, anónimos, de singular mérito. Estos cuentos son con frecuencia de asunto maravilloso, y tienen todo el sabor que corresponde a la literatura del pueblo.

También es un relato corto el *artículo de costumbres*, pero, como lo indica su denominación, tiene por asunto un cuadro de la vida de sociedad. Tiene gran importancia para el conocimiento interior de un pueblo en una época dada.

387. *Indicaciones históricas*.—La novela aparece en las literaturas orientales bajo su forma elemental de cuentos, en colecciones como el *Pañchatantra*. En las literaturas clásicas no hay verdaderas novelas, pero sí algunas obras que con ellas guardan semejanza. Tales son, en Grecia, *Los amores de Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio; la historia de *Teágenes y Clariquea*, de Heliodoro; el *Dafnis y Cloe*, de Longo. Y en Roma, el *Satyricon*, de Petronio, y el *Asno de Oro*, de Apuleyo.

En la Edad Media la novela reaparece para tomar diversas tendencias. El cuento en forma de ejemplos morales, imitado de la literatura oriental, se ensaya con buen éxito, y cuenta en España con un cultivador tan ilustre como don Juan Manuel. El *Decamerón*, del italiano Boccaccio, sirve también de pauta para distintas colecciones de cuentos—como los de Bandello, también italiano, los de Chaucer, inglés, y los de Margarita, reina de Navarra—, y simultáneamente florecen *los libros de caballerías*, relativos a las fabulosas proezas de caballeros andantes.

En el siglo XVI aparece en España la novela picaresca, que iniciándose con el *Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo, tuvo continuadores como Mateo Alemán, Vicente Espinel, Quevedo, etc. En Italia, Sanzaro dió vida a la novela pastoril, imitada en nuestra patria por Montemayor, Gil Polo, Cervantes, Lope de Vega, Suárez de Figueroa y otros. Por lo afectada y falsamente que se hacía en estas novelas la pintura de la vida pastoril, cayeron bien pronto en abandono.

Al comenzar el siglo XVII apareció la gran novela española, el *Don Quijote de la Mancha*, original de Miguel de Cervantes Saavedra, que había de colocar a su autor entre los genios de la literatura.

En el siglo XVIII domina en Europa la novela didáctica de Voltaire y Rousseau, la sentimental de Richardson y Goldsmith y la arqueológica de Marmontel y Barthélemy. Esta última tuvo en España un representante de cierto mérito, el P. Montengón. Obra importante en nuestra literatura de este siglo, es el *Fray Gerundio de Campazas*, ingeniosa novela satírica del P. Isla.

Poco después priva la novela truculenta de Ana Radcliffe, del Vizconde d'Arincourt y de otros semejantes, bien que entre los cultos se impusiera la histórica de Walter Scott. Esta última tuvo en España cultivadores como Larra, Espronceda, Enrique Gil, etc.

En el siglo XIX predominó la novela realista, llevada hasta el naturalismo por Zola y sus discípulos. Después de esto se han marcado tendencias varias, con la novela psicológica, la neo-mística, la de aventuras, etc. Nuestra literatura tiene en esta época moderna novelistas como Cecilia Böhl de Faber (*Fernán Caballero*), Alarcón, Valera, Pereda, Pérez Galdós, Condesa de Pardo Bazán, Picón, Palacio Valdés, los colombianos Eugenio Díaz y Jorge Isaacs, el argentino José Mármol, los chilenos Alberto Blest Gana y Daniel Barros Grez, el ecuatoriano Juan León Mera y el mejicano Rafael Delgado.

388. No es posible hacer aquí una enumeración completa de novelistas extranjeros, ni menos indicar la diferente tendencia de sus obras. Baste citar, como más salientes, a Rabeiais, Lesage, Bernardino de Saint-Pierre, Chateaubriand, Dumas, Victor Hugo, Jorge Sand, Balzac, Flaubert, Daudet y Verne en Francia; a Swift, Daniel Defoe, Dickens, Thackeray y Bulver-Lytton en Inglaterra; a Hugo Foscolo, Silvio Pellico, Manzoni, d'Azeglio, Fogazzaro y Salignani en Italia; a Herculano, Almeida Garrett y Eça de Queiros en Portugal; a Wieland, Goethe, Hoffmann, Freitag, Auerbach y Keller, en Alemania; a Nicolás Gogol, Turgueneff y Tolstoy en Rusia.

Cuentistas españoles de los siglos XVI y XVII son Juan de Timoneda, Antonio de Eslava, etc. Y de los tiempos modernos, Miguel de los Santos Alvaréz, Narciso Campillo, Ricardo Becerro de Bengoa, José Fernández Bremón, Leopoldo Alas, etc. En Francia, Balzac, Jorge Sand, Carlos Nodier, Janin, Maupassant, Daudet, etc.; en Alemania, Hausmaerchen, Wieland, Hoffmann, etcétera; en Inglaterra, Hawkesworth, Miss María Edgeworth, etc.; en los Estados Unidos, Edgardo Poe; en Portugal, Eça de Queiros, Trinidad Coelho etcétera; en Rusia, Andreiev y Korólenko.

Los artículos de costumbres cuentan en España con el notable precedente

de Juan de Zabaleta, que en *El Día de fiesta* pintó a maravilla las costumbres del siglo XVII. En el siglo XIX—debido en parte a la influencia del escrito: francés Víctor José de Jouy—hubo notables costumbristas, como Larra, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, etc., seguidos de otros como Frontaura, Taboada, etc..

Los cuentos populares españoles, coincidentes a veces con los del folk-lore universal, tienen especial encanto. A su imitación han escrito cuentos Cecilia Böhl de Faber (*Fernán Caballero*), Antonio de Trueba, el P. Coloma, etc. Célebres son los cuentos populares de los franceses Perrault y María Le Prince de Beaumont, de los alemanes hermanos Grimm y canónigo Smichdt, y del dinamarqués Andersen.

CAPITULO XXVIII

Poesía lírica.

389. **Poesía lírica.**—La poesía lírica se caracteriza por expresar algo interior, algo que ocurre en el alma del poeta o de otros hombres. Es, pues, eminentemente subjetiva. Llámase lírica (del griego *lyre*, lira) porque tiene su precedente en composiciones poéticas que iban acompañadas de la música.

Tanto más interesará la poesía lírica, cuanto más reflejado esté en ella lo que la humanidad piensa, siente y quiere. No significa esto que el poeta no pueda expresar lo que sólo pasa en su alma, pero será defecto grave que, por manifestar sentimientos o ideas diferentes a los de otros hombres, incurra en la extravagancia, o por extremar el elemento subjetivo, girando siempre en derredor del yo, degeneren en el *lirismo*, que es un verdadero vicio literario.

390. No obstante este carácter de la poesía lírica, el poeta se inspira muchas veces en los objetos y hechos exteriores; pero en vez de describirlos o narrarlos simplemente, como hace el poeta épico, expresa la impresión que producen en su espíritu o en el de sus semejantes.

391. *El fondo.*—El fondo de la poesía lírica es muy extenso, porque abarca, como decía Hegel, todo el mundo interior del alma, sus concepciones, sus alegrías y sus sufrimientos. Como un hecho cualquiera, por insignificante que sea, puede impresionar el alma del poeta, bien puede decirse que la poesía lírica no tiene límites. Las pasiones humanas, y sobre todo el amor, son manantial inagotable de la poesía lírica. Los asuntos pueden ser tantos, cuantos conduzcan a la expresión de esos sentimientos o ideas.

392. Como las composiciones líricas tienden a expresar un estado de alma del poeta, se comprenderá que, salvo en contadísimos casos, no haya acción. Por ese mismo motivo, los pensamientos y el lenguaje suelen ostentar mayor fuego, mayor animación que en la épica, y la forma es casi siempre la enunciativa o la descriptiva, propias para reflejar directamente la interioridad del poeta. En las composiciones líricas, menos extensas que las épicas y dramáticas, cabe todo género de combinaciones métricas.

La poesía lírica ha tenido siempre, y sigue teniendo, especial importancia y abundante cultivo.

393. **Composiciones líricas.**—La mayor parte de las composiciones líricas carecen de una denominación especial. Serán tales siempre que respondan a las condiciones indicadas. Pueden ser serias y festivas, y, según la índole de su asunto, religiosas, morales, amorosas, filosóficas, etc.

Tradicionalmente se han perpetuado determinadas composiciones del género lírico, algunas de las cuales subsisten aún, en tanto que otras han desaparecido. Haremos mención de las más importantes.

394. *Himno.*—Es una composición de corte musical, que tiene por objeto celebrar un acontecimiento importante, ya religioso, ya profano.

Los himnos, según esto, pueden ser *religiosos* y *profanos*, cuyos caracteres se comprenden sin explicación. Himnos religiosos son los *cánticos* y los *salmos* del pueblo hebreo; los contenidos en los *Vedas*, de la literatura india, los que se llamaron *órficos* y *homéricos*, así como el *pean*, *himeneo*, etc., en Grecia; los de los hermanos Arvales y Saliarés en Roma; y, en la Iglesia Católica, los de San Ambrosio, de San Gregorio, del español Prudencio, etc.

Los himnos profanos tienen unas veces tendencia nacional y patriótica, y suelen ir acompañados de la música. Otras veces cantan un hecho o espectáculo grandioso, que causa profunda impresión en el ánimo, y revisten carácter de verdaderas odas. Sirvan de ejemplo los de Píndaro y Calímaco, y modernamente, en castellano, el de Espronceda *Al Sol* y el de Gallego *Al dos de Mayo*.

395. *Oda.*—La palabra *oda* (del griego *ode*, canto) indica suficientemente el carácter musical que esta composición tuvo en la antigüedad. La oda es una composición que tiene por objeto cantar el entusiasmo y exponer las reflexiones que en el ánimo del poeta sugiere

algún hecho trascendental, ya en el orden religioso, ya en el humano, ya en el moral. Por la naturaleza de los asuntos que la inspiran, la oda participa algo del elemento épico.

396. Los poetas castellanos han empleado generalmente, para la versificación de la oda, la silva y la lira; pero claro está que no porque se escriba en otra combinación métrica, dejará de serlo.

397. La oda puede abarcar todos los asuntos grandes, pero las clases más admitidas son: odas *religiosas*, que expresan la admiración y entusiasmo producidos por la grandeza divina; *heroicas*, en que el poeta se siente conmovido por un hecho humano de abnegación, de heroísmo o talento; y *filosóficas* o *morales*, que reflejan la impresión causada por alguno de los problemas de la vida, los cambios de fortuna, los peligros de las posiciones elevadas y tranquilidad de las humildes, etc. Caracteriza a las odas religiosas el reposo y la majestuosidad, y en ocasiones la vehemencia; a las heroicas, la virilidad y la energía; a las filosóficas, la profundidad de pensamientos.

398. Existía también la oda *anacreóntica*, composición de tono festivo y juguetón, destinada a cantar los goces del amor y del vino, y que recibió su nombre del poeta griego Anacreonte. Por su índole especial, cuadra a la anacreóntica la ligereza de versificación, por lo cual generalmente se han empleado en castellano los heptasílabos y hexasílabos. Tenemos en nuestra poesía bellas anacreónticas de Villagas, Cadalso, Iglesias, Meléndez, etc.

El cambio de gustos ha hecho que hoy no se cultive la oda, sin que por eso dejen de desenvolverse, en composiciones más jugosas y variadas, los asuntos de ella propios.

399. Célebres son, como autores de odas, Alceo, Píndaro, Tirteo y la poetisa Safo, en Grecia; y en Roma, el incomparable Horacio. En España, el poeta más justamente alabado en tal concepto es Fray Luis de León (1527-1591), que tiene odas de todas clases. Además, y entre otros muchos, escribieron odas *religiosas* San Juan de la Cruz (1542-1591) y Lista (1775-1848); *heroicas*, Fernando de Herrera (1534-1597), Gallego (1777-1853) y Quintana (1782-1857); *morales*, estos mismos y otros como los Argensolas (1559-1623), Francisco de la Torre (S. XVI), Rioja (1583-1659), Martínez de la Rosa (1787-1862), etcétera. En América, entre otros, el cubano Heredia (1803-1839), y los colombianos Ortiz (1814-1892) y los Caros (1817-1909).

400. Parecidas a la oda se han escrito ciertas composiciones gra-

tulatorias, o que expresan la alegría por un acontecimiento feliz. Sirvan de ejemplo los *epitalamios*, cantos destinados a la celebración de una boda.

CAPITULO XXIX

Poesía lírica (continuación.)

401. *Elegía*.—Es una composición que tiene por objeto expresar el sentimiento producido por una desgracia particular o general. De acuerdo con esto, se ha establecido la división, que admitimos sin inconveniente, de elegía *privada*, en que el poeta lamenta una desdicha que a él solo afecta, y *heroica*, originada por un acontecimiento triste para una colectividad entera.

La principal condición de la elegía es que revele el íntimo y sincero dolor del poeta. No es posible imponer a éste un estilo ni combinación métrica determinados.

402. La expresión de la tristeza ha sido propia de todos los pueblos; por eso la elegía existe en todas las literaturas. Los *trenos* de Jeremías y algunos salmos, en la literatura hebrea, son elegías delicadísimas. En Grecia, recibió el nombre de elegía toda composición en que entraban el verso hexámetro y el pentámetro, cualquiera que fuese su asunto; pero, aun con asuntos como el que hoy la distingue, contó con poetas como Calímaco y Simónides de Ceos. En Roma sobresalieron Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio. En nuestra poesía tenemos, a más de las famosas *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre (S. XV), elegías tan notables como la de Rodrigo Caro (1573-1647) *A las ruinas de Itálica*, la de Herrera (1534?-1597) *A la pérdida del rey don Sebastián*, y varias más de Moratín (1760-1828), Gallego (1777-1853), Martínez de la Rosa (1787-1862), el cubano Zenea (1832-1871), el mejicano J. J. Pesado (1801-1861), etc.

403. *Canción*.—Se da generalmente este nombre a las composiciones que, imitadas de las *canzoni* italianas, escribieron nuestros poetas del Siglo de Oro, expresando los sentimientos producidos por un hecho amoroso, sentimental o elegíaco. Son, pues, verdaderas odas o elegías, de las que se diferencian solamente por estar escritas en estancias regulares y terminar a veces en la llamada *vuelta* o *remate*, estrofa más corta que las otras, en que el poeta fingía hablar a la canción misma. Garcilaso, Herrera, La Torre, Mira de Amescua, Lope,

Quevedo y otros, tienen notables ejemplos de este género de canciones. Aparte de éstas, hay otras *canciones*, que los poetas del siglo XV compusieron en versos ligeros, conteniendo un asunto amoroso, religioso o moral.

Por último, reciben también el nombre de *canciones* ciertas poesías modernas de corte simétrico y acompasado (como el *Canto del Cosaco* y *El Pirata*, de Espronceda) y otras que sirven de letra a determinadas composiciones musicales.

404. *Madrigal*.—Composición de muy cortas dimensiones (no suele pasar de veinte versos), en que se desenvuelve un pensamiento delicado, no exento de profundidad y casi siempre amoroso. En nuestro Siglo de Oro los hay tan notables como los de Cetina, Luis Martín de la Plaza, doña Feliciana Enríquez de Guzmán, etc. (1).

La palabra *madrigal* procede de *mandriale*, canto rústico de algunas comarcas italianas en lo antiguo.

En Italia se distinguieron como autores de madrigales Petrarca, Sacchetti y Lemene.

405. *Epigrama*.—La composición denominada *epigrama* ha sufrido una transformación grande. En la literatura clásica, no fué primero más que una inscripción que se grababa en los monumentos, en las estatuas, en las tumbas. Después pasó a ser una composición erótica unas veces, filosófica otras, satírica algunas, pero que encerraba siempre en muy pocos versos un pensamiento enérgico o profundo.

En la moderna literatura, el epigrama se contrajo a la índole cómica y satírica, y es una composición de muy pocos versos, llena de malicia, en que con el equívoco u otro recurso ingenioso se produce el chiste o se zahieren las ridiculeces de los hombres. Participa mucho

(1) He aquí el famoso madrigal de Gutierre de Cetina:

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

de la sátira, y en realidad tiene más de épico que de lírico; pero por su vivacidad y cortas dimensiones, se suele incluir en este último género.

Don Juan de Iriarte, interpretando un dístico latino, resumió de este modo las condiciones del buen epigrama:

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

406. Entre los griegos cultivaron el epigrama, en sus diferentes especies, Meleagro, Simónides, Antífanos, etc. En Roma sobresalieron Catulo y Marcial. En España hay notables epigramistas: tales son, en los siglos XVI y XVII, Cristóbal de Castillejo, Baltasar del Alcázar y Gabriel de Corral; en el XVIII, Iriarte, Iglesias y Moratín; en el XIX, Martínez Villergas, M. A. Príncipe, etc., etc.; y entre los hispano-americanos, el uruguayo Acuña de Figueroa, el cubano *Plácido*, el acuatoriano Luis Cordero, etc. (1).

407. *Letrilla*.—Composición corta que se distingue porque la intención de su pensamiento, vivo y ligero, se resume en un estribillo de uno, dos o tres versos, repetido al final de cada estrofa. Las letrillas suelen ser amorosas o satíricas. Introducidas las primeras en España por los imitadores de la poesía provenzal, nuestros poetas del Siglo de Oro prefirieron las últimas, y notabilísimas son las de Góngora y Quevedo. Hoy estas composiciones van cayendo en el olvido, y apenas se ha escrito alguna después de las de Iglesias, Meléndez, Bretón de los Herreros y Ruiz Aguilera.

408. *Otras composiciones líricas*.—Como ya se ha dicho, en la actualidad la poesía lírica no suele contenerse dentro de las composi-

(1) He aquí, como ejemplo, un epigrama de Baltasar del Alcázar:

Iba en una procesión
un donoso loco un día,
y un galán que atrás venía
le sacudió un pescozón.
El loco, la mano alzando,
dió otro tal al delantero,
diciéndole: «compañero,
dad, ¿no veis que vienen dando?»

ciones citadas. Toma diferentes tendencias y variado colorido, en composiciones ya amorosas, ya sentimentales, ya morales, ya religiosas, etc., etc. Algunos poetas han adjudicado a sus composiciones nombres especiales, bien que, dentro de su mayor o menor originalidad, no puedan salir de esa gama de asuntos. Así, Bécquer llamó a las suyas *rimas*, composiciones sentimentales, y Campoamor dió forma a las *doloras* y *humoradas*, en que sobresale la sutileza de pensamiento y la delicadeza humorística, a semejanza las últimas de los epigramas clásicos.

409 Tan numerosos son los poetas líricos en nuestra lengua, que hemos de contentarnos con mencionar a una pequeña parte. Al Siglo de Oro pertenecen: Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, los Argensolas, el Príncipe de Esquilache, etc.; al siglo XVIII, Cadalso los Moratines, Iglesias, Forner, Meléndez Valdés, Arriaza, Cienfuegos, etc. En el siglo XIX han florecido Quintana, Gallego, Lista, Martínez de la Rosa, Espronceda, Zorrilla, S. Bermúdez de Castro, N. Pastor Díaz, Campoamor, Carolina Coronadó, Bécquer, Tassara, M. del Palacio, Ruiz Aguilera, Trueba, Núñez de Arce, Bartrina, Ferrari, Manuel Reina, Querol, Gabriel y Galán; los argentinos Andrade, Obligado, Oyuela y Pedro B. Palacios; los bolivianos Ricardo José Bustamante y José Vicente Ochoa; los colombianos José y M. A. Caro, Diego Fallón, Rafael Pombo y José A. Silva; los costaricenses Pedro Jovel, Pedro J. Viquez y Aquiles J. Echevarría; los cubanos Gertrudis G. de Avellaneda, Zenea, Milanés, José Martí y Julián del Casal; los chilenos Guillermo Blest Gana, Guillermo Matta y Ricardo G. Montalvo; los dominicanos Salomé Ureña de Henríquez y Gastón F. Deligne; los ecuatorianos Olmedo, Llona y Cordero; los guatemaltecos Antonio José de Irisarri y Juan Diéguez; los mejicanos Agustín F. Cuenca, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón y Amado Nervo; los nicaragüenses Luis Angel Villa y Rubén Darío; los panameños Tomás Martín Feuillet y Jerónimo Ossa; los peruanos Felipe Pardo, Pedro Paz Soldán y Carlos Augusto Salaverry; los puertorriqueños José Gautier y José Diego; los salvadoreños Isaac Ruiz Arañjo y Francisco E. Galindo; los uruguayos Juan Carlos Gómez y Julio Herrera Reissig; y los venezolanos Andrés Bello, José A. Maitín, Abigail Lozano, J. A. Pérez Bonalde y Víctor Racamonde.

En la poesía festiva de estos últimos tiempos, se han distinguido Bretón de los Herreros, Villergas, José Estremera, Vital Aza, Constantino Gil, Felipe Pérez y González, etc., etc.

410. **Lírica popular.**—Hay en España, como en todas las naciones, una lírica popular, riquísima, compuesta en su mayor parte por cantares que van acompañados de la música. Tanto ésta como la letra

son anónimas, y rebosan delicadeza e ingenio. Nadie como el pueblo sabe expresar toda clase de sentimientos, desde los más tiernos a los más jubilosos.

411. Conócense los cantares líricos que circulaban en España desde el siglo XV. Los más populares eran los *villancicos*, así llamados por ser propios de los *villanos*, o sea, según la antigua acepción de esta palabra, de los aldeanos y gente del pueblo. Villancicos eran unos cantares de varios versos, asonantados o aconsonantados, parisílabos o imparisílabos, que terminaban con un estribillo. Ejemplo:

¡Ay, luna, que reluces,
toda la noche me alumbres!
¡Ay, luna, tan bella,
alúmbrame a la sierra,
por do vaya y venga!
¡Ay, luna, que reluces,
toda la noche me alumbres!

(VILLANCICO DEL SIGLO XV)

En el siglo XVIII, los villancicos se contrañeron a los cantares religiosos para la celebración de festividades en las iglesias, y en especial la de Nochebuena.

A más de los villancicos, había numerosos cantares de cuatro y más versos. También se cantaron numerosos romances líricos.

412. En la actualidad, los cantares populares suelen componerse en cuartetos octosilábicos, asonantados o aconsonantados, y en seguidillas, con estribillo o sin él.

Ejemplos:

Para olvidar tu querer
he de ver yo dos señales:
que se caigan las estrellas
y que se sequen los mares.

Arrierito es mi amante
de cinco mulas,
tres y dos son del amo,
las demás tuyas.

La niña que yo quiero
tiene estas señas:
negros son sus cabellos,
negras sus cejas;
con unos ojos
que hacen pasar las penas
del purgatorio.

413. En Andalucía se cultiva también la copla de tres versos octosílabos (*soledad* o *soledá*); la de un verso trisílabo y dos octosílabos (*soleariyá*, diminutivo de *soledá*); la de dos versos, bien pentasílabo el primero y decasílabo con hemistiquios el segundo, bien el primero hexasílabo y el segundo endecasílabo de gaita gallega (*alegría*); y la que ya conocemos bajo el nombre de *seguidilla gitana*, llamada también *playera*, y que a veces tiene tan sólo tres versos en lugar de cuatro. Véanse algunos ejemplos:

Te estás portando muy mal;
me estás haciendo creer
cosas que no son verdad.

Por ti
las horitas de la noche
me las paso sin dormir.

Vente conmigo
a las retamas de los caminos.

Sale de la alcoba
coloradita como una amapola.

No sé lo que tiene
la yerbabuena de tu huertecito
que tan bien me huele.

414. A imitación de los cantares del pueblo, han compuesto cantares de sabor popular algunos poetas. Tales son Ruiz de Aguilera, Ferrán, Palau, Enrique Paradas, etc.

CAPITULO XXX

Poesía dramática.

415. **Poesía dramática.**—La poesía dramática se caracteriza por el desarrollo *activo*. Mientras la poesía épica narra los hechos, y la lírica expone los estados del alma humana, la dramática realiza aquéllos y expresa éstos por medio de personajes.

Hay, por tanto, en la dramática, como en la épica y en la novela, una acción; pero en éstas el escritor desarrolla esa acción directamente por medio de un relato, siquiera en ocasiones se valga del diálogo, mientras que en la dramática la acción es *ejecutada* por los personajes, tras de los cuales desaparece la personalidad del poeta. De aquí que las obras dramáticas se destinen a ser representadas en un teatro.

En la dramática, como en la épica, hay elemento objetivo, puesto que se presentan hechos externos, y hay también, como en la lírica, elemento subjetivo, representado por los sentimientos e ideas que el escritor pone en sus personajes.

416. Analizando el fondo de la obra dramática, vemos que el *pensamiento* o *idea capital* tiene a menudo en ella gran importancia. Suele llamarse *tesis* cuando encierra un profundo alcance moral, filosófico o social. Sin embargo, puede ocurrir que el pensamiento capital sea insignificante, o que no exista siquiera.

417. Hay quien, convirtiendo al teatro en *escuela de las costumbres*, quiere que la obra dramática produzca siempre alguna enseñanza. Otros han dirigido graves censuras al teatro suponiendo que las representaciones dramáticas son un peligro para la sociedad, por las ideas inmorales o subversivas que puedan propagar. Ambas opiniones son equivocadas. Ni el teatro, si se mantiene en su terreno propio, puede producir consecuencias funestas, como las gentes no le tomen de pretexto, ni debe erigirse en cátedra de moralidad, ya que la misión de la obra literaria es muy distinta. Puede, en efecto, resultar de la obra dramática una enseñanza, pero será de modo accidental y secundario. Al teatro no vamos a aprender cosas buenas o malas; vamos a gozar las puras emociones del arte.

418. El asunto puede ser variadísimo. Lo más frecuente es que esté tomado de la vida humana; pero también puede haber obras de asunto religioso, fantástico, etc. La acción dramática responderá a las condiciones de toda acción.

El *interés* en ella es condición principalísima, y depende por lo general de la hábil complicación de los hechos y de las relevantes cualidades de los personajes. No debe el autor dramático, sin embargo, sacrificar en aras del interés los nobles ideales del arte, ni poner en práctica la conocida opinión de Lope de Vega:

Porque como lo paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Incluyen los preceptistas la *verosimilitud* entre las condiciones que convienen a la acción dramática; pero sólo será necesaria cuando se hayan de reflejar los hechos y circunstancias de la vida real.

419. Apoyándose en la verosimilitud, los pseudo-clásicos establecieron las famosas *unidades* de tiempo y lugar. Por la primera, y con pretexto de que

Aristóteles dijo que la tragedia «procura contenerse dentro de un giro de sol, o excederle en poco», exigían que la acción de la obra dramática no abarcara más que el período de un día. Decían que era *inverosímil* que en la escasa duración de la obra dramática se supusiera transcurrido más tiempo. La unidad de lugar preceptuaba que la acción se desarrollase en un solo punto, por ser *inverosímil* que el espectador, sin moverse del teatro, se trasladara de una parte a otra. Sometiéndose a tan tiránica limitación escribieron tragedias Corneille, Racine y los que en otras naciones imitaron la escuela francesa, sin tener en cuenta que incurrían en mayores inverosimilitudes, y que, después de todo, son muchos los convencionalismos que en el teatro hay que admitir.

Hay una verosimilitud moral, según la cual los hechos deben desarrollarse conforme a las exigencias lógicas de tiempo, de lugar, de estados psíquicos, etcétera. Natural es que esa verosimilitud se mantenga en la obra dramática, pero sin olvidar que, según una frase exacta, *nada hay más inverosímil que la verdad*, y que a veces los acontecimientos toman en la vida rumbos desusados y sorprendentes. Hay otra verosimilitud material, que tiende a la evitación de anacronismos, tanto en el diálogo como en la presentación escénica.

La verdad artística nada tiene que ver con la verdad real. No existe la llamada ilusión escénica, porque nadie, por muy verdaderas que parezcan las cosas que ve y oye en el teatro, llega nunca a suponer que lo son, ni siquiera a impulsos de la ilusión; lo que hace el espectador es aceptar, por lo que tiene de bello y de interesante, todo aquello que se le da en imitación de la realidad, y que en aquel medio convencional le complace más que la realidad misma. Si en vez de una hermosa decoración de bosque, por ejemplo, se colocaran en escena unos cuantos árboles auténticos, ¿quedaría el público satisfecho?

420. En la acción dramática suelen ser claras y distintas la *exposición*, *nudo* y *desenlace*. La exposición es uno de los puntos más difíciles del arte dramático, porque exige que se entere hábilmente al público de los antecedentes de la acción. Los antiguos emplearon varios procedimientos, formalistas con exceso. Griegos y latinos se valieron del *prólogo*: un personaje salía a escena antes de comenzar la representación, y explicaba el asunto de la obra en breves palabras. En la Edad Media, y aun en los siglos posteriores, se dan algunos ejemplos de prólogos (*misterios* religiosos, *Anfitrión* de Molière, *Esther* de Racine, *Wallenstein* de Schiller), pero con más frecuencia los autores dramáticos hacían la exposición por medio de *confidencias*, en que un actor comunicaba largamente a otro cuanto pudiera servir de antecedente.

En España también existieron estos prólogos o introducciones. Encuéntrase en algunas obras del siglo XVI bajo el nombre de *argumento*, y solía ir unido

al *introito*, que era un breve monólogo de carácter festivo. El *introito* pasó luego a ser, bajo el nombre de *loa*, un simple elogio de personas o cosas que no tenían nada que ver con la comedia, y hasta una historia o relato entretenido. Sirvan de ejemplo las *loas* de Agustín de Rojas Villandrando (n. 1572).

Estos recursos son pobres y han caído en desuso. Hoy la exposición debe ser *realizada*, esto es, desenvuelta a medida que la acción se desarrolla: colócase desde luego en medio del asunto a los espectadores, quienes, sin darse cuenta, se van enterando de todo cuanto necesitan saber.

El *nudo*, por mucho que se complique, debe ser lo bastante claro para no producir confusión en los espectadores. Se llaman *situaciones* aquellos momentos en que la acción, por el enlace natural de los sucesos, llega a su interés culminante. Mas si estas situaciones revelan demasiada preparación y deseo de impresionar viva y artificiosamente al público, degeneran en viciosas y se llaman *efectismos*.

El desenlace, por regla general, debe ser inesperado, natural y lógico. Será funesto o feliz, según la exija el asunto.

421. Los personajes tienen en la obra dramática una gran importancia, como que son ellos los que desarrollan la acción. Uno de los mayores aciertos del autor dramático, por tanto, es la creación de *caracteres*, así como también el hábil manejo de los personajes, que han de moverse suelta y naturalmente, y no como muñecos sin animación ni vida.

Los pensamientos puestos en boca de los personajes, pueden tomar los mismos matices que en los demás géneros poéticos. Otro tanto puede decirse del lenguaje, que será siempre bastante claro para llegar a un público muy heterogéneo.

El teatro antiguo limitaba el número de personajes que habían de tomar parte en una obra, y reducía a muy pocos los que podían salir juntamente a escena. Hoy no hay semejantes limitaciones. Habrá tantos personajes cuantos sean necesarios para desenvolver debidamente la acción.

422. La forma propia de la poesía dramática es la *dialogada*, en la cual, como hemos dicho, tienen entrada la enunciativa, la narrativa y la descriptiva. *Monólogos* se llaman las consideraciones hechas en alta voz por un personaje que queda solo en escena, y *apartes* las palabras que pronuncia delante de los demás y que se supone no

oyen éstos. Unos y otros descansan realmente en la hipótesis de que el espectador oye, no ya las palabras de los personajes, sino sus pensamientos.

El diálogo debe ser natural, sin perjuicio de adoptar todas las tonalidades que puedan comunicarle las pasiones y de conservar su decoro literario. El teatro actual tiende a evitar los largos parlamentos y los monólogos, esto último sin verdadera justificación, pues no son más artificiosos que otros recursos teatrales.

Las obras dramáticas pueden escribirse igualmente en verso que en prosa, y aun mezclarse ambas formas.

423. Mucho se habla sobre la mayor o menor virtualidad del *teatro poético*, entendiendo por tal el que, no sólo busca su expresión en el verso, sino se inspira en asuntos de sutil idealidad. Como delicada manifestación del arte, el teatro poético conservará siempre un valor positivo, sin menoscabo del que, en contraposición, pudiera llamarse teatro realista.

424. Tienen las obras dramáticas una división formal en *actos* o, como decían nuestros clásicos, *jornadas*, cuyo número es variable, si bien no suele pasar de tres o cuatro. El cambio de decoración dentro de un mismo acto, se llama *cuadro*. Los actos se dividen en *escenas*, que se distinguen por la entrada o salida de algún personaje.

Trataron los preceptistas de reducir los actos a un número determinado, regla que hoy, naturalmente, no se observa. Horacio se expresaba de este modo:

*Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult, et spectata reponi.*

(La fábula dramática que haya de repetirse en el teatro, no ha de tener ni más ni menos que cinco actos).

Nuestro Torres Naharro, en su *Propalladia* (1517), acepta esa división en cinco actos, si bien dice que deben llamarse *jornadas*, porque «más parecen: descansaderos que otra cosa».

425. La importancia de la poesía dramática es en la actualidad muy grande. Ello se debe principalmente a la forma de su publicación, que se hace en el teatro por medio de personajes que hablan y se

mueven, con lo cual pueden conocerla espectadores de muy variada condición y cultura.

426. Al hablar de la tragedia y de la comedia, veremos cuál fué el origen de las representaciones dramáticas.

En España, durante la Edad Media, se hicieron ciertas representaciones religiosas, llamadas *misterios*, *autos* y *farsas*, referentes al nacimiento de Cristo, la Epifanía, Semana Santa y Resurrección. Paralelamente con esta manifestación religiosa, se desarrolló otra de carácter profano, con los *juegos de escarnio*, un tanto groseros e inmorales, los *momos*, en que predominaba el baile, los *entremeses*, diferentes a las obras que después recibieron este nombre, pues se reducían a mascaradas y cantos coreados, etc.

427. Dividiremos la poesía dramática, para su estudio, en la forma siguiente:

- 1.º Obras fundamentales (*tragedia*, *comedia* y *drama*, con sus afines).
- 2.º Obras dramático-musicales (*ópera* y *zarzuela*).

CAPITULO XXXI

Tragedia.

428. **Tragedia.**—La *tragedia* es una obra dramática en la cual, en virtud de la lucha y conflicto de pasiones, se desarrolla una acción que excita el terror y la compasión, y que termina con un desenlace funesto.

La tragedia se llama así (*de tragos*, macho cabrío, y *ode*, canto), porque tuvo su origen en las fiestas que los vendimiadores de Grecia consagraban al dios Baco, cantando coros y sacrificando un macho cabrío. Después se introdujo el diálogo, y el coro pasó a ser un personaje colectivo que contribuía como los individuales al desarrollo de la obra trágica. La tragedia griega se distinguió por su acción poco complicada, por cierto carácter épico, por intervenir en ella personajes divinos, o cuando menos héroes, reyes o magnates, y por la gran importancia que tenía el *fatum* o destino como resorte dramático. El conflicto de las tragedias clásicas, en efecto, nacía de una lucha desigual entre un mortal, víctima de la fatalidad implacable, y los dioses;

en esa lucha, que excitaba al terror y la compasión, el mortal sucumbía, pero no sin cierta grandeza. Este desenlace desgraciado se llamaba *caíastrofe*.

429. La tragedia moderna, que más bien debe llamarse *drama trágico*, busca sus asuntos en la lucha de pasiones, en la colisión de caracteres, en la concurrencia de acontecimientos que perturban la vida del hombre, sumiéndole en la desdicha o arrastrándole a las más graves determinaciones. Originase así una acción que, produciendo el sublime artístico o *trágico*, da fin con un desenlace rodeado de terribles circunstancias.

430. Aunque grande y conmovedora, la acción de la tragedia no ha de ser nunca horripilante, hasta causar mala impresión en el ánimo de los espectadores. El desenlace es siempre funesto. Compréndese que no siendo posible en el conflicto una solución armónica y feliz, se rompa el nudo con un acontecimiento desgraciado, que sirva de adecuado término a una acción de aquel género.

431. La acción de la tragedia moderna puede suponerse desarrollada en cualquier época y entre toda clase de personajes. No es necesario, aunque sí lo más frecuente, que haya un protagonista. Este no necesita ser la personificación de un ideal moral: puede ser un hombre perverso, como el *Orestes* de Eurípides o el *Macbeth* de Shakespeare.

432. Algunos poetas modernos (D Annunzio, Corradini, Hugo von Hofmannsthal), han tratado de resucitar la tragedia al modo griego. Como el poder que palpita en el arte es eterno, esa clase de tragedias emocionará sin duda alguna a los públicos de ahora; pero a las pasiones e ideales del hombre actual ha de esponder otro género de tragedia muy distinto.

433. La tragedia, tanto en la literatura clásica como en la moderna, se ha escrito generalmente en verso, eligiéndose siempre las combinaciones métricas más majestuosas y rotundas; pero hay también, naturalmente, tragedias en prosa.

434. *Indicaciones históricas.*—Los grandes poetas trágicos de Grecia son Esquilo, Sófocles y Eurípides. De Roma, a más de otras tragedias que han desaparecido, hay varias atribuidas a Séneca.

En la época del Renacimiento la tragedia clásica reaparece en las naciones modernas. Fernán Pérez de Oliva, Fray Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva y Cervantes son en España sus principales culti-

vadores. Los clasicistas franceses, algo más tarde, cultivaron con especialidad este género de tragedia. Sobresalieron en aquella literatura Corneille (1606-1684), Racine (1639-1699) y Voltaire (1694-1778); Maffei (1676-1755) y Alfieri (1749-1803 en Italia; y en España hicieron ensayos, más o menos felices, Montiano y Luyando (1697-1764), Moratín el padre (1737-1780), García de la Huerta (1734-1778), Cienfuegos (1764-1809) y otros.

En el drama trágico moderno se han distinguido, entre otros, el Duque de Rivas y Tamayo, en España; Cossa, Ferrari y Giacosa, en Italia; Víctor Hugo y Delavigne, en Francia; Lessing, Goethe y Schiller, en Alemania.

435. *Asunto de DON ALVARO O LA FUERZA DEL SINO, del Duque de Rivas.*—Don Alvaro, enamorado de Leonor, tiene con ella una entrevista, y al salir mata involuntariamente al padre de la joven. Marcha a la guerra y allí adquiere íntima amistad con un compañero, Carlos, que resulta ser hermano de Leonor. Al saber Carlos que don Alvaro es el matador de su padre, le desafía; en el duelo cae muerto Carlos. Retírase don Alvaro a un convento, y allí va a buscarle Alfonso Vargas, hermano de Carlos y Leonor, que quiere vengarse. Luchan, y don Alvaro hiere gravemente a su rival a la vez que reconoce a Leonor en un supuesto monje que habitaba aquellos lugares. Alfonso, ya moribundo, atraviesa con un puñal a su hermana Leonor, y entonces don Alvaro, causa inocente de tantos males, se arroja por un despeñadero.—Tiene *Don Alvaro* cinco actos.

CAPITULO XXXII

Comedia.—Obras cómicas.

436. *Comedia.*—La comedia es una obra en la cual se desenvuelve una acción de feliz desenlace, generalmente inspirada en los incidentes de la vida común, vistos por el lado cómico.

La palabra comedia se deriva, probablemente, de los vocablos griegos *comos* (aldea) y *ode* (canto), porque con ella se designó en un principio el canto o ronda de los aldeanos griegos. Otros quieren que signifique *canto del festín* (de *come*, festín o banquete). Hoy tiene un sentido muy diferente.

437. La tragedia y la comedia son los dos extremos opuestos del género dramático. Aquella presenta los más conmovedores e imponentes sucesos de la vida; ésta, los más alegres y regocijados. Aquella aspira

a la manifestación de lo *sublime*; ésta a la de lo *cómico*. Aquélla produce el terror y la compasión; ésta el solaz y la alegría del espíritu.

Para conseguir lo cómico, la comedia puede abarcar la realidad entera. Sin embargo, lo más frecuente es que la comedia desenvuelva un asunto de poca trascendencia, perteneciente casi siempre a la vida común, ordinaria y familiar, en que por la índole de los caracteres o por el mismo desarrollo y complicación de los sucesos, se produce lo cómico y como consecuencia, una impresión alegre y regocijada en los espectadores.

No se crea, sin embargo, que lo cómico es elemento exclusivo de la comedia; puede también tener elementos serios, con lo cual resaltará más lo cómico y causará mayores efectos. Y aun a veces una comedia lo es con escasos elementos cómicos, por la sola ausencia de lo trágico y lo patético.

438. La acción de la comedia requiere muy hábil desarrollo, para que la atención del espectador pueda fácilmente seguir sus varios incidentes. Las *situaciones cómicas* tienen mucha importancia, y son uno de los recursos más eficaces para que la obra consiga su objeto. El desenlace de la comedia, como desde luego se comprende, es siempre feliz.

439. Los personajes de la comedia pueden pertenecer a todas las clases sociales, y no, como preceptuaban los clásicos, a las bajas y humildes solamente. En el teatro antiguo había cierto número de tipos que personificaban la comedia y de que se echaba siempre mano para conseguir lo cómico (el avaro, el fanfartón, *Polichinela*, *Arlequín*, *Scaramucha*, el *gracioso* de la comedia española, etc.); hoy no hay un límite en esto, porque todos los hombres pueden ser, en determinadas circunstancias, personajes cómicos, y la habilidad del autor está en crear con ellos verdaderos caracteres.

440. El lenguaje de la comedia ha de ser natural, como lo es entre los personajes que allí se representan. Suelen hacer uso los autores, para producir el efecto deseado, de los *chistes* o frases cómicas; y si bien el recurso es perfectamente lícito, aquéllos deben ser espontáneos, arrancados de la conversación misma, y nunca violentos ni prodigados hasta el abuso. Las comedias pueden escribirse lo mismo en verso que en prosa, que en ambas cosas unidas. La versificación preferida en castellano ha sido el octosílabo en sus diversas combinaciones, aunque no es raro el uso de otra clase de versos.

441. *División.*—Tradicionalmente se clasifica la comedia en *comedia de carácter*, *comedia de costumbres* y *comedia de intriga* o de *enredo*.

La comedia de carácter, llamada también *psicológica*, es aquella que presenta perfectamente estudiados uno o varios caracteres cómicos. Nuestros clásicos llamaban *comedia de figurón* aquella en que los rasgos del personaje correspondiente se exageraban hasta tocar en la caricatura.

La comedia de costumbres presenta un episodio de la vida social. Fíjase principalmente en el lado cómico de ésta, pero no es raro tampoco que se limite a reproducir simples cuadros de costumbres, que por sus circunstancias especiales ofrezcan interés. A este género pueden referirse las comedias *históricas*, que aprovechan algún asunto de la historia, las *satíricas*, en que se fustigan las costumbres, las *políticas*, en que se busca el aspecto cómico de personajes y sucesos políticos, y las de *circunstancias*, inspiradas en algún acontecimiento de actualidad.

Comedia de intriga o enredo es la que, por lo complicado de su acción y la diversidad de situaciones que de ella se originan, sorprende de continuo la atención de los espectadores. Idéntico fin se proponen la comedia *fantástica* y la de *magia*, con sus transformaciones y movimiento escénico.

442. *Indicaciones históricas.*—La comedia cuenta en la literatura clásica con famosos cultivadores. En Grecia, Aristófanes escribió numerosas de índole marcadamente satírica; siguióle Menandro, de cuyas obras sólo se conservan fragmentos. Imitadores suyos fueron los autores romanos, entre los cuales Plauto, por su fuerza cómica, y Terencio, por su hábil manejo de los resortes teatrales, lograron merecida fama.

En la época del Renacimiento se imitó, especialmente por los italianos, la comedia clásica. No faltó en España quien se ejercitara en esta imitación, hasta que, a vuelta de otros ensayos, quedó triunfante la comedia genuinamente nacional, con las obras de Lope de Vega, Calderón, Tirso, Moreto, Rojas, Alarcón y otros.

Casi por la misma época—bajo el reinado de Luis XIV—florece en Francia Molière, uno de los más grandes autores cómicos.

Oscurecida la comedia en España durante el siglo XVIII, al comenzar el siguiente tuvo un restaurador tan ilustre como don Leandro Fernández de Moratín, con *El Sí de las niñas*, *La comedia nueva* y

otras obras. Con posterioridad florecieron otros de mérito reconocido, como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Narciso Serra, López de Ayala, Tamayo y Baus, Enrique Gaspar, Vital Aza, etc. En Chile, Román Vial y Ureta (1833-1896) y Juan Rafael Allende (1850-1909); en Méjico, Fernando Calderón (1809-1945); en el Perú, Manuel Segura (1805-1871).

443. *Asunto de ¡MUÉRETE Y VERÁS!*, de Bretón de los Herreros.—Pablo, oficial del ejército, marcha a la guerra. Poco después llega a Zaragoza la noticia de que ha muerto en el combate, y Jacinta, su prometida, concierta su matrimonio con otro. En cambio Isabel, hermana de Jacinta, no hace más que llorarle. Pablo, que no había muerto, vuelve a Zaragoza, y sin darse a ver, se entera de que Jacinta le ha olvidado y de que sus amigos le tenían en muy poca estima. Y después de dar un susto a los convidados de la boda de Jacinta, presentándose de pronto, se casa con Isabel.—Tiene esta comedia cuatro actos.

444. **Otras obras cómicas.**—Hay otras obras de índole cómica y menos extensas que la comedia.

Juguete cómico.—Este nombre se ha dado modernamente a ciertas comedias de asunto ligero y casi siempre en un acto. Sirvan de ejemplo las de Ramos Carrión, Vital Aza, Estremera, etc.

445. *Sainete.*—Es una obra de argumento sencillo y cierta índole picaresca, en que se reproducen las costumbres y pasiones del vulgo en general y de las clases populares en particular. El autor de sainetes o *sainetero* necesita, pues, un perfecto conocimiento del grupo social que quiere llevar a sus obras y de su lenguaje propio y peculiar, así como una habilidad exquisita para hacer el traslado. En el siglo XVIII vivió el gran sainetero español don Ramón de la Cruz, y a la misma época corresponde don Juan Ignacio González del Castillo, igualmente notable. Posteriormente han sobresalido Javier de Burgos, Ricardo de la Vega, etc.

La denominación *sainete* aplicóse en un principio a las sustancias que, a modo de aliciente, se tomaban durante las comidas; y de ahí, por extensión, pasó a significar las poestas breves, de cualquier género que fuesen, y también bailes, que servían de intermedios en las representaciones teatrales. Luego se usó la palabra *sainete* como sinónima de *entremés*, hasta que al desaparecer este nombre del teatro, en el último tercio del siglo XVIII, quedó aquella otra como exclusiva.

446. *Asunto de EL MUÑUELO, de Don Ramón de la Cruz.*—Vuelven de presidio Roñas y el Pizpierno, hermanos, respectivamente, de la Pepa y la Curra. Tenían entre los cuatro concertado un doble matrimonio; pero mientras aquéllos estaban en presidio, éstas habían venido un día a las manos disputándose un buñuelo. Al llegar Roñas y el Pizpierno, saben lo sucedido y se desafían. Al fin todo termina amigablemente y se confirman las bodas.— Tiene *El Muñuelo* un acto con quince escenas.

447. Los precedentes del sainete son el *pasillo* o *paso de risa* y el *entremés*. El pasillo es una obra muy breve, sencilla y de pocos personajes, que ponen en acción un cuadro de la vida corriente, alegre y regocijado. Cultivó este género, en el siglo XVI, el donoso Lope de Rueda. El *entremés*, parecido al pasillo, es algo más extenso y complicado. A los entremeses del siglo XVII —en que sobresalieron Cervantes y Quiñones de Benavente—, vino a suceder el *sainete*.

448. *Asunto del paso EL RUFÍAN COBARDE, de Lope de Rueda.*—Sigüenza, el rufián cobarde, alardea de valiente delante de Sebastiana, al saber que la han ofendido, y promete vengarla. Ponderando su valor, dice que en cierta ocasión le agredieron siete soldados: mató a cinco y rindió a los otros dos, pero antes, para que no lo hiciesen presa en las orejas, se las arrancó de cuajo, las arrojó a la cara de sus enemigos y les rompió once dientes. Desde entonces estaba desorejado. En esto llega Estepa, contra quien había lanzado sus bravatas, humilla a Sigüenza, le obliga a retractarse de todo lo dicho, y, por último, hace que se arrodirle y que la propia Sebastiana le dé tres *pasagonalos* en las narices. Después de lo cual se va con Sebastiana.

449. *Asunto del entremés EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS, de Cervantes.*—Unos saltimbanquis llegan a un pueblo, llevando un retablo, y hacen saber que sólo aquellos que no sean bastardos o de origen judío, podrán ver las figuras que por él desfilan. En seguida, dando principio a la función, anuncian sucesivamente que en el retablo aparece Sansón, un toro, una manada de ratones, una fuente, etc.; y aunque la verdad es que en el retablo no hay nada, los que están presentes afirman verlo todo, para que no se crea que tienen aquellas tachas.

450. *Parodia.*—La parodia en poesía dramática, como en los demás géneros literarios, es un remedo cómico de cualquier obra seria.

CAPITULO XXXIII

Drama.—Obras dramático-musicales.

451. *Drama.*—La palabra *drama* se deriva de otra griega que significa *acción*, y en tal sentido aplicase este nombre a todas las obras del género dramático, especialmente si su asunto es serio, aunque no sea conmovedor ni patético. En su acepción moderna, sin embargo, drama es una obra en la cual se desarrolla una acción rodeada de gra-

ves circunstancias, mas sin que ni por éstas ni por la naturaleza del desenlace, llegue a la exaltación trágica.

También en el drama surgen conflictos morales por la lucha de pasiones, pero sin las apariencias de terror o crueldad que muestran en la tragedia. Esos conflictos terminan unas veces con una solución armónica, otras con un funesto desenlace; pero sin que, en este último caso, acompañen las violentas circunstancias, excepcionales en la realidad, que se dan en la tragedia.

452. Conmovera o patética es, por tanto, la acción del drama. Admite también elementos cómicos, pero mientras en la comedia predominan éstos, o a lo menos los familiares y sencillos, en el drama imperan los serios. Hay dramas que, siéndolo por lo conmovedor de su acción, tienen desenlace feliz; hay otros que, aproximándose por su acción a la comedia, son dramas por el funesto desenlace. Los personajes pueden pertenecer también a cualquiera de las clases sociales.

453. En cuanto a la forma, no hay sino repetir lo dicho antes de ahora. El lenguaje será natural, elevándose cuando sea preciso, aunque sin afectaciones, y lo mismo puede estar en prosa que en verso.

454. Puede haber diversas especies de drama, entre ellas las siguientes: *Drama trágico*, verdadera tragedia en su manifestación moderna; *drama histórico*, inspirado en algún asunto de la historia; *drama psicológico*, que gira en derredor de un carácter vigorosamente trazado; *drama sentimental*, a que llaman los franceses *alta comedia*, y en el cual, después de conmoverse profundamente el ánimo de los espectadores, sobreviene un desenlace feliz. También, dando a la palabra drama su acepción más amplia, hay dramas *religiosos*, *filosóficos*, *pastoriles*, *fantásticos*, etc., cuyo asunto, indicado en las mismas denominaciones, es por lo general serio sin llegar a lo conmovedor.

455. El *auto sacramental* es una obra de carácter alegórico, en que interviene personajes divinos o abstractos, como la Fe, la Virtud, el Pensamiento, etc., con el fin de enaltecer el Santísimo Sacramento y, en general, los misterios de la religión. Este género estuvo muy en boga en los siglos XVI y XVII. Los autos sacramentales de Calderón son los de mayor mérito; también Lope y Valdivielso los escribieron notables.

456. *Asunto de LA VIÑA DEL SEÑOR, de Calderón.*—El *Lucero del día*, por encargo del *Padre de familias*, mayoral de la viña, llama a los hombres para que cultiven ésta. La *Malicia* y el *Lucero de la noche* se conjuran en contra. Acuden la *Gentilidad* y el *Hebraísmo*, que conversan con la *Inocencia*. El *Hebraísmo* se concierta con el *Padre de familias*, pero luego, influido por su mujer

la *Sinagoga* y por la *Malicia*, que se hace pasar por la *Inocencia*, falta a su palabra. El *Hijo de familias* se ofrece a ir a cuidar de la viña. Va, efectivamente, en compañía de la *Inocencia*, y el *Hebraísmo* le condena a suplicio en un madero. La *Gentilidad* quiere matar al *Hebraísmo* y la *Sinagoga*, pero lo impide el *Padre de familias*, condenándolos a vagar errantes por el mundo.

457. El drama, como género aparte y con este nombre, es de fecha moderna. Los preceptistas antiguos, como Aristóteles, sólo hablan de la tragedia y de la comedia, y todavía Boileau, que escribía su *Poética* en la segunda mitad del siglo XVII, menciona únicamente ambos géneros. Sin embargo, en opinión de algunos las literaturas clásicas tuvieron verdaderos dramas, a que los romanos llamaban *rhintonica fábula* o *hilarotragedia*; tal es *Los cautivos*, de Plauto. En la India hubo también algunas obras, como el *Sakúntala*, del poeta Kalidasa, de carácter parecido.

Verdadero creador del drama moderno, siquiera ni él ni sus imitadores le llamaran *drama*, sino simplemente *comedia*, fué el gran Lope de Vega. Lope, Calderón, Tirso Rojas, Moreto y otros autores de nuestro Siglo de Oro, tienen comedias dramáticas de todo género. Casi simultáneamente con Lope, Shakespeare en Inglaterra componía sus admirables obras.

En el siglo XVIII, el alemán Lessing y el francés Diderot fijaron los límites del drama, que vino a recibir este nombre. Después de aquella fecha ha habido en España notables dramaturgos, como Hartzenbusch, García Gutiérrez. López de Ayala, Zorrilla, Echegaray, etcétera. En Chile, Daniel Caldera (1852-1896) y Luis Rodríguez Velasco (1838-1919); en Méjico, Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842); en el Perú, Manuel Nicolás Corpancho (1830-1863); en la Argentina, Florencio Sánchez (1875-1910).

458. *Asunto de CONSUELO, de López de Ayala*.—Fernando, huérfano desde niño, habiendo conseguido con su honrado trabajo una modesta colocación, va a celebrar sus bodas con Consuelo, hija de Antonia, en cuya casa habíase criado el joven. Consuelo, ávida de ostentación y riquezas, abandona a Fernando y se casa con Ricardo, causando a su madre un profundo disgusto. Consuelo observa bien pronto desvío de parte de su marido, que la deja al fin para marchar a París, en uno de sus devaneos. Muere su madre; aléjase Fernando, que con su laboriosidad se ha granjeado ya una elevada posición; y al verse sola en el mundo, Consuelo cae desplomada, exclamando: ¡*Qué espantosa soledad!*— Tiene *Consuelo* tres actos.

459. **Obras dramático-musicales.**—La Poesía y la Música van naturalmente hermanadas desde los orígenes del teatro. En la primitiva tragedia griega, el canto tuvo parte principalísima.

Las piezas teatrales que, en los comienzos del teatro español, escribieron Juan del Encina y Lucas Fernández, bajo el título de *farsas* y *églogas*, tenían villancicos cantados. Más tarde se intercalaron cantares en la comedias—Calderón tiene frecuentes ejemplos—, aparecieron las *jácaras*, canciones de asunto picaresco, y las *tonadillas*, que se entonaban en los intermedios teatrales.

460. Hoy existen dos géneros muy importantes en que la dramática se combina con la música: la *ópera* y la *zarzuela*. Tanto una como otra son por sus asuntos verdaderos dramas y comedias, más raramente tragedias; sólo que en su desarrollo interviene la música con más o menos intensidad.

En la ópera, el canto acompaña constantemente a la acción; la parte literaria, que se llama *libreto*, va unida íntimamente a la musical. No se crea por esto que el poeta ha de someterse al músico; éste, cuando más, será quien deba traducir en notas el pensamiento del poeta, identificándose ambos en su inspiración.

El origen de la ópera está en Italia. Entre los pocos que en España han cultivado este género, merecen citarse Ramos Carrión, Fernández Shaw y Dicenta, como libretistas; y Carnicer, Saldoni, Eslava, Arrieta, Chapí, Bretón y Granados, como músicos.

En la *zarzuela* hay parte dramática hablada; la parte musical se reserva para ciertos momentos que suelen coincidir con situaciones de importancia. La zarzuela, como ya se ha insinuado, y salvando los *cantables*, es en realidad una comedia, un drama, una tragedia y aun un sainete, según los casos.

461. La zarzuela es un género netamente español. Tomó su nombre del sitio real llamado *la Zarzuela*, próximo al Pardo, y en el cual, durante el siglo XVII, se representaron las primeras obras de esta clase. La zarzuela moderna tomó estado en 1849 con *Colegiales* y *soldados* y *El Duende*, música de Hernando. Luego se han distinguido como libretistas Ventura de la Vega, López de Ayala, José Picón, Frontaura, Luis M. de Larra, Eusebio Blasco, Ramos Carrión, Vital Aza, etc., y como músicos, los antes citados y Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Fernández Caballero, Chueca, etc.

462. Llámense *melodramas* aquellas zarzuelas en que se exagera la parte sentimental para producir efectos dramáticos. Por extensión, se da el nombre de *melodramas* a otras obras dramáticas de la misma índole, aun sin tener música.

CAPITULO XXXIV

Didáctica.—Obras doctrinales.

463. **Didáctica.**—La palabra *didáctica* se deriva del verbo griego *didaskhein*, que significa enseñar. Es, en efecto, un género literario que tiene por objeto la exposición artística de la verdad, para producir la enseñanza.

El hombre tiene tendencia natural a saber, a ilustrarse, y cuando sabe una cosa quiere comunicarla a los demás, para que se haga de dominio general. Todas las cosas, lo mismo las de orden real que las de orden ideal, son susceptibles de investigación, y el hombre, en su deseo de penetrar lo desconocido, llega hasta el punto de establecer teorías, de fundar hipótesis, para explicar aquello que de otro modo no está a su alcance. Todo esto que ha observado, ha investigado o ha supuesto, lo consigna después, para enseñarlo a sus semejantes, y tal es el contenido de las obras didácticas.

Todas las obras donde se persigue la enseñanza son didácticas; lo mismo da que se trate de una obra de psicología que de otra de matemáticas. No por la índole de sus asuntos perderán el carácter de literarias: el fondo, por lo que tiene de científico, aspirará a la enseñanza; por lo que tiene de artístico, a la belleza, ya que con ella no son incompatibles las verdades de la ciencia, ni mucho menos. La forma, sin perjuicio de adaptarse a las necesidades de la exposición, se atenderá a los consejos de la Literatura.

464. En las obras didácticas, por tanto, se contiene siempre un asunto científico, literario o artístico. Para desarrollar el mismo es de gran importancia el *plan*. El desarrollo del asunto ha de distinguirse ante todo por su claridad.

465. Los pensamientos y el lenguaje deben reunir las cualidades que hemos señalado como esenciales, sin que estén de más aquellas otras que comuniquen a la obra mayor amenidad y belleza. Elemento de importancia en el lenguaje didáctico es el *tecnicismo*, que debe emplearse con oportunidad y explicando el significado de los términos cuando se supongan desconocidos del lector.

Dada la índole de las obras didácticas, se comprenderá que han de escribirse en prosa. Alguna hay, por rara excepción, escrita en verso.

La forma más generalmente usada en este género de obras es la expositiva, que se presta muy bien a que el autor dé a conocer directamente sus ideas. Las narraciones y descripciones suelen ser necesarias, sobre todo en cierta clase de conocimientos. La forma *epistolar*, como especie particular de la expositiva, se ha utilizado también alguna vez, pero más frecuente y brillante empleo ha tenido la *dialogada*, que da ocasión para presentar con claridad, no sólo la opinión que el autor sustente, sino las opuestas. Si el diálogo está en preguntas y respuestas, la forma se llama *erotemática*.

Algunas obras didácticas están escritas en forma de *diccionario*. Llámense *diccionarios* aquellos libros en que se hace la exposición de materias siguiendo el orden alfabético de las dicciones o voces.

466. Las obras didácticas pueden dividirse en tres clases: 1.º *Obras doctrinales*. 2.º *Obras de Historia*, o simplemente *Historia*. 3.º *Obras de crítica*, o *Crítica* tan sólo. Todas ellas se proponen la enseñanza; pero las primeras presentan los principios fundamentales, o simplemente los hechos, de las diversas manifestaciones del saber a que la actividad del hombre ha dado lugar; las segundas estudian lo que en esa actividad hay de variable y transitorio; las últimas juzgan del producto de esa actividad y manera más recta y adecuada para su ejercicio. Todas ellas, por otra parte, mezclan y compenentran sus procedimientos, prestándose mutua ayuda.

Por la intensidad de su contenido, estas obras se dividen de ordinario en tres clases: *Tratados elementales* (que suelen llamarse *epítomes*, *compendios*, *manuales*, etc.), donde se contienen sólo las nociones o rudimentos de una ciencia o arte cualquiera, y están dedicadas a los que en ella se inician; *tratados magistrales*, que tratan con cierta amplitud la materia respectiva, porque se escriben para personas ya iniciadas en ella; y *monografías*, llamadas también *disertaciones* y *tratados*, que contienen una detenida y erudita investigación sobre un punto concreto y están dedicados a lectores muy versados en la materia. Hay además *artículos didácticos*, que son trabajos de dimensiones relativamente cortas, y que pueden abarcar los mismos asuntos que las obras. Unos y otros han de guardar acuerdo, así en el fondo

como en la forma, con el objeto a que se destinan y los lectores a quienes van dirigidos.

467. *Obras doctrinales.*—Son éstas las que estudian el contenido de ciencias, artes, oficios, o de algún punto a ellos concerniente. Dedúcese de aquí que el autor de obras doctrinales, supuestas las correspondientes cualidades intelectuales, ha de poseer una cultura muy extensa, sobre todo en aquel punto a que la obra se refiere.

Por su asunto, las obras doctrinales pueden ser tantas y tan variadas, que ni es fácil enumerarlas, ni mucho menos examinar las condiciones de cada una. Hay obras de *religión y moral*, de *ciencias teológicas*, de *ciencias filosóficas*, de *ciencias políticas y militares*, de *ciencias físicas, naturales y exactas*, de *bellas artes*, de *industrias y oficios*, y, en una palabra, de cuantas manifestaciones pueda abarcar el saber humano.

Al primero de los grupos citados (religiosas y morales) corresponden los libros *místicos* y *ascéticos*, encaminados a expresar el amor a Dios y la virtud, y que tan brillante cultivo tuvieron en el Siglo de Oro de nuestra literatura.

468. Hay también obras, y más especialmente artículos, que pudiéramos llamar *informativos*. En ellos se trata de dar a conocer a los lectores alguna cosa, de enterarlos de algo; pero sólo con el propósito de hacérselo saber y sin una mira científica, artística o moral. Didácticos son estos trabajos, puesto que se enseña a los lectores algo que ellos no saben; pero los fines de la didáctica se dan sólo de modo relativo. Tales son las *cartas* y los *artículos informativos* de los periódicos, de que trataremos en seguida.

469. Por la multiplicidad de ramas del género didáctico y sus numerosos cultivadores, sería prolijo citar modelos. No debe, sin embargo, omitirse en este punto a Platón, Aristóteles y Cicerón entre los antiguos. Justa celebridad alcanzaron también, en nuestra literatura, los *místicos* y *ascéticos*, como Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, etc., y los *humanistas*, como Mal-Lara, Pedro Simón Abril, Huarte, Valdés, López Pinciano y otros muchos. En los siglos XVIII y XIX, los didácticos son tan numerosos como brillantes.

470. *Didáctica popular.*—El pueblo tiene también sus manifestaciones didácticas, de un carácter rudimentario y conciso, naturalmente. Tales fueron los *gnomos* del pueblo griego y los *proverbios* del hebreo; tales son los *refranes* o *adagios* de los pueblos modernos.

Son los refranes ciertas proposiciones breves, compuestas generalmente en versos más o menos defectuosos, en que el pueblo consigna sus observaciones prácticas sobre materias muy diferentes. Por la sustancia de los refranes, por los pensamientos que encierran, de alcance muchas veces trascendental, por lo que enseñan a conocer las ideas, sentimientos y costumbres de un pueblo, hoy se concede mucha importancia a su estudio, del cual está encargada la *Paremiología*.

Los refranes son anónimos; no se sabe quién los hace. Pero revelan siempre una observación profunda y un sutil ingenio.

En España ha habido insignes paremiólogos, que coleccionaron y comentaron los refranes populares. Tales son Hernán Núñez *Pinciano*, Juan de Mal-Lara, Pedro Vallés y otros modernos.

Parecidos a los refranes, aunque tienen un carácter erudito y filosófico-moral, son los *proverbios*, *máximas*, *sentencias* y *apotegmas*, obra por lo general de autores conocidos, en que se sientan principios de cierta profundidad o se dan consejos saludables. Los *aforismos* tienen generalmente carácter científico.

Refranes:

Piedra movediza, nunca moho cobija.

A buey viejo, cámbiale de pesebre y perderá el pellejo.

Máximas, sentencias y apotegmas:

Para saber hablar, es preciso saber escuchar.

(PLUTARCO)

La amistad conserva la pureza del alma y la guía a la inmortalidad.

(ECCLESIASTÉS)

La naturaleza nos ha dado dos oídos y una sola lengua, para enseñarnos que vale más escuchar que hablar.

(ZENÓN)

Aforismos:

Si la cabeza, las manos y los pies se pusiesen fríos, estando el vientre y los costados calientes, es malo.

(HIPÓCRATES)

Otra forma de la didáctica popular es la de los *acertijos* o *adivanzas*. Se da este nombre a las proposiciones que enuncian en forma encubierta, mediante ciertos indicios o cualidades que le convienen, el concepto de una cosa determinada, para someter al oyente su interpretación. Ejemplo:

Doce señoritas
en un corredor,
todas tienen medias
y zapatos no.

(*Las horas del reloj*)

Antes que nazca la madre
ya anda el hijo por la calle.

(*El humo*)

Las varias manifestaciones de la literatura popular, como son refranes; acertijos, cantares, cuentos, etc., se designan con la palabra inglesa *folklore* (saber del pueblo).

CAPITULO XXXV

La Historia.

471. La Historia (de una palabra griega que significa *investigación*) es una obra literaria en que se refieren acontecimientos importantes, de índole varia y ocurridos en un período de tiempo más o menos largo.

472. El autor de la obra histórica o *historiador*, investiga, por tanto, los hechos que han realizado los hombres y las ideas que han profesado a través de los tiempos, y los da a conocer en su obra bajo una forma literaria.

El historiador necesita ante todo exquisitas cualidades morales; si es hombre de poca conciencia, no reparará en falsear los hechos a capricho. Indispensable le es también un entendimiento claro y despejado, acostumbrado a la observación aguda y a la honda reflexión, que le permita juzgar con seguridad de criterio. De otras facultades, la memoria le ayudará en algo, aunque no debe confiar en ella, sino valerse de datos seguros y fehacientes; y la imaginación contribuirá tan sólo a la mayor amenidad del relato. Más necesita de una voluntad firme y decidida para no retroceder ante las dificultades que ofrece la

investigación histórica, para examinar documentos, compulsar datos y agotar pesquisas.

A más de los conocimientos de cultura general y del relativo a las costumbres y pasiones humanas, el historiador necesita un estudio especialísimo de las llamadas *ciencias auxiliares de la Historia*. Tales son la Geografía y la Cronología, llamadas *los dos ojos de la Historia*, ciencias, respectivamente, del *espacio* y del *tiempo*; la Arqueología (de los monumentos antiguos), la Numismática (de las monedas), la Epigrafía (de las inscripciones), la Paleografía (de la escritura antigua), la Indumentaria (del traje y decorado), la Sigilografía (de los sellos), la Heráldica (de los blasones), etc.

Con este conjunto de cualidades seguramente tendrá el buen historiador otras dos que los retóricos le señalan, y que son en efecto muy importantes: la *veracidad* y la *imparcialidad*. La veracidad, como lo indica la misma palabra, consiste en decir cosas verdaderas y ciertas, no falsas y erróneas, y claro está que esto no se cumplirá sin que el historiador tenga la honradez suficiente para no mentir a sabiendas, y el talento y la cultura precisos para no cometer errores. Lo mismo puede decirse de la *imparcialidad*, que consiste en expresar el juicio exacto y sincero sobre una cosa, sin apasionamiento y simpatía en determinado sentido.

473. El asunto de las obras históricas es siempre una serie de acontecimientos importantes acaecidos en la vida. Para su desarrollo se han seguido generalmente dos procedimientos distintos: el llamado *ad narrandum* o *descriptivo*, y el *ad probandum* o *pragmático*. El primero consiste en narrar los hechos del modo más ameno, sin aquilatar su mayor o menor certeza. El segundo tiende a sacar de la historia una enseñanza, deduciendo de los hechos referidos un ejemplo pertinente. Sin que deba proscribirse el uso oportuno de ambos, hoy predomina la historia llamada *genética*, que no solamente refiere y ejemplariza los hechos, sino que investiga sus causas y origen. En todo caso, en el desarrollo del asunto debe guardarse un perfecto orden lógico y cronológico, efecto de un plan acertado.

474. Las cualidades esenciales del pensamiento y del lenguaje deben resplandecer en la obra histórica, que frecuentemente acepta como oportunas la profundidad del primero y la elegancia del último. Empléanse mucho en la historia los llamados *retratos*, o sea la pintura material y moral de los personajes históricos, género de descripción que,

hábilmente manejado, puede ser útil, porque da más cabal idea del personaje correspondiente. También prodigaron mucho los clásicos las *arengas* o discursos puestos en boca de esos mismos personajes, admisibles sólo cuando conste que son auténticas.

475. La forma propia de la Historia es la narración, aunque no excluye a las demás. La descripción es también muy necesaria.

476. Cicerón llamaba a la Historia maestra de la vida, testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, mensajera de la antigüedad, y añadía: *Nihil est magis oratorium quam historia*. Análogamente, Cervantes la elogiaba como «madre de la verdad, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir». Durante mucho tiempo, la Historia tuvo un carácter puramente artístico, a veces retórico, en que se atendía tan sólo a las galas de la forma para dejar en segundo término la importancia de los hechos. Esta idea ha perdurado hasta tiempos modernos, bien que Hegel negase a la Historia, como a la Oratoria, su carácter literario, por considerarlas como géneros utilitarios y prosaicos. «Durante el período romántico—escribe G. Pellisier—la historia, tal como la concebían los Chateaubriand, los Agustín Thierry, los Michelet, era un arte más que una ciencia. Hacia mediados del siglo sufrió, como todos los géneros literarios, la influencia del realismo, y en consecuencia tendió a ser una ciencia más que un arte. Reduce cuanto es posible la parte de la imaginación y de la sensibilidad, y renuncia a las construcciones sistemáticas. El historiador se impone cada vez más la ley de velar su personalidad, de someterla «al objeto», esto es, a los textos, a los documentos».

477. La Historia es género muy importante, porque nos da a conocer la vida y hechos de nuestros antepasados. Si ellos nos sirven de ejemplo, la Historia puede llamarse propiamente, como decía Cicerón, maestra de la vida.

478. La Historia se divide por su asunto en *sagrada* y *profana*, denominaciones que fácilmente se comprenden. Aquélla se llama *hagiografía* cuando trata de la vida y escritos de los santos. La profana puede ser *civil*, *militar*, *política*, etc., divisiones que para los efectos literarios tienen poca importancia.

Por su extensión, hay Historia *universal*, que comprende la vida total de la humanidad, como la *Historia Universal* de Cantú; *general*, que comprende los hechos realizados por una nación, como la *Historia de España*, de Mariana; *particular*, que trata de un solo suceso, como la *Conquista de Méjico*, de Solís; *genealógica*, referente a una sola familia, como *La Casa de Lara*, de Salazar y Castro; e *individual*, que

refiere únicamente la vida de una persona. Esta última se llama *biografía* (ejemplo, las *Vidas de Españoles célebres*, de Quintana); y si una persona escribe su propia vida, dicese *autobiografía*.

Por su forma, y dejando a un lado las *inscripciones*, en que públicamente se consigna un acontecimiento notable, la Historia recibe distintos nombres. Las *efemérides* o *diarios* consignan en pocas palabras los hechos por días; los *anales* son relaciones escritas por años; las *crónicas* contienen la relación contemporánea de los sucesos acaecidos en un reinado o época dada; las *memorias* son anotación de los sucesos que el autor ha presenciado o de que ha tenido inmediata y fidedigna noticia.

479. Raramente reviste hoy la Historia la forma de analess y crónicas. Hoy la Historia se cultiva en las diferentes manifestaciones que hemos visto comprende por su asunto y extensión, pero de modo científico, con perfecta investigación y aquilatamiento de datos, con juicio madurado de los hechos; cosa que no está reñida con la amenidad. Además de las obras puramente doctrinales, se escriben otras de menos alcance; cultívase bastante, por ejemplo, la forma de *Memorias*, que suelen tener interés histórico o literario. También hay *artículos históricos*, trabajos de menor extensión, pero que pueden igualmente ser importantes.

480. La literatura clásica cuenta con ilustres historiadores. Tales son, en Grecia, Heródoto, llamado el *Padre de la Historia*, Tucídides y Jenofonte; en Roma, César, Salustio, Tito Livio y otros.

En España, durante el Siglo de Oro, se distinguieron Ocampo, Garibay, Hurtado de Mendoza, el P. Mariana, Solís, Moncada, Melo, López de Gómara y otros muchos. Con posterioridad han florecido los PP. Flórez y Burriel, el conde de Toreno, don Modesto Lafuente, Ferrer del Río, Pirala, etc. En Méjico, Joaquín García Icazbalceta (1835-1894); en Guatemala, José Milla (1809-1844); en Cuba, José de la Luz y Caballero (1800-1862); en Venezuela, Arístides Rojas (1826-1894); en Colombia, José María Vergara (1831-1872); en el Ecuador, el P. Juan de Velasco (1727-1819); en Bolivia, Manuel José Cortés (1830-1865); en la Argentina, Vicente Fidel López (1819-1898); en Chile, Diego Barros Arana (1830-1908); en el Uruguay, Andrés Lamas (1817-1891).

CAPITULO XXXVI

La Crítica.

481. La *Crítica*—del verbo griego *crinein*, juzgar—, comprende todas las obras literarias destinadas a juzgar los hechos, ideas o producciones de los hombres. Así, por ejemplo, los juicios fundamentales que se formulen sobre las costumbres e instituciones de un país, sobre la conducta de un personaje, sobre los cuadros de un pintor, etc., et-cétera, pertenecen a la *Crítica*.

482. Singulares han de ser las cualidades de todo buen crítico. Para juzgar una obra como es debido, se necesitan imprescindiblemente un gran fondo de razón y buen sentido, revelados en la observación y la reflexión; un gusto exquisito y depurado por la práctica; un conocimiento profundo del tecnicismo respectivo; una erudición sólida en las diversas materias relacionadas con la obra. Y al lado de esto ha de poseer, como cualidades puramente morales, una conciencia delicada, un desinterés grande y una abnegación a toda prueba para decir la verdad sin temor a incurrir en enojos y enemistades. Consecuencia de todo ello será la imparcialidad, necesaria en el crítico como en el historiador.

483. El asunto de las obras de crítica, está proporcionado siempre por la misma cosa que se va a juzgar. El crítico ha de exponer sus ideas con claridad y basar su opinión en razones sólidamente cimentadas. El lenguaje, como en toda obra didáctica, reposado por lo general y transparente. La forma expositiva es regularmente la que exige toda obra crítica, si bien, para poner de manifiesto aquello que se juzga, serán necesarias a veces la narración y la descripción.

484. La Crítica puede contenerse, como fácilmente se comprende, no sólo en obras extensas, sino en *artículos críticos* de dimensiones variables. Si estos artículos reflejan sólo una impresión rápida, más atenta a señalar hechos que a depurar méritos con todos los recursos de la crítica, se llaman *revistas*.

485. La Crítica ejerce una misión muy importante. No basta que los sabios, los literatos, los artistas, produzcan obras; es necesario que haya quien, con autoridad suficiente, señale las excelencias y defectos de esas obras, para que aparezca ante todos de manifiesto su verdadero mérito.

486. Como las manifestaciones de la actividad humana son muchas, muchas son también las clases de Crítica. Hay crítica histórica, crítica social, artística, literaria, jurídica, filosófica, etc.

Para nosotros la que ofrece mayor interés, es, naturalmente, la crítica literaria, que tiene por objeto juzgar las obras literarias, reconociendo y señalando sus bellezas y defectos. Nada más necesario para el literato que una adecuada distinción entre las obras buenas y las malas, de modo que resalten claramente sus diferencias para la mayor perfección de las que nuevamente aparezcan.

Los artículos destinados a esta clase de crítica, reciben el nombre de *bibliografía*.

El crítico literario necesita las cualidades ya indicadas. Como educación especial, habrá estudiado a fondo el organismo literario y tendrá un conocimiento bastante extenso de las literaturas de todas las épocas.

487. En nuestra literatura se han distinguido modernamente como críticos Durán, Lista, Quintana, Larra, Revilla, Alas, Menéndez Pelayo, el P. Blanco García, Francisco F. Villegas, el puertorriqueño Luis Bonafoux, el cubano Emilio Bobadilla, el uruguayo José Enrique Rodó.

488. Acertadamente dice el crítico italiano Zumbini, que las cualidades del buen crítico son tres: el sentimiento estético o gusto, la penetración psicológica y el sentido histórico.

Las modernas direcciones de la crítica extranjera—el misticismo de Ruskin, la crítica realista de Sainte-Beuve, la naturalista de Taine, la científica de Hennequin, la dogmática de Brunetière, la impresionista de Lemâitre, etc., etc., —apenas han tenido trascendencia en nuestra literatura, porque la crítica española, generalmente ecuanime y comprensiva, ha sabido utilizar indistintamente toda clase de elementos para su labor más perfecta. Tenía razón Goethe: «Hay—decía—una crítica destructora y otra productora; aquélla es muy fácil, porque basta formarse en el pensamiento una norma y censurar toda obra que no se conforme con ella. La productora es mucho más difícil. Esta se pregunta: «¿Qué se ha propuesto el autor? Esa tentativa, ¿es cuerda y plausible? ¿Hasta qué punto la ha logrado?»

CAPITULO XXXVII

Género epistolar.—Periódicos.

489. **Género epistolar.**—Las cartas, que constituyen el llamado *género epistolar*, son aquellos escritos mediante los cuales nos comunicamos con los ausentes.

En todo rigor, las cartas no son obras didácticas; pero como en ellas se informa a otro de algo que no sabe, se le da a conocer alguna cosa, parece lo más propio estudiarlas en este lugar. Claro es que no todas las cartas pueden llamarse literarias, y que aquí sólo nos referimos a las que por sus condiciones especiales merezcan ese nombre.

490. Los preceptistas dividen las cartas en *públicas*, destinadas a desenvolver asuntos de interés general, de ciencias, artes, etc., y *privadas*, dirigidas de una persona a otra en forma íntima y familiar. Pero las primeras no deben incluirse realmente en este género, sino en aquel a que pertenecen los asuntos respectivos. Así, en forma de cartas se han escrito novelas, obras didácticas, etc.

Aquí sólo nos referimos a las cartas privadas, de las cuales, como se ha dicho, muy pocas merecen la estimación de literarias. En ellas se ha de reflejar el alma del autor, pero un alma que se aparte de lo vulgar, y su especial manera de pensar, con pensamientos elevados y peculiares. Esta especie de imagen de su espíritu se vestirá en forma tal vez descuidada, por su espontaneidad, pero señalada con alguna cualidad sobresaliente, con la energía, con la delicadeza, con el estilo original y brillante. Y todo ello lo ha de hacer el autor de las cartas o *epistológrafo* con naturalidad absoluta, sin saber que lo hace ni que ha de trascender al público aquello que escribe; pensando sólo en comunicarse con la persona a quien la carta va dirigida.

491. Claro está, pues, que el epistológrafo no puede ser una persona vulgar. Sus facultades variarán según los casos, pero siempre poseerá algunas en alto grado; su educación discrepará en sujetos distintos, y aun puede ser escasa, pero tendrá siempre naturales disposiciones de literato.

La esencial condición de las cartas, como ya se ha dicho reiteradamente, es la naturalidad. Admiten todos los tonos, desde el más sencillo al más elevado, pasando por la gracia, la ironía, la delicadeza, la sublimidad misma, pero a condición de que todo sea natural. Sus

formas suelen ser la narrativa y expositiva, aunque a veces contengan también descripciones.

492. En la literatura romana hay dos epistológrafos muy notables: Cicerón y Plinio el Joven. En España se han distinguido Fernán Pérez de Guzmán (¿1376-1460?), el Beato Juan de Avila (1500-1569), Antonio Pérez (1540-1611), Santa Teresa (1515-1582), Quevedo (1580-1645), el P. Isla (1703-1781), etc.

493. *Periódicos*.—Los periódicos son publicaciones destinadas a la divulgación didáctica o simplemente a la comunicación de noticias, y que aparecen con determinados intervalos de tiempo. Así, pueden publicarse todos los días, una, dos o tres veces por semana, quincenal o mensualmente, etc.

La tendencia general que domina en los periódicos es la de ilustrar a sus lectores sobre alguna cosa, la de comunicarles noticias; por eso hablamos de ellos en este lugar. Pero entiéndase que el periódico, aun con predominio del elemento didáctico, no constituye un determinado género literario, sino que es un compuesto de todos ellos. De igual manera puede insertarse en el periódico una composición poética, que un cuento o novela, que un discurso de cualquier especie, que un artículo científico, histórico o crítico.

494. Pero, esto aparte, hay algunos artículos dedicados a referir y comentar los sucesos de actualidad, que son lo más característico del periódico. Tales son los *artículos de fondo*, que aparecen en primer lugar del periódico y contienen juicios sobre algún acontecimiento de particular interés, y los *editoriales*, que tienen análogo objeto; las *crónicas*, en que se comenta todo aquello que, siendo digno de nota, ha ocurrido en los días anteriores; las *revistas*, en que se da cuenta de las obras dramáticas estrenadas, de los libros publicados, etc., y últimamente, los *artículos, gacetillas y sueltos*, que contienen una relación de los hechos más salientes en la política, en la ciencia, en el arte, en la vida social, finalmente, y a veces un juicio rápido acerca de ellos.

495. Se comprenderá por esto que el periodista necesita poseer, entre otras cualidades, un delicado instinto de observación, un juicio reposado y sereno, una cultura muy variada, una perfecta habilidad técnica y un dominio completo del lenguaje.

496. Hay dos clases de periódicos: la *revista* y el *diario*.

Las revistas son publicaciones que aparecen con intervalos un

tanto largos de tiempo—semana, quincenal o mensualmente—y contienen trabajos de cierta importancia y profundidad en el género respectivo.

Hay *revistas generales*, cuyo campo de acción es muy extenso, pues contienen trabajos de todo género; hay revistas *científicas*, *literarias* y *artísticas*, *religiosas*, etc., cuya índole fácilmente se comprende.

El *diario* es un periódico que aparece en la forma indicada por su título, si bien con el mismo aspecto y condiciones; algunos periódicos se publican dos o tres veces por semana.

El diario tiene un carácter esencialmente informativo, aunque admite trabajos de todo género.

La importancia del diario en la actualidad es extraordinaria. La complejidad de relaciones de la sociedad actual, las imprescindibles relaciones en la vida internacional, el interés del hombre moderno hacia todo cuanto influya en el progreso y mejora de los pueblos, son circunstancias que hacen indispensable la publicación de *diarios*.

497. Ya en el siglo XV circulaban por la república de Venecia unas hojas, escritas principalmente para informar a los viajeros que llegaban al puerto, de los sucesos acaecidos durante su ausencia, y que se vendían por una moneda llamada *gaceta*. De aquí vino el nombre de *gacetas* que se dió a los primeros periódicos. Inventada la imprenta, aquellas hojas pasaron bien pronto a Génova, Holanda y otros países.

En España, durante la casa de Austria, se imprimían cartas y relaciones con noticias diversas para el público, algunas de las cuales aparecieron con carácter periódico. A principios del año 1661 se publicó en Madrid la primera *Gaceta*, mensual, a la que siguieron otras varias. Bajo la protección de Felipe V apareció en Madrid en 1737 el *Diario de los Literatos de España*, periódico con cierto carácter de revista.

499. **El ensayo.**—Llámase en literatura *ensayo* al escrito generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia. El cultivador de esta clase de trabajos recibe el nombre de *ensayista*.

El ensayista no se limita a cultivar un género literario, sino que se emplea en todos, y muy especialmente en los didácticos. No profundiza en los asuntos como pudiera hacerlo un especialista, pero en cam-

bio pone en ellos mayor delicadeza y los ilustra con nuevas relaciones y particulares aspectos.

El ensayo, pues, tiene gran importancia en la literatura contemporánea, porque, a más de representar una notable misión divulgadora, es como el nexo entre el comentario ameno y la disertación sabia.

ORATORIA

CAPITULO XXXVIII

Oratoria.—Cualidades del orador.

500. **Oratoria.**—La *Oratoria*—de la palabra *orator*, y ésta de *oro* y *os-oris*, la boca—, es un género literario que aspira a la expresión bella de la verdad, por medio de la palabra hablada, para convencer y persuadir a los hombres a un fin determinado.

Son notas distintivas de la oratoria, por tanto: que tiende a exponer la verdad; que trata de convencer y persuadir a los hombres para que aprueben y realicen los hechos con que aquella verdad queda sancionada; que todo esto lo hace mediante la palabra oral.

Claro es que si un orador escribe un discurso y no llega a pronunciarle, no por eso dejará de ser tal discurso; lo mismo que una obra dramática lo será aunque no se represente. Pero la forma natural de publicación es la palabra hablada.

Aquel que, reuniendo las necesarias facultades, cultiva la oratoria, se llama *orador*; la obra producto de la oratoria, en general, *discurso*, el cual recibe nombres especiales según su asunto y finalidad. Hablaremos primero del orador y después del discurso.

501. **Cualidades del orador.**—La facultad más excelente en el orador, porque refleja todas las demás, es la *elocuencia*, o sea el don de persuadir. Nace principalmente la elocuencia de la hábil coordinación de los pensamientos y de su expresión enérgica y brillante.

Ha de poseer el orador, naturalmente, las cualidades que dijimos comunes a todo escritor, y algunas en muy alto grado, pues por la naturaleza de este género literario, son en él frecuentes las *improvisaciones*. Ha de poner en juego, pues, la razón, que le prestará acierto.

en la concepción y desarrollo de su discurso; la imaginación, que dará a éste más atractivos que los del simple razonamiento científico; la memoria, para el acopio de los datos necesarios en cada caso; el buen gusto, que no le extravíe por rumbos errados; el sentimiento, que preste calor y vida a sus palabras, y, en suma, las facultades que oportunamente hemos estudiado. Innecesario es decir que ha de poseer también la correspondiente educación literaria y científica, con los conocimientos de todo hombre culto en general, y en particular con los de la materia sobre que verse la Oratoria por él cultivada. El conocimiento del lenguaje, con un abundante vocabulario y un perfecto dominio de la sintaxis, le es indispensable. Mucho le convendrá también ejercitar sin descanso la observación, que le lleve al conocimiento del mundo y del corazón humano; pero sin que se crea que por ello deba ni pueda con medios artificiosos seducir engañosamente al auditorio.

502. Además de las cualidades intelectuales, es corriente señalar al orador cualidades *morales* y *físicas*. Las primeras, respondiendo a la definición que los clásicos daban del orador—*vir bonus dicendi peritus*—, requieren que sea hombre honrado y de intachable conducta; y aunque la elocuencia nada tiene que ver con la moralidad, nada más natural que quien ha de defender buenas causas empiece por ser bueno.

Las cualidades físicas son las referentes a la apostura exterior, la voz, la pronunciación y la acción, y ocupan un lugar muy secundario. La buena figura del orador predispondrá tal vez en su favor; pero no se le ha de rechazar porque no la tenga. Más necesario es que posea una voz clara y bien timbrada, aunque no faltan ejemplos de oradores con la voz débil y aun desagradable. Lo que sí debe procurar, en todo caso, es articular con precisión, para que sus palabras se entiendan perfectamente por el auditorio.

En cuanto a la acción, o sea el movimiento de la cabeza, tronco y brazos, nada es necesario preceptuar. Los ademanes acompañan naturalmente a la palabra, y si el orador siente lo que dice, su acción responderá con oportunidad al estado de su ánimo. No faltan buenos oradores que no accionan o accionan poco, y esto es preferible a moverse exageradamente o con afectación que desde luego salta a la vista.

CAPITULO XXXIX

El discurso oratorio.

503.—El pensamiento o idea capital del discurso es, como ya hemos dicho, la demostración de una verdad, para persuadir a la realización de los hechos que de ella se desprendan. Esa verdad puede pertenecer al orden de la religión, de la justicia, de la política o de la ciencia. Los asuntos, sin que varíe el pensamiento capital correspondiente, pueden ser muy diferentes (1). Unas veces serán de libre elección del orador; otras, impuestos por las circunstancias.

504. El desarrollo del asunto comprende varias partes que los retóricos han desmenuzado en esta forma: *exordio*, *proposición*, *división*, *narración*, *confirmación*, *refutación*, *epílogo* y *peroración*.

Es el *exordio* la primera parte del discurso, donde se prepara el ánimo del auditorio para hacerle benévolo, y ha recibido los nombres de *natural*, por *insinuación* y *exabrupto*, según que el orador demande directa y naturalmente la benevolencia, se valga para ello de un rodeo, o, prescindiendo de toda preparación, prorrumpe de pronto en apóstrofes y exclamaciones; en la *proposición* se expone el asunto de que se va a tratar; en la *división*, se indican las varias partes que en dicho asunto pueden distinguirse; en la *narración*, se exponen los hechos diversos que comprende; en la *confirmación*, se prueba la verdad de lo enunciado en la proposición; en la *refutación*, se demuestra la falsedad de la opinión contraria; en el *epílogo*, se recapitula todo lo dicho en el discurso para dejar una impresión más profunda en el público; y, últimamente, en la *peroración* se mueve el ánimo del auditorio, con patéticas y apasionadas consideraciones.

Todas estas partes pueden reducirse a cuatro: el *exordio*, la *proposición*, la *confirmación* y el *epílogo*. El exordio no es de todo punto necesario, pero parece natural que al cuerpo total del discurso preceda un preámbulo. La proposición, que suele unirse a la división y

(1) Fray Luis de Granada, por ejemplo, en su sermón de Pentecostés, pone de manifiesto el beneficio de que Dios llegue al alma de los hombres, ya que todos los buenos pensamientos, sentimientos y deseos son como exhalaciones de su divino espíritu; evidencia que esa obra de nuestra santificación débese al Espíritu Santo, cuya venida refiere, conforme a los libros sagrados; y con todo ello dirígese a probar la grandeza y bondad de Dios.

a la narración, debe hacerse con la suficiente claridad para que el auditorio se penetre del pensamiento capital del discurso y de sus incidencias. La confirmación es la parte más importante, puesto que sirve para demostrar la certeza de ese pensamiento; a ella se une, cuando es necesaria, la refutación, en que se trata de destruir las opiniones opuestas. Por último, el epílogo es muy conveniente, porque en él se resume todo lo dicho, presentando en pocas palabras la esencia del discurso, que de este modo se graba más hondamente en el auditorio. Al epílogo suele ir unida, cuando hace falta, la peroración, por la que se excitan los sentimientos del auditorio con palabras patéticas, y que debe ser justificada, porque nada hay más ridículo que pretender la moción de afectos sobre un hecho vulgar y ordinario.

505. Los pensamientos contenidos en el discurso han de dirigirse, con la debida oportunidad, a conseguir tres objetos: *convencer* al auditorio, *conmoverle* y *agradarle*.

El orador necesita convencer a su público, y aun persuadirle a obrar en cierto sentido. Esto se obtendrá ante todo de la verdad y bondad de la causa defendida, pero además es preciso que esas dos circunstancias se demuestran. A los medios que para ello emplea el orador, denominaban los antiguos retóricos *argumentos* o *pruebas*.

506. Llámense, pues, argumentos, los pensamientos o razones que prueban la verdad de una proposición. Los retóricos los han dividido en *argumentos positivos*, que se fundan en principios generales o axiomas por todos admitidos; *personales* o *ad hominem*, que se apoyan en las mismas aseveraciones del contrario; *condicionales*, basados en un hecho hipotético; de *ejemplo* y de *semejanza*, que intentan probar un hecho por analogía con otro, etc.

Las reglas que daban los retóricos para la elección y colocación de argumentos, son, más que inútiles, perjudiciales, y han reducido la oratoria durante mucho tiempo a una rutina sofística. Del talento del orador depende nada más el acierto y brillantez de los argumentos.

507. Para *conmover* al auditorio, el orador tocará el resorte del sentimiento, empleando los oportunos pensamientos; para *agradarle*, ha de procurar que éstos, y también el lenguaje, respondan a sus más excelentes cualidades. La forma tiene gran importancia en la oratoria; porque si bien es cierto que no puede ocultarse la vacuidad del pensamiento con la hojarasca del lenguaje, la belleza de éste hará resplandecer mejor las buenas cualidades de aquél.

508. La forma propia de los discursos es la enunciativa, con intervención de la narrativa y descriptiva; todo ello en prosa, naturalmente, aunque por raro capricho se haya compuesto alguno en verso.

509. La oratoria suele dividirse en cuatro clases: *oratoria religiosa* o *sagrada*, *oratoria política*, *oratoria forense* o *judicial* y *oratoria académica* o *didáctica*.

CAPITULO XL

Oratoria sagrada, política, forense y académica.

510. **Oratoria sagrada.**—La oratoria sagrada comprende todos los discursos encaminados a persuadir a los hombres de las verdades de la Religión.

Compréndese, pues, que para difundir y propagar las creencias religiosas, este género de oratoria ha de tener gran importancia. Es el medio más obvio y eficaz de llevar aquéllas a toda clase de personas.

El discurso religioso ha de ser ante todo persuasivo. La moción de afectos tiene en él natural cabida. La forma debe distinguirse por su claridad y sencillez.

511. Los discursos religiosos se pronuncian casi siempre en los templos, y reciben la denominación genérica de *sermones*. Por su diferente asunto hay sermones *catequísticos*, *dogmáticos*, *apologéticos* y *morales*.

Los sermones *catequísticos* o *de propaganda* tienen por objeto iniciar en las verdades de la Religión a aquellos que las ignoran, o bien atraer a su seno a los que profesan otras ideas.

Los sermones *dogmáticos* versan sobre principios invariables de la Religión, o consecuencias que de ellos se deducen. Son los más cultivados, y también los más difíciles, por la propensión a caer en la vulgaridad.

Son sermones *apologéticos* los pronunciados en alabanza de la Religión y de sus santos, o también de personajes ilustres. En el primer caso se llaman *panegíricos*; en el segundo *oraciones fúnebres*.

Los *sermones morales* tienen por objeto la corrección y mejora de las costumbres, de acuerdo con los preceptos religiosos. Las *homilias* son explicaciones en tono familiar, de algún pasaje de la Escritura o de un tema de fe; las *pláticas*; sencillas lecciones de doctrina cristiana.

512. Aunque en las religiones paganas y de Oriente se encuentra alguna noticia de oratoria religiosa, puede decirse que ésta nace con el

crisianismo. Los Padres de la Iglesia—así se llaman los varones insignes, dedicados en los primeros siglos de la Religión cristiana a difundir sus excelencias—, llevaron por todo el mundo sus predicaciones vehementes y sentidas. Tales fueron, en la iglesia griega, San Justino, San Clemente, San Juan Crisóstomo, San Basilio y San Gregorio Nacianceno; y en la iglesia latina, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, Tertuliano y Lactancio.

En España ha habido muy buenos oradores religiosos: díganlo los nombres del P. Juan de Avila (1500-1569), fray Luis de Granada (1504-1588), fray Diego de Cádiz (1743-1801), etc.

Por su notoriedad mencionaremos también, entre los predicadores célebres, a los franceses Bossuet (1627-1704), Bourdaloue (1632-1710) y Massillon (1663-1742).

513. **Oratoria política.**—La oratoria política comprende todos los discursos que afectan al régimen y gobernación del Estado.

El discurso político es entre todos el que puede revestir mayor fogosidad y vehemencia; mas siempre ha de descansar en el firme apoyo de una base lógica.

La oratoria política se divide generalmente en tres clases: *oratoria parlamentaria*, *oratoria popular* y *oratoria militar*. La primera comprende los discursos pronunciados en las Cámaras (Congreso y Senado) para formar y discutir las leyes; la segunda, los que se dirigen al pueblo, para conseguir su adhesión a determinadas opiniones políticas o ilustrarle sobre sus derechos; la última, las arengas con que los Generales excitan a sus soldados en la campaña.

514. La oratoria política se cultivó con notable brillantez en los dos pueblos de la antigüedad clásica. Celeberrimos son los nombres de Demóstenes y Esquines en Grecia, y el de Marco Tulio Cicerón en Roma.

En la oratoria política española de la época moderna, se han distinguido, entre otros muchos, el conde de Toreno (1786-1843), Argüelles (1776-1844), Aparisi Guijarro (1815-1872) y Castelar (1832-1899).

515. **Oratoria forense.**—La oratoria forense comprende los discursos pronunciados ante los Tribunales para la defensa y restablecimiento de la Justicia.

Esto mismo da ya idea de su importancia. Trascendental es para la sociedad que se restablezca el derecho perturbado; que se dé a cada cual lo suyo, evitando que otro le despoje de ello; que se con-

dene al acusado de un delito, si en efecto le ha cometido, o se le absuelva si es inocente. Para conseguir todo esto se han establecido los Tribunales de justicia, en los cuales pueden hacer oír su voz los representantes de la ley y de las personas interesadas.

516. Dos son, por tanto, los objetos principales de la oratoria forense: fijar la existencia de un derecho, y defender o acusar a los culpables de un delito. Al primer objeto se refiere la oratoria *civilista*; al segundo, la oratoria *criminalista*.

El discurso forense debe dirigirse más al convencimiento que a la persuasión; será, pues, abundante en pruebas. En los discursos sobre asuntos criminales puede ser oportuna alguna vez la moción de afectos y la mayor galanura de lenguaje.

517. Demóstenes y Esquines en Grecia, Cicerón en Roma, son también los oradores forenses más famosos de la antigüedad. En España se han distinguido, entre otros, Jovellanos (1744-1811), Meléndez Valdés (1754-1817), Pacheco (1808-1865) y Cortina (1802-1879).

518. **Oratoria académica.**—La oratoria académica comprende todos los discursos que versan sobre materias científicas, literarias y artísticas. Los lugares adecuados para este género de oratoria, son las Academias, sociedades artísticas y científicas, y otros centros análogos.

Los discursos académicos, por su pensamiento capital, tratan de producir la enseñanza en la mayoría de los casos. Procuran más demostrar una verdad que persuadir a la realización de actos con esa verdad relacionados. Por esta circunstancia, que la aparta algo de los fines propios de la oratoria, la incluyen algunos dentro de la Didáctica.

Asuntos didácticos son, efectivamente, los que la oratoria académica desenvuelve casi siempre; pero a veces invade también la esfera de acción de los demás géneros literarios. Hay, pues, dentro de la oratoria académica, discursos filosóficos, científicos, artísticos, literarios, meramente informativos, etc., etc. Cuando, con esta tendencia didáctica, se pronuncian en público, suelen llamarse *conferencias*.

El discurso académico es por naturaleza templado, razonador y lógico, sin que por eso excluya los recursos de la imaginación oportunamente empleados.

519. En la oratoria académica española pueden citarse los nombres de Jovellanos, Alcalá Galiano, Durán, Moreno Nieto y muchos más.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE.—La lengua española.

	Pág.
Sección I.—Elementos de la lengua española	
Capítulo I.—Origen de la lengua española	7
Sección II.—Fonética	
Capítulo II.—Las vocales	12
— III.—Las consonantes	14
— IV.—Grupos romances de consonantes	16
— V.—Alteraciones en las palabras	18
Sección III.—Morfología	
Capítulo VI.—El sustantivo.—El adjetivo	20
— VII.—El pronombre.—El artículo	22
— VIII.—El verbo	24
— IX.—Tiempos verbales de formación romance.— Adverbio.—Preposición.—Conjunción.— Interjección	26
Sección IV.—Sintaxis	
Capítulo X.—Características principales de la sintaxis.....	29

SEGUNDA PARTE.—La obra literaria.

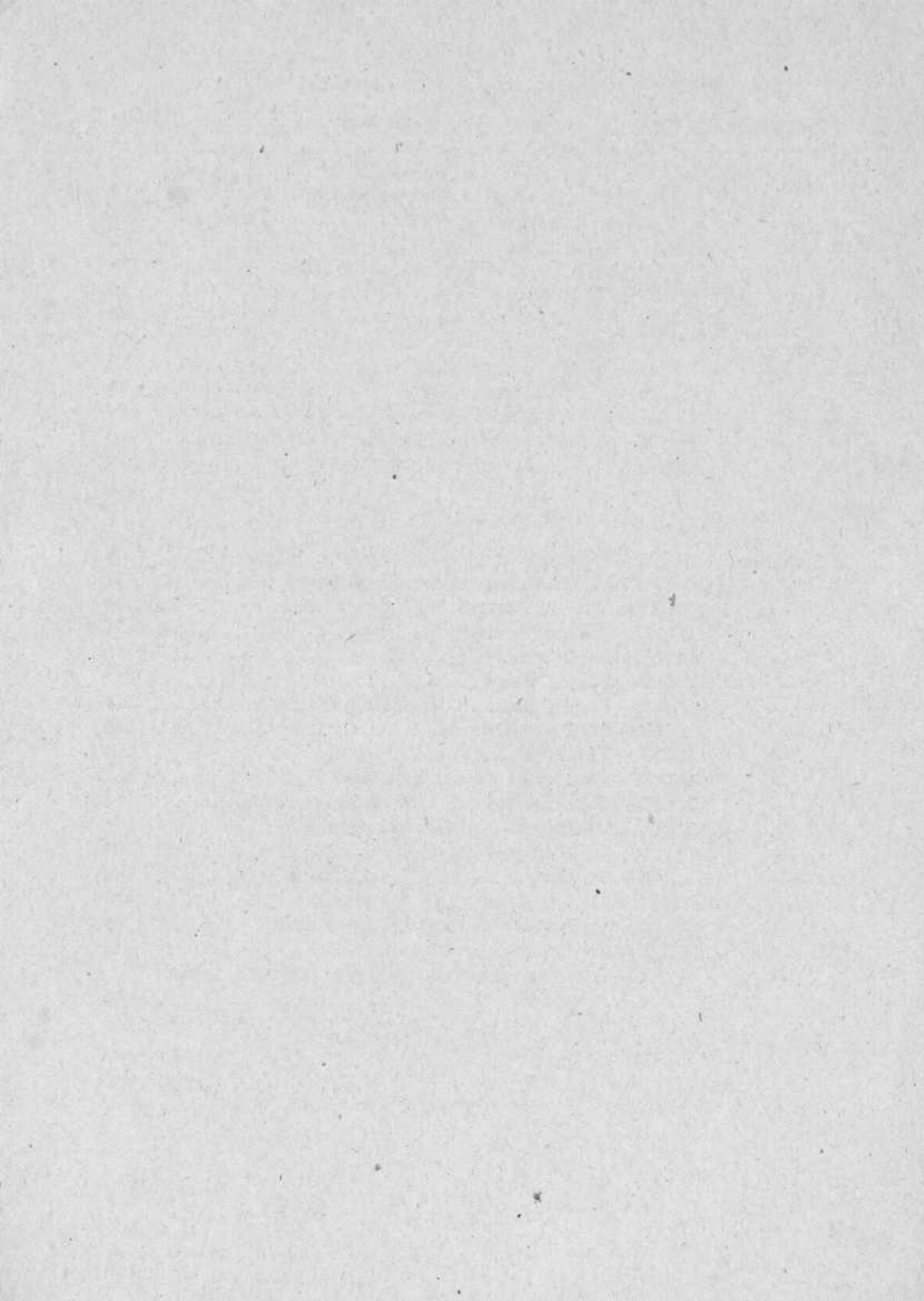
Sección I.—Elementos de la obra literaria	
Capítulo I.—El Arte y la Literatura	35
— II.—Elementos del lenguaje literario	37
— III.—Cualidades del lenguaje literario	39
— IV.—Cualidades del lenguaje literario (conti- nuación)	44
— V.—El pensamiento y sus cualidades	48
— VI.—Otras cualidades del pensamiento	51
— VII.—Lenguaje figurado	53

Sección II.—Producción de la obra literaria

Capítulo	VIII.—El escritor.—Sus facultades	60
—	IX.—Fin de la obra.—Lo bello	65
—	X.—Otras modalidades estéticas	69
—	XI.—Pensamiento ó idea capital	72
—	XII.—El asunto de la obra	74
—	XIII.—Acción	76
—	XIV.—La disposición y sus condiciones	79
—	XV.—La elocución y sus formas.—Versificación... ..	80
—	XVI.—Versificación castellana.—La medida	83
—	XVII.—La rima	89
—	XVIII.—Los versos castellanos	92
—	XIX.—Estrofas asonantadas	96
—	XX.—Estrofas aconsonantadas.—Estrofas libres... ..	104
—	XXI.—Caracteres de la elocución.—El estilo	116
—	XXII.—Publicación de la obra literaria	119

Sección III.—Géneros literarios

Capítulo	XXIII.—División de la obra literaria	122
—	XXIV.—Poesía épica.—Poemas narrativos	126
—	XXV.—Poemas narrativos (continuación)	130
—	XXVI.—Poemas didácticos	134
—	XXVII.—La Novela	138
—	XXVIII.—Poesía lírica	142
—	XXIX.—Poesía lírica (continuación)	145
—	XXX.—Poesía dramática	150
—	XXXI.—Tragedia	155
—	XXXII.—Comedia.—Obras cómicas	157
—	XXXIII.—Dramas.—Obras dramático-musicales	161
—	XXXIV.—Didáctica.—Obras doctrinales	165
—	XXXV.—La Historia	169
—	XXXVI.—La Crítica	173
—	XXXVII.—Género epistolar.—Periódicos	175
—	XXXVIII.—Oratoria.—Cualidades del orador	178
—	XXXIX.—El discurso oratorio	180
—	XL.—Oratoria sagrada, política, forense y acadé- mica	183



25E





12 pesetas



March
April
June

11

PAÑOLA

•

LEWIS

LEWIS

LEWIS

LEWIS

LEWIS

LEWIS

G 26665