

Curso completo de
declamación, ó
Enciclopedia de los
conocimientos que
necesitan adquirir los
que se dedican al arte
[...]

Guerra y Alarcón, Antonio. Curso completo de declamación, ó Enciclopedia de los conocimientos que necesitan adquirir los que se dedican al arte escénico, por Antonio Guerra y Alarcón. 1884.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

BIBLIOTECA ARTÍSTICA.

CURSO COMPLETO

DE

DECLAMACIÓN

POR

ANTONIO GUERRA Y ALARCÓN.

MADRID:

IMPRENTA DE F. MAROTO É HIJOS,
calle de Pelayo, núm. 34.

1884.

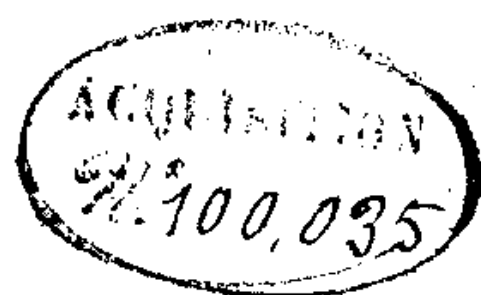
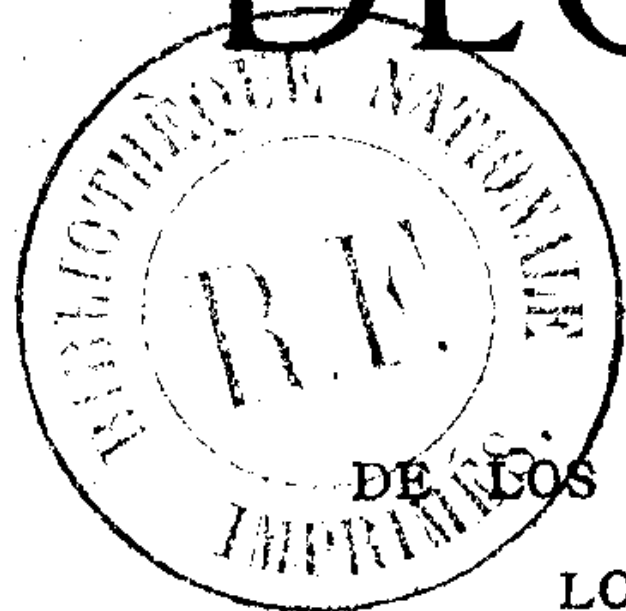
CURSO COMPLETO
DE
DECLAMACIÓN.

8ºX
3077

CURSO COMPLETO

DE

DECLAMACIÓN



Ó ENCICLOPEDIA

DE LOS CONOCIMIENTOS QUE NECESITAN ADQUIRIR
LOS QUE SE DEDICAN AL ARTE ESCÉNICO,

POR

ANTONIO GUERRA Y ALARCÓN.

MADRID.

IMPRENTA DE F. MAROTO É HIJOS,
Calle de Pelayo, núm. 34.

—
1884.



A la Asociación de Escritores y Artistas,

*dedica este Curso completo de Declamación como
respetuosa prueba de deferencia el individuo de su
seno,*

Antonio Guerra y Alarcón.

Madrid 13 de Setiembre de 1884.

PRÓLOGO.



SCRITO este libro con el propósito de que figure en la "Exposicion Literario-Artística" preparada por la Asociacion de Escritores y Artistas, ha tenido su autor que desarrollar el plan que expone en un plazo sumamente breve, si se tiene en cuenta, no tanto la importancia, como la diversidad de materias que contiene.

Para llenar con algun acierto su cometido ha tenido que consultar multitud de libros, tanto nacionales como extranjeros, con objeto de exponer en cada uno de los asuntos de que trata la última palabra. Tambien se ha asesorado del parecer de personas competentes en algunos de los puntos más extraños á sus gustos y aficiones, encontrando un poderoso y eficaz auxiliar en su excelente amigo el ilustrado y jóven músico Don Cárlos Guaza. Ostentar erudición en este libro, hubiera sido fácil cosa á su autor; pero ha tratado más bien de ocultar la poca que tiene, y de hacer, sobre todo, un libro útil para los actores.

Cree tambien haber dejado bastante sin decir, y algo podria agregar aún sobre un asunto que ofreceria ancho campo para escribir varios volúmenes desenvol-

viendo algunas de las teorías que en el libro quedan expuestas, y la expresión de otras omitidas por insuficiencia ó por considerarlas inoportunas. Pero ha expuesto algunas ideas, aunque tal vez lo escaso de su talento haga que resulten infructuosas. Ha indicado, por último, que el actor debe formarse por el estudio de la naturaleza, base de todo arte, y por el análisis de los afectos del alma y de los matices del sentimiento; y que así como el pintor va por el mundo buscando efectos de color y asuntos para sus cuadros, y el poeta argumento para sus obras, y el músico armonías para darlas expresión adecuada, el artista dramático debe, para merecer tal nombre, después de ilustrar su entendimiento, caminar á través de la vida con ojo avizor y con oído atento para ver y escuchar cuanto pudiera servirle en la escena al intento de conmover al público, ó despertar en él dulces sentimientos y arrancarle aplausos, que es el mejor premio que puede darse al que vive consagrado al arte.



INTRODUCCIÓN.

I.

AL PUBLICAR el CURSO COMPLETO DE DECLAMACIÓN no me mueve el afán de exhibirme, ni el deseo de que haya un libro más sobre la materia, sino la arraigada creencia que profeso, hija del constante estudio, de que es preciso llamar la atención de los que á la carrera del teatro se dedican, hácia un estudio que yace en lamentable atraso y abandono, tanto en la enseñanza oficial como en las publicaciones particulares.

Y á la verdad, que si este abandono y atraso ha sido en todo tiempo censurable, y de ello pueden dar razón cuantos concurren á los teatros en España, lo es mucho más en la actualidad por hallarse de poco tiempo acá en tal estado de decadencia y postración, cuanto al

arte de representar se refiere, que si no es signo de cercana muerte, aseméjase bastante al período que precede á la agonía.

La raza de los buenos actores es indudable que se va extinguiendo en nuestra patria. Maíquez, Latorre, Guzmán y Roméa no han tenido sucesores.

Cada día que pasa desaparece un actor notable, sin que otro venga á reemplazarle.

Por más que de ello pueda resentirse el orgullo nacional, no hay por qué ocultar heridas que, después de todo, denuncia la sangre que de ellas salta á borbotones; debe reconocerse y confesarse este hecho que está en la conciencia de todos: un torrente impetuoso barre el buen gusto que en la escena española imperaba; como epidemia terrible, asola el arte y contagia á los que lo profesan y admiran, con muy pocas excepciones; como manga de fuego, devora cuanto de bello y noble, cuanto de grande y generoso había en ese gran edificio, cuyos cimientos echó el pobre farandulero Lope de Rueda, y á cuya erección y coronamiento han contribuido después tantos hombres inmortales.

El remedio no puede ser otro que oponer dique al torrente, y aire puro á la atmósfera viciada por miasmas deletéreos, y raudales de agua á la inmensa hoguera que al arte consume.

El arte de la declamación agoniza entre nosotros, por la falta de elementos que todo arte bello exige para su vida y desarrollo, ó por otras causas que no són para enumeradas aquí; pero es lo cierto que este arte que adquirió cierta importancia en España en los últimos años del siglo pasado y primeros del presente con Isidoro Maíquez, que luego Cárlos Latorre lo elevó á gran altura, y llegó á su completo perfeccionamiento con Julián Roméa, ha venido á visible postración en nuestros

días, languidece, y va poco á poco muriendo como atacado de grave dolencia. Lo propio sucede en todas las esferas del arte; la decadencia, la postración existen, pero sólo como la nube que cubre por un momento la tierra y que al disiparse deja que el sol nos mande nuevamente sus ardientes rayos; la transformación tiene lugar constantemente, pero es el nuevo impulso, la desconocida sávia, el divino aliento que hace renacer á la vida una concepción más perfecta, una forma más hermosa.

Nuestra declamación ha sufrido, como la de todos los países, estas decadencias y estas transformaciones, como natural y lógica consecuencia de sus períodos de engrandecimiento y de sus épocas de esterilidad y languidez. Ha tenido su siglo de oro con Maíquez, Latorre y Roméa, y sus épocas de extravío y perversión; ha buscado la belleza en el arte de recitar con cadencia y armonía, para después encontrarla en la verdad del gesto y de la actitud, hiriendo las fibras del corazón, dando á la palabra más valor que el que contiene una nota melodiosa.

La conclusión de estas consideraciones, se encierra en dos preguntas, á las que es preciso contestar razonadamente: ¿Nuestro arte escénico atraviesa un período de decadencia? ¿Experimenta tal vez alguna transformación importante?

Si nos dejamos llevar de las impresiones que han producido en nuestro ánimo las representaciones teatrales durante estos últimos años, no podremos menos de convenir en que una postración muy parecida á la muerte, enerva nuestro vigor; pero si nos detenemos un momento á reflexionar veremos que estas ideas son achaque constante de la humanidad, que inspirada en los recuerdos más halagüenos y deseando algo más perfecto y más bello de lo que mira, tiene siempre lamen-

tos para el presente, que no le satisface, aunque sea pródigo en conceder dónes y mercedes. No quiere esto decir que no se encuentre en decadencia el arte de la declamación entre nosotros, sino que en medio de su lamentable estado de amaneramiento, divísase de vez en cuando en la escena alguno que otro rayo de clarísima luz que ofusca momentáneamente nuestra vista. Y hé aquí explicado, el por qué nosotros, aún en medio de la postración en que se halla el arte de representar, columbramos esperanzas de próxima regeneración.

El principal argumento de los que encuentran en el arte de la declamación una desconsoladora decadencia, lo van á buscar en la comparación de los artistas extranjeros con los nuestros, de cuya comparación deducen con muy poco patriotismo que todos son muy superiores á nuestros actores; pero ¿ésta inferioridad es efectivamente un valladar, una rémora para el arte escénico que le impide brillar y florecer? Si no creyéramos firmemente que por el contrario con estas comparaciones y con esta porfiada lucha adquiere más esplendor y engrandecimiento, los hechos se encargarian de demostrarlo.

Los ideales eternos del arte, se aumentan ó se purifican; las ideas, en vez de seguir una marcha sosegada, se suceden como un torbellino que excita la fantasía; las dudas, que siempre van acompañadas de esperanzas, levantan tempestades en la inteligencia, que producen sentidas quejas ó ardientes súplicas; y en estos momentos de febriles convulsiones, que son los que preceden á una difícil gestacion, todo se aumenta y engrandece, y el arte de interpretar las obras que lo cantan, llega á vislumbrar el cielo de sus infinitos suspiros.

Los grandes artistas nacen en todas las épocas y bajo todos los sistemas sociales, y la facultad semi-divina

que les hace superiores se manifiesta en distintos momentos de la vida humana. Hé aquí por qué, afirmamos que, de las comparaciones y de la porfiada lucha de nuestros artistas dramáticos con los extranjeros, no pueden influir desfavorablemente, para que el arte de la declamación llegue á florecer con más bellezas, con más encantos que en sus mejores tiempos; hé aquí por qué creemos, que, reforzada con nuevos ideales, con nuevos conocimientos y con inspiración más abundante y vigorosa, le están reservados dias de eterna gloria.

Nuestras antiguas glorias artísticas están representadas por alguna que otra ruina venerable, y entre la gente nueva no exceden de media docena los que pasan de medianías.

Todos los años tropiezan los empresarios de nuestros coliseos con las mismas dificultades al tratar de formar compañía, siéndoles imposible de todo punto el organizar una completa.

Uno ó dos de los que en el tecnicismo teatral se han dado en llamar *eminentes* ó *notables*, y gran número de actores de ínfima ó á lo sumo mediana talla, componen los cuadros á que los poetas dramáticos tienen que confiar la interpretación de sus obras.

En nuestro moderno teatro no existen las especialidades; nuestros actores sirven para todo, acaso porque no sirven para nada. Cada cual se cree con aptitud para desempeñar toda clase de papeles, siquiera no cuadren á su carácter, á su talento, á sus cualidades físicas, ni siquiera á sus años.

Todos se tienen por primeros actores, título pomposo que á sí mismos se otorgan; ninguno quiere ser segundo.

Divididos, además, por pueriles é infundadas rivalidades, prefieren todos ser cabeza de ratón á cola de

león, y hacen imposible la existencia del conjunto que es necesario para el buen desempeño de las obras.

Otra de las causas de la decadencia de nuestra escena, es el abuso de una cualidad, que, aunque laudable algunas veces, es sobrado propensa al extravío. Nos referimos al orgullo, á esa cualidad que lo mismo se traduce por noble emulación que por vanidad ridícula.

El actor español es generalmente orgulloso.

Desde que pisa las tablas por primera vez aspira á ocupar los puestos superiores.

Hijo de esta nuestra raza meridional, ávida de elevarse á impulsos de su imaginación ardiente; más amiga de los golpes de audacia que del estudio concienzudo; así como no hay militar en nuestro ejército que no se crea bueno para general, ni hay en las contiendas de los partidos, político que no se considere digno de obtener una cartera, así también en el teatro no hay cómico mediano, no hay actor nuevo que no aspire á la plaza de primer galán y director de una compañía.

Y este paso se efectúa de ordinario con rapidez pasmosa, porque nuestro público que es meridional, es impresionable también y ha de coadyuvar por secretas, recónditas é inexplicables simpatías al fin que el cómico ambicioso se propone.

Así, apenas éste aparece y muestra alguna cualidad, algún destello, véase al público aplaudirle lleno de irreflexivo entusiasmo, sucediendo con esto lo que es lógico que ocurra; que aquel actor que sería quizás con el estudio y bajo la tutela más ó menos prolongada de inteligentes maestros, un perfecto galán joven, quédase transformado de golpe y porrazo en primer galán, con perfecto derecho, como los demás de semejante categoría, á hacer de su capa un sayo, á mandar en su teatro, á riesgo de estrellarse en dificultades siempre superiores á sus medios.

Hé aquí, pues, ligeramente expuestos los motivos de por qué los autores dramáticos hayan de subordinar el pensamiento y el plan de sus obras á la composición de las compañías, acomodando á las condiciones de estas el reparto, teniéndolo que privarse de escribir papeles que no hallarian actor que los interpretase, balagando los gustos y aficiones de cada actor, sometiéndose á todo género de trabas, y pasando por no pocas humillaciones y disgustos.

Razón que explica cumplidamente la actual decadencia de nuestra escena.

Lo que hoy se llama declamación entre nosotros, no tiene de arte más que el nombre.

La verdadera declamación abraza la facultad de pensar, sentir y pintar; de modo que el actor habla á un tiempo á los ojos, al entendimiento y á la sensibilidad.

La palabra al escaparse de los lábios del actor debe obrar entonces como un rayo de luz que ilumina la mente; como un pincel que pinta con los más vivos colores, en el lienzo de la fantasía; como un fuego eléctrico, cuyo calor enciende los afectos más dulces ó vehementes que atesora el corazón.

En vez de este arte exquisito, el convencionalismo más extraño é inconcebible impera en nuestra escena.

El actor se cuida rara vez de estudiar el carácter del personaje é identificarse con él.

Lo mismo representa á César, Hamlet, Segismundo, Quevedo, ó cualquiera otro personaje.

Lo cierto es, que el público siempre ve en la escena al actor tal ó cual.

Ni siquiera suele cuidar de caracterizarse con acierto; y no pocas veces ocurre que sacrifican la verdad de la figura, al pueril capricho de gastar barba.

Si són actrices, visten como se les antoja, cuidando,

ante todo, de salir guapas y elegantes, aunque la propiedad histórica lo pague.

En lo que se refiere á la declamación, propiamente dicha, hay dos escuelas.

Los afiliados á una de ellas suelen sér generalmente aquellos que se muestran decididos partidarios del romanticismo, que tienen por regla hablar, accionar y moverse como no lo hacen jamás los hombres en la vida real.

La declamación es para ellos un canto, que se trueca en lloro en los pasajes patéticos y en rugido en los terribles.

Cantan bien los versos, y fuerza es confesar que estos actores suelen hacerlo muy bien; pero el teatro es espejo de la vida, y los hombres, por apasionados y agitados que se encuentren, no acostumbran á cantar á todas horas.

En los pasajes de empeño, estos actores apelan á los efectos escénicos que se fundan en el esfuerzo físico, que, lejos de conmover al espectador, únicamente logran aturdirle; tales como la voz campanuda, las contorsiones que espeluznan, los gritos exajerados, las gesticulaciones que desconciertan el rostro. Pero no hay que hablarles de naturalidad en los movimientos ni en la gesticulación, ni de ninguno de esos delicados detalles de acción en que tanto brillaron Maíquez, Latorre y Roméa.

Andar acompasado, á guisa de tenor de ópera ó estatua de piedra; cejas fruncidas cuando hay que enfadarse; pañuelo sacado cuando el verso lo marca para enjugarse los ojos que no se humedecen nunca; posturas académicas en las grandes situaciones; tales son sus recursos invariables.

Con esto, y con arrojar todas las noches el pulmon

por la boca á fuerza de gritar, tenemos un *artista eminente é inspirado*, primer actor en todos los géneros dramáticos, director de escena y de compañía, á veces empresario, y por contera, crítico infalible é indiscutible siempre.

Los que profesan las doctrinas de la otra escuela suelen dar en el extremo opuesto.

Propónense generalmente remedar aquella inimitable naturalidad de Julian Roméa, hija del arte más exquisito y refinado, y creen que el mejor medio de conseguirlo es adoptar en todas las ocasiones la fria majestad de las estátuas.

Frios, impasibles, inmóviles, dicen su papel con aquella animacion y colorido con que se leen en los Congresos las actas de las sesiones ó los apuntamientos en los tribunales de justicia, y con eso imaginan haber hecho lo bastante para merecer el dictado de concienzudos y discretos.

Sus rostros ofrecen la inmovilidad de las figuras de cera y sus cuerpos el grave reposo de las estátuas de mármol.

A esto llaman naturalidad y escuela de Julian Roméa.

¡Pobres de ellos si el gran actor llegara á verlos!

Para Roméa el arte era la verdad; pero la verdad sentida y reflejada de la manera más bella y poética.

Además de las variedades que dejamos apuntadas, existen otras cien, tales como la actriz que declama todos los papeles que se la encomiendan con acompañamiento constante de llanto ó de hipo; los que recitan con el tonillo enfático y acompasado, que casi siempre adquieren en provincias; los que dicen su parte para uso particular de sus compañeros; los que adoptan un tono determinado desde que la función empieza hasta que acaba; los que, no sabiendo jamás el papel, sostie-

nen durante la representación el más delicioso de los duos con el apuntador, y otras variadísimas especies que fuera prolijo enumerar.,

¿Dónde se encuentra aquella manera de decir de nuestros grandes actores, natural sin frialdad, musical sin tonillo ni canturía, grandiosa sin afectación, sentida y patética sin empalago, trágica y terrible sin bascas y rugidos? ¿Dónde aquel expresivo y elocuente gesto y aquella acción natural, verdadera y decorosa, que idealizando la interpretación de lo real, sin caer en la falsedad y el amaneramiento, completaba la creación del poeta con otra no menos portentosa, y llevaba la emoción y el entusiasmo al ánimo de los espectadores?

Aquella brillante pléyade de actores que con un simple gesto arrancaban al público lágrimas ó risas, pasó ya; si alguno queda, agóbianle los años y sólo como glorioso recuerdo se conserva.

El arte escénico agoniza, y con él agoniza el teatro; que de nada sirve que haya buenos autores si no tienen quien debidamente interprete sus obras.

Estudiar las causas á que obedece esta decadencia, es el fin que nos hemos propuesto.

¿Será que en esto, como en otras cosas, atravesamos uno de esos tristes períodos en que la naturaleza, cansada de producir grandes hombres, sólo engendra medianías?

Bien puede ser.

El actor, como el poeta, nace y no se hace; pero la educación lo modifica y trasforma, acrece sus nativas facultades, disminuye sus defectos, y no pocas veces, sin darle aquella inspiración, propia del génio, le permite al ménos ocupar honroso puesto entre los simples talentos.

¿Es que no hay en España educación de este género?

A nuestro juicio, esta es la verdad, y este hecho explica lo que todos lamentamos y nosotros nos proponemos demostrar.

II.

O ES NUESTRA intención, al escribir estas líneas hacer un trabajo didáctico ni crítico, y no hemos, por tanto, de entrar en este linaje de consideraciones, bastando á nuestro propósito señalar el hecho de que la primera y más eficaz causa de la decadencia de nuestra escena radica en causas internas y profundas, y consiste principalmente en que el actor español carece de la educación artística necesaria.

Créese, generalmente, que de cualquier hombre se puede hacer un actor.

La facultad que todos tenemos para imitar las acciones humanas, fácilmente se toma por aptitud para el teatro, y se cree que ella, sin otro complemento, basta para dedicarse con éxito á la escena.

Créese tambien que para ser actor sólo se necesita saber representar, y que toda otra educación literaria ó científica es de todo punto inútil; y, fundándose en tales errores, todos los dias se lanzan á la escena, sin preparación alguna, hombres que nadie sabe de dónde han salido ni dónde han aprendido, que no saben nada de nada, y que sin otras condiciones que alguna memoria, cierto desparpajo y no poca audacia, salen al teatro y no tardan mucho en ser primeros actores y directores.

Si para todas las bellas artes se exigen especiales conocimientos y no escaso aprendizaje, ¿por qué no se ha

de exigir lo mismo á los que se dedican al arte de interpretar las más elevadas concepciones poéticas y de realizar la más difícil de las empresas, la bella y exacta representación de los caracteres, pasiones y actos humanos?

Un hombre inculto que no sabe historia, ni psicología, ni literatura, ni aún habla con corrección su propio idioma, ¿podrá expresar con acierto las intimidades del alma humana, representar los grandes personajes históricos é interpretar las más altas creaciones del arte?

Hay muchas condiciones que sólo la educación proporciona al artista.

Los estudios del actor deben tener por base aquella educación esmerada que desde la infancia hace ir tomando la elegancia en las maneras, la verdadera finura, el natural buen tono que se adquieren en el frecuente trato de la buena sociedad, y cuyos pormenores muy difícil y raramente logra improvisar el que desde niño no ha ido haciéndolos costumbre.

La mera inspiración le bastará al pintor para trazar figuras admirables; pero no le enseñará á pintar con fidelidad sucesos y personajes históricos, ni, sin adquirir instrucción técnica, aprenderá nunca perspectiva y colorido.

Por grande que sea el génio de un hombre, no será nunca poeta si no aprende á medir los versos, ni escribirá buenas novelas si no conoce la sociedad, ni concebirá dramas históricos si ignora por completo la historia.

Pues ¿cómo ha de ser el actor una excepción de esta regla?

Lejos de ser innecesaria la instrucción al actor, debe ser vastísima.

Llamado á representar en la escena todos los aspec-

tos internos y externos de la vida humana, todos los personajes de la historia, todas las clases sociales, necesita conocer todas estas cosas.

Debe formar su instrucción en primer lugar la historia; pero no limitándose al simple conocimiento de los sucesos, sino que, profundizando en ellos, debe ir hasta encontrar la razón filosófica que los produjo, buscándola en las pasiones, en las creencias, en las costumbres, en el atraso ó en la civilización de los hombres que en los sucesos intervinieron.

Destinado á colaborar en la producción del más bello de los géneros poéticos y á crear bellezas en el ejercicio de su arte, fuerza es que conozca la ciencia de lo bello y el arte de que es cooperador.

Su educación artística, pues, ha de ser, no la ménos importante, sino la más extensa y acabada de todas.

Debe ejercitarse en el alma del actor el sentimiento de lo bello por un procedimiento especial, desarrollando sus facultades psicológicas como el profesor de gimnasia desarrolla los músculos de sus discípulos para dotarlos de agilidad y fuerza. También es necesario adornar aquellos ejercicios con nociones enciclopédicas de otros muchos conocimientos, que despues citaremos, para instruir á las medianías y abrir y ensanchar los horizontes de la inspiración á los que estuvieran dotados de las cualidades que forman el génio y constituyen el verdadero artista.

El conocimiento teórico-práctico de la naturaleza humana, de la historia y del arte literario, ha de ser la base de la educación del actor. Necesita conocer al hombre teórica y prácticamente, y en tal concepto, los estudios antropológicos deben formar parte esencial de su educación, así como la observación constante de todos los aspectos de la vida social. Desde los salones

hasta las tabernas, todo debiera recorrerlo y en todas partes observar tipos, caracteres y costumbres que luego ha de representar en la escena. La realidad humana, viva y palpitante, ha de ser tema constante de sus estudios, y en ella, más que en preceptos teóricos, ha de buscar la norma y el modelo de sus trabajos.

Debe también el actor conocer las ciencias y artes auxiliares de la historia, singularmente la arqueología y la indumentaria, y ha de completar su educación con el conocimiento de ciertos ejercicios corporales y mecánicos, de todo punto indispensables, como la esgrima, la gimnasia, el baile, etc., adquiriendo además ciertas artes de sociedad y adorno, y adiestrándose en la imitación de los modales de todas las clases, sin cuyo requisito fácilmente cometerá graves desaciertos en la escena.

Para terminar, añadiremos el conocimiento teórico de la estética, de la literatura preceptiva, de la historia general del teatro, de la historia de la literatura nacional y de la lengua patria, el estudio diario de las grandes producciones dramáticas nacionales y extranjeras; los repetidos ejercicios de metrificación, vocalización, pronunciación, música y canto, han de formar el conocimiento de esta educación vasta y complicada, que es la base del estudio especial del arte de la declamación.

Reconocemos que la tarea es árdua, pero sólo á este precio, y supuestas nativas aptitudes, puede el actor, aún sin ser verdadero génio, ejercer su arte con acierto y perfeccionar las cualidades de que le dotó la naturaleza.

El actor necesita progreso y mejora.

Por eso no debe ser la escena el campo á donde van todos los que no saben nada.

Lo primero que se necesita es que no se dedique al teatro el que no tenga condiciones y méritos para ello,

y son muy pocos los que tienen verdaderamente esas condiciones y méritos.

Por lo mismo que el arte de la declamación es elevado y glorioso, por lo mismo que el actor desempeña en la producción de la literatura dramática un papel altísimo, las condiciones para ejercerlo han de ser muchas, y su adquisición no ha de ser fácil triunfo, al alcance de cualquiera audaz medianía.

Lo que mucho vale, mucho cuesta.

III.

POR CUANTO dejamos enumerado se ve que el actor necesita para la vida de las tablas, instruirse y educarse de un modo particular, y además necesita conocerse á sí mismo, estudiar sus facultades, aptitudes, vocación, y elegir un género.

La división del trabajo es ley imperiosa en el arte de la escena, como en todas las manifestaciones de la actividad humana.

Salvo los génios escepcionales, la mayoría de los hombres no sirven para todo, sino para una sola cosa, y dedicándose á ella es como forman las especialidades tan útiles en las esferas de la vida.

Aplicada la división del trabajo al arte escénico, produce las especialidades y señala, por tanto, á cada actor una función distinta, determinada por sus facultades y aficiones.

Cada actor debe dedicarse á la interpretación de ciertos papeles, é identificándose con ellos, desempeñándolos uno y otro día, estudiándolos constantemente, lle-

ga á adquirir una facilidad y una perfección en su desempeño, que no adquiriría tan fácilmente si interpretá-ra sin distinción todo género de personajes.

Esto no quiere decir, como ya hemos indicado, que los actores que son verdaderos génios no disfruten del privilegio de representar con igual acierto los papeles más opuestos, siquiera haya siempre algunos en que especialmente se distinguen.

Deber es, pues, del actor dedicar sus esfuerzos á una sola rama de su arte, que le indicarán sus aficiones y le marcarán sus aptitudes; y de esta suerte, ciñéndose á un grupo especial de tipos y caracteres, y haciéndolos objeto constante de sus estudios y observaciones, llegaría á indentificarse con ellos, y adquiriría, merced al hábito, facilidad portentosa para interpretarlos.

Nunca ha sido tan deplorable como ahora la organización de las compañías dramáticas, influyendo esta causa no poco en la decadencia del teatro.

Las mezquinas rivalidades y rencillas que dividen á los actores; las injustificadas pretensiones y exigencias de muchos de ellos; el pueril empeño de ser todos primeras partes y directores de compañía; su obstinación en erigirse en árbitros del teatro, arrogándose el papel de críticos, admitiendo y rechazando las obras que á las empresas se presentan, empeñándose en señalar rumbos y derroteros á la inspiración de los autores y al gusto del público, son otras tantas causas de irremediables daños para el teatro.

Por otra parte, procediendo casi todos como verdaderos autócratas, sin freno ni disciplina que les someta, sin autoridad que les rija, y á veces sin criterio que les ilumine, no hay que decir cuántas trabas, cuán grandes disgustos y contratiempos han de experimentar los autores, y no hay que afanarse mucho por conocer la ver-

dadera causa del retraimiento de los más distinguidos.

Formadas las compañías del modo más deplorable, incompletas en su mayor parte, faltas casi siempre de segundos actores, no bien determinadas las atribuciones ni la esfera de acción de cada uno de ellos, el autor dramático tiene hoy que escribir su obra, teniendo en cuenta, ante todo, la composición de la compañía á que se destina, y sacrificando á imposibilidades de reparto ó á nécias exigencias, el pensamiento y el plan de su producción.

Antes de escribirlo procede el autor á hacer el reparto de su obra, y suele encontrarse con que no hay actor que desempeñe tal personaje; con que tal otro no puede aparecer en la escena, porque tal actriz, que debiera desempeñarlo, no consentiría en ello, porque habrá de parecer vieja, ó fea, ó antipática, y á ella no le gusta hacer semejantes papeles; y de esta manera la obra se hace para los actores, y no los actores para la obra.

Vencidas estas dificultades, el autor,—quiera ó no quiera,—tiene que introducir en la obra no pocas veces tal ó cual carácter, tal ó cual situación ó escenas para que pueda lucirse el actor Fulano, ó la actriz Menganita, indispensables para el éxito de la obra, que probablemente no se representará si no les gusta.

Tiene además que escojer el género á que ha de pertenecer su producción, porque puede darse el caso de que al primer actor de la compañía no le guste tal género, sino otro, y no conviene contrariarle en sus aficiones estéticas si no ha de peligrar la obra.

Y hé aquí cómo el autor independiente y que en algo se estima, ha de romper mil veces su pluma antes que plegarse á condiciones semejantes.

Pero no es esto sólo.

Escrita la obra, hay que presentarla á la empresa, y

una de dos, ó el empresario es un actor, ó es un hombre ajeno por completo á las letras.

En cualquiera de ambos casos, al primer actor de la compañía toca decidir acerca de la admisión de la obra, porque eso de los directores literarios, ó los comités de lectura, son cosas completamente inútiles; desde el momento en que el título de actor lleva consigo un diploma de crítico eminente y literato insigne.

Al inapelable y autorizado juicio del primer actor ha de someterse, pues, la obra dramática.

Inútil fuera preguntar qué obras literarias, qué aplaudidas producciones escénicas, qué profundos artículos críticos dieron al actor autoridad, prestigio y experiencia para erigirse en comité unipersonal de lectura.

Del fallo no hay que hablar.

Si el autor es de nota, su obra se admite sin discusión, aunque sea el más descomunal engendro; si no lo es, el actor juzga la producción y decide.

No negaremos que hay actores que poseen el criterio suficiente para juzgar con acierto; pero ¡cuán falible es ese criterio!

El actor juzga las obras de una manera especial; busca en ellas, ante todo, el efecto, y, además, el aplauso para sí; influye en su ánimo no pocas veces su peculiar afición á tal ó cual género; prevíenele desfavorable ó favorablemente el personaje que le toca desempeñar en la obra; deslúmbrale el aplauso que adivina en tal escena, y este juicio, no contrapesado por ajena opinión, es el que decide de la admisión de la obra.

Cuán defectuoso sea este procedimiento, hartó lo demuestran los fracasos que se suceden en nuestros teatros.

Y basta de esto, pues si á entrar en detalles fuéramos, no acabaríamos nunca.

Si del rápido bosquejo que hemos trazado, no deduéramos algo práctico y hacedero, nuestro trabajo, limitado á satisfacer una pueril vanidad, no tendria valor por cierto. Por eso, diseñando á grandes rasgos los defectos más capitales de nuestros actores, primero, é indicando los medios que conceptuamos más adecuados para su corrección despues, importa que saquemos alguna consecuencia práctica.

La situación de los que se dedican á la escena es muy grave.

Los recursos de que disponen les llaman á la regeneración, á la lucha, al progreso; pero la tradición los postra, la rutina los estenúa y el amor propio los mata.

Esta es la verdad; decir otra cosa ó engreirnos recordando pasadas glorias, que cuanto mayores són más nos afectan, es aumentar el mal que nos aqueja y evitar que se remedie, poniéndolo al amparo del orgullo nacional. Pero estas reflexiones no han de ser bastantes para que desmayemos en la noble empresa de proseguir con incansable celo la propagación de la cultura entre nuestros actores.

Conocer el mal es el primer paso para remediarlo, y el sentimiento de nuestra inferioridad ha de ser parte, por tanto, para que procuremos alcanzar el puesto que nos corresponde en el mundo del arte.

IV.



AMOS á exponer, aunque muy ligeramente, el plan completo de instrucción que en nuestro sentir deben adoptar los que se dediquen á la escena.

Hora es ya de acabar de una vez con aquellos métodos que creó la ignorancia y consagró la rutina, y que aún no han desaparecido para baldón y mengua de nuestro arte escénico.

Mientras la instrucción de la juventud que se dedique á la escena se reduzca únicamente al estudio del *Manual de Declamación*, de D. Julian Romea—que, aunque muy bueno, no es suficiente sino para dar una incompleta idea de lo que deben estudiar,—enseñarles á declamar con la perfección suficiente para que cuando el actor salga á las tablas lo haga á tropezones, sin expresión ni sentido, y hacer mecánicamente y por rutina algunos movimientos de mímica; mientras el resto de la enseñanza consista en que los jóvenes actores reciten de memoria unas cuantas comedias de nuestro teatro antiguo, que no entienden ni nadie les explica, inútil será trabajar por la instrucción artística.

Una enseñanza confiada á la memoria, á la repetición mecánica, á la rutina, puede llegar á formar cualquier cosa menos artistas.

No debe pensar nunca el actor que ha llegado á la meta y que ya no necesita estudiar más; por el contrario, cada dia está obligado á adquirir nuevos conocimientos, á hacer nuevas observaciones y á ahondar más

y más en el estudio de la sociedad, de la naturaleza y del hombre.

Tampoco ha de aprender á la ligera sus papeles; antes ha de estudiarlos con ahinco hasta identificarse con su personaje, y aprenderlos de tal manera que no tenga que verse en el triste caso de estar pendiente del apun-
tador.

Es más: el actor de conciencia debe estudiar con igual esmero todos los demás papeles de la obra, y no limitarse exclusivamente al suyo. Diarios y repetidos ejercicios prácticos de declamación, aún cuando la necesidad del momento no los exija, han de completar la educación, nunca terminada, del actor.

Ahora bien; en esta educación hay una parte práctica que en ninguna escuela se adquiere; pero hay otra táctica que es preciso adquirir en alguna otra parte.

¿Hay en España centros de educación adaptados al caso?

Desgraciadamente no; y por eso en la decadencia del arte de la declamación no corresponde á los actores toda la culpa.

En nuestra pátria los actores aprenden á serlo de tres maneras; en ninguna parte, bajo la dirección de otro actor, ó en el Conservatorio.

De lo primero, que es lo más frecuente, no hay que hablar.

Fiarlo todo al talento natural, sólo puede permitirse á los grandes génios, y aún en estos es error notorio.

Hacerse actor sin preparación alguna, es el más inconcebible de los absurdos.

La enseñanza libre que dan los actores es insuficiente. En el estado actual de nuestra escena ninguno de ellos abarca toda la suma de conocimientos necesaria, ni en la mayoría de los casos pueden considerarse como

modelos dignos de imitación. Sus discípulos cifran todo su empeño en copiarlos, y como el original suele ser malo, no hay que decir lo que será la copia.

Es imposible, además, que un solo hombre, por ilustrado que sea, explique el vasto cuadro de enseñanza que debe comprender el sistema de educación que dejamos expuesto.

Las cátedras de declamación del Conservatorio no pueden tampoco, tal como se hallan organizadas, producir resultados provechosos.

No es nuestro ánimo poner en duda la inteligencia y el celo de los dignos profesores que las desempeñan; pero fuerza es reconocer que unas breves nociones de declamación, algunas lecturas de obras dramáticas selectas y tal cual ejercicio práctico, no bastan para llenar las necesidades de esta enseñanza. En cuadro tan mezquino poco pueden hacer los profesores, por celosos que sean. Esas cátedras, en su estado actual, son completamente inútiles.

Tiempo hace que en los países extranjeros se ha procurado remediar estos males, estableciendo en sus Conservatorios cátedras de historia, de literatura dramática, de estética, de mímica, de esgrima, etc., etc., mientras que en nuestra *Escuela de Música y Declamación* se ha prescindido por completo de ellas, si bien es cierto que al crearse por real orden de 15 de Julio de 1830, bajo los auspicios de la reina doña María Cristina, sólo fué de música, al año siguiente se le añadieron enseñanza de declamación, gramática y literatura, lengua italiana y otras de adorno. Vemos, pues, que en vez de progresar retrocedemos.

Urge reorganizar la enseñanza de la declamación de una manera racional y completa, ora continúe incorporada á la *Escuela Nacional de Música y Declama-*

ción, ora se establezca de un modo independiente, que sería lo más acertado.

Hay que aumentar el número de asignaturas y profesores, combinar en la enseñanza el elemento teórico y el práctico, dilatar la duración de los estudios; en suma, formar una verdadera escuela, que pueda ser un día plantel de actores inteligentes é instruidos.

Además de la declamación propiamente dicha, deben explicarse en esa escuela:

Gramática general.

Gramática castellana con ampliación de la prosodia

Retórica y poética.

Arte métrica.

Psicología experimental.

Elementos de música y canto.

Historia Universal.

Idem de España.

Elementos de fisiología.

Arqueología con ampliación de la indumentaria.

Literatura general con aplicación especial á la literatura dramática.

Historia de la literatura española con ampliación de la de nuestro teatro.

Estética con aplicación al arte dramático y á la declamación.

Idiomas francés, inglés, é italiano.

Baile, mímica, esgrima y gimnasia.

Y sobre todo, constantes y numerosos ejercicios prácticos deberán acompañar á estos estudios.

Clases análogas á estas las hay en todos los Conservatorios principales de Europa, y lo único que debe sorprender es que en nuestro país se haya prescindido por completo de ellas, á pesar de la razón natural de su existencia, porque la historia y la teoría científica són

indispensables elementos en todos los ramos del saber, y no sólo respeto de las bellas artes, sino hasta de las artes y oficios más humildes.

La educación teórica del actor debe comenzar por el estudio del idioma pátrio, retórica y poética, y de la lectura. Todo lo que sea interpretar, decir, expresar un pensamiento propio ó ageno, de viva voz, está comprendido en esta série, série utilísima, pues que, si vale mucho saber, no carece de mérito ni de importancia hacer valer lo que se sabe.

Nosotros llamaríamos á esta série: Artes de la palabra.

Entre las artes de la palabra, ocupa un lugar preferentísimo el de la lectura. Leer bien es una base indispensable para hablar bien, para perorar bien y sobre todo para declamar bien.

Las operaciones intelectuales y físicas á que más habituados estamos y que más fáciles se nos antojan, llegan á parecernos, examinándolas cuidadosamente, un verdadero modelo de complejidad y de dificultades.

Atended, si no, esa crítica vulgar y esa didáctica, más vulgar aún, que es, despues de todo, la única didáctica que poseemos respecto á varias de las artes de la palabra. ¿Qué os dice? Para hablar correctamente no es necesario más que la gramática; para declamar correctamente basta seguir el ejemplo de los grandes maestros, de los grandes actores, y procurar cada uno de cuenta propia expresar los sentimientos del papel que se le confíe con naturalidad y verdad, como si el actor lo sintiera, como si á él mismo le impresionasen; para leer bien, ¿pero quién da reglas para leer bien? ¿El maestro de escuela no nos lo ha enseñado ya en los más tiernos años de nuestra existencia? Y no reparamos que alcanzar cierto grado de perfección en cada una de estas ar-

tes exige multitud de conocimientos de diverso orden, y que, aun cuando naturalezas tan privilegiadas y eminentemente estéticas lo logren de una manera espontánea, casi instintiva, ni esa es la regla general, ni sin cultivar tales y tan favorables disposiciones realiza progreso alguno.

Á la educación de las artes de la palabra debe seguir el conocimiento de la literatura y de la estética con aplicación al arte dramático y á la declamación. Esta parte de la educación es esencialísima, y, por desgracia, harto descuidada en general por los actores.

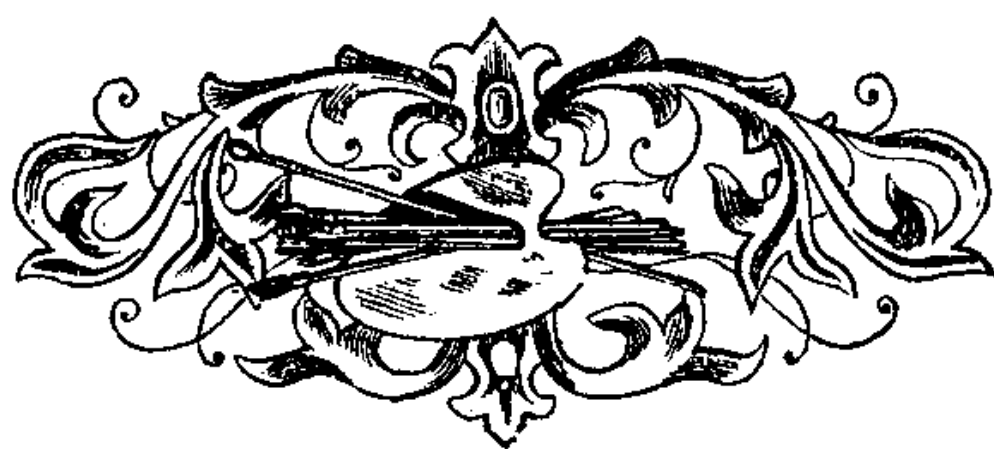
Mientras esto no se haga, y sobre todo, mientras los actores no renuncien á sus exageradas pretensiones y den de mano á sus infundadas rivalidades; mientras no reconozcan que su misión es más alta que lo que creen y ménos extensa de lo que imaginan; mientras no se ciñan á ser actores, y nada más que actores, abdicando de sus pretensiones de críticos; mientras no dejen de creerse árbitros del teatro, soberanos de los autores y tiranos de los empresarios, ni ellos recabarán los aplausos y simpatías que merecieran si su conducta fuera más acertada, ni la escena española saldrá del abatimiento en que se encuentra.

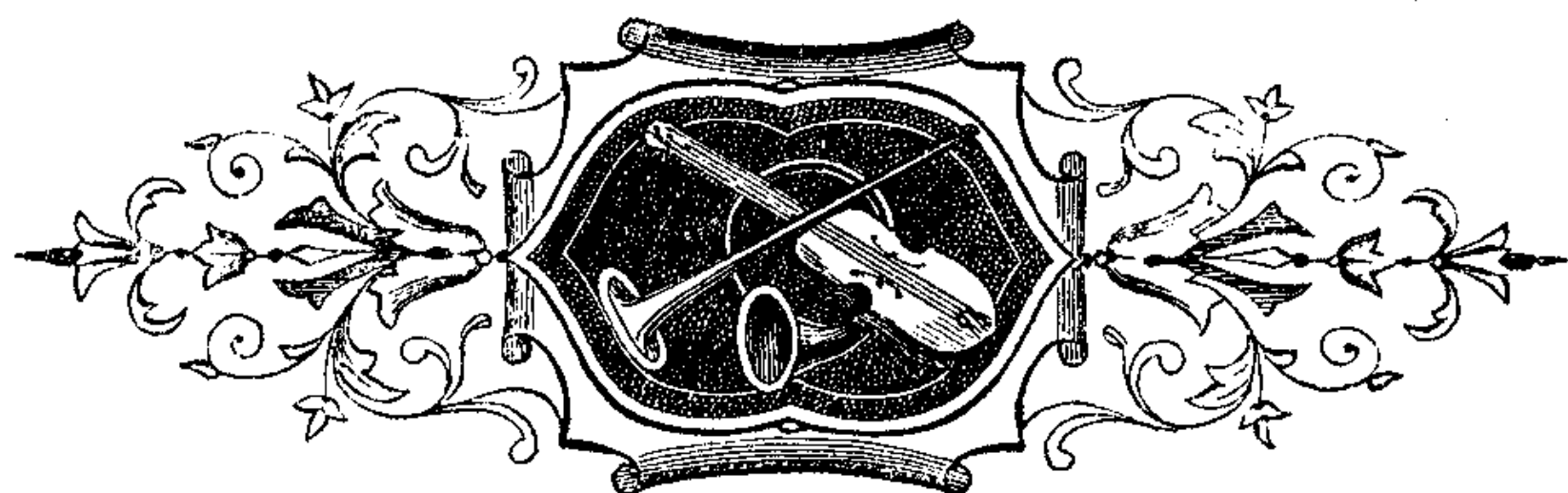
Antes de terminar creemos de nuestro deber manifestar que no ha sido nuestro ánimo herir susceptibilidades.

A todos y á ninguno
mis advertencias tocan,
quien las sienta se culpe,
y el que no, que las oiga.

Organice el Gobierno como es debido la declamación, den al olvido los actores sus flaquezas, moderen sus

pretensiones y conságrense con entusiasmo al culto del arte y al cumplimiento de su elevada misión; preocúpense ménos de ser los primeros, y cuídense de ser los mejores; reconozcan que la modestia es compañera inseparable del talento y la nulidad hermana del orgullo; sacrifiquen al arte su persona, que él recompensará con creces el sacrificio; y unidos en vínculo fraternal con los poetas, caminen bajo la gloriosa enseña del arte y del patriotismo en pos de la realización de este ideal; que bien merece cualquier sacrificio, por grande que sea: la restauración de nuestro teatro, la regeneración de esta escena española, en que brillaron Lope, Tirso y Calderón, Maíquez, Latorre y Roméa.





CURSO COMPLETO DE DECLAMACIÓN.

CAPITULO PRIMERO.

GRAMATICA GENERAL.

I.

Idea de la Gramática general.—Su importancia.—Necesidad del conocimiento de la lengua pátria.



SE CONOCE con el nombre de *Gramática general*, á la ciencia que estudia los principios filosóficos del lenguaje, principios más ó menos comunes á los distintos idiomas, cuyas *gramáticas particulares* són para cada uno de ellos el *arte de expresarse correctamente*.

La importancia de la Gramática general es una consecuencia de la que tiene hoy el conocimiento de las lenguas particulares. Estas, y muy especialmente las vivas, abren un inmenso horizonte al artista, y bien puede afirmarse que nunca profundizará en muchos é

importantísimos ramos del saber humano, quien se contente con la posesión de una sola. Además, el modo de ser de las sociedades modernas hace necesaria al hombre culto, la inteligencia de más de un idioma. La civilización, que estrecha de día en día los vínculos de unión entre los pueblos, los hace partícipes de las mismas ideas, de los mismos deseos, de análogas aspiraciones. La ciencia, el arte, la política, los gravísimos problemas sociales que nuestra época ha planteado, todo interesa y preocupa á la humanidad, sin distinción de nacionalidades. El hombre moderno vive con el pensamiento en todos los países, sin que puedan, como en otros tiempos, serle ya indiferentes los acontecimientos, la historia, los progresos, aún de los pueblos más remotos y atrasados relativamente.

Mas si el conocimiento de los idiomas en general es importante, el de la lengua pátria en toda su perfección ocupa, á no dudarlo, el primer puesto; y tanto más para el que se dedique al teatro, cuanto que siendo nuestro hermoso idioma castellano uno de los que más rica y escogida literatura han producido, importa conocerla bien, porque mal podemos conocer qué le falta, si no averiguamos con escrupulosidad qué es lo que tiene. La hermosa habla que reconoce por vertiente la lengua de los clásicos latinos, clara, vigorosa, eufónica, sonora, abundante y numerosa, manifiesta tenerlo todo si la manejan Lope, Calderón y Cervantes. Cultivando sus maestros encontraremos provecho y escuchando á sus intérpretes hallaremos deleite. La majestad del pensamiento y la grandilocuencia de la palabra, de que es modelo el poeta sevillano Rioja, pueden adquirir mayor resonancia en la inteligencia y el corazón al pasar por los lábios de un artista que sepa poner de manifiesto sus infinitas bellezas.

Hoy precisamente que la aproximación de los pueblos, por el frecuente cambio de intereses y comunicación de ideas, hace degenerar todos los idiomas, necesitamos, como nunca, hacer del nuestro un concienzudo estudio, á fin de preservarle de una rápida decadencia.

II.

Idea del lenguaje.—Sus diferentes clases.—El lenguaje humano.—Sus formas.—La palabra ó lenguaje articulado.—Elementos que la constituyen.—Su carácter físico ó espiritual.—Sus modos de trasmisión.—Cuestión acerca del origen del lenguaje.



ASI todos los seres dotados de inteligencia poseen medios naturales de manifestar exteriormente sus estados de conciencia, medios que les sirven para comunicar entre sí, y són, por tanto, un auxiliar poderoso y necesario de la vida social. Estos medios són, pues, signos sensibles y exteriores de lo que en lo interior de los referidos seres acontece, y reunidos en conjunto, reciben el nombre de *lenguaje*. El lenguaje, por consiguiente, en su acepción más general, es el *conjunto de signos sensibles y exteriores en que los seres inteligentes manifiestan sus estados de conciencia*.

El lenguaje puede ser de dos maneras, segun que los signos que lo componen són movimientos, actitudes, gesticulaciones del sér que lo produce ó sonidos emitidos por el mismo. El primer género de lenguaje se llama *mímico*; el segundo, considerado en su más lata acepción, no tiene nombre especial; pero limitado á los sonidos producidos por cierto aparato propio de los animales superiores, se llama *vocal*.

La mayor parte de los animales poseen estos dos géneros de lenguaje; pero ninguno de ellos logra significar otra cosa que sensaciones y afectos, siéndoles imposible traducir en signos un pensamiento concreto, ni ménos representar con ellos los objetos que conocen. El hombre es el único que, por virtud de una facultad que le es exclusivamente propia, puede dar á los sonidos que emite un valor representativo y figurativo que los haga aptos, no sólo para expresar todos los estados de su conciencia, sino para significar y representar (nombrar) todos los objetos que conoce.

El hombre posee, con efecto, los dos géneros de lenguaje de que se sirven los animales, y otro género especial denominado *palabra*. Manifiesta sus estados con movimientos y gesticulaciones (mímica), y con gritos inarticulados que no significan objetos ni ideas; pero además, ligando entre sí (articulando), por una operación intelectual, los sonidos naturales que por medio de la voz emite, dándoles un valor expresivo y convirtiéndolos, por obra reflexiva y voluntaria de su espíritu, en signos representativos, no sólo de estados de conciencia (ideas, afectos, voliciones, sensaciones, etc.), sino de objetos de todo género, crea un lenguaje especial, á que se llama *palabra* ó *lenguaje articulado*, que le permite traducir en signos toda su vida y significar toda la realidad que le rodea. Pero como esta realidad sólo es por él significada (nombrada) en cuanto la conoce y siente,—esto es, en cuanto la recibe en su conciencia,—en rigor puede decirse que la palabra no hace otra cosa que manifestar estados de la conciencia humana. Podemos, pues, definirla como *el sistema de sonidos inarticulados, producidos por el aparato de la voz, mediante el cual expresa el hombre los estados de su conciencia*.

Hay, pues, que distinguir en el lenguaje articulado ó

palabra dos elementos: uno físico ó material, otro espiritual. El primero lo constituyen los sonidos que el aparato de la voz emite; el segundo, la combinación de estos sonidos con arreglo á exigencias intelectuales. No són, pues, lo mismo la voz y la palabra: aquella es el instrumento que el hombre emplea para producir la segunda; esta es el resultado de la sujeción de la primera al pensamiento.

Con efecto, los sonidos articulados que la voz produce són puramente naturales; pero estos sonidos, aisladamente considerados, no són la palabra; para serlo necesitan ser combinados, segun leyes dadas por el espíritu, que los hagan aptos para la expresión de nuestros estados. Los sonidos articulados són el material en bruto, la palabra es el material elaborado y trasformado por el espíritu. Así como los colores esparcidos en la paleta no pueden ser medio de expresión sin que el pintor los combine segun ideas, así tambien los sonidos articulados nada expresan antes de ser combinados y concertados en los vocablos, frases, etc., por el espíritu del que habla.

La palabra es, por tanto, un organismo físico-espiritual, cuyo carácter físico se revela en ser producida mediante un aparato fisiológico, y cuya espiritualidad se muestra en poder convertirse, mediante la libre operación del espíritu, en signo y manifestación, no sólo del pensamiento, como erróneamente suele afirmarse, sino de la entera vida del sér racional, y en ser, mediante la representación en la fantasía del sonido sensible, palabra interior (verbo) íntimamente unida á nuestra interior actividad espiritual, sobre todo el pensamiento, del cual es encarnación constante, verdadero cuerpo. Sabido es, con efecto, que no pensamos sin producir nuestro pensamiento en palabra interior, que

ni la voz forma, ni el oído escucha, y que, sin embargo, es claramente percibida por nosotros en un verdadero oído espiritual. Todos conversamos con nosotros mismos en diálogo espiritual cerrado al oído sensible, pero no al oído de la fantasía, y no pocas veces producimos en el lenguaje exterior este lenguaje interno en lo que llamamos *monólogo*. No es cierto, sin embargo, que todo nuestro pensamiento y ménos nuestro sentimiento, se traduzcan en esta palabra interna, que es la misma palabra natural representada en la fantasía. Bien sabe la conciencia de cada cual que hay en el sentimiento algo de íntimo é inefable que no puede expresarse en palabra alguna, como hay pensamientos que tampoco se expresan.

Este doble carácter de la palabra la penetra de tal modo, que sólo por abstracción pueden separarse lo que hay en ella de espiritual y de físico; pues aún en ese lenguaje interior y fantástico á que nos hemos referido, el elemento material existe, en cuanto semejante lenguaje no se produjera sin la prévia existencia de los sonidos que la fantasía representa.

Además del lenguaje articulado, hay otro medio de transmitir el pensamiento, que merece fijar nuestra atención. Tal es la *escritura*; esto es, la representación de los objetos, las ideas ó los sonidos articulados por medio de signos gráficos. Este sistema de trasmisión del pensamiento obedece al deseo natural de darle fijeza y permanencia y de comunicarlo á largas distancias, y es un felicísimo complemento del lenguaje, al par que una de las invenciones más maravillosas del espíritu humano.

III.

Elementos materiales ó físicos de la palabra.—La voz.—Aparato que la produce.—Las letras.—Vocales y consonantes.—La sílaba como elemento fonético.—Vocablo ó palabra.—Idea de las partes de la oración.—Sujeto, cópula y atributo.—Nombre.—Su calificativo y determinativo.—Verbo.—Su calificativo y determinativo.—Palabras fundamentales.—Palabras ilativas.—Clases de palabras.—Interjección.—Circunstancias variables del nombre.—Idem del verbo.—Variedad de desinencias.—Declinación.—Conjugación.—División de las palabras en dos grupos.—Grupos del nombre.—Grupo del verbo.—Palabras fundamentales que contiene cada grupo.

N LA PALABRA hay que considerar elementos materiales y espirituales, siendo los primeros los sonidos articulados producidos por el aparato de la voz.

La voz es el sonido que el hombre produce cuando el aire expelido de los pulmones pasa al través de la laringe y hace vibrar las cuerdas vocales que en esta se hallan. La *laringe* es un conducto colocado en la parte anterior del cuello, y compuesto de cuatro ternillas ó cartílagos (el *tiróides*, el *cricóides* y los dos *aritenóides*), que se mueven unos sobre otros por la acción de ciertos músculos. Reviste interiormente á la laringe una membrana mucosa, que es continuación de la de la faringe. La laringe tiene dos aberturas: una superior, cubierta por una válvula cartilaginosa (la *epiglótis*), y otra inferior que comunica con la tráquea. Hay, además, en la laringe cuatro repliegues: dos que se llaman *cuerdas vocales superiores*, y dos que se denominan *cuerdas vocales inferiores*. Entre estas cuerdas hay unas cavidades que se llaman *ventrículos de la laringe*, y las cuerdas inferiores forman la *glótis*, que es la parte más estrecha

de la laringe, y en la cual se produce la voz, mediante la vibración de las cuerdas vocales inferiores, debida á la acción del aire arrojado de los pulmones.

Todos los que han tratado de organografía y fisiología convienen en considerar el aparato de la voz como un verdadero instrumento musical, en el cual se distinguen como en todos los instrumentos una parte vibrante, que son las cuerdas vocales inferiores, un tubo ó caja de resonancia ó sea cavidad comprendida entre la parte superior de la glótis y las fosas nasales, y un tubo conductor del aire, la tráquea y los brónquios. Las observaciones hechas con el *laringoscopio*, muestran que este instrumento pertenece al número de los llamados de lengüeta variable, completado con un resonador, también variable, siendo en tal caso la glótis la lengüeta y la boca el resonador.

El aire espirado de los pulmones, al pasar por la glótis, hace vibrar las cuerdas vocales y se produce un *sonido*, cuyo *timbre* está relacionado con la disposición que en el acto de reproducirse afectan los orificios vocales, y depende de la forma de las vibraciones, forma que resulta de la coexistencia de ciertas notas.

En la voz, como en todo el sonido, hay que considerar la *intensidad*, el *tono* y el *timbre*.

Depende la intensidad de la extensión de las vibraciones; el tono del número de vibraciones que el cuerpo sonoro ejecuta en un tiempo determinado; el timbre de la naturaleza del cuerpo sonoro. En el caso presente, la tensión, longitud y grueso de las cuerdas vocales determinan la intensidad y tono de la voz. El timbre, según Helmholtz, es el conjunto de sonidos armónicos que acompañan á los fundamentales que la voz produce. Las contracciones, dilataciones y movimientos de todo género del aparato vocal, son causa

de que resuenen desigualmente los sonidos armónicos que á cada sonido fundamental acompañan, produciéndose así el carácter particular que á los sonidos vocales distingue y que se llama timbre, carácter que se diversifica en cada individuo y aún en cada una de las situaciones y momentos en que la voz se produce.

La voz se descompone en elementos irreductibles llamados *letras* y divididos en *vocales* y *consonantes*.

Podemos imaginarnos fácilmente lo que son letras, comparándolas con los ruidos que acompañan siempre á los sonidos producidos por nuestros instrumentos musicales, como el frotamiento del arco sobre las cuerdas del violin, los choques de los mazos de un piano sobre las cuerdas, etc.

El timbre variable de la voz es lo que constituye las *vocales*, y el ruido producido por el esfuerzo del aire al salir por el tubo vocal, modificado en una ú otra forma, constituye las *consonantes*.

La teoría más moderna y perfecta acerca de las vocales es la de Helmholtz, que ve en ellas las diferentes cualidades ó timbres de la voz, determinados por la especial forma que dan á las vibraciones las diversas posiciones de la boca y de los lábios. Con efecto, al ponerse en vibración merced al sonido producido en la glótis, el aire contenido en el tubo vocal vibra al unísono con aquel; pero lo general es que la cavidad vocal no preste igual resonancia á todos los sonidos armónicos que acompañan al fundamental, sino que haya siempre uno preferido, el que mejor se adapta á las dimensiones nuevas que el resonador adquiere al cambiar de posición la cavidad vocal.

Esta variedad de resonancias produce el timbre particular de las vocales, observándose que á cada disposición nueva del tubo vocal corresponde una determina-

da nota fundamental. Por consiguiente, las vocales están constituidas por un sonido producido por la glótis que reviste los caracteres particulares del timbre que le comunica el tubo vocal, diversamente dispuesto para cada vocal; varían por tanto las vocales como el timbre de los instrumentos.

Para pronunciar las vocales se necesita, pues, que el tubo vocal se modifique de diversos modos, pero permaneciendo inmóvil durante su emisión. No sucede lo mismo con las *consonantes*, cuya pronunciación requiere que se pongan en movimiento la garganta, la lengua ó los labios. Pero las consonantes no son un sonido verdadero y distinto como las vocales, como lo prueba el que no se puedan pronunciar sin el auxilio de estas, sino que son fenómenos ó accidentes sonoros, murmullos ó ruidos producidos por la vibración de los diferentes órganos del aparato vocal puestos en movimiento, y acompañan necesariamente, precediéndola ó siguiéndola, á la vocal.

Se llama sílaba un grupo de letras que se pronuncian en un solo tiempo.

En toda sílaba es indispensable la existencia de una vocal, y esta puede constituir sílaba por sí sola; pero es lo general que haya en ella vocales y consonantes.

La sílaba es un elemento material ó espiritual de la palabra, segun se la considere como simple articulación de los sonidos ó como dotada de valor significativo.

Toda combinación de sonidos articulados en la cual expresa el hombre un estado de su conciencia ó con la cual nombra ó designa un objeto cualquiera, se llama *vocablo* ó *palabra*. Expresa el vocablo forzosamente una de estas cosas: *séres, propiedades, relaciones*.

Con arreglo á este principio se determinan los vocablos como *partes de la oración*.

Siendo la palabra el elemento de la proposición ó parte de la oración, como las ideas lo són del juicio, veamos de qué ideas consta este, á fin de hacer luego inmediata referencia á las palabras.

El juicio se compone de *sujeto*, *cópula* y *atributo*: éste es la cualidad que se atribuye á aquel, y la cópula es el término que los une, afirmando la existencia del sujeto con la cualidad del atributo.

Á estas tres ideas corresponden, pues, tres palabras en la proposición ó expresión del juicio. Ejemplo: *Dios* (sujeto) *es* (cópula) *justo* (atributo). Casi siempre la cópula y el atributo se refunden en un vocablo único. Ejemplo: *Luis* (sujeto) *está* (cópula) *escribiendo* (atributo), que se expresa del siguiente modo: *Luis* (sujeto) *escribe* (cópula-atributo).

Para indicar el sujeto la gramática tiene el *nombre*, para la cópula-atributo el *verbo* atributivo; y así como todo juicio supone necesariamente aquellos elementos, toda oracion necesita *nombre* y *verbo*; si algunas veces parece que falta uno de ellos, es porque está sobreentendido, y es muy fácil suplirlo. El nombre y el verbo són, pues, las dos palabras esenciales, son el alma de la oración.

Tenemos las dos palabras cardinales, y es imposible que á su lado, y como sus iguales, vengan otras á reunírselas; estas sólo pueden agruparse como satélites á su alrededor.

Al lado ó alrededor del nombre, para atribuirle alguna cualidad ó para limitar su significacion, hallamos otras dos clases de palabras, que son su *calificativo* y su *determinativo*. Ejemplo de nombre calificado, ó sea acompañado de un calificativo: *hombre trabajador*. Ejemplo de nombre determinado, es decir, acompañado de un determinativo: *aquel hombre*. Ejemplo de nom-

bre determinado y calificado: *aquel hombre trabajador*.

Al calificativo y determinativo del nombre reunidos, suelen llamarse *adjetivos* (añadidos ó que añaden).

En derredor del verbo, para modificar su significación ó para limitarla, tenemos otras dos clases de palabras, á saber: su *calificativo* y su *determinativo*. Ejemplo de verbo calificado, es decir, acompañado de su calificativo: *canta bien*. Ejemplo de verbo determinado, esto es, acompañado de un determinativo: *siempre canta*. Ejemplo de verbo determinado y calificado: *siempre canta bien*.

Suele conocerse bajo la denominación comun de *adverbios* (que vale tanto como *adyacentes al verbo*), al calificativo y determinativo del verbo.

A estas seis clases de palabras, dos principales y cuatro secundarias, las podemos llamar *palabras fundamentales*, porque comprenden todos los elementos esenciales de la proposición. Hay otras dos clases de palabras á las que denominaremos *palabras ilativas*, porque, uniéndose á las primeras, y en general anteponiéndose á ellas, expresan ciertas circunstancias de relación, enlazando á ellas otras anteriores: son la *preposición* y la *conjunción*. La primera es el signo para enlazar otras palabras *al nombre* (ó palabra que le represente), como *amor de-madre*; la segunda es el signo de unión de otras palabras *con* el verbo, por ejemplo: *dijo que-escribirla*. Por tal motivo la preposición debe incluirse en el grupo del nombre y la conjunción en el del verbo. Sin las palabras ilativas hay á veces medios de expresarse con entera perfección, como en latin cuando se dice *amor matris*, ó en la frase castellana *díjele viniese*, sin que esto sea decir que en general no sean necesarias. La razón de esta distinción entre pala-

bras fundamentales é ilativas, es la siguiente: las primeras pueden subsistir sin las segundas; más estas sin aquellas, es decir, los signos de enlace, sin objetos que enlazar, estarían demás.

Gramaticalmente hablando, no hay más que las citadas clases de palabras, pues el artículo no es sino un determinativo, el participio es sólo un calificativo verbal, y la interjección, admitida por todos los gramáticos, no es una verdadera palabra gramatical, puesto que sólo se da este nombre á la expresion de una idea, porque equivale á una oración entera, segun todos convienen, y por tanto, debe considerarse como una oración ó proposición abreviada. La interjección es, en rigor, un grito, un sonido articulado, y por eso usamos muchas más de las que suelen traer las gramáticas; podemos inventarlas, lo que no ocurre con las verdaderas palabras: todo grito de sorpresa sirve de interjección.

La expresión oral del sugeto y del atributo lógicos, tienen algunas circuntancias variables, sin que el nombre y el verbo por ello pierdan su carácter fundamental. Algunas de estas modificaciones se expresan por medio de desinencias ó cambios en las terminaciones, cuyo conjunto constituye lo que se llama la *declinacion* en el nombre y la *conjugación* en el verbo. Las palabras que se refieren al nombre, tienen declinación en perfecta correlación con éste. Las referentes al verbo no se amoldan á la flexibilidad de éste en su conjugación, y en la generalidad de las lenguas carecen de desinencias, particularmente todos los determinativos del verbo.

Las palabras que tienen declinación ó conjugación se llaman *variables* ó *con accidentes*, y se conocen con las denominaciones de *invariables* ó *sin accidentes* á las que carecen de ellas.

Son, pues, variables las palabras fundamentales (exceptuando las referentes al verbo, principalmente sus determinativos), porque así conviene á su significación.

Las ilativas son invariables.

La variedad de desinencias que tan expresivas hace las palabras, es, sin embargo, un medio limitado y pobre para expresar las numerosas circunstancias á que se presta su significación; el medio verdaderamente práctico y universal consiste en hacerlas preceder de alguna de las ilativas cuya significación indica la circunstancia que se desea: *de madre* en castellano, equivale á *matris* en latin; *que escribió* es lo mismo que en latin *scripsisse*.

Las lenguas antiguas, como el latin y el griego, poseían declinaciones y conjugaciones más ricas que las modernas, como el aleman, el inglés, el castellano, etc., en las que se nota marcada tendencia á reemplazar las desinencias por las preposiciones, lo que permite expresar con amplitud toda clase de relaciones. La declinación se conserva, aunque pobre, en aleman; en las lenguas neo-latinas está casi reducida á dos formas: es una *pseudo-declinación*.

En cuanto á la conjugación en castellano, se ha conservado mucho más que la declinación; en cambio los alemanes y los ingleses sólo tienen una *pseudo-conjugación*. Nótese, sin embargo, que á pesar de su flexibilidad, el verbo con su conjugación está muy lejos de poder expresar todas las circunstancias de relación, y precedido de las diferentes conjunciones, adquiere nuevas formas que hubieran podido expresarse con desinencias, ampliando la conjugación, como *si viniese, aunque venga*, etc.

Pueden dividirse todas las palabras en dos grupos, á saber: *Grupo del nombre*, que comprende el nombre y

las palabras referentes á él, y *Grupo del verbo*, que abraza el verbo y las palabras que á él se refieren: las palabras de ambos grupos pueden ser fundamentales ó ilativas.

El primer grupo contiene tres palabras fundamentales, que són: *nombre* (tipo del grupo), *su calificativo* y *su determinativo*, y además una ilativa, la *preposición*; el segundo grupo comprende otras tres fundamentales, á saber: *verbo* (tipo del grupo), *su calificativo* y *su determinativo* y además una ilativa, que es la *conjunción*.

IV.

La proposición, oración ó discurso.—Qué se entiende por discurso.—División de las palabras.—Nombre.—Adjetivo.—Artículo.—Pronombre.—Verbo.—Participio.—Adverbio.—Preposición.—Conjunción.—Interjección.—Palabras que corresponden al grupo del nombre.—Idem, idem del verbo.—Oficios que pueden ejercer las palabras.—Orden en que se deben colocar en el discurso.—Orden natural.—Idem inverso.—Elementos musicales de la palabra.—La palabra como expresión del espíritu humano.

EL ENLACE de frases ó palabras que expresan todo un sistema de pensamientos recibe el nombre de *cláusula* ó *período*, siendo la reunión de estos el *discurso*, último elemento de la palabra.

Entiéndese por discurso toda emisión de signos suficientes para comunicar un pensamiento ó el enunciado de uno ó muchos juicios; porque todo el que habla intenta siempre comunicar sus juicios, esto es, ó lo que pasa dentro de sí mismo ó el juicio que ha formado de las cosas, pues jamás hablan los hombres para sólo expresar ideas sueltas y aisladas, y sería excusado que así hablasen, porque un hacinamiento de palabras sin ór-

den ó enlace no puede hacer sentido, esto es, no puede producir sentimiento alguno en el oyente; por donde se ve que el discurso resulta de las proposiciones como de sus verdaderos elementos, y que la interjección, el *sí*, el *no* y otras palabras que se cuentan entre los elementos del discurso, sólo tienen este carácter por cuanto hacen un sentido definido y completo, esto es, equivalen á proposiciones ó són proposiciones elípticas.

En las lenguas más perfeccionadas se pueden reducir, como ya hemos dicho, á diez clases las palabras como signos de las ideas, con las denominaciones de *artículo, nombre, adjetivo, pronombre, verbo, participio, adverbio, preposición, conjunción é interjección*. Pero debe advertirse que el artículo es considerado como un determinativo, el participio como un calificativo verbal y la interjección una verdadera palabra gramatical porque expresa un juicio.

Nombre ó sustantivo es la palabra destinada para significar una idea que goza en el alma de una existencia absoluta é independiente de cualquiera otra; ó una idea total, por tanto, puede ser sujeto de la proposición; y como sin perder su significación fundamental puede expresar ya uno, ya muchos séres, ya indivídúos de un sexo, ya de otro, ya tambien las relaciones que tiene con las otras palabras de que se compone la oración, es variable en género, número y en algunas lenguas tambien en caso; ó, por mejor decir, el nombre sustantivo es la sola palabra declinable por su naturaleza, y las demás lo són únicamente por cuanto se refieren al nombre sustantivo.

Adjetivo es la palabra destinada á significar una idea que no tiene existencia, sino contenida en otra ó una idea parcial considerada sólo en cuanto hace parte de otra, y prescindiendo de la idea de existir; sus propie-

dades són: *primera*, modificar los sustantivos en su comprensión, pues cuando sólo modifican la extensión, pertenecen á la clase de artículos ó son verdaderos artículos; *segunda*, formar con el verbo sustantivo *ser* toda clase de verbos y atributos, mas el adjetivo por sí sólo no puede ser atributo de una proposición, porque no significa la actual existencia en el sujeto, y para ser atributo no basta la sola posibilidad, es una de las palabras declinables porque pertenece al grupo del nombre.

Artículo es un determinativo *adjetivo* que no indica por sí ninguna circunstancia, pero que *hace referencia á circunstancias ya sabidas*. Cuando decimos *el libro*, ya sabemos de qué libro se habla.

Pronombre es la palabra destinada para expresar la relación de una idea con el acto de la palabra, y como para una alocución són necesarias tres personas: primera la que habla, segunda la que escucha, y tercera la de que se trata, se sigue que no puede haber más de tres pronombres; yo, tú, él ó aquel; ó los llamados personales; y que las otras palabras llamadas tambien pronombres no són sino artículos ó adjetivos, y el llamado relativo una conjunción. El pronombre es un determinativo que reemplaza al nombre. Pertenece al grupo del nombre, siendo por lo tanto declinable.

Verbo es la palabra destinada á significar la manera de existir con relación al tiempo; si enuncia la existencia sin modificación se llama *sustantivo*; en el caso contrario *adjetivo*; cuando la atribución afecta á otra cosa, el verbo se llama *transitivo*, é *intransitivo* cuando la modificación sólo afecta al sujeto á que se refiere. La naturaleza del verbo consiste sólo en significar un estado, bien sea de acepción, acción y pasión, ó bien estable ó pasajero en tal modo ó en tal tiempo; en que no puede

haber más de un verbo sustantivo, pero sí muchos adjetivos, y por último, el verbo adjetivo resulta de la combinación del verbo sustantivo y un adjetivo modificativo de la comprensión del sujeto que se puede descomponer en estos dos elementos. Los accidentes del verbo: *modos, tiempos, números y personas*, los cuales, como los accidentes del nombre, se designan con una pequeña alteración en su estructura material. No he contado también las *voces* entre los accidentes del verbo, porque un verbo en *voz pasiva* es esencialmente distinto del que se quiere suponer el mismo en *voz pasiva*. Los *modos* sólo pueden ser tres, fundados en razones filosóficas, porque de solo tres modos puede ser enunciada la idea fundamental del verbo: ó absolutamente y sin dependencia como en *amar*, ó como pudiendo y debiendo pertenecer á otra, como en *amante, amado*, ó perteneciendo ya realmente y formando parte de otra, como en *amo, amemos*; el primer modo es llamado infinitivo, el segundo participio y el tercero modo finito; pero con más propiedad debe llamarse el primero modo sustantivo, porque en él admite el verbo artículos y preposiciones y puede ser sujeto de la proposición; el segundo modo adjetivo, porque el participio tiene los mismos accidentes y hace los mismos oficios que el nombre adjetivo; y el tercero modo atributivo, porque en él es el verbo el verdadero atributo de la proposición: las gramáticas particulares subdividen este último modo, en *indicativo, subjuntivo* y otros. No es absolutamente necesario en los verbos expresar los números y personas con varias terminaciones, pues como sucede en la lengua inglesa, pudieran expresarse suficientemente sin alterar la estructura del verbo por medio de los pronombres, y sólo se han admitido estas terminaciones para expresar los accidentes del verbo

en la misma forma que los del nombre. El verbo adjetivo recibe la propiedad de tener tiempos del verbo sustantivo que es uno de sus elementos; y el verbo sustantivo la tiene de la idea de la existencia de que es signo, en la cual es menester distinguir las varias épocas de su duración ó tiempo, como la existencia comparada con el acto de la palabra se puede considerar en tres épocas principales, presente, pasada y futura; así los tiempos principales ó simples són en cada modo sólo tres; presente, pretérito y futuro, pero el pretérito y futuro se pueden subdividir en otras tres épocas relativas á un punto escogido en la duración pasada y futura y así los tiempos pueden llegar á ser nueve.

Participio es una palabra que participa de la índole del adjetivo y del verbo. Dicha participacion consiste en que conserva la significación del verbo del cual se deriva, y á veces el accidente de tiempo, pero no la afirmación. Pertenece al grupo del verbo.

Preposición es la palabra destinada á enlazar al nombre otras palabras para expresar relaciones de estas. En las lenguas que hay declinaciones són verdaderas preposiciones las terminaciones de los casos ó las sílabas finales, aunque contra lo que indica su nombre vayan pospuestas. Es ilativa y pertenece al grupo del nombre.

Adverbio es la palabra que sirve para expresar como en compendio la idea representada por una preposición con su régimen: como, *vencer fácilmente*, en lugar de, *vencer con facilidad*; su oficio no es sólo modificar al verbo de donde proviene su nombre, sino también al adjetivo y aún á otros adverbios. Pertenece al grupo del verbo.

Conjunción es la palabra que sirve para enlazar al verbo otras palabras. La conjunción encierra una proposición entera con un sentido subordinado y relativo, porque

se refiere en parte á la proposición que antecede y en parte á la siguiente, y cuando se sustituye á la conjunción la proposición que la reemplaza se ve el que repetido y refiriéndose uno á la proposición antecedente y otra á la siguiente: es ilativa y pertenece al grupo del verbo.

Interjección es la palabra, ó por mejor decir, el grito arrancado por la viveza de las sensaciones con que manifestamos nuestros pensamientos cuando á ello nos apremia una pasión ó afecto del ánimo; la interjección encierra una proposición entera con un sentido absoluto é independiente de cualquiera otra palabra; bien analizadas las interjecciones se hallará que són signos naturales; por lo tanto no están sujetas á las reglas de la sintáxis; no són elementos de la proposición, sino del discurso.

Vemos, pues, que de las clases á que los gramáticos han reducido las palabras són las fundamentales: el *nombre* y el *verbo* que dan origen á dos grupos que hemos convenido en llamar *Grupo del nombre* y *Grupo del verbo*. Al primero corresponden el *artículo*, el *adjetivo* y el *pronombre*, y al segundo el *participio* y el *adverbio*. Y las ilativas són la *preposición* y la *conjunción*: la primera corresponde al grupo del nombre, y la segunda al del verbo. La interjección es considerada como una oración ó proposición abreviada.

Todas las palabras pueden ejercer otros oficios que los propios de la categoría en que se las ha colocado é indicar sucesivamente, ya ideas completas, ya porciones de ideas ó meros accesorios; así todas se ponen en lugar del nombre y al contrario, lo que se conocerá atendiendo al sentido de todo el discurso más que á lo material de las palabras.

El orden en que se deben colocar las palabras en el

discurso es el mismo en que se ofrecen al entendimiento las ideas que significan; pero las ideas no se suceden en el mismo orden cuando discurremos tranquilamente sobre un asunto, que cuando estamos agitados de alguna pasión del ánimo; en el primer caso, la primera idea que se presenta es la del sugeto de que nos proponemos hablar, y despues van sucediendo las de sus cualidades, acciones, circunstancias de tiempo, lugar, etc.; mas en el segundo caso, la primera idea es la del objeto que nos causa la violenta agitación y las otras se suceden segun la mayor ó menor importancia que tienen para nosotros en aquella situación. El orden natural con que se colocan las palabras en el primer caso se llama orden lógico ó directo, y en el segundo caso oratorio ó inverso.

El orden inverso es el que contribuye más poderosamente á dar energía y claridad á la expresión de las ideas; pero en las lenguas modernas que no tienen *declinación* ni *voz pasiva*, el uso de la inversión no puede ser tan frecuente y atrevido como en las antiguas, en las que se puede emplear al efecto tan admirable recurso.

Para terminar este estudio de los elementos generales de la palabra, debemos ocuparnos de sus elementos musicales.

Advertimos, ante todo, que siendo la voz un sonido puede someterse á la ley musical del *ritmo* ó duración normal y gradualmente repetida de las vibraciones de un cuerpo sonoro. Aplicado el ritmo á la emisión de la voz, introduce en ella un elemento verdaderamente musical, manifestando en la *medida*, el *movimiento*, la *tonalidad*, la *melodía* y la *armonía* de la palabra.

La *medida* es la determinación de las partes del ritmo con relación á una unidad que en la palabra se re-

presenta por la sílaba. El *movimiento* expresa el grado de intensidad del espíritu por la rapidez ó lentitud de la elocución, y se significa en los acentos oratorios. La *tonalidad* ó el *tono* se expresa por el acento prosódico, que exige la elevación ó depresión de la voz segun las palabras ó frases que se pronuncian. De aquí nace la *modulación* del sonido ó cambio de tono producido por el cambio de ideas ó sentimientos expresados. El resultado del cumplimiento de las leyes rítmicas es lo que se llama *melodía*.

En cuanto á la *armonía*, propia de cualquiera obra literaria, descansa más bien que en la armonía de los sonidos, en el *orden y concierto* de las ideas.

Todos estos elementos musicales de la palabra se subordinan al espíritu, cuyo estado expresan, y se determinan, no sólo segun lo que es expresado en el lenguaje, sino segun condiciones individuales, circunstancias históricas, etc.

Nacen de aquí importantes variaciones en la emisión del lenguaje hablado ú oral, variaciones en que influyen el clima, la eufonía ó sonoridad de la palabra, la historia, la tradicion, la costumbre, etc. De aquí tambien se originan importantes alteraciones fonéticas en los idiomas y se desprenden leyes filológicas de gran trascendencia.

Es, por último, la palabra la expresión total de la vida del espíritu humano, lo mismo en su interioridad que en sus relaciones con la realidad objetiva, de la cual es representación y signo. De suerte, que merced á la palabra, no sólo puede el hombre manifestar todas sus ideas, afectos, sensaciones, voliciones, etc., todos los estados de su espíritu y de su cuerpo, sino tambien designar todos los objetos exteriores, pudiendo de esta manera establecerse entre los hombres una constante

comunicación y comercio de ideas y sentimientos que constituye la base más preciada de una superior vida social que aventaja inmensamente á la de los restantes seres inteligentes, y el verdadero origen de todas las excelencias que al hombre distinguen, como de los portentosos progresos que en su vida cumple.





CAPÍTULO II.

GRAMÁTICA CASTELLANA.

I.

Lengua castellana ó española.—Su origen y formación.—Investigaciones acerca de la primitiva lengua de los españoles: teorías acerca de su origen.—El lenguaje sufre grandes modificaciones con la llegada á la Península del pueblo celta.—Nuevas modificaciones con la llegada de fenicios, rodios, foccos, etcétera.—*Romance*.—El lenguaje durante la dominación de los romanos.—Vicisitudes que sufrió bajo la dominación de los visigodos.—El latín de los doctos y el de las muchedumbres.—Alteraciones que sufrió el lenguaje con la invasión de los árabes.—Nuevas alteraciones que sufrió con la destrucción del imperio visigodo.—Elementos que han entrado en la formación del idioma castellano: sus excelencias literarias.

LA LENGUA castellana, que por haberlo sido después de la corte, universidades y tribunales supremos de la monarquía, fué llamada *española*, y que hoy se usa como idioma oficial en todos los dominios españoles, tanto en el púlpito como en la tribuna, la prensa, el foro, la escuela, etc., empezó á ser idioma vulgar ó romance, como si dijésemos *romano rústico*, hacia el siglo X; tomó índole y forma de dialecto culto en el reinado de Alfonso el Sábio; adquirió

cierta grandiosidad bajo el de D. Juan el Segundo y doña Isabel la Católica; brilló con pompa y majestad en el reinado de Carlos I; y bajo el de su hijo Felipe II se pulió, se enriqueció, y añadió á la abundancia mayor suavidad y armonía.

No es nuestro ánimo engolfarnos ahora en eruditas y prolijas investigaciones sobre el origen elemental é histórico de la filiación, formación y alteraciones primitivas de nuestra lengua; bastando para dar una idea de su antigüedad y progresos una ligera exposición de su más remoto estado, vicisitudes y última forma.

A largas y numerosas investigaciones y á controversias animadas de las que aún no puede decirse que haya salido depurada la verdad, ha dado y está dando motivo la cuestión de fijar el idioma de los primeros pobladores de España; bien es verdad que la diversidad de pueblos que se establecieron en nuestra Península antes de la dominación romana, y la confusión que de su mezcla resultara, es causa bastante para dificultar la solución del problema filológico á que nos referimos.

Humboldt sostiene que la lengua de los vascos era la de los iberos, y se hablaba por toda la Península. Hovelacque afirma que semejante hecho no está científicamente demostrado todavía.

Los trabajos lingüísticos más recientes no conforman con la teoría de Humboldt, y cuando más, lo que admiten es que los antiguos iberos hablaron una lengua aliada al vasco, y quizá una forma más antigua de este, lo cual no está completamente probado.

Es muy probable, y casi admisible, la identidad entre el vasco y el ibero, teniendo en cuenta que el euscaro es uno de los idiomas más antiguos de nuestra Península, y que se hablaba en tiempo de los antiguos iberos, pues que precedió á la invasión de los celtas.

indo-europeos, pero no exclusivamente ni en toda la Península, como pretenden muchos filólogos.

Lo que cabe admitir es que el vasco es uno de los más antiguos representantes de los idiomas del pueblo ibero, que tuvo varios, lo cual está fuera de duda.

Estos idiomas sufrieron modificaciones con la llegada á nuestra Península de otros pueblos, principalmente el celta, de cuya amalgama con los primitivos habitantes resultó el pueblo *celtíbero*, cuyo idioma debió ser diferente de los que antes se hablaban.

La venida de las diversas colonias que despues de los celtas se establecieron en la península ibera, compuestas de fenicios, rodios, focesos, etc., y últimamente cartagineses, fué causa de nuevas modificaciones, nacidas de los nuevos elementos que áquellas colonias trajeron al idioma celtíbero y demás que se hablaban en la Península, predominando en unas partes las influencias griegas y en otras las celtas. Cuando los romanos se establecieron en nuestro suelo, habia adquirido gran preponderancia el elemento oriental, sobre todo con la venida de los cartagineses.

Esta influencia fué tan notable, que ha dado lugar que al tratarse de determinar por los doctos los orígenes de la lengua española, se sustente la teoría que hace derivar á esta de las lenguas semíticas, en contraposición de la que afirma que del latin nació el idioma castellano. Sin negar nosotros la influencia que en la formación de nuestra lengua ejercieron los orientales, creemos que el verdadero origen de ella debe buscarse en el latin, como lo indica el nombre de *lengua romance* que en un principio recibiera, y con que todavía se la designa.

Romance es la palabra que envuelve para nosotros un mundo de ideas. Ya simboliza tanto la índole y

origen de nuestra lengua castellana, como su más propio, genial y característico metro; y ya despliega ante los ojos una era magnífica de gloriosas hazañas, de hidalguía, de valor y de fé; diez siglos de héroes, para cantar los cuales falta voz á la épica trompa, y cuyo menor rasgo, una sola situación, una sentencia, una palabra no más, bastan para completar el cuadro más admirable, y enardecer la fantasía, y embelesar el ánimo con suavísimo deleite.

El mismo nombre de *romance vulgar castellano*, ó si quier dialecto usado en Castilla, análogo al que la plebe y campesinos de Roma hablaban ya en el siglo de Augusto, publica ser nuestra lengua una de aquellas, unidas entre sí por estrechos vínculos de parentesco y semejanza, que al roce continuo de las lenguas tracio-pelásgicas, ó greco-latinas, con las célticas (todas ellas de origen comun), brotaron pronto en Italia y España, en la Helvecia romana y Galia meridional, y en las comarcas del Pruth y del Danubio.

Esto admitido, y partiendo de la diversidad de elementos que por virtud de las invasiones indicadas anteriormente vinieron á ejercer su influencia en los idiomas que hablaban los antiguos iberos, veamos cómo de estos orígenes se formó el habla castellana, para lo cual es menester que nos fijemos en la invasión de Roma.

Al invadir nuestra Península los romanos extendieron la semilla del lenguaje nacional que entonces ni siquiera se presentia. Porque aquel pueblo poseia como ningun otro el dón de saber aclimatar en los territorios que conquistaba sus costumbres y sus instituciones, y en virtud de esta que pudiéramos llamar ley de su política y de su historia, consiguió en poco tiempo hacer que prevaleciese en la Península el bello idioma del Lácio.

Resulta, pues, que la ocasión de nacer y desarrollarse tales dialectos fueron los ejércitos romanos, compuestos de extrañas gentes y naciones. Érales preciso convenir en muy aceradas si muy bárbaras voces de mando, para la instantánea obediencia; ser por todas partes con claridad entendidos, lo mismo el capitán que el soldado; y poseer un molde común, donde á estilo semítico (es decir, conforme á la construcción gramatical más lógica y sencilla), vaciar seis docenas de vocablos de uso forzoso é inmediato para la vida y fáciles de retener en la memoria. Acercóse, pues, todo lo posible el idioma de los vencedores al de los vencidos, sin dolerle de modo ninguno renunciar á sus más ostentosas galas y formas, á la declinación del nombre, á la armónica voz pasiva de los verbos; y sobre todo al hipérbaton ó sea colocación afectiva de las palabras, desenfadada y caprichosa, como hija de los vehementes y erráticos movimientos del ánimo, pero sumisa y dócil á las tiránicas leyes musicales del oído.

Estas circunstancias, el definitivo establecimiento de los conquistadores en España, y las grandes ventajas con que brindaba á los naturales la civilización romana, ventajas de que los españoles no podían disfrutar bien sino mediante la adopción de las costumbres y del idioma del pueblo vencedor, fueron causa de que la lengua latina se aclimatara en la Península de tal modo que, bien puede decirse, su adopción fué general entre los españoles, á lo cual contribuyó de una manera eficaz la política del Senado.

Pero no vaya á creerse por esto que se perdiera por completo la primitiva lengua de los españoles y de los celtíberos, ni que se olvidaran algunos de los antiguos dialectos que se hablaban en la Península. Testimonios irrecusables prueban lo contrario, y muestran que se

hablaban en Iberia distintos lenguajes, aún en tiempos del imperio romano.

La irrupción de los bárbaros del Norte produjo nuevas alteraciones en el idioma que se hablaba en España, si bien la corrupción que el latín sufrió aquende los Pirineos, no fué tan grande como la que experimentara en otros pueblos; debiéndose esto á las relaciones que las razas que aquí vinieron tenían ya desde tiempo antes con los romanos, y á la influencia que llegaron á tener los obispos españoles en el gobierno de los visigodos, sobre todo desde la unión del clero arriano al católico. Entonces prevaleció en la mezcla la lengua latina, si bien con algunas modificaciones, siendo la principal que los invasores introdujeron en dicho idioma la de amoldar sus formas al mecanismo de los dialectos que ellos hablaban. Los godos, pues, adoptaron el vocabulario de la lengua latina, pero alteraron la estructura gramatical de este idioma, adaptándola en lo posible al lenguaje perfeccionado por Urfilas, al que, como era natural, no renunciaron del todo en un sólo día. Ya fuera por esto ó porque no dejaban de hablarse en España otros idiomas, lo cierto es, que en los últimos tiempos de la dominación visigoda, la corrupción de la lengua latina se hacia cada vez más sensible á pesar de los esfuerzos que el clero y los doctos hacían por conservarla, de lo cual resultó un nuevo idioma que hablaban las muchedumbres, y que venia á ser un *latín bárbaro*, como lo calificó San Isidoro.

Tenemos que además de algunos de los antiguos idiomas, se hablaban en la Península dos lenguajes: el latín cultivado por los doctos, y el de las muchedumbres, que era producto de la mezcla del antiguo greco-celtíbero, del latín y del visigodo, y que fué el que principalmente ocasionó la corrupción de la lengua romana.

Con la invasión de los árabes, el idioma nacional, que ya podemos considerar como en embrión, sufrió nuevas alteraciones, con las cuales recibió á la vez elementos de riqueza inapreciable, y hubiera sido mayor la influencia que en el lenguaje comunmente usado por los españoles ejerció el que trajeron los musulmanes, si un puñado de valientes no lo hubiesen preservado de la general catástrofe.

Aquellos españoles, que despues de la destrucción del imperio visigodo se retiraron con Pelayo á los fragosos terrenos de Astúrias y Vizcaya, llevaron y conservaron consigo en aquel asilo el idioma corriente y usual de su tiempo, que era un latin ya estropeado y desfigurado por la pronunciación de los godos; pero si consiguieron esto, no lograron alcanzar que la corrupción del latin dejara de seguir adelante, como lo hacía visible y rápidamente, hasta el punto que los legos en el siglo IX ya no entendian el romano de los libros, ni por el de estos se podia conocer el romance de la habla comun. Al paso que se extendían las conquistas de los españoles septentrionales, aquel tosco dialecto del latin se propagaba insensiblemente por todos los países que ocupaban. De la comunicación de ellos con los antiguos tributarios de los moros, y con estos mismos, de quienes habian tomado muchas palabras, se vino á formar un lenguaje mixto, que con el tiempo fué adoptado y connaturalizado en todos los dominios de la corona de Castilla.

De la breve reseña que acabamos de hacer, se deduce, que si bien nuestro idioma debe su origen al latin, que es principal fundamento, en su composición han entrado varios y muy distintos elementos, como són los que le trajeron pueblos tan diversos como los que durante el largo trascurso de tiempo que duró la formación de nuestro idioma nacional, se establecieron en

la Península ibérica, en cuya civilización ejercieron gran influencia, modificando en diversos sentidos, y en diferentes períodos, costumbres, instituciones, hábitos, etcétera, todo, en fin, cuanto constituye la manifestación de la vida total de un pueblo. Con el trascurso del tiempo fué también perdiendo gran parte de la dura articulación de sus voces, limándose y suavizándose la aspereza de su estructura silábica con la mayor comunicación y trato entre gente muy sensibles á la armonía, á causa de la delicadeza de sus órganos y urbanidad de sus costumbres; á la manera que los guijarros que acarrear los torrentes se redondean y alisan con el continuo frotamiento de unos con otros.

Así vemos que desde principios del siglo XV se fué puliendo la lengua castellana, haciéndose de día en día más dulce y sonora, ya en las inflexiones, ya en las terminaciones nuevas que se introducían en muchísimos vocablos con la mudanza, supresión ó adición de algunas letras; unas veces para conformarlos más á su etimología latina, y otras para facilitar y suavizar su pronunciación, lo cual se debe principalmente á los poetas, que buscaban el número, la suavidad y la cadencia.

En efecto; de la poesía podemos decir nació la perfección de nuestra prosa en la parte mecánica del lenguaje (que no en la parte metafísica y corrección gramatical); porque en el tesoro poético hallaron los historiadores y oradores las locuciones elegantes, enérgicas y armoniosas para mover más fácilmente los afectos, y describir con más impresión los acontecimientos. Seguramente Fray Luis de León, Cervantes, Lope de Vega, Bartolomé Leonardo de Argensola y D. Antonio Solís no fueran tan sobresalientes en lo brillante y numeroso de su prosa, si no hubiesen cultivado al mismo tiempo la poesía.

Lejos de perjudicar á la belleza del idioma castellano, la mezcla heterogénea de los elementos que han entrado en su composición, parece como que ha venido á favorecerle, sobre todo por la parte que corresponde á los idiomas de los romanos, germanos, árabes y judíos; pues la verdad es que la lengua castellana tiene excelencias literarias de inestimable valor, y en las que, salvo la latina, apenas si hay alguna que la aventaje. Es armoniosa y abundante cual ninguna, y á la majestad y elegancia reúne en alto grado la fluidez y la galanura que todos los filólogos le reconocen. Dulce, pero no afeminada; severa sin ser ruda; sonora y grandilocuente; flexible en alto grado; rotunda y grave en la prosa; llena de riqueza y armonía en el verso; puede competir nuestra lengua con la italiana, superar á la francesa y sólo ceder en perfección á la latina.

Es tanta la riqueza de la lengua castellana, dice Capmany, que cuanto más se estudia más da que estudiar; y cuanto más se profundiza más tesoros descubre.

II.

Principios peculiares del idioma castellano.—Enseñanza.—Definición del lenguaje.—Para qué fué dado al hombre el lenguaje hablado.—Lengua, idioma ó habla.—Lengua castellana.—Qué se entiende por lengua primitiva.—Idem por derivada.—Idem por madre.—Idem por hermana.—Idem por materna.—Idem por viva.—Idem por muerta.—Idem por oriental.—Idem por clásica.—Idem por escrita.—Idem por no escrita.—Ejemplos.—Qué se entiende por lenguaje técnico, culto y vulgar.—Importancia del estudio de la Gramática.—Qué es necesario para hablar una lengua con pureza.—División de la Gramática.—Qué se entiende por Analogía.—Qué por Sintáxis.—Qué por Prosodia.—Qué por Ortografía.



A HEMOS dicho al hablar de la *Gramática general* que hay en todo idioma principios comunes á todos los demás, porque se fundan en la naturaleza de las cosas y la constitución del corazón humano; y principios peculiares que forman su hermosura y gala, los cuales deben el sér, ya al arbitrio de los nacionales, ya al clima y génio del país, ya á la legislación, ciencias, artes, trato y comercio. Hemos hablado de los primeros en la gramática general; trataremos de los segundos en la gramática castellana.

Pero estas lecciones no se dirijen tan sólo á manifestar las reglas regenerales y elementales de nuestra lengua, sino que se estienden á la enseñanza de lo necesario para hablarla y escribirla con corrección y con elegancia. Esta es la parte práctica, y sin duda la más importante; porque no tanto se aprende una lengua con reglas, cuanto con ejemplos selectos; no tanto en una gramática cuanto en los buenos autores.

Entendemos por *lenguaje*, de *linguam agere* (mover la lengua), todo aquello que sirve para expresar las ideas y sensaciones por medio de signos; si estos són

naturales, como los gestos, los gritos y contracciones del rostro, ó cualesquiera otros movimientos y actitudes, el lenguaje se llama de *acción* ó *natural*. Si los signos consisten en combinaciones arbitrarias ó libres, el lenguaje es *artificial*, el cual se llama *oral* si los signos constituyen un sistema de voces ó sonidos articulados.

El lenguaje hablado fué dado al hombre al principio del mundo, puesto que teniendo que vivir en sociedad necesitaba darse á entender desde el primer instante para comunicar á los demás sus ideas y pensamientos.

Lengua, idioma ó habla, es la reunión de signos orales ó vocablos con que se entienden los individuos de un mismo pueblo. La lengua es, pues, el lenguaje oral, mas no el *natural*, porque *lenguaje* tiene más extension que *lengua*, como se ha visto. Lengua es tambien el órgano más importante del sentido del gusto.

La lengua de los habitantes de España deberia y puede llamarse *española*; pero más comunmente se denomina lengua *castellana*, porque empezó á usarse en *Castilla*, y en Castilla se ha conservado con mayor pureza y esplendor, prevaleciendo sobre la de los demás pueblos que habitaban la Península ibérica, de los cuales algunos conservan todavía su antiguo idioma, como los vascongados, catalanes, etc. De este predominio fué tambien consecuencia que la lengua de Castilla se adoptara, al fin, para la legislacion y demás usos oficiales.

Primitiva, es la lengua de que proceden todas.

Derivada, la que se formó de otra.

Madre, la que sirvió de origen para la formación de una ó más lenguas.

Hermana, la que procede de la misma lengua que otra.

Materna, la que es propia de cada individuo.

Viva, la que está en uso.

Muerta, la que no habla hoy ningun pueblo.

Oriental, la hablada en Asia, cuna de Adán y Eva.

Clásica ó sábia, la que no está en uso, pero que llegó á un completo desarrollo en su formación.

Escrita, la que tiene caracteres para fijar las palabras.

No escrita, la que carece de letras ó símbolos.

Ejemplos.—El latín es lengua *derivada* del sanscrito; *hermana* del griego; *madre* del castellano, italiano, francés, portugués, provenzal y vólaco, que por eso se llaman lenguas *neolatinas*; *materna* lo fué para los romanos; *muerta*, porque sólo la poseen hoy algunos á costa de largos estudios, y sin conocer su verdadera pronunciación; *sábia* y *escrita*, porque tiene una gramática modelo. El castellano es lengua *derivada* del latín; *hermana* del italiano, francés, etc.; *viva*, porque está en uso; *materna* para los españoles, y *escrita* porque tiene su gramática.

Se llama lenguaje *técnico*, el que emplea las voces propias de las ciencias y artes; *culto*, el que usan los escritores y oradores, y *vulgar*, el que se usa en cartas ó conversaciones familiares.

El estudio de la Gramática es uno de los más importantes, puesto que con él aprenden los hombres el mejor modo de expresar sus ideas para entenderse con claridad y precisión en todos los actos de la vida.

Para hablar y escribir una lengua en toda su pureza, es necesario: *conocer* el valor y accidentes de las palabras sueltas, que són signos de las ideas, y expresión mediata de las cosas; *ordenar* dichas palabras para expresar bien los juicios; *pronunciarlas* sin vicios, según la entonación y acento que emplean las personas cultas; *escribirlas* con sujeción á las reglas correspondientes.

Divídese, por lo tanto, la Gramática en cuatro partes,

que són: ANALOGÍA, SINTÁXIS, PROSODIA y ORTOGRAFÍA.

La palabra ANALOGÍA viene de dos griegas, *ana* que significa (segun, conforme) y *logos* (razon, palabra). Se llama tambien *Etimología*, de *etymos* (verdadera) y *logos* (palabra), como dando á entender que trata de lo que són las palabras clasificadas, por su origen y significación. Otros le dan el nombre de *Lexiología* ó *Lexicología*, de *lexicon* (palabra) y *logos* (razón), porque da razón de las palabras con relación á sus formas, composición y derivación. La *Etimología* y la *Lexicología*, son más bien partes de la Analogía que de la Gramática.

La palabra SINTÁXIS viene del griego *syn* (con) y *taxis* (órden), porque junta las palabras *con órden* á diferencia de la *Síntesis*, que las une simplemente ó recompone.

La Sintáxis abraza tres partes:

1.^a *Concordancia* ó conformidad de accidentes entre las palabras variables.

2.^a *Régimen* ó dependencia respectiva que tienen en la oración.

3.^a *Construcción* ó colocación de las palabras del modo que expresen el pensamiento con más precisión y armonía.

La palabra PROSODIA trae su origen de las griegas *pros* (á, hácia) y *ode* (canto), porque la buena pronunciación es una especie de *canto*.

La palabra ORTOGRAFÍA se deriva de dos griegas, *grapho* (escribir) y *ortho* (correcto), porque enseña la manera de escribir bien las letras y demás signos del castellano. Así como la Ortografía es el arte de escribir, la *Ortología* es el arte de hablar. *Ortopeya* ú *Ortoepia* se dice tambien la pronunciación que se ajusta á los principios de la *fonética* y de la *eufonía*.

En resumen: la SINTÁXIS trata de las oraciones formadas de palabras; la ANALOGÍA, de las palabras aisladas que se componen de sílabas; la PROSODIA, trata de las sílabas que se componen de letras, y la ORTOGRAFÍA, de las letras.

III.

Qué se entiende por letras.—Alfabeto.—Letras de que consta.—Vocales.—Consonantes.—Consonantes mudas y semivocales.—Órganos de la pronunciación —Letras labiales.—Idem labio-dentales —Idem linguales-dentales.—Idem paladiales-linguales.—Idem guturales.—Idem nasales.—Valor de la *X*.—Articulaciones de la *r*.—Cuadro sinóptico de las letras consideradas como orgánicas.—Observaciones acerca de la pronunciación de las letras.



LETRAS són los signos con que representamos los sonidos simples ó articulados que producen los órganos vocales. La *letra* es el elemento indivisible de la voz, y al mismo tiempo el signo con que se expresa dicho elemento. Los latinos llamaban *elemento* á la letra pronunciada, y *littera* (letra) á la escrita.

El conjunto de letras de una lengua se llama *alfabeto*, de las dos letras griegas *α* (alfa) y *β* (beta); se llama tambien abecedario, de las cuatro primeras letras *a*, *b*, *c*, *d*, de nuestro idioma.

El alfabeto castellano consta de veintiocho letras, á saber:

Las cinco *a*, *e*, *i*, *o*, *u* se llaman *vocales*, porque se expresan emitiendo un sonido fundamental, simple y distinto, con la boca muy abierta al pronunciar la *a*, y cerrándola gradualmente hasta llegar á la *u*.

Las otras veintitres letras se llaman *consonantes*, porque *suenan* con las vocales de cuyo auxilio necesitan

para pronunciarse, y son: *b, c, d, ch, f, g, h, j, k, l, ll, m, n, ñ, p, q, r, s, t, v, x, y, z*.

Las consonantes se llaman *mudas* si empiezan á pronunciarse por sí mismas, como *b be, c ce, d de*; y *semi-vocales* si empiezan por una vocal, generalmente la *e*, como *f efe, ll elle, r erre*, etc.

Los órganos de la pronunciación son seis: los lábios, los dientes, la lengua, el paladar, la garganta y la nariz.

Las letras labiales ó que se pronuncian con los lábios son tres, á saber: *b, m, p*.

Las que se pronuncian con los lábios y los dientes, dos, *v, f*.

Las que se pronuncian con los dientes y lengua, cinco: *d, t, s, z, c* (con *e, i*).

Diez y seis son las que se pronuncian con el paladar y la lengua: *ch, l, ll, n, ñ, g* (con *a, o, u, gue, gui, l, r*), *c* (con *a, o, u, l, r*), *q, r, y*.

Dos son las letras guturales, *j, g* (con *e, i*).

Las letras nasales ó las que se pronuncian respirando con la nariz, son tres: *m, n, ñ*.

La *x*, antes de consonante, tiene el valor de *cs*, como *extremo*, léase *ecstreño*; puesta entre dos vocales tiene el valor *gs*, como *exámen*, léase *egsámen*.

La *r* tiene tres articulaciones distintas, una fuerte, otra suave y otra mixta.

CUADRO SINÓPTICO

DE LAS LETRAS CONSIDERADAS COMO ORGÁNICAS.

Letras labiales	Labiales dentales.....	LINGUALES dentales.	PALADIALES LINGUALES.	GUTURALES.	Nasales.....	Vocales.....
B	V	D	Ch	J	M	A
M	F	T	L	G (con <i>e, i</i>)	N	E
P		S	Ll	X	Ñ	I
		C (con <i>e, i</i>)	N			O
		Z	N			U
			G (con <i>a, o, u, gue, gui, l, r</i>)			
			Q			
			R			
			Y			
			C (con <i>a, o, u, l, r</i>)			

Acerca de la pronunciación de las letras comprendidas en el anterior cuadro, hay que hacer las siguientes observaciones:

A.—Esta letra se pronuncia con la boca medianamente abierta, la lengua sin tocar en parte alguna, pero sí un poco doblada por su parte inferior, y se respira emitiendo la voz.

B.—Se pronuncia con los labios unidos ligeramente; al separarlos se sopla con suavidad, formando con la garganta un pequeño ruido.

Z con A, O, U, y C con E, I.—Estas dos letras en esta combinación tienen muy irregular pronunciación, pues

se coloca la lengua interpuesta entre los dientes, los cuales la comprimen.

D.—Para pronunciar esta letra se toca suavemente con la lengua á los dientes superiores, soplando y formando un pequeño ruido gutural.

E.—Se arroja el aliento desde lo más elevado de la garganta, teniendo la boca más abierta que para pronunciar la A; el lábio superior más dentro, la lengua tendida, tocando suavemente su punta á los dientes inferiores, hácia donde se dirige el aire para hacerle más suave.

F.—Esta letra, semejante á V en su pronunciación, se diferencia sólo en que es aún más suave, y que para su articulación se sopla con el interior del orlo del lábio inferior unido á los dientes superiores. Segun varios ortólogos y con ellos Panduro, falta en la mayor parte de las lenguas europeas, asiáticas y americanas.

G (suave).—Se pronuncia con la parte más interior de la lengua, ó sea con un arranque, comprimiéndola al paladar, separándola muy de pronto, y respirando al mismo tiempo.

J y G, *gutural fuerte*.—Se pronuncian por una expulsión fuerte del aliento, que se fija en la garganta.

I.—Esta letra formada del jota griego, tiene un sonido agudo y penetrante, el cual se hace con los costados de la lengua, tocando á las dos primeras muelas superiores de cada lado, los labios más estirados sobre las mandíbulas que para la E, de modo que se manifiestan los dientes, y respirando.

K y Q.—Su articulación es igual á la de la C con las vocales *a*, *o*, *u*, y las consonantes *l*, *r*.

L.—Se hace su articulación arrastrando la lengua por el paladar y formando un pequeño ruido con la garganta.

LL.—Se forma la articulación de esta letra comprimiendo al paladar todo el lleno de la parte media de la lengua y tocando con ella el arranque de los primeros dientes molares superiores, y formando un leve ruido con la garganta.

M.—Dando con los labios unidos con más fuerza que para la B, formando con la garganta y nariz un pequeño ruido, se da la articulación á esta letra.

N.—Se pronuncia tocando con la lengua en la parte inferior del paladar, respirando por la nariz y haciendo un pequeño ruido con la garganta.

Ñ.—Esta letra se pronuncia como la anterior, con la sola diferencia, que si la una toca con la punta de la lengua á la parte inferior del paladar, en esta es con todo el lleno, dejándola más comprimida.

O.—Se pronuncia con la boca un poco más cerrada que para la *a*, formando un círculo con los labios y respirando.

P.—Para pronunciar esta letra se tienen los labios unidos con fuerza y se sacuden soplando al tiempo de separarlos.

R.—La R se pronuncia con la lengua fija en el paladar, tocando por sus costados á los últimos dientes molares y estremeciéndola.

S.—En la articulación de esta letra hay que tener los dientes unidos, los dos costados de la primera parte de la lengua tocados á los colmillos superiores, y soplando.

T.—Se pronuncia uniendo con fuerza la lengua á los dientes superiores, y soplando en el momento de separarla.

U.—La U se pronuncia alargando los labios, formando un círculo muy pequeño con ellos, y respirando.

V.—En la pronunciación de esta letra hay que tocar ligeramente á los dientes superiores con el orlo del lá-

bio inferior, soplar suavemente, y formar un pequeño ruido con la garganta.

Y.—Se pronuncia con todo el lleno de la lengua algo arrastrada por el paladar, tocando por sus costados á las muelas superiores, y formando un leve ruido con la garganta.

IV.

Qué se entiende por sílaba.—Cuándo es simple y cuándo compuesta.—Cuándo se la llama directa, inversa, mixta, diptongada, triptongada y combinada.—Qué se entiende por dicción, palabra, término, voz ó vocablo.—Cuándo es la palabra monosílaba, disílaba, trisílaba, cuadrísílaba, polisílaba.—Acento.—División del acento.—Palabras graves, agudas y esdrújulas.—Acento nacional.—Idem rítmico.—Ritmo ó número.—Cantidad prosódica.—Casos en que sirve el acento para distinguir palabras.—Acertada expresión de los pensamientos.



Se entiende por *sílaba* la letra ó reunión de letras que se pronuncian en una sola emisión de voz. La sílaba ha de tener, por lo ménos, una vocal, de sonido predominante.

Se divide en *simple* y *compuesta*; simple si es una vocal sola; compuesta si tiene una ó más consonantes.

Es *directa*, si la consonante se apoya sobre la vocal, como *la*.

Inversa, si la vocal precede á la consonante, como *al*.

Mixta, si tiene consonante antes y despues de la vocal, como *las*.

Diptongada, si tiene un *diptongo*, esto es, la reunion de dos vocales que se pronuncian en un solo tiempo, como *vió*.

Triptongada, si tiene un *triptongo*, es decir, tres vo-

cales que se pronuncian en un solo tiempo, como *buey*.

Combinada, si tiene dos consonantes juntas, como *bra*, *pre*, *tro*, etc.

Llábase *dicción*, *palabra*, *término*, *voz* ó *vocablo*, á una sílaba ó reunión de sílabas que son signo completo de cualquier idea. En Gramática se consideran las palabras como signos de las cosas representadas en la mente por las ideas. *Palabra* se deriva de *parábola* (alegoría).

La palabra es *monosílaba* si tiene una sola sílaba, como *pán*.

Disílaba si tiene dos, como *panes*.

Trisílaba si tiene tres, como *panera*.

Cuadrisílaba si tiene cuatro, como *panadero*.

Tambien se llama *polisílaba* la palabra de más de una sílaba.

El *acento* es un signo que se coloca sobre las vocales para indicar unas veces modificaciones en la pronunciación, y otras diferente naturaleza de la letra ó palabra á que afecta.

De aquí la división que los autores hacen generalmente del acento en *prosódico* ó *tónico* y *ortográfico* ó *figurado*; el que llaman acento tónico, como caso de pronunciación, debe estudiarse en la Prosodia; pero como signo no pueden sacarlo de la Ortografía, viéndose probada una vez más la necesidad de simultanear esos dos puntos de vista que son comunes á los signos y sus efectos, como á las letras que á la vez son signos y sonidos.

Llábase tambien *acento* á la modificación misma que para la pronunciación indica el signo que hemos definido, y en ese sentido se dice refiriéndose al castellano que en tal ó cual palabra el acento (la pronunciación) carga en determinada sílaba.

Acento propio de las palabras castellanas es la castiza articulación de las letras.

Las palabras se dividen con relación á los acentos, en *agudas*, *graves* y *esdrújulas*. Son agudas cuando el acento prosódico ó fuerza de la pronunciación carga sobre la última sílaba; graves, si carga en la penúltima, y *esdrújulas*, si se pronuncia fuerte la antepenúltima sílaba. Ejemplos: *cantará*, *cantára* y *cántara*.

Si el acento se apoya en una sílaba anterior á las dichas, la palabra se llama *sobresdrújula*, como en *cándidamente*.

En toda palabra hay una sílaba que se pronuncia más fuerte, aunque no siempre lleve acento ortográfico. Las últimas sílabas de *amor* y *cortes*, son agudas, pero no tienen ambas acentos. La cantidad de las sílabas pende de la extensión con que se pronuncian.

En el idioma francés no hay voces esdrújulas; en latin no las hay agudas, y sin embargo, nuestra acentuación es casi igual á la latina, puesto que las voces derivadas tienen en castellano acentuada la misma sílaba que las latinas, con raras escepciones. Así, *amar* viene de *amāre*, *oracion* de *oratione*, *juventud* de *juventute*, *amable* de *amabile*.

Acento nacional, español, francés, catalán, gallego, vascongado, etc., es aquel canto ó modulación especial con que pronuncian los habitantes de una provincia ó estado, es decir, el tono peculiar con que se habla en una comarca, provincia ó nación.

Acento rítmico es aquel acento prosódico que se marca más en un grupo de palabras para darles la debida unidad armónica. *Expresivo* de ideas (ideológico), y *expresivo* de afectos (oratorio).

El *ritmo* ó *número* es la ordenada proporción entre las partes del discurso. *Ritmo*, igual á *cadencia*, *medida*,

cualidades de rigor en el canto y en el verso, y tambien necesarias para la buena prosa.

Valor prosódico de una sílaba es lo que tarda en pronunciarse, y segun la duración de tiempo, dividen algunos las sílabas en *largas* y *breves*, á imitación del griego y latin, en cuyas lenguas la sílaba larga tenia *dos tiempos*, y la breve *uno*.

La Real Academia de la Lengua, en su *Gramática*, llama *larga* la sílaba acentuada y á la que siguen dos ó más consonantes, y *breves* á las demás.

En las lenguas derivadas del latin no se conoce la cantidad prosódica de este idioma, ni áun para hablarlo segun la pronunciación castellana, puesto que se tarda más en pronunciar unas sílabas que otras, pero no puede asignarse exactamente á una sílaba larga doble tiempo que á una breve.

Dicho lo principal sobre el uso del acento castellano, vamos á señalar los casos en que sirve para distinguir palabras y se coloca con preferencia sobre aquellas que tienen más importancia, y por lo mismo se pronuncian con más fuerza.

Así, se acentúan algunos pronombres para que no se confundan con los artículos y adjetivos, y los adverbios que pueden ser conjunciones.

La acertada *expresión* de nuestros pensamientos al hablar, consiste en deslindar bien el oficio y objeto de cada vocablo en la oración, de modo que lo importante ó significativo descuelle sobre lo demás, sin que se desconcierte el enlace de unas y otras palabras.

Todas ellas deben estar fielmente subordinadas á los afectos que nos mueven. Faltando á cualquiera de estas leyes, resulta el tonillo ó desentono, que afean tanto la oratoria, la declamación y la lectura.

V.

Expresión oral de juicio.—Pensamiento.—Idea.—Proposición.—Oración.—Período.—Partes de la oración.—Artículo.—Nombre.—Adjetivo.—Pronombre.—Verbo.—Participio.—Adverbio.—Preposición.—Conjunción.—Interjección.—Accidentes gramaticales.—Declinación.—Cuántos son los casos.—Nominativo.—Genitivo.—Dativo.—Acusativo.—Vocativo.—Ablativo.—Qué es número gramatical.—Singular.—Plural.—Qué es género.—En cuántas clases se divide.—Cuadro que contiene los accidentes gramaticales del artículo, sustantivo, adjetivo, pronombre y participio.

 A EXPRESIÓN *oral* del juicio ó pensamiento, se llama oración; la expresión *oral* ó *escrita* se llama *proposición*.

Pensamiento, es la idea que se forma de alguna cosa.

Idea, es lo que de alguna cosa queda en el entendimiento.

Proposición ú *oración*, es la expresión de un juicio por medio de palabras.

Oración, es la palabra ó reunión de palabras con que se expresa un concepto cabal.

Período, es la reunión de palabras ú oraciones que forman sentido perfecto.

Las palabras que concurren á formar la proposición ú oración, corresponden todas, segun el oficio que hacen en el razonamiento, á algunos de los diez grupos siguientes:

Artículo, nombre, adjetivo, pronombre, verbo, participio, adverbio, preposición, conjunción é interjección. Los gramáticos llaman á estas diez clases partes de la oración, y la explicación de su índole pertenece, como queda indicado, á la *Analogía*; y su oficio en la oración, á la *Sintáxis*.

El artículo, determina la mayor ó menor extensión de los séres.

El nombre ó sustantivo, los designa.

El adjetivo, los califica.

El pronombre, los personifica.

El verbo, designa su acción ó estado.

El participio, es como un modo adjetivo del verbo.

El adverbio, modifica al verbo y adjetivo.

La preposición, enlaza dos palabras ó términos de la oración.

La conjunción, enlaza dos oraciones.

La interjección, expresa sentimientos.

Vamos á ocuparnos de los llamados accidentes gramaticales, porque desde los primeros pasos de la *Analogía*, hemos de verlos modificando las partes de la oración.

Se llaman accidentes gramaticales, á las alteraciones que sufren las palabras variables en su formación.

Los accidentes del *artículo*, *sustantivo*, *pronombre*, *adjetivo*, *verbo* y *participio*, són el *número*, el *género* y la *declinación* ó *caso*. Las principales variaciones que se verifican en el verbo, tienen por objeto acomodarse á la expresión de *modos*, *tiempos* y *personas*, de que se tratará más adelante. De aquí se origina un sistema de inflexiones, á que se ha dado el nombre de *conjugación*.

Las otras cuatro partes de la oración no tienen accidentes gramaticales, porque conservan siempre una misma terminación.

Declinación ó *caso*, es la variedad de terminaciones de dichas partes de la oración, cuando las tienen, como el pronombre personal, segun unos; segun otros, *caso* es la posición diferente que puede tener una palabra declinable en la oración.

La declinación castellana indica el género y el nú.

mero con terminaciones diferentes, y el caso con preposiciones.

En castellano son seis los *casos*, como en latín, á saber:

NOMINATIVO, de *nómino, nominavi, nominatum*, (nombrar); caso recto, propio de la persona ó cosa que ejecuta ó recibe la acción del verbo. No lleva preposición.

GENITIVO, de *gigno, is, ere, génitum*, (engendrar), caso oblicuo; denota posesión con la preposición *de*.

DATIVO, de *dativus*, derivado de *do, as, are*, (dar); caso oblicuo, al que en daño ó provecho se dirige indirectamente la significación del verbo. Casi siempre regido de *á* ó *para*.

ACUSATIVO, de *cudo, cudi, cusum*, (sacudir, herir), y *ad, a*; caso objetivo, sobre el cual recae directamente la acción del verbo, con la preposición *á*, si es nombre de persona, ó propio sin artículo; y sin *á* en otros casos.

VOCATIVO, de *voco, vocavi, vocatum*, (llamar); caso oblicuo, que indica la persona ó cosa á quien llamamos. Puede precederle la interjección *¡oh!*, pero nunca preposición.

ABLATIVO, de *áufero, ablatum*, (separar ó quitar); caso oblicuo, regido de las preposiciones *de, en, con, por, sin, sobre*, etc. Denota causa, instrumento, modo, tiempo, etc.

Número gramatical, es la diferencia que hay entre ser uno ó más los objetos de que se habla; esto es, la propiedad que tienen las palabras declinables, y en especial el sustantivo, de significar la *unidad* ó *pluralidad*. Así, pues, diremos que són dos los números: *singular* y *plural*.

Para dar idea del *singular* basta una persona ó cosa,

y para darla del *plural* hacen falta dos ó más personas ó cosas.

Para dar idea de *generalidad* puede bastar un solo objeto ó persona, pues al decir *mesa*, por ejemplo, comprendemos bajo esta palabra *general* todos los muebles de la misma clase. *Mesa* es, pues, una palabra que expresa una idea *general* en singular, y *mesas* es una palabra que expresa una idea *general* en plural.

Género es la distinción del sexo.

No habiendo en la naturaleza más que dos sexos correspondientes al macho y á la hembra, no deberíamos distinguir más de dos géneros, el *masculino* y el *femenino*; pero hay voces declinables que no tienen ni uno ni otro sexo ó género, y por eso decimos que són del *néutro*. Los otros tres géneros que el uso admite por analogía, són el *epiceno*, *comun* y *ambíguo*. El género *epiceno* comprende aquellos irracionales cuyo sexo no nos es bastante conocido, ya por su pequeñez, como *la hormiga*, *la pulga*, ya porque esquivan la presencia del hombre ó vice-versa, como *la boa*, *el tigre*, *la ballena*, que viven en las selvas ó en el seno de las aguas. El *comun* se refiere al hombre ó á la mujer segun el artículo; el *ambíguo* se refiere á cosas inanimadas; y si la palabra significa cosas diferentes, como *el órden público*, *la órden del dia*, no es propiamente del género ambíguo.

ACCIDENTES GRAMATICALES

DEL ARTICULO, SUSTANTIVO, ADJETIVO, PRONOMBRE
Y PARTICIPIO.

Géneros...	{	Masculino	(Varon ó macho).
		Femenino	(Mujer ó hembra).
		Neutro	(Ni macho ni hembra).
		Epícenno	(De sexo desconocido).
		Comun	(Aplicable á los dos sexos).
		Ambiguo	(Usado en los dos géneros).
Números..	{	Singular	(Un solo sér).
		Plural	(Muchos séres).
Casos.	{	Nominativo	(Designa el sujeto).
		Genitivo	(Posesión ó propiedad).
		Dativo	(Daño ó provecho).
		Acusativo	(Recibe la acción directa).
		Vocativo	(Designa al sér que se invoca).
		Ablativo	(Los accidentes de la oración).

VI

Qué es artículo.—Su división.—Artículo determinante.—Casos en que se usa.—Casos en que se omite.—Casos en que puede confundirse.—Artículo indeterminado.—En qué se distingue éste del determinante.—Casos en que el indeterminado equivale al determinante.—Qué es sustantivo.—Casos en que puede subsistir por sí solo.—Cuadro que comprende sus divisiones.—Qué es adjetivo.—Cuadro de sus divisiones.—Qué es pronombre.—Casos en que se usa.—Cuadro de sus divisiones.—Afixos.—Euclíticos.—Qué es verbo.—Cuadro de sus divisiones.—Conjugación.—Su división.—Qué son modos, tiempos, números y personas.—Cuadro de los accidentes de la conjugación.—Cuadro de las desinencias de los verbos regulares.—Qué es participio.—Cuántas y cuáles són sus clases.—Qué es adverbio.—Cuadro de sus divisiones.—De dónde provienen los acabados en *mente*.—Advertencias sobre el uso de algunos adverbios.—Qué es preposición.—Su división.—Qué es conjunción.—Cuadro de sus diferentes clases.—Algunas advertencias sobre su uso.—Qué es interjección.—Cuántas y cuáles són.—Figuras de dicción.—Cuáles són las principales.



ARTÍCULO, es la palabra que se antepone al nombre para determinar la mayor ó menor extensión de los séres.

Se llama *determinante* si nos da una idea precisa de los séres nombrados; é *indeterminado* si la idea que da es vaga.

El artículo *determinante* se expresa en castellano con alguna de las tres dicciones; *el*, *la*, *lo*. Las dos primeras tienen número plural, *los*, *las*; la tercera sólo tiene singular; *el* pertenece al género masculino; *la* al femenino; *lo*, al néutro.

Las formas *al* y *del* són contracciones de *á el* y *de el*.

El artículo determinante se usa en los casos siguientes:

Con el nombre: EL *cielo*, LA *tierra*. Con el adjetivo: LO *bueno*; LO *útil*. Con otras voces: EL *qué dirán*; LA *del balcón*; LO *cortés*. Antes de los nombres de muger: LA *Dolores sí*; LA *Felisa no*.

Cuando una vez expresados se vuelve á hacer mención de ellos, y en la repetición que suele hacerse de los nombres propios de varón al citarlos dentro de un discurso ó período largo: *Declararon Eusebio López y Albino Pérez; dijo EL Eusebio lo siguiente:*

Cuando van demostrativamente calificados, ya sean nombres propios de muger, ó de varón: *LA GRAN Semíramis; EL PRUDENTE Filipo.*

Antes de los nombres de los artistas y escritores italianos: *EL Ticiano; EL Ariosto.*

Cuando se da á un libro el nombre de su autor: *EL Nebrija; EL Garcilaso; EL Calepino.*

Cuando las obras llevan por título un nombre propio: *EL Quijote; EL Gil Blas.*

El artículo determinante se omite:

Cuando preceden al nombre los pronombres demostrativos ó posesivos: *ESTE retrato; ESA cuba; MI gorra; NUESTRA honra; SU revista.*

Antes de nombre de varón en singular: *Pedro ha venido; Juan lloraba.*

En cuanto á los nombres propios de reinos, provincias, pueblos, etc., unos han de llevar precisamente el artículo determinante: *EL Perú; LA Carolina.* Otros le admiten ó no, según los casos: *Sevilla y Cádiz són de Andalucía;* y tambien se dice: *LA Sevilla EL Madrid de aquellos tiempos.* Otros hay que sin embargo de no serles necesario el artículo, lo admiten en todos los casos: *LA China; EL Asia; EL Africa;* pero no debe usarse, y así evitaremos el galicismo.

Donde es arbitrario el uso del artículo es en los nombres de los montes y de los rios: *Pirineo ó Pirineos* no deben llevarle: *Guadarrama; Moncayo; Sierra-Morena; Duero; Pisuerga,* etc., se nombran indistintamente; pero cuando se agregan á otros nombres para

formar distintas denominaciones ó parte de ellas, se omitirá siempre el artículo: *Cervera DE Pisuega, Aranda DE Duero*; y no se dirá *DEL Pisuega, DEL Duero*.

Tambien se omite en los sustantivos que siguen á otro cuando todos se refieren á un mismo nombre: *LA causa, razón, motivo y fundamento para obrar de este modo*; y no suele decirse *LA causa, LA razón, EL motivo, y EL fundamento.....*

El artículo *el* se junta á los sustantivos femeninos que empiezan con *a* larga ó acentuada aunque la preceda *h*: *EL agua, EL águila, EL hambre*: no sucede así con los nombres propios y con los adjetivos: *LA Agueda, LA Angela; LA áspera, LA árdua*.

El artículo *indeterminado* tiene singular y plural y dos terminaciones, *un, unos*, para el género masculino; *una, unas*, para el femenino; y su oficio es como el determinante, anunciar únicamente el género y número gramatical de los seres, mas por lo común con cierta vaguedad.

El artículo indeterminado se distingue del determinante por la vaguedad con que señala el género y número gramatical de los objetos: *UN pobre ha llamado; UN dia que fuí á caza maté UNAS perdices*.

Algunas veces el artículo indeterminado equivale al determinante, pues si bien no fija el número ni determina el sujeto propio, en cambio expresa las cualidades, condiciones ó circunstancias, de tal modo, que realmente le sustituye: *UN dia nublado, es triste; UNA jóven modesta, siempre es estimada*; donde *UN* y *UNA* puede decirse que suplen á *EL* y *LA*. El abuso del artículo indeterminado es galicismo.

SUSTANTIVO, es la palabra que sirve para expresar la existencia de un sér bajo ciertas modificaciones.

El nombre *sustantivo* puede subsistir por sí sólo en la oración; pero no así el *adjetivo*, que necesita siempre del arrimo de un sustantivo, á no emplearse sustantivado ó el género neutro.

Hé aquí un cuadro que comprende sus divisiones:

SUSTANTIVO. (Nombre).	Genérico, apelativo ó comun: hombre, caballo, ciudad..	<i>Primitivo:</i> pan. <i>Derivado:</i> panadero (1). <i>Simple:</i> coro. <i>Compuesto:</i> antecoro. <i>Colectivo:</i> veintena, gente. <i>Partitivo:</i> mitad, décimo. <i>Proporcional:</i> duplo, decuplo. <i>Verbal:</i> hacedor, hechura. <i>Aumentativo:</i> hombrón, mu- jerona. <i>Diminutivo:</i> casita, plazuela, plazoleta (2). <i>Despectivo:</i> gentuza, caldu- cho, villorrio, comistrajo, mocosuela, respondona, perdigón, callejón.

(1) Los nombres patronímicos y gentílicos no són gramaticalmente voces derivadas; pues aunque parece que forman un nombre distinto al de su origen, ó que tienen diferente sentido ó significado, no són sino el mismo nombre originario puesto en genitivo para denotar la procedencia ó pertenencia. En este caso se hallan los apellidos formados del nombre de los padres, por lo cual se les da el título de patronímicos, y són este mismo nombre puesto en genitivo y modificado de muy variadas formas, según los diferentes dialéctos españoles: *Diax* y *Diez* son la misma voz que proviene de *Diago* ó *Diego*, y éstos de *DIVUS IACOBUS*, *Gaminde*, *Gamundi*, *Gomecio*, *Gámiç*, *Gámeç* y *Gómeç*, de *GOMESANO*; *Joanes*, *Fáñez*, *Yáñez*, *Báñez* y *Juan* del grecolatino *IOANES*; *Pelágiç*, *Pelaiç*, *Peláez*, *Beláiç*, *Beláez*, *Pelayet*, *Peláyeç*, *Peles*, *Paiz* y *Páez*, de *PELAYO*.

(2) Los nombres aumentativos y diminutivos admiten también las siguientes divisiones:

POSITIVOS: *abrazo*, *colmillo*, *calzones*.

FRECUENTATIVOS: *burlón*, *juguetón*.

INDICATIVOS: *pestorejón*, *arañazo*.

EXPRESIVOS: *pelón*, *ratón*, *lobato*.

ADJETIVO, viene del *supino* de un verbo latino que significa añadir, porque añade á los sustantivos la idea de cualidad.

En el siguiente cuadro pueden verse las divisiones que tiene:

ADJETIVO... (Nombre).	Calificativo: bueno, malo..... Determinativo: al gunos, todos....	Primitivo: azul. Derivado: azulino. Simple: fino. Compuesto: entrefino.
		Numeral. { - Absoluto ó cardinal: uno, seis. - Ordinal: primero, sexto, primer, postrer. - Partitivo: medio, tercio. - Proporcional: doble, cuádruple.
		Verbal (1) { - Activo: amante, obediente. - Pasivo: amado, leído.
		Positivo: bueno, grande. Comparativo: mayor, inferior, peor (2). Superlativo: grandísimo, malísimo (3). Aumentativo: bonachón, picaronazo. Diminutivo: picaruelo, chiquitín, grandecito. Despectivo: santurrón, vejancón, pobretón.

(1) Además son adjetivos verbales: *abrasador, pagadero, hacedero, fugitivo, escurridizo, costoso, moribundo, perjuro, amable, bendible, mueble, doble, voluble, marcial, cruel, fácil* y otros muchos.

(2) Para suplicar la falta de los adjetivos comparativos se anteponen los adverbios *tan, más, menos*.

(3) El superlativo se forma anteponiendo al positivo el adverbio *muy*. No forman superlativo los *numerales*, los *nacionales*, y *gentilicios*, los

PRONOMBRE viene de dos palabras latinas, *pro nómine*, que significan en lugar del nombre.

Los pronombres se usan en lugar de los seres ó personas que hacen algún papel en el discurso. La palabra *persona* viene del latín, en cuya lengua significa careta ó máscara, y por extension el *actor* ó *personaje*, y el papel que representa. Por lo tanto llamamos primera persona á la que ejerce el primer papel, *yo*; segunda á la que tiene el segundo, *tú*; y tercera á la que representa el tercero, *él* ó *ella*.

He aquí sus divisiones más usadas:

PRONOMBRE..

Personal: yo, tú, él; nosotros, vosotros, ellos; nosotras, vosotras, ellas.—*Variantes*: se, sí.

Demostrativo: este, esta, esto, estos, estas; ese, esa, eso, esos, esas; aquel, aquella, aquello, aquellos, aquellas.—*De poco uso*: aqueste, aquese.—*Algunas veces lo son* tal, semejante, tanto.

Posesivo: mio, mia, nuestro, nuestra; tuyo, tuya, vuestro, vuestra; suyo, suya.—*Algunas veces*: mí, tú, su.—*Antepuestos al nombre, cambian en* se, sí.

Relativo: que, quién, cual, cuyo, cuya, quienes, cuales, cuyos, cuyas; cualquier ó cualquiera, quienquiera ó quienquiera.—*Algunas veces lo es* tanto, y otras dejan de serlo que y cual.

Indeterminado: alguien, nadie; y en este sentido. pero sin plural, lo son *alguno, ninguno, uno*.—*Algunas veces lo son* tal, cual, quien.

aumentativos y *diminutivos*, los *comparativos*, los *compuestos*, los que hagan difícil ó áspera su pronunciación, los que expresan una idea cabal y absoluta, los que denotan algún período de tiempo, los que principian por la partícula *in* si ésta denota negación. No obstante lo dicho, se usan algunos de los comprendidos en estas excepciones, por ejemplo: *enormísima, singularísimo, pobrísimo, inmensísimo, abundantísimo, deleznable, carilarguísimo*.

Para apreciar las diversas terminaciones que tienen los superlativos, fijaremos algunos ejemplos: *fidelísimo, fortísimo, certísimo, acérrimo, aspérrimo, celeberrimo, paupérrimo, misérrimo, ubérrimo, óptimo, pésimo, máximo, mínimo, ínfimo, extremo, sumo, supremo, etc.*

Se llaman *afijos* los pronombres personales que se ponen antes del verbo sin preposición, y son *me, te, se, lo, la, les, los, las, nos, os*, dativos ó acusativos.

Cuando se unen á la sílaba final del verbo, formando con él una sóla palabra, se llaman *enclíticos* ó arrimados.

Si los pronombres dichos llevan preposición, toman la forma *mí, ti, sí, él, ella, ello, nosotros, vosotros, ellos y ellas*.

VERBO es la parte de la oración que designa la acción y estado de los séres.

En el siguiente cuadro pueden verse las divisiones de que consta:

VERBO.....	{	<i>Primitivo:</i> correr..	<i>Activo ó transitivo:</i> amar, decir.—Amar á Dios, aborrecer el vicio.
		<i>Derivado:</i> corretear	<i>Neutro ó intransitivo:</i> nacer, nevar.
		<i>Simple:</i> tener.....	<i>Reflexivo, reflejo ó recíproco:</i> arrepentirse, dignarse, quejarse.
		<i>Compuesto:</i> contener.....	<i>Recíproco</i> propiamente: cartearse, concertarse. <i>Auxiliar:</i> haber, sér (1). <i>Impersonal:</i> amanecer, anochecer, alborear, diluviar, escarchar, granizar, helar, llover, lloviznar, relampaguear, tronar. <i>Defectivo:</i> abolir, aguerir, arrecirse, aterirse, despa- vorir, empedernir. <i>Regular:</i> amar, temer, partir, y todos los que no cambian su raíz. <i>Irregular:</i> concernir, acertar, entender, ir, ser, ver, contar, lucir, mullir, tañer, y todos los que cambian su raíz.

La série ordenada de las inflexiones y desinencias del verbo lleva el nombre de *conjugación*; y ésta se divide en *modos*, *tiempos*, *números* y *personas*. Por *modos* entendemos las maneras generales de significar la acción

(1) *Haber* es activo cuando equivale á *tener* ó *poseer*.

Ser es sustancial ó esencial y á veces neutro cuando equivale á *estar*, *existir*, *vivir*, *quedar*, *perecer*, etc., y cuando le sigue verbo ó complemento que designe tiempo ó lugar.

Haber es impersonal en la tercera persona del singular del presente de indicativo *ha*; y en vários casos lo es *ser*.

Hacen tambien de auxiliares *deber*, seguido de la preposición *de* y algunas veces *dejar*, *estar*, *quedar*, *tener*, *llevar*.

En el siguiente cuadro pueden verse todos los accidentes de la conjugación:

		Simple: <i>amar</i> , 1. ^a conjugación; <i>temer</i> , 2. ^a id.; <i>partir</i> , 3. ^a id.
MODOS.. . .	{	Infinitivo (a). Compuesto.. { <i>Gerundio</i> : amando, etc. <i>Participio</i> . { Activo: <i>amante</i> . Pasivo: <i>amado</i> .
		<i>Indicativo</i> (b): soy, leía, escribió.
		<i>Imperativo</i> (c): ama tú, estudie aquél, socorred vosotros.
		<i>Subjuntivo</i> (d): daré lo que den los demás; lo diría si lo supiese.
TIEMPOS.. . .	{	Infinitivo (a). . . Presente: amar, temer, partir. Pretérito: haber amado, etc. Futuro: haber de amar, etc. Gerundio: amando, etc. Participio: amado, etc.
		Simples. . . . Presente: amo, temo, parto. Pretérito imperfecto: amaba. Pretérito perfecto: simple, amé; compuesto, he amado. Pretérito pluscuamperfecto: había amado, etc.
		Compuestos Futuro imperfecto: amaré, etc. Futuro perfecto: habré amado.
		Imperativo (c). . (Véase MODOS).
		Subjuntivo (d). . Presente: ame, tema, parta. Pretérito imperfecto: amara. Pretérito perfecto: haya amado, etc. Pretérito pluscuamperfecto: hubiera, habría ó hubiese amado, etc. Futuro imperfecto: amare, etc. Futuro perfecto: hubiere amado, etc.
NÚMEROS.. .	{	Singular: personas ó cosas representadas por <i>yo</i> , <i>tú</i> , <i>él</i> ó <i>aquél</i> . Plural: personas ó cosas representadas por <i>nosotros</i> , <i>vosotros</i> , <i>ellos</i> ó <i>aquellos</i> .
PERSONAS.. .	{	1. ^a —Persona ó cosa representada por <i>yo</i> , <i>nosotros</i> .
		2. ^a — Id. id. id. por <i>tú</i> , <i>vosotros</i> .
		3. ^a — Id. id. id. por <i>él</i> , <i>ellos</i> ó <i>aquellos</i> .

Cuadro de las desinencias de los verbos regulares.

MODO INDICATIVO.			MODO SUBJUNTIVO.		
<i>Presente.</i>			<i>Presente.</i>		
CONJUGACIONES.					
1. ^a	2. ^a	3. ^a	1. ^a conjugación.	2. ^a conjugación.	3. ^a conjugación.
o.	o.	o.	e.	a.	a.
as.	es.	es.	es.	as.	as.
a.	e.	e.	e.	a.	a.
amos.	emos.	imos.	emos.	amos.	amos.
áis.	eis.	ís.	éis.	áis.	áis.
an.	en.	en.	en.	an.	an.
<i>Pretérito imperfecto.</i>			<i>Pretérito imperfecto.</i>		
aba.	ía.	ía.	ara, aría, ase.	iera, ería, iese.	iera, iría, iese.
abas.	ías.	ías.	aras, arías, ases.	ieras, erías, ieses.	ieras, irías, ieses.
aba.	ía.	ía.	ara, aría, ase.	iera, ería, iese.	iera, iría, iese.
ábamos.	íamos.	íamos.	aramos, aríamos, áseamos.	iéramos, eríamos, iésemos.	iéramos, iríamos, iésemos.
abais.	íais.	íais.	arais, aríais, aseis.	ierais, eríais, iéseis.	ierais, iríais, iéseis.
aban.	ían.	ían.	aran, arian, asen.	ieran, erían, iesen.	ieran, irían, iésen.
<i>Pretérito perfecto.</i>			<i>Futuro imperfecto.</i>		
é.	í.	í.	are.	iere.	iere.
aste.	iste.	iste.	ares.	ieres.	ieres.
ó.	ió.	ió.	are.	iere.	iere.
amos.	imos.	imos.	áremos.	iéremos.	iéremos.
asteis.	isteis.	isteis.	areis.	iereis.	iereis.
aron.	ieron.	ieron.	aren.	ieren.	ieren.
<i>Futuro imperfecto.</i>			MODO IMPERATIVO.		
aré.	eré.	iré.	a.	e.	e.
arás.	erás.	irás.	e.	a.	a.
ar á.	erá.	irá.	amos.	amos.	amos.
aremos.	eremos.	iremos.	ad.	ed.	id.
areis.	eréis.	iréis.	en.	an.	an.
arán.	erán.	irán.			

PARTICIPIO es como un modo adjetivo del verbo.

Sus divisiones són las siguientes:

Activo ó de presente: perteneciente, absorbente, crujiente.

Pasivo ó de pretérito: amado, estimado, buscado, partido, caído, leído.

Regular: ahitado, circuncidado, confesado, despertado, bendecido, abstraído, excluído.

Irregular: ahito, circunciso, confeso, despierto, bendito, abstracto, exclusivo.—(Regulares, los terminados en *ado, ido*.—Irregulares los de otras terminaciones.)

ADVERBIO es la parte de la oración que se junta á otras palabras, especialmente al verbo, cuya significación modifica.

En el siguiente cuadro pueden verse todas sus divisiones:

		<i>De lugar:</i> aquí, ahí, allá, acá, acullá, cerca, lejos, donde, adonde, enfrente, dentro, fuera, arriba, abajo, delante, detrás, encima, debajo, junto: <i>y aunque de poco uso, lo són tambien</i> aquende, allende, suso, yuso ó ayuso.
		<i>De tiempo:</i> hoy, ayer, anteayer, mañana, ahora, antes, después, luego, tarde, temprano, presto, pronto, siempre, nunca, jamás, ya, mientras, aun, todavía, hogaño, antaño.
<i>Simple:</i> donde. . <i>Compuesto:</i> adonde.....	<i>Aumentativo:</i> muchazo...	<i>De modo:</i> bien, mal, como, cual, así, apenas, quedo, recio, duro, despacio, alto, bajo, excepto, salvo, conforme, adrede, aposta, buenamente, malamente.
	<i>Diminutivo:</i> cerquita ...	<i>De cantidad:</i> mucho, poco, muy, casi, hartó, bastante, tan, tanto, cuan, cuanto, nada.
	<i>Superlativo:</i> lejísimos...	<i>De comparación:</i> más, ménos, mejor, peor; <i>y á veces lo son</i> tan, tanto, cuan, cuanto.
		<i>De orden:</i> primeramente, sucesivamente, últimamente; <i>y en ciertos casos</i> antes, después, <i>y otros</i> .
		<i>De afirmación:</i> sí, cierto, tambien, ciertamente, verdaderamente.
		<i>De negación:</i> no, ni, nunca, jamás, tampoco.
		<i>De duda:</i> acaso, quizá ó quizás.

Los adverbios terminados en *mente* provienen de adjetivos, y guardan completa analogía con éstos, siguiendo las alteraciones que algunos sufren al formar el superlativo: así de *fuerte*, *fortísimo*; *fuertemente*, *fortísimamente*; de *fiel*, *fidelísimo*; *fielmente*, *fidelísimamente*.

Compuestos dichos adverbios del ablativo latino *mente*, llevan el género de este sustantivo, que es femenino; y en muchos casos adquieren de tal manera las propiedades de su significación, que instintivamente

dejamos de usar algunos adverbios, como *segundamente*, *terceramente*, etc., supliéndolos con otros: decimos tambien de *mayor*, *mayormente*, y no por esto se pueden formar los adverbios *menormente*, *mejormente* ni *peormente*; así como tambien de *nuevo*, *antiguo* formamos con propiedad los adverbios *nuevamente*, *antiguamente*, y, sin embargo, no decimos *viejamente* de *viejo*.

Cuando los adjetivos en singular y con terminación masculina no tienen concordancia, son adverbios: *soñar DESPIERTO*; *ver CLARO*.

Cuál es adverbio cuando equivale á *como*: *lo haré CUAL tú me ordenas*.

Mismo hace funciones de adverbio en muchos casos, ya sólo, ya pospuesto á los de TIEMPO, *ayer*, *hoy*, *ahora*, *mañana*, etc., y á los de LUGAR, *aquí* *allí*; como tambien es adverbio cuando se une al de MODO, *así*, formando una sola palabra, *asímismo*.

Hay tambien locuciones y modos adverbiales, verbigracia: *he estado en tu casa UN SIN NÚMERO DE VECES*; á *sabiendas*, á *hurtadillas*, á *bulto*, á *roso* y *velloso*, á *ciegas*, á *pié juntillas*, *al revés*, *con todo*, *de golpe*, *de vez en cuando*, *en efecto*, *en fin*, *por último*, *por lo alto*, *por mayor*, *sin embargo*, etc.

Y finalmente, nos hemos apropiado algunos adverbios y locuciones latinas, sin variante ni modificación alguna, como *interin*, *gratis*, *máxime*, *ítem*, *inclusive*, *exprofeso*, á *priori*, á *posteriori*, á *fortiori*, *ipso facto*, *cálamo corriente*, *pro domo sua*, y otros muchos.

ADVERTENCIAS SOBRE EL USO DE ALGUNOS ADVERBIOS.—DONDE, ADONDE y CUANDO preceden siempre al verbo expreso ó suplido, y el primero suele hacer oficio de pronombre relativo: *la casa DONDE vives* ó *EN QUE vives*.

AUN denota á veces idea de encarecimiento: *te daré cuanto me pides* y AUN más, *si lo necesitas*.

COMO es adverbio de *modo*: *hazlo COMO yo lo hago*.—En algunos casos equivale á SEGUN: *la ciencia, COMO dijo un sabio, es la mejor prenda*.—Es tambien de *comparación*: *fino COMO el coral*.—Denota á veces idea de encarecimiento: ¡*CÓMO llueve!*—En algunos casos equivale á *luego*: y finalmente, unido al verbo en subjuntivo, suple al gerundio: *COMO vea que no es cierto, ó viendo que no es cierto*.

MUCHO se usa como adverbio de *afirmación* y equivale á *sí*.

No, á pesar de ser negativo, sirve para avivar la afirmación en algunos casos, en los cuales puede omitirse: *más vale ayunar que NO enfermar, ó que enfermar*.—Unido á otro negativo da mayor fuerza á la negación: *NO quiero nada*; pero si en la misma frase le sigue *sin*, cambia su oficio: *NO lo dijo SIN misterio ó lo dijo con misterio*.

PREPOSICIÓN viene de las palabras latinas *præ*, que significa (antes) y *positio* (posición), porque se pone antes de otras partes de la oración, al par que expresa la relación entre dos ideas.

La preposición se divide en:

Separable: á, ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, hasta, para, por, según, sin, so, sobre, tras.

Inseparable: ab, abs, ad, anti; cis ó citra; des, di, dis, epi, es, ex, extra; in, im, í ó ir; inter, o, ob, per, peri, pos, pre, préter, pro, re, res, sin; sub, so, son, sor, sos, su ó sus; súper, trans ó tras, ultra.

Partículas prepositivas; archi, arc, arce; arzi ó arz; bi, bis ó biz; centi; circun ó circum; crono, deca, deci, di, equi, hecto; kili ó kilo, mili, miria, mono, omni, pen, poli, proto, retro, satis, semi, tri, uni; vice, vi ó viz.

CONJUNCIÓN viene de la palabra latina *cum* (con), y

jungo, is, ere (juntar), porque sirve para enlazar las proposiciones y expresar la relación que tienen entre sí.

El siguiente cuadro nos indica cuántas pueden ser y de qué clases:

<i>Simple:</i> y ni, ó. . .	<i>Copulativa:</i> y, é, ni, que; <i>y algunas veces como.</i>
<i>Compuesta:</i> conque, pues que, porque.	<i>Disyuntiva:</i> ó, sí; <i>y distributivas</i> ahora, ora, ya, bien (repetidas).
	<i>Adversativa:</i> más, pero, cuando, aunque, antes ó antes bien, bien que, más que, sino, siquiera, siquier, <i>y los modos adverbiales</i> á pesar de, con todo eso, no obstante, sin embargo, si bien, como quiera que.
	<i>Condicional:</i> si, como, con tal que, siempre que, dado que, ya que. <i>A veces lo es</i> donde. Si, deja de serlo en algunos casos.
	<i>Causal:</i> porque, pues, supuesto que; <i>y para mayor variedad se emplean</i> pues que, puesto que <i>y el modo adverbial</i> una vez que.
	<i>Continuativa:</i> pues, así que.
	<i>Comparativa:</i> como, como que, así, así como; <i>y otros adverbios que enlazan entre sí dos ó más términos de una comparación.</i>
	<i>Final:</i> para que, porque, á fin de que.
	<i>Ilativa:</i> conque, luego, pues, por consiguiente <i>y otras semejantes.</i>

ALGUNAS ADVERTENCIAS SOBRE LAS CONJUGACIONES.

En lugar de *y* se pone *é* cuando la palabra que sigue empieza con *í* ó con *hi*: *padres É hijos*: pero no sucede así cuando empieza con *hie*: *tigre y hiena*; ni tampoco en principio de interrogación: ¿*y Inés?*

NI sirve para enlazar vocablos, frases y conceptos, ya repetida, ó ya despues de haber empleado un adverbio de negación. Cuando la cláusula empieza por *no*, puede dejar de repetirse: NO *descansa* NI *de día* NI *de noche*, ó NO *descansa de día* NI *de noche*.—En algu-

nos casos equivale á la disyuntiva *ó*: *¿te hablé yo, NI te ví?*; y en otros toma carácter de adverbio.

QUE es conjunción cuando enlaza verbos, excepto en la locución *uno QUE otro*.—Algunas veces equivale á *porque*: *él dijo verdad, QUE rara vez se equivoca*; otras á una disyuntiva: *QUE quieras, QUE no quieras*, tambien se usa en lugar de *y mas*: *dale QUE dale*; y en vez de la copulativa *y*: *justicia pido, QUE no gracia*.

En vez de *ó* se usará *ú* cuando la palabra que siga principie con *o* ó con *ho*: *diez ú once; mujer ú hombre*.

SINO, conjunción, es distinto del adverbio *si no*: *No vive para comer, SINO que come para vivir; SI NO lo quieres así lo dejas*.

SI algunas veces envuelve duda: *¿SI lloverá hoy?*; y se aparta de su carácter condicional en otras locuciones: *¡SI parece mentira que haya crecido tanto!*

PUES, además de conjunción *causal*, es *continuativa*, *ilativa* y tambien se convierte en *adverbio afirmativo*.

INTERJECCIÓN viene de la latina *interjectio*, de (interjicere, *arrojar*), porque se coloca al azar en el discurso. Las hay para expresar todos los afectos del alma, agitada súbitamente por el gozo, dolor, terror, ira, sorpresa, admiración, etc., tales como: ¡ah!, ¡ay!, ¡bah!, ¡cá!, ¡cáspita!, ¡ea!, ¡eh!, ¡guay!, ¡hola!, ¡huy!, ¡oh!, ¡ojalá!, ¡ox!, ¡puf!, ¡quia!, ¡sus!, ¡tate!, ¡uf!, ¡zape!, y otras, como ¡arre!, ¡oste!, ¡so!, etc., y áun algunos nombres, verbos y adverbios, por ejemplo: ¡anda!, ¡bravo!, ¡calle!, ¡como!, ¡cuidado!, ¡chito!, ¡diablo!, ¡diantre!, ¡fuego!, ¡oiga!, ¡pues! ¡qué! ¡sopla!, ¡toma!, ¡vaya!, ¡ya!, etc., y las que demuestran alegría, tristeza, espanto, admiración, burla, enojo, etc.

FIGURAS DE DICCIÓN són ciertas alteraciones que en su estructura reciben á veces algunos vocablos.

Las principales són las siguientes:

POR ADICIÓN.	{ Al principio.— <i>Prótesis</i> ó <i>prótesis</i> ; aqueste, aquese; <i>por</i> este, ese. { En medio.— <i>Epéntesis</i> : corónica, Inglaterra; <i>por</i> crónica, Inglaterra. { Al fin.— <i>Paragoge</i> : felice, huésped; <i>por</i> feliz, huésped.
POR SUPRESIÓN.	{ Al principio.— <i>Aféresis</i> : norabuena; <i>por</i> enhorabuena. { En medio.— <i>Síncopa</i> ó <i>síncope</i> : hidalgo, navidad; <i>por</i> hijodalgo, natividad. { Al fin.— <i>Apócope</i> : cien, siquier; <i>por</i> ciento, siquiera.
POR TRANSFORMACIÓN.	{ <i>Metátesis</i> : perlado <i>por</i> prelado; crocodilo ó cocrodilo <i>por</i> cocodrilo.
POR CONTRACCIÓN.	{ Del, al, estetro, esotro; <i>por</i> de el, á el, este otro, ó esto otro, ese otro ó esotro.

VII.

Qué es sintáxis.—Su división en regular y figurada.—Cuál es la regular y cuál la figurada —Partes en que se divide la sintáxis regular.—Concordancia.—Palabras que conciertan entre sí.—Cuántas clases hay de concordancias.—Régimen.—Palabras que rigen á otras.—Palabras que carecen de régimen.—Cuándo el nombre rige á otro nombre.—Cuándo el nombre rige al adjetivo.—Cuándo el nombre rige al verbo.—Cuándo el adjetivo rige al nombre, al verbo en infinitivo, al pronombre y á varios adverbios y modos adverbiales.—Cuándo el verbo rige al nombre.—Cuándo el verbo rige á otro verbo.—Cuándo el verbo rige al adverbio.—Cuándo el gerundio rige al nombre, al verbo y á otro gerundio.—Régimen de los participios.—Régimen de las preposiciones.—Construcción.—Sus diversas clases.—Oraciones.—De qué constan.—Cuántas són sus clases.—Figuras de construcción.—Vicios de dicción.



INTÁXIS es el verdadero enlace y agradable unión de las palabras con que expresamos los pensamientos.

Se divide en *regular* y *figurada*.

Regular es la que exige rigurosamente el empleo de

las reglas gramaticales sin sobra ni falta de palabras, y que guarden el debido orden que les corresponde. Esto es, que el nombre preceda al adjetivo, el nominativo al verbo y éste al acusativo; es decir, que la palabra regente preceda á la regida, y que cuando hayan de expresarse dos ó más cosas, una de las cuales deba ó merezca ocupar puesto preferente respecto de la otra, ya por orden numérico, ya cronológico, ya por dignidad, etc., no se altere este orden, v. gr.: *Padre é hijo, marido y mujer, derecha é izquierda*, y no, *hijo y padre, mujer y marido, izquierda y derecha*.

Sintáxis figurada es la que para mayor elegancia y energía del lenguaje permite ciertas licencias que se llaman figuras, por las cuales se altera este orden, no caprichosa ni arbitrariamente, sino guardando ciertas reglas imprescindibles.

La sintáxis regular se divide en tres partes, que són: *concordancia, régimen y construcción*.

CONCORDANCIA es el concierto ó conveniencia que las palabras variables deben tener unas con otras, bien sea en género y número, ó bien en caso y persona.

Conciertan entre sí las palabras variables siguientes: *artículo, sustantivo, adjetivo, pronombre y participio*.

Hay tres clases de concordancias, que son:

- 1.ª, de sustantivo y adjetivo.
- 2.ª, de sustantivo y verbo.
- 3.ª, de relativo y antecedente.

El adjetivo concierta con el sustantivo en género, número y caso; *la LEY es JUSTA*.

El artículo, el pronombre y el participio concuerdan con el sustantivo en género, número y caso: *ESTAS CASAS por estar mal construidas durarán menos que LAS de enfrente*.

El artículo y el pronombre demostrativo conciertan

con adjetivos, adverbios y construcciones en significación neutra: LO NUEVO *siempre parece* BUENO: ESTO *es muy* BONITO, *pero resulta más* CARO que AQUELLO: *tus hijas son dignas de aprecio por* LO HACENDOSAS; *merecen cariño por* LO LEJOS *que están del vicio; é inspiran santo amor por* LO CERCA *que se hallan de la perfección.*

Para dos ó más nombres en singular se aplica el calificativo en plural: PADRE *é* HIJO *son* CARIÑOSOS; *tu* MADRE *y tu* HERMANA *son á cual más* VIRTUOSAS.

Para dos ó más nombres en distinto género y número se aplica el calificativo en masculino y plural: *el* DUQUE *y sus* HIJAS *están* ENFERMOS: *el* PORTAL, *la* ESCALERA, *las* HABITACIONES *y hasta el* DESVÁN *estaban* LLENOS *de gente.*

El nombre y el verbo concierta en número y persona: *El* MÉDICO *te lo* MANDA: *las* AVES VUELAN.—A veces el sujeto es un infinitivo sustantivado: *el* SABER *es siempre útil: el* GASTAR *mucho* EMPOBRECE.

Con nombres colectivos debe usarse el singular, á no ser que éstos se refieran de una manera muy directa y expresiva á las partes, cosas ó personas que abrazan ó comprenden: *la* GENTE *es* BUENA.

Los pronombres *nos* y *vos*, como tratamiento, se juntan con nombres en singular, concuerdan con el género de la persona á quien se da el tratamiento, y, sin embargo de esto, el verbo se usará en plural con *vos*, y en singular con *usted*. Nos, D. LUIS PÉREZ, DOCTOR *en Derecho y* CONSEJERO *del Rey;* Vos, SR. JUEZ, *que sois muy* RECTO, *lo* HABÉIS *sentenciado así: José,* USTED *es muy generoso; y* USTED, Paula, *se dedica á lisonjearme.*

El relativo y antecedente concuerdan en género y número: *fué citado el* reo, EL CUAL *se presentó y le condenaron en* COSTAS, LAS CUALES *no pagó; pero no hay*

tal concordancia si el antecedente lo es una oración entera: *dijéronle que esperase*, LO CUAL (ó lo que) *no quiso hacer*.

El cual, la cual, lo cual, se usa como equivalente del relativo QUE, siempre que así dé más claridad al concepto, y cuando le preceda adverbio ó preposición; pero *á, con, de, en y por* admiten dicho relativo *que*: *el original Á QUE me remito: la capa CON QUE me abri-go*, etc.

El pronombre relativo *cuyo* equivale á *de quien* ó *del cual*, denota posesión y concuerda con la persona ó cosa poseida; y no puede enlazar ni como nominativo ni como acusativo de una segunda oración el término ni el sujeto de la primera. No puede, pues, decirse: *Dos hombres cruzaron el río, CUYOS hombres traen ramas*, sino LOS CUALES. Además se hace observar que si los demás pronombres posesivos *mío, tuyo, suyo*, concuerdan con el nombre á que hacen relación en género y número, CUYO concuerda con la persona ó cosa poseida: *la reina CUYO PERDON pretendemos: el agresor CUYAS SEÑAS constan*. Con el verbo *ser* se empleará *cuyo* ó *de quien*; pero con los demás verbos se usará sólo del primero.

La confusión á que suele dar lugar el posesivo *suyo* cuando por *apócope* se convierte en *su*, se evita colocándole de modo que sólo pueda referirse á un determinado nombre, ó bien recordándole por medio de los personales *él, ella, éste, ese, aquél*, ó ya bien con los numerales *primero, segundo*, etc.: ejemplo de duda: *Simón se casó con Susana, y SUS hijos, lo llevaron á mal*. (¿Los hijos de quién, los de Simón ó los de Susana?) Vemos que el *sus* tiene sentido anfibológico. Se deshace la duda aplicando alguno de los personales ó numerales arriba dichos, según á quien corresponda: v. g. *SUS hijos*

de ÉL, ó *de* ELLA; ó *y los* HIJOS *del* PRIMERO, ó *de* ESTA (según de quien sean dichos hijos).

RÉGIMEN es el gobierno de precedencia ó dependencia que tienen unas palabras con otras bajo ciertas reglas; quebrantadas las cuales, quedaría la oración defectuosa. Para evitar esto se necesita conocer bien el *régimen* de las partes de la oración.

Rigen á otras partes de la oración el *sustantivo* (ó pronombre que le represente), el *adjetivo*, el *verbo*, el *participio*, la *preposición* y la *conjunción*.

Carecen de régimen el *artículo*, el *pronombre* (cuando no representa al nombre), el *adverbio* y la *interjección*.

El nombre rige con el auxilio de una preposición á otro nombre: *casa* DE JUAN: *callejón* SIN SALIDA.

El nombre rige al adjetivo:

1.º Con la intervención de un verbo intransitivo: *el amor* ES *ciego*.

2.º Mediando artículo: *Isabel* LA *Católica*; *Guzmán* EL *Bueno*.

3.º Sin vocablo intermedio: *Ordoño* Segundo.

El adjetivo rige:

Al nombre y al verbo: *oriundo* de SAJONIA: *discreto* para HABLAR.

Al pronombre: *inmediato* á MÍ: *generoso* con ELLA.

Al adverbio y á algunos modos adverbiales: *Limpio* por DENTRO: *feo* de CERCA.

El nombre rige al verbo: *el Director* ORDENA; *el Regente* MANDA, y *el cajista* OBEDECE.

El verbo activo ó transitivo rige al nombre. Si éste significa persona (á excepción de algunos casos), lleva la preposición *á*; y cuando el nombre significa cosa, no lleva preposición: *César* ganó *la batalla*, y *venció* Á *Pompeyo*. Cuando el empleo de la preposición *á* ocasione dudas, se variará la construcción.

El verbo rige al verbo: *desearía* BAILAR *un rato*; ó llevando al verbo regido á indicativo ó subjuntivo con la conjunción *que*: *no quiero que* BAILES *hoy*. Tienen este régimen los verbos que denotan ejercicio ó resolución del entendimiento ó de la voluntad.

Algunos verbos rigen al gerundio de otros sin preposición intermedia: *estaba* PASEANDO. Cuando el gerundio es regido por *estar*, *quedar*, *dejar*, y algún otro, la acción que con él se expresa denota cierta continuidad ó duración; mas no se pueden emplear dichos verbos para expresar una acción instantánea. Se puede decir: *Heliodoro está* COMIENDO, y *Genaro se ha quedado* DURMIENDO; mas no estará bien si decimos: *Herminia está* DANDO *un grito*, y *Ferónima se está* ARROJANDO *por el balcón*.

No todos los verbos rigen á otros; pero sí todos reciben régimen directo, aunque en muy variadas formas.

Los verbos que denotan acción, movimiento, tendencia, necesidad, y algunos más, rigen á otros verbos en infinitivo, empleando por necesidad la preposición *á*: *voy á venir pronto*; *empieza á amanecer tarde*; *se obliga á ejecutar este trabajo*; *se compromete á tomar á su cargo las obras*. Los verbos *soler* y *acostumbrar* y otros que denotan el hábito de una acción no llevan preposición: *suele amanecer claro*; *suelo tomar café todos los dias*, y *acostumbro pagar al corriente*. Si cada verbo tiene su agente distinto, no cabe usar el verbo regido en infinitivo, y habrá de recurrirse al subjuntivo con la conjunción *que*, según ya queda indicado: puede decirse: *quiero dormir*; pero si el agente de dormir es otro distinto que el del verbo querer, tendrá que decirse: *quiero QUE DUERMAS* Ó *QUE DUERMA*.

El verbo rige al adverbio: *vive lejos*: *jamás llegará*. Se exceptúan los verbos auxiliares como tales auxiliares.

El gerundio rige al nombre, al verbo y á otro gerundio: *poniendo BANDERILLAS le cogió el toro; intentando ESCAPAR le prendieron; estando COMIENDO recibí tu carta*. Rigen á otro gerundio únicamente los de los verbos *estar, ir* y algún otro que denota movimiento.

El participio activo, por lo que tiene de verbo, rige al nombre y guarda, unas veces el régimen del verbo: *tratante en lanas; representante en Méjico*; y otras veces no: *fabricante de paños; representante de España*.

El participio pasivo tiene cuatro oficios:

1.º Juntarse con el verbo auxiliar *haber*, en cuyo caso no tiene plural ni terminación femenina: *han SALUDADO á tu padre, y han VISITADO las iglesias*.

2.º Juntarse al auxiliar *ser* para suplir la voz pasiva, y en este caso tiene plural y terminación femenina: *las iglesias fueron VISITADAS ayer: los honores son AMBI- CIONADOS en muchas ocasiones: la buena reputación es DESEADA siempre y por todos*.

3.º Juntarse con nombres y concertar con ellos en género y número: *Hombre casado: mujer querida: batallas ganadas: laureles merecidos*.

4.º Usarse como ablativo absoluto, y en este caso por lo regular ha de preceder el participio al nombre que le rige: *compañía DESHECHA: comida HECHA*.

Se suele usar el participio pasivo en significación activa: *Este hombre es muy ENTENDIDO en letras. ¡Qué CANSADO es el necio!*

Pasa también á ser adjetivo verbal: *además del metálico, cuenta con cien obradas de terreno SEMBRADO, y mil piezas de paño TEJIDO*.

Se usa como sustantivo: *En Castilla hay buenos SEMBRADOS, y en Cataluña hacen buenos TEJIDOS*.

La preposición (que, como se ha visto, es regida de sustantivo, de adjetivo, de verbo, de participio, de ad-

verbio y hasta de interjección) rige al *nombre*, ó al pronombre que le representa, al *verbo* y al *adverbio*: *te aguardo EN CASA: POR TÍ me han castigado: PARA SABER AMAR: DE AQUÍ PARA ALLÁ todo esto es tuyo: HASTA HOY no ha llegado: Á NADA me obligo.*

PREPOSICIONES QUE ADMITE LA COMPAÑÍA DE OTRAS Y DE QUÉ MANERA.—*A* y *cabe* no admiten compañía de otras.

Ante, *bajo*, *con*, no la admiten después de ellas.

Contra suele usarse en medio de sus hermanas: EN CONTRA DE.

De se combina con *por*, *entre*, *hacia*, *con* y *sobre*: DE ENTRE *los brazuelos*: POR DE *pronto*, etc.

Desde suele ir seguida de *por*: DESDE POR *la tarde*.

En, como se ha visto, se une á *contra de*.

Entre y *hacia* no preceden á otras.

Hasta le pueden seguir: *con*, *de*, *en*, *para*, *por*, *sin*, *sobre*.

Para le pueden seguir: *con*, *de*, *desde*, *en*, *entre*, *sin*, *sobre*.

Por le pueden seguir: *ante*, *bajo*, *de*, *entre*, *sin*.

Según admite la compañía de *con*, *contra*, *de*, *desde*, *en*, *sobre*.

Las conjunciones rigen *nombre* (ó pronombre que le represente), *verbo* y *adverbio*.

Que, conjunción, sólo es aplicable á los verbos: QUE *quieras*, QUE *no quieras*.

Y, *ni*, *o*; *ora*, *ya* y *bien* unen palabras y oraciones, y rigen y unen á un nombre con otro, aunque estén en diferente número y sean de distinto género: *Elvira y sus hijos: NI la HUERTA NI los SEMBRADOS reverdecen: Ó lo HAGO hoy Ó no lo HARÉ nunca*; pero para que *ora* y *ya* enlacen dos verbos es preciso que ambos estén en el mismo tiempo: *ora te VAYAS, ora te QUEDES; ya RIAS, ya LLORES*, etc.

Para verificar el enlace de palabras por medio de conjunciones han de ser aquellas de la misma naturaleza, es decir, de *nombre á nombre*, de *verbo á verbo*, de *adverbio á adverbio*, etc., y cuando une á éstos exige que sean de la misma clase.

Las conjunciones *adversativas*, *condicionales*, *causales*, *continuativas*, etc., rigen sólomente verbos expresos ó tácitos, y no enlazan palabras simplemente, sino oraciones: *tuya será la gloria si ejerces la virtud*; PERO *el vicio te arrastrará á la perdición*.

Los adverbios *antes*, *cerca*, *después*, *dentro*, *fuera*, *lejos* y otros, con la preposición *de*, tienen régimen algunas veces; y en igual caso las interjecciones *¡ah!* y *¡ay!* Ejemplo: *Está FUERA DE su centro*: ¡AH DE *casa!* ¡AY DE *mí!*

CONSTRUCCIÓN es la especie de vínculo que une las partes de la oración con más amplitud y ménos precisión que el régimen, con el objeto de que expresen el pensamiento con más exactitud y energía.

Los principios de la construcción se han de buscar en estas dos fuentes: en los autores clásicos y en el uso de las personas cultas. Por consiguiente, no pueden ser tan constantes como los expuestos hasta aquí, por la diversidad de estilo de los autores y el gusto peculiar de cada uno. Propondremos, no obstante, aquellos principios en que todos los buenos escritores suelen convenir, y con mayor seguridad pueden servir de norma para la inteligencia y uso de nuestra lengua.

DEL NOMBRE, PRONOMBRE Y OTRAS PARTES ANTES DEL VERBO. Entre los nombres y el verbo pueden interponerse.

Otros nombres regidos de preposición: *las obras DE ECHEGARAY entusiasman*; *sus anatemas CONTRA EL VICIO inclinan el ánimo hácia el bien*.

Adjetivos, participios y nombres, sólo ó con su régimen: *el hombre LABORIOSO ama el trabajo: un libro DE GRAMÁTICA CON EJEMPLOS y notas, facilita mucho el estudio de un idioma.*

Adjetivos ó participios y verbos en infinitivo regidos de preposición: *Un empleado ABANDONADO y PEREZOSO PARA ASISTIR á la oficina, no puede ser BUENO PARA DES-EMPEÑAR ningún negociado.*

Pronombres relativos y verbos con su régimen y con adverbios: *la mujer QUE CUIDA DE SU CASA Y FAMILIA CONSTANTEMENTE, es muy estimada de todos.*

Conjunciones y nombres, y hasta oraciones enteras: *EL AMOR, EL CARIÑO Y EL APRECIO, COMO TODOS LOS ACTOS QUE DEPENDEN DE NUESTRAS PASIONES, aprenderás á distinguirlos con acierto.*

Interjecciones y aun oraciones intercalares: *su hermano, SI AÚN MERECE ESE NOMBRE, le ha delatado.*

DEL VERBO CON LAS DEMÁS PARTES DE LA ORACIÓN.—El verbo *ser* se construye entre dos nombres: *Pedro es pintor*; ó entre un sustantivo y un abjetivo: *Pedro es bueno.*

Cuando compone los tiempos de la voz pasiva, el sujeto concuerda con el participio que se le junta: *la Reina habia sido engañada.*

Cuando le sigue la preposición *de* sirve para expresar la naturaleza, calidad, procedencia, etc., de las cosas: *este paño ES DE Cataluña, y por lo mismo no extrañe Vd. que SEA DE primera clase.*

Estar forma construcciones semejantes á las de *ser*, pero no puede tener por término un sustantivo, y sí un adjetivo ó participio: *ayer ESTABA BUENA y hoy ya ESTÁ MUERTA.* Sirve para expresar la situación que ocupan ó el estado en que se hallan las cosas.

Los verbos transitivos admiten otro complemento

indirecto después del directo de la acción, y pueden seguir á éste otros nombres regidos de preposición. *Te remito esos libros PARA MI HERMANO EL MAYOR RESIDENTE EN ESA.*

Los verbos neutros ó intransitivos sólo tienen régimen directo cuando rigen al infinitivo de otros verbos: *el hombre NACE PARA MORIR.*

Los reflexivos ó recíprocos, después del pronombre personal, se construyen con otras palabras regidas de preposición: *se esmera EN EL TRABAJO: te arrepientes DE TUS CULPAS.*

Los participios y los adjetivos pueden concordar con todos los nombres anteriores y posteriores á los verbos; y á los participios, además, pueden seguirles otros nombres regidos de preposición: *La buena medicina, APLICADA CON ACIERTO POR MÉDICOS EXPERIMENTADOS, alivia al enfermo ANGUSTIADO POR LOS DOLORES.*

DE UNOS VERBOS CON OTROS Y CON LOS PARTICIPIOS.—(Véase el régimen del verbo y de la preposición); y se hace constar que el régimen del verbo no pasa de su complemento directo, que es el nombre ó pronombre, ó del verbo regido respecto del regente; pues las demás palabras que se añaden tienen su régimen en separado. A veces se juntan tres verbos, siendo uno tan sólo el regente del sujeto directo del verbo: *quiso hacer trotar al caballo*: este sustantivo *caballo* va regido de *hacer* y no de *trotar*. Los participios nunca pueden ser sujeto de una oración, pero sí complemento aún cuando le sigan otras palabras: *Rita es OBEDIENTE; Vicente fué AMONESTADO por tres veces.*

DEL VERBO CON EL PRONOMBRE.—Con los verbos *haber* y *hacer* en locuciones de tercera persona de singular se usan *le, la, los* y *las*: *¿Qué hay de crisis? —Dicen que LA hay.—¿Hace tres años que murió?—*

No *LOS* *hace aún*.—Aun cuando antes se han usado estos nominativos despues del verbo, diciendo *hayla* en vez de *la hay*, ya apenas se ven ejemplos de estos.

Le se empleará para el dativo del nombre en singular, sea masculino ó femenino: *vió á su hermano*; *LE* *dió la enhorabuena*, y despues *LE* *pidió dinero*: *el Fuez* *citó á la gitana*, *LE* *tomó declaración*, y despues *LE* *notificó la sentencia*.

Para el acusativo en masculino se admiten indistintamente *le*, y *lo*: *Juan hizo un libro*, y *LE* *imprimió*, ó *LO* *imprimió*; y para el femenino en acusativo se admite únicamente *LA*: *Desde que ví á la gitana* *LA* *amo*: *Se acuerda mucho de su madre*, ¡*LA* *quería tanto*, *que siempre* *LA* *recordará*!

Les para el dativo del plural de ambos géneros: *LES* *conocí la intención que traían porque* *LES* *ví la cara*.

Los, *las* para el acusativo del plural de masculino ó femenino respectivamente: ¿*Han pasado por aquí mis amigos?*—*No* *LOS* *he visto*. ¿*Cómo se llaman aquellas actrices?*—*No* *LAS* *conozco*.

Nosotros y *vosotros*, repetidos y en la misma oración se convierten en *nos* y *vos*. *Nosotros* *NOS* *hemos unido* y *vosotros* *os* *habéis separado*. Y cuando van pospuestos al verbo ó regidos por éste como acusativos ó dativos, se convierten en *nos* y en *os*: *NOS* *vamos*; *OS* *esperamos*: *espéranos*: *dignáos venir*. En algunos tiempos que van afijos hacen que los verbos pierdan la última letra, *unámonos*; *quitáos*. Exceptúase el imperativo del verbo *ir*, que la conserva: *IDOS*.

Me, *te*, *se*, *le*, etc., y otros pronombres personales en dativo y acusativo, se usan antepuestos, ó pospuestos al verbo: *ME* *halaga* ó *halágame*; *TE* *persiguen* ó *persiguen*: *LE* *veneran* ó *venéranle*. Es más lícito usar de la primera forma para no incurrir en algunas ver-

siones defectuosas. Cuando el verbo está en imperativo, en gerundio ó en participio de pretérito siempre que no resulte cacofonía ó dicción repugnante, dichos pronombres irán siempre pospuestos al verbo: MÁNDEME *V. lo que quiera*: DILE *que pase*: díganlos *Vds. lo que hay*: *siéndome, estándose, dándole*. Cuando entre en la misma oración el pronombre *se*, acompañado de otro cualquiera, se le antepondrá á los demás: SE ME olvidó: SE LE *ha avisado*: SE TE *quema la blusa*.

ORACIÓN gramatical es la expresión que con unas ó muchas partes de la oración forman sentido perfecto.

Consta unas veces de *sujeto, verbo y complemento*, y entonces se llama *primera*: cuando sólo consta de sujeto y de verbo, se llama *segunda*.

Sujeto nominativo de la oración es la palabra, ó conjunto de ellas, que pone en acción al verbo; y por *complemento* se entiende la palabra, ó conjunto de ellas, en que termina la acción ó aplicación del verbo, ya directa, ya indirectamente.

En realidad nunca hay oración sin sujeto y verbo; pero muy á menudo suele omitirse el primero, y á veces el segundo.

Oraciones en activa.

De 1.^a Consta de sujeto, verbo regido de él y complemento: *Nosotros deseamos la felicidad.*

De 2.^a Consta de sujeto y verbo regido por él: *El hombre propone, y Dios dispone.*

Idem en pasiva....

De 1.^a Consta de sujeto, del verbo *sér* concertado con el sujeto, de participio pasivo y de un complemento con las preposiciones *de* ó *por*: *La felicidad es deseada por nosotros*; y también, á veces, consta de sujeto, del pronombre *se*, de verbo activo y de complemento, regido por la preposición *por*: *La felicidad se desea por nosotros.*

De 2.^a Se diferencia de la activa en que no lleva complemento: *El vicio es aborrecido, ó se aborrece el vicio.*

De verbo sustantivo: se construyen con los verbos *sér* y *estar* y con los neutros: *Hilario es amable: Cervántes estuvo cautivo: Tu hermano cayó soldado.*

De verbo neutro: *Ayer nevó: Tu yerno ha muerto.*

De verbo reflexivo: *Ezequiel y Acisclo se cartean: Tú te alegraste.*

Oraciones de infinitivo

De 1.^a Algunos quisieron sacar la espada.

De 2.^a Otros intentaron huir.

En activa. De 1.^a Andrés acata los designios de Dios; honremos su nombre.

De 2.^a Prosiga el orador; niños, rezad.

Idem de imperativo.

En pasiva.. . . . De 1.^a Adorado sea el Criador por las criaturas.

De 2.^a Bendito sea su nombre.

De verbo reflexivo: *Martín, vístete.*

De verbo sustantivo: *Sé tú mi guía.*

De verbo neutro: *Chico, anda.*

Delante de segunda persona de imperativo no puede ponerse negación.

Oraciones que pudiéramos llamar universales: *nieva; amanece; ten, oye.*

FIGURAS DE CONSTRUCCIÓN ó sintáxis figurada es aquella que para mayor energía y elegancia de las expresiones, permite algunas licencias en la sintáxis regular, ya alternando el orden y colocación de las palabras, ya omitiendo unas, ya añadiendo otras, ya quebrantando las reglas de la concordancia.

Cinco son las figuras de construcción gramatical, á saber: *hipérbaton*, *elipsis*, *pleonasma*, *silepsis* y *traslación*.

Hipérbaton. Inversión del orden natural de las palabras: PEREGRINA *fué la idea que te ocurrió*: Tu BIEN CORTADA *levita ha importado* PESETAS 200.

Elipsis: omisión ó supresión de palabras: VESTÍA *pantalón, chaqueta y gorra negros*: Hasta luego: Buenos días: Bien venido. ¿Qué tal? Gracias; en cuyas locuciones se omiten muchas palabras, bien para evitar la monotonía, ó ya bien para hacer lacónicas oraciones que por su mucho uso solemos expresar con una sola palabra.

Pleonasma: abundancia de palabras: á MI ME dicen: á TI TE llaman: subir ARRIBA: bajar ABAJO: entrar DENTRO: salir FUERA: venir ACÁ, ir ALLÁ: le citaron á junta para que asistiera PERSONALMENTE: lo he visto yo CON MIS PRÓPIOS OJOS.

Silepsis: Diferente concordancia por atender, no al género gramatical de la palabra, sino al de lo que representa: Su DIVINA MAGESTAD *estará* EXPUESTO en la Catedral: Su SEÑORÍA *está* SOBREEXCITADO. ¡Qué criatura tan FEA! es CHATO, PELÓN y MANCO: La MUCHEDUMBRE de las ciudades populosas *ES* rara é inconsciente; ó SUFREN y SUCUMBEN ante el lujo y el boato de los ricos ó lo DESEAN y se DESESPERAN.

Traslación: Usar los verbos en distintos tiempos: no CORRER *muchachos*: en lugar de *no* CORRAIS: Andrés,

me TRAERÁ Vd. un café; y Vd., Dionisio, me TRAERÁ un sello, en vez de TRAÍGAME Vd., etc.: Siempre que VOY á mi pueblo PASO un día de campo; donde se emplean los presentes voy y paso en vez de los pretéritos perfectos he ido y he pasado.

VICIOS DE DICCIÓN.—Los principales en que puede incurrir quien habla ó escribe, són el *barbarismo*, el *solecismo*, la *cacofonía*, la *anfibología* ú oscuridad, y la *monotonía* y *pobreza*, ó empleo muy frecuente de poco número de vocablos.

Llámase *barbarismo* la falta contra las reglas y propiedades del lenguaje; y *solecismo*, el defecto en la estructura de la oración respecto de la concordancia, régimen y composición de sus partes. Afecta á la *Analogía* el primero de estos vicios; y el segundo á la *Sintáxis*.

BARBARISMO: Escribir mal: *honrra, espléndido, bino*, por *honra, espléndido, vino*.

Acentuar y pronunciar mal: *périto, sincero, telégrama, méndigo, kilógramo*, en vez de *perito, sincero, telegrama, mendigo, kilogramo*; y *ací* por *así*; *ciempre* por *siempre*.

Trocar por vocablos de otra lengua los genuinos y expresivos de la castellana; y toman los nombres siguientes:

Latinismo: si se toman del latin: *implicar* por *abrazar*; *reluctar* por *resistir*.

Anglicismo: si del inglés: *dandy* por *cabarellete* ó *lechuguino*, *elegante*, etc.; *meéting* por *reunión*, *junta*, *asamblea*, *congreso*, etc.

Galicismo: Si del francés: es el defecto más general y el más reprobable: *aprovisionar* por *proveer*, *surtir*, *abastecer*, etc.: *bisutería* por *joyería*, *platería*, etc.: *confeccionar* por *componer*, *hacer*, etc.: *debutar* por *estrenarse*: *etiqueta* por *rótulo*, *título*, *marbete*, etc.: *preten-*

cioso por *presuntuoso*, *pedantesco*, etc.: *susceptible* por *suspícaz*, *sentido*, *quisquilloso*, etc.: *rango* por *clase*, *fila*, *línea*, *categoría*, *gerarquía*, etc.: *revancha* por *desquite*; *apercibir* por *darse cuenta*, y otros mil que afean y empobrecen nuestra hermosa lengua, y que con tanta razón como acierto la Real Academia los ha calificado de bárbara irrupción. Finalmente, se encuentran *germanismos*, *hebraísmos*, *helenismos*, *italianismos* y *lusitanismos*, según la procedencia de las voces.

Copiar palabras que ya són tomadas de otra lengua, y emplearlas con letras distintas de las que á su sonido corresponde porque la que las tomó carece de letras que le representen: de la voz persa *jedive*, el francés, para el sonido de la *j* usa la *kh*, y escribe *khedive*; pero no se debe copiar al escribir en castellano, y puesto que tenemos signos de la propiedad de nuestra lengua, pongamos *jedive*: como *Aboul-Hassán* por *Abulhasán*: *Montes Ourals* por *Montes Urales*; en las que el francés para dar el sonido de nuestra *u* ha tenido que emplear esta vocal pospuesta á la *o*, lo cual no debemos copiar, porque alteramos su verdadero sonido.

Tomar de otra lengua vocablos que aunque en ella són correctos tienen otra forma en nuestro idioma: *pachá* por *bajá*, *Mahomet* por *Mahoma*.

Dar á los nombres propios latinos la terminación del nominativo en vez de la del ablativo: *Marcus*, *Tulius*, *Brutus*, etc., por *Marco*, *Tulio*, *Bruto*.

Adoptar dicciones corrompidas del francés y que el castellano conserva intactas. *Mayencia* en lugar de *Maguncia*.

Escribir y pronunciar conforme á otro idioma voces ya castellanizadas: *Bordeaux* por *Burdeos*; *Londón* por *Lóndres*.

Usar con inoportunidad voces anticuadas, como *asaz*,

empero, por ende, magüer, dentro del estilo moderno.

Usar palabras contrarias á su analogía, *adjuntar* por *enviar* ó *remitir adjunto*; *presupuestar* por *presuponer*; *dictaminar* por *dar dictamen*, *hed* por *habed*, etc., y otras que por ser mal formadas ó que por resultar largas y agudas no deben usarse: *coloridad, extemporaneidad*.

Involucrar el verdadero sentido de las palabras: *resumir*, ó sea volver á tomar lo ántes dejado y también reconcentrar la autoridad ó responsabilidad, por *resumir*, *hacer resúmen*, *recopilar*, *compendiar*, etc.: BAJO *esta base*, BAJO *este fundamento*, en vez de SOBRE *esta base*, SOBRE *este fundamento*: BAJO *este punto de vista*, por DESDE *este punto de vista*.

SOLECISMO: Faltar á las reglas de la concordancia: En género: ENTREGADO *al agudo cuchillo la torneada GARGANTA de María*, en lugar de *entregada*: DESNUDA *el PECHO anda ella*, en lugar de *desnudo*.—Faltar á la concordancia en caso: *Le regaló á María un collar muy bonito, CUYO collar era de perlas*, en vez de *y este collar*: LES *vi pero no LES alcancé*; en vez del acusativo LÓS. El helenismo de los dos primeros ejemplos apenas se usa.

Trocar los pronombres personales: ME *se olvidó*; TE *se escapó*, en lugar de SE *me olvidó*, etc.

Faltar al régimen peculiar de un verbo ó de un participio: se ocupa DE *visitar*, en vez de EN *visitar*: beber POR *la jarra*, en vez de beber DE LA ó EN LA *jarra*: se compromete pagar 5 duros, en vez de Á PAGAR 5 duros.

La reunión de partículas incongruentes ó mal colocadas en una misma y sola oración, y la mala sustitución de unas por otras. Voy Á POR *original*, en vez de voy por *original*. Se rifa un reloj CON ó SIN *su cadena*, en lugar de con *su cadena* ó sin *ella*.

Cambiar el oficio de una parte de la oración por el de otra. Cuando sin referirse á la voz tiempo y sin ser sustantivos se dice EL pasado, EL presente, EL porvenir; pues en significación néutra ha de ser LO; *Quien mira LO pasado, LO porvenir advierte.*

La mala colocación de los miembros de un período, y también de los afijos: *A la persona que dábalas el alimento* en vez de decir *que le daba el alimento.*

IDIOTISMO: Son frases y locuciones bastante vulgares: *á más ver, á piés juntillas, cerrarse á la banda ó de campiña, de vez en cuándo, estar á diente, hacerse de pencas, no dar á uno una sed de agua, uno que otro, no digamos que digamos,* y otros muchos modismos.

CACOFONÍA: el encuentro ó repetición de unas mismas letras ó sílabas: *la agua, la hacha; es Guillermo moderado; las prisas sofocan, cansan; Lucila, dale las lilas á la Lola.*

ANFIBOLOGÍA: cuando resulta oscuridad ó duda: *El Rey recomienda á Martinez á Pablo: Corroe la espada el orín.*

MONOTONÍA: el empleo muy frecuente de corto número de palabras: *yo hago oración y hago buenas obras, porque haciendo oración y buenas obras, hago méritos para con Dios.*



CAPITULO III.

RETÓRICA Y POÉTICA.

I.

Qué estudio comprende este epígrafe.—Obras literarias.—Su división.—Reglas de que nos ocupamos.—Elocución.—Diferencia entre la elocución y el estilo.—Doble objeto que nos proponemos al hablar.—Diferencia entre la gramática y la retórica.—Partes que constituyen la elocución.

DESPUES de haber tratado de la gramática general y de la gramática particular de nuestra lengua, pasaremos á ocuparnos, bajo el epígrafe de *Retórica y Poética*, de la elocución y el estilo, y cuáles són sus reglas.

Consideraremos las máximas que prescribamos aplicables á la *Retórica y poética*, es decir, que bajo este nombre, estudiaremos únicamente las reglas generales para escribir tanto en prosa como en verso, dejando para cuando estudiemos la *Literatura general* el conocimiento de los géneros literarios.

Obra literaria, ó composición literaria, es una sucesión de pensamientos manifestados bajo ciertas formas, enun-

ciados por medio de ciertas expresiones, y distribuidos en cláusulas.

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

Hay reglas comunes á toda clase de composiciones, que són de las que vamos á ocuparnos en este capítulo.

Elocución es la manifestación de nuestros pensamientos por medio del lenguaje tanto oral como escrito.

La elocución y el estilo se diferencian en que la primera se refiere á las cualidades permanentes del escrito, y el segundo se usa más bien para designar lo accidental y variable del mismo.

Dos objetos distintos, aunque subordinados entre sí, nos proponemos al hablar y escribir; hacernos entender del que nos escucha ó lea, y dejarle penetrado de lo que hablamos ó escribimos, impulsándole á pensar segun nuestros deseos. Lo primero se consigue observando las reglas de la gramática; lo segundo practicando las de la retórica. Así, pues, aunque una y otra són *arte de hablar y escribir*, se diferencian muy notablemente. La gramática nos enseña á expresarnos con claridad, sin contravenir á las leyes del idioma; la retórica, observando con escrupulosa puntualidad esas mismas leyes, aspira á poner en movimiento el corazón y

las pasiones. Se puede ser gramático sin ser retórico, pero es imposible ser retórico sin ser antes gramático.

De lo dicho se infiere que las reglas de la retórica tienen una conexión muy directa con las de la gramática, porque es imposible expresarse bien ni de palabra ni por escrito, sin conocer á fondo la lengua en que se habla ó escribe.

Las partes constitutivas de la elocución són tres:

1.º Aquello que queremos expresar, ó sea el fondo, sus elementos lógicos (pensamientos, sentimientos é imágenes).

2.º El medio de que nos servimos para expresarlos, ó sea la forma, los elementos gramaticales de la elocución (palabras, oraciones y cláusulas).

3.º La manera especial de decirlo, ó sea el estilo.

II.

Partes en que hemos dividido la elocución.—Qué se entiende por pensamiento.—Elementos lógicos del pensamiento.—Cualidades del pensamiento. —Pensamiento verdadero.—Exacto.—Claro.—Sencillo.—Natural.—Agudo.—Gracioso.—Valiente.—Enérgico.—Sublime.—Nuevo.—Oportuno.—Qué se entiende por sentimiento.—Sus cualidades.—Sentimiento verdadero.—Tierno.—Natural.—Delicado.—Enérgico.—Noble.—Sublime.—Qué se entiende por imagen.—Sus cualidades.—Imágenes sublimes.

ON objeto de que este estudio resulte algun tanto metodizado, vamos á ocuparnos de cada una de estas tres partes, en que hemos considerado dividida la elocución, por separado.

La primera es la que comprende el estudio de los *pensamientos, sentimientos é imágenes*.

Se llama *pensamiento* el producto de la facultad de pensar, esto es, de la inteligencia.

Los elementos lógicos del pensamiento són las *ideas*, que relacionadas entre sí, dán origen á los *juicios*, los cuales, enlazados, producen los *raciocinios*.

De la série ordenada de los raciocinios resulta el *discurso*, y de estos la concepción de la obra literaria.

Idea es la simple percepción de una cosa sin afirmar ni negar nada de ella; *juicio* es el resultado de percibir y enunciar la conveniencia ó repugnancia entre dos ideas; y *raciocinio* es la operación con que inferimos un juicio desconocido de otro ú otros conocido.

Las esenciales cualidades del pensamiento són tres: verdad, exactitud y claridad.

Las cualidades accidentales ó especiales del pensamiento són: sencillez, naturalidad, agudeza, gracia, valentía, energía, sublimidad, novedad y oportunidad.

Es verdadero el pensamiento cuando representa la idea tal cual es.

Ejemplo: *La justicia es la reina de las virtudes*.

El pensamiento que no se conforma con la realidad de las cosas, se llama *falso*.

Ejemplo: Del cansancio y del hambre se cayó mi mula muerta; ó lo que yo más creo, *por desechar tan inútil carga como en mí llevaba*. (Cervántes).

El segundo pensamiento de este período es manifiestamente falso, porque la mula no sabia si era ó no inútil la carga que llevaba, ni ménos se dejaría caer muerta por esa circunstancia.

Es *verosímil* el pensamiento cuando se conforma con las cosas cuales deberian ser, admitidas ciertas razonables suposiciones.

Verosímil es, por ejemplo, que Don Quijote, que habia perdido el juicio á consecuencia de la lectura de

los libros de caballería, creyese que los molinos de viento eran gigantes, los rebaños ejércitos y las ventas castillos, etc., etc.

Se dice que un pensamiento es *exacto* cuando conviene perfectamente á su objeto desde cualquier punto de vista que se le considere; es la verdad en su más alto grado.

El Padre Estella, hablando del bien que nos hacen los enemigos, enuncia un pensamiento exacto, porque es verdadero desde cualquier punto de vista. Dice así: "Delante del enemigo miras cómo hablas, porque sabes que en errando ha de murmurar; miras cómo andas, porque en saliendo del buen camino te ha de reprender; todas estas buenas obras recibes del enemigo."

El pensamiento es *claro* cuando la mente le concibe sin esfuerzo. La claridad consiste, pues, en el conocimiento distinto del objeto que la mente se representa; cuando las relaciones que existen entre las ideas permanecen confundidas en la mente, ó no están expresadas con distinción, el pensamiento es oscuro.

Ejemplo de pensamiento claro: *La paz interior, es una consecuencia de la virtud.*

Pero el siguiente de Lope de Vega, es un modelo de oscuridad:

"Aquí el ardiente padre de Faetonte
á Circe trujo en plaustro mal seguro,
si el agua del Erídano que inflama,
lámpara de cristal fué de su llama."

En que despues de una larga meditación para comprender *que en las aguas del Pó* (el Erídano), *se reflejaban los rayos del sol* (padre de Faetonte), viniendo de este modo á ser aquellas *lámpara de cristal de su llama.*

La oscuridad del pensamiento, resulta de la ignorancia, de la irreflexión ó de una afectación de profundidad; este defecto se evita no hablando más que acerca de lo que se sabe bien, meditando el asunto, reflexionando en lo que se dice y expresándose sin una vana afectación.

La *sencillez* de los pensamientos, consiste en presentar á la mente objetos que no tienen nada de elevación ni de bajeza.

De una encantadora sencillez són los siguientes versos de Samaniego con que comienza la fábula de *La Lechera*:

"Llevaba en la cabeza
una lechera el cántaro al mercado
con aquella presteza,
aquel aire sencillo, aquel agrado,
que va diciendo á todo el que lo advierte:
¡Yo sí que estoy contenta con mi suerte!"

La *naturalidad* de los pensamientos consiste en que no sean hijos del esfuerzo, del estudio ni de la afectación. La naturalidad en su más alto grado, es lo que llamamos *difícil facilidad*.

Nada más natural que el comienzo de la oda de Fray Luis de Leon á *La vida del campo*:

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

Se dice que un pensamiento es *agudo*, cuando no se

presenta más que desde un punto de vista, dejando al espíritu el placer de descubrir lo demás.

Quevedo, cuyas obras festivas están llenas de agudezas, dice en la *Epístola del Caballero de la Tenaza*:

"Escríbeme Vd. que le envíe de merendar y que guarde secreto; yo lo guardaré de manera que ni salga de mi boca ni entre en la de Vd."

La *gracia* de los pensamientos consiste en presentarnos objetos risueños ó agradables por sí ó por la manera con que se dicen.

En la sátira *Riesgos del matrimonio*, dice Quevedo:

"Los siempre condenados mercaderes
Mujeres toman ya por granjería,
Como toman agujas y alfileres.

Dicen que es la mejor mercadería,
Porque la venden y se queda en casa,
Y lo demás vendido se desvía."

El pensamiento es *valiente y atrevido* cuando presenta objetos extraordinarios ó de un modo que parece salir de lo regular.

La última lamentacion de Lord Byron, de Nuñez de Arce, está llena de pensamientos de este género.

"Si chocaran haciéndose pedazos,
los astros con horrible desconcierto;
si rotos ¡ay! de la atracción los lazos
se desquiciara el universo muerto;
si quedara al impulso de tus brazos
el espacio sin fin mudo y desierto,
y el tiempo con sus noches y sus días
dejara de existir, tú existirías."

El exceso de esta cualidad conduce á la *hinchazón* y la *extravagancia*.

La *energía* es la que produce en el ánimo una impresión viva y fuerte, de tal manera que parece ha de quedar para siempre impresa en la memoria.

Enérgicos són estos versos de Bernardo Lopez García en sus décimas *Al Dos de Mayo*:

¡Guerra! clamó ante el altar
El sacerdote con ira;
¡Guerra! repitió la lira
Con indómito cantar;
¡Guerra! gritó al despertar
El pueblo que al mundo aterra;
Y cuando en hispana tierra
Pasos extraños se oyeron,
Hasta las tumbas se abrieron
Gritando: ¡Venganza y guerra!"

La *sublimidad* consiste en presentar una gran idea con una gran concisión.

Tal es el versículo de la Biblia que dice: "Y dijo Dios: sea hecha la luz. Y la luz fué hecha."

Un pensamiento se llama *nuevo* ú *original* cuando no ha sido usado por otro escritor. La novedad consiste más bien en el modo de presentarlo que en el pensamiento mismo.

Con gran novedad se expresa Nuñez de Arce, cuando dice en el *Idilio*:

"Mi madre, entonces, con abrazo estrecho
me atrajo hácia su pecho,
devorándome á besos trastornada.
Y mi padre decia, ahogado en llanto:
—¡Mujer, no es para tanto!
¡Siempre has de ser así! Lloras por nada."

Cualesquiera que sean los pensamientos, y sean las que fueren sus cualidades, importa, ante todo, que convengan con el asunto, con la persona que habla y con los lectores.

La primera de las reglas, es la oportunidad. Se faltaría á ella empleando pensamientos agudos y graciosos en un asunto terrible, ó pensamientos enérgicos, atrevidos ó sublimes en una composicion festiva; atribuyendo á un niño pensamientos que no corresponden más que á un anciano, ó alegres á una persona afligida; ó en fin, hablando á niños como se hablaría á personas adultas, ó á ignorantes como se haría á sábios. Uno de los principales méritos del estilo de Cervántes, es la oportunidad.

Los *sentimientos* son afectos y movimientos del corazón; se diferencian de las *pasiones*, en que éstas obran violentamente sobre la voluntad y tienden á arrastrarla, al paso que aquellos conmueven suavemente el ánimo, dejándole su paz y su libertad.

Desde el punto de vista literario, los sentimientos, como los pensamientos, tienen cualidades esenciales ó generales, y accidentales ó especiales.

Las esenciales, son: la verdad, la ternura y la naturalidad; y las accidentales, la delicadeza, la energía, la nobleza y la sublimidad. Las primeras convienen á todos, y las segundas se aplican á diferentes géneros de sentimientos.

Un sentimiento es *verdadero* cuando no es fingido ni afectado, cuando parte del corazón y se dirige al corazón.

El *Idilio* de Nuñez de Arce, que ya hemos citado, está lleno de sentimientos dulces y afectuosos. Buena prueba de ello son los versos siguientes en que pinta de una manera admirable cómo nace el amor:

"Quedéme al verla estático y absorto.

Roto habia en tan corto
plazo el botón de rosa su clausura,
hiriéndome de pronto como un rayo,
aquella flor de Mayo
en todo el esplendor de su hermosura."

"Ella estaba encendida, yo confuso.

Por fin mi madre puso
término á mi ansiedad apasionada:
observó nuestro tímido embarazo,
y con amante abrazo,
nos oprimió á los dos enajenada."

La *ternura* de los sentimientos, es aquella disposición del alma que la hace apta para sentir y conmoverse.

Como muestra de sentimientos tiernos, podemos citar aquí la poesía titulada: *La pregunta de la niña*, de Dionisio Solís, que empieza así:

"Madre mia, yo soy niña;
no se enfade, no me riña,
si fiada en su prudencia
desahogo mi conciencia,
y contarle solicito,
mi desdicha ó mi delito,
aunque muerta de rubor.

Pues Blasillo, el otro día,
cuando mismo anohecia,
y cantando descuidada
conducia mi manada,
en el bosque, por acaso,
me salió solito al paso,
más hermoso que el amor.

Se me acerca temeroso,

me saluda cariñoso,
me repite que soy linda,
que no hay pecho que no rinda,
que si rio, que si lloro,
á los hombres enamoro,
y que mato con mirar.

Con estilo cortesano
se apodera de mi mano,
y entre dientes, madre mia,
no sé bien qué me pedia;
yo entendí que era una rosa,
pero él dijo que otra cosa,
que yo no le quise dar."

El sentimiento es *natural*, cuando conviene á la situación de la persona afectada, ó cuando debe experimentarle.

Naturales son los sentimientos expresados por Santa Teresa en la siguiente estrofa:

"¡Ah! Qué larga es esta vida,
qué duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que el alma está metida;
sólo esperar la salida
me causa un dolor tan fiero,
que muero porque no muero."

La *delicadeza* de los sentimientos se parece á la agudeza de los pensamientos; pero esta da á entender más de lo que dice, y aquella cubre los sentimientos con un velo para darles mayor encanto.

"Ya el herido pastor daba el último aliento envuelto en estas pocas y mal formadas palabras: quitárame la

vida que ahora mal contenta de estas carnes se aparta: y sin poder decir más, cerró los ojos en sempiterna noche."

(CERVANTES).

La *energía* proviene de un alma en la cual los sentimientos se agolpan.

"La vírgen con pátrio ardor,
ansiosa salta del lecho;
el niño bebe en el pecho
ódio á muerte al invasor;
la madre mata su amor,
y cuando calmado está,
grita al hijo que se vá:
¡Pues que la pátria lo quiere,
lánzate al combate y muere,
tu madre te vengará!...."

(BERNARDO LÓPEZ GARCÍA).

El sentimiento *noble* nace de un alma hermosa y de un corazon magnánimo; una vez expresado, hace experimentar un placer acompañado de admiración.

"Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar; pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios."

(CALDERÓN).

Un sentimiento es *sublime* cuando, conservando su verdad y naturalidad, se eleva sobre las fuerzas de la naturaleza humana; si le vemos expresado, excita el entusiasmo y transporta el alma á regiones adonde no se eleva en circunstancias comunes.

El mejor ejemplo que podemos poner para demostrar la sublimidad de los sentimientos, es la estrofa con que termina Nuñez de Arce su ya citado *Idilio*:

"La estreché desolado y convulsivo.
—¡Murió! ¿Para qué vivo?—
Grité con ánsia inacabable y fiera.
Mi madre dijo señalando al cielo:
—Dios calmará tu duelo.
¡Es la vida tan corta!.... ¡Ora y espera!

La *imágen* es como el vestido de la idea, cuyo objeto hace sensible si no lo es, ó más sensible si no lo es bastante. El lenguaje humano se compone de imágenes; pero como la costumbre nos hace ya ligar á ciertas palabras la idea de objetos inmateriales ó que sólo tienen una existencia moral, en literatura se da el nombre de *imágen* á las expresiones que pintan los objetos con colores más vivos que el lenguaje comun.

La *imágen* supone una semejanza y encierra una comparación de cuya exactitud depende la transparencia de la misma. Sus cualidades indispensables són: la *verdad*, la *claridad* y la *exactitud*.

Cuando San Juan de la Cruz dice: "Las criaturas són como un rastro del paso de Dios," emplea una *imágen* que es *verdadera*, porque las criaturas són obras de Dios; es *clara*, porque no sólo se entiende desde luego, sino que hace comprender mejor el pensamiento; y por último, es *exacta*, porque el rastro es la señal del hombre que camina, como las criaturas indican la existencia de Dios que les ha dado el sér.

Una *imágen* sublime representa objetos grandes de suyo con rasgos tan extraordinarios que nos llenan de admiración.

Sublimes, magníficas y grandiosas són las imágenes que emplea Nuñez de Arce en las siguientes estrofas de su poema *La Pesca*:

"Quédase muda de estupor la gente.

Negra, inmensa, rugiente
rueda la tempestad: con ciego empuje
cual fogoso bridón que se desboca,
la ola adelanta, choca
contra la barca, retrocede y ruge."

"—¡Hola!—Grita Miguel.—¡Cortad la cuerda,
aunque la red se pierda!
aún habrá tiempo de llegar al faro.
¡Animo, chicos! y forzad los remos,
que pronto arribaremos.
¡La Santa Virgen nos dará su amparo!"

III.

Qué se entiende por palabra.—Propiedades de las dicciones.—Pureza.—Claridad.—Propiedad.—Qué se entiende por oración.—Cualidades de la frase.—Corrección.—Claridad.—Precisión.—Orden.—Qué se entiende por cláusula.—Qué por período.—Cualidades de la cláusula.—Unidad.—Energía.—Rotundidad.

PALABRA es cualquier sonido articulado ó cualquiera combinación de ellos con que se expresa una idea en su más breve forma. Si estudiamos su valor literario, se llama *dicción*.

Las propiedades esenciales de la dicción són tres: pureza, claridad y propiedad.

La pureza de la dicción consiste en su conformidad

con el uso de los buenos escritores y con el de las personas que hablan bien. Las palabras que gozan de esta propiedad se llaman *castizas*.

Se oponen á la pureza los vicios siguientes:

1.º El *arcaismo* ó uso de voces anticuadas, tales como: *magüer*, *asaz*, *fazaña*, etc.

2.º El *barbarismo*, que es el uso de las palabras extranjeras ó de castizas viciadas, como *soirée*, *remar-cable*, *club*, *espital*, *golvimos*, etc.

3.º El *neologismo* es el empleo de voces nuevas.

La claridad de las dicciones consiste en que sean comprendidas completa, pronto y fácilmente por aquellos á quienes nos dirigimos.

Á esta cualidad se oponen:

1.º El empleo de voces *técnicas*, esto es, pertenecientes á ciencias ó artes, como *apogeo*, *aberración*, *tropo*, etc.

2.º El uso de las palabras *equívocas*, esto es, de doble sentido.

3.º El uso de voces *cultas*, ó sea, tomadas de lenguas sábias que no han sido legitimadas por el uso, como *onusto*, *intonso*, *auriga*, etc.

Es *propia* una palabra cuando expresa la idea que deseamos enunciar.

La propiedad de las palabras supone el conocimiento profundo de la lengua que se maneja, y la clara percepción de las ideas que se quieren expresar.

Una de las dificultades con que se tropieza para encontrar la dicción propia, es la analogía de sentido que presentan ciertas palabras que se llaman *sinónimos*, nombre que se da á las palabras que expresan una misma idea fundamental, que cada una denota con alguna diversidad de circunstancias.

Oración es la expresión oral de un *juicio*. Si se tiene

en cuenta su valor literario atendiendo á su sonido y á su construcción material, se llama *frase*.

Cuando concurren varias oraciones en una misma cláusula, se llama *principal* aquella que por sí sola forma sentido, y *accesorias* las que tomadas aisladamente no tienen sentido alguno. Estas se llaman *incidentes* cuando sólo afectan á una palabra de la principal, y *subordinadas* cuando modifican su sentido total.

En la pintura que Cervántes hace de la *edad de oro*, se encuentran ejemplos de estas tres especies de oraciones: "Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes (*principal*); á nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano, y alcanzarle de las robustas encinas (*subordinadas*), que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto (*incidente*)."

Las cualidades de la frase són las siguientes: *corrección, claridad, precisión y orden*.

La *corrección* consiste en no quebrantar ninguna regla de la Gramática, ni del uso de las personas cultas.

Á esta cualidad se opone el *solecismo*, vicio que consiste en la infracción de las reglas de la sintáxis.

La *claridad* depende de la recta y bien concertada colocación de las palabras

Á esta propiedad se oponen las oraciones de sentido ambíguo ó anfibológico.

La *precisión* consiste en suprimir todo aquello que no es necesario para la cabal inteligencia del pensamiento. Evita, por consiguiente, la multiplicación de adverbios, de adjetivos, de sinónimos y de paréntesis, suprimiendo todo lo que hace perder de vista el pensamiento principal; pero no excluye los adornos, ni las ampliaciones que acrecientan la claridad y el interés; sólo suprime lo superfluo y lo inútil.

No ha de confundirse la precisión con la *concisión*, que consiste en expresar muchas ideas con pocas palabras.

A la *precisión* se opone la *redundancia* ó superfluidad de palabras, y á la concisión la *difusión* ó ampliación viciosa del discurso.

El orden de la frase consiste en la material colocación de las palabras, y exige que estén dispuestas de modo que hagan resaltar la idea principal.

Cláusula es un conjunto de oraciones de tal suerte enlazadas entre sí, que el sentido no quede enteramente completo sino con la última palabra.

La cláusula se llama *simple* cuando consta de una sola oración principal, lleve ó no otras accesorias, y *compuesta* cuando se compone de varias oraciones principales.

Período es la unión de dos ó más oraciones, de modo que el sentido permanezca suspenso hasta el fin. Esta dependencia mútua de los pensamientos y esta suspensión del sentido forma el carácter del período, y es lo que le distingue de la cláusula común. El período está determinado por las partículas que anuncian con antelación el enlace y la dependencia de las oraciones que van á seguir.

Las proposiciones principales cuya dependencia mútua constituye el período, se llaman *miembros*, y se da el nombre de *incisos* á las oraciones accesorias que se enlazan unas con otras, sin que haya entre ellas una dependencia necesaria. El miembro no puede suprimirse sin que el período quede ininteligible; el inciso, por el contrario, puede desaparecer sin que padezca el sentido.

El período consta de dos partes: una en que la voz sube y el sentido se suspende, *prótasis*, y otra en que la voz baja y el sentido queda completo, *apódosis*.

El mérito del período consiste en la justa medida de sus miembros, en su fácil enlace y en su cadencia, hábilmente variada.

Cuando el número de miembros de un período se multiplica, se hace *periódico*; y cuando las cláusulas són sueltas y cortas, ofreciendo cada una un sentido perfecto, el estilo se llama *cortado*.

Las cualidades esenciales de la cláusula son tres: *unidad*, *energía* y *rotundidad*.

La *unidad* consiste en que las partes de que se compone la cláusula estén tan íntimamente enlazadas que produzcan en el ánimo la impresión de un sólo objeto y no de muchos.

La *energía*, que también se llama *nervio*, consiste en disponer las palabras y miembros de modo que produzcan en el ánimo una impresión viva y fuerte, dando á cada miembro su debido peso y vigor.

Rotundidad, que recibe también el nombre de *cadencia final*, es la que hace que la cláusula guarde una gradación constante, procurando sobre todo que una conclusión llena y sonora cierre el sentido y deje plenamente satisfecho el oído.

IV.

Cualidades generales de la elocución.—Nobleza.—Elegancia.—Armonía.—Opinión de Gil y Zárate acerca de la armonía.—Armonía mecánica.—Melodía.—Vicios que se oponen á ella.—Ritmo.—Armonía imitativa.—División de las figuras de palabra.—Idem de las de pensamiento.—Figuras de dicción.—Tropos.—Figuras lógicas.—Idem pintorescas.—Idem patéticas.—Idem oblicuas.—Cuadro de clasificación de las figuras.



AS CUALIDADES generales de la elocución són las siguientes: *nobleza*, *armonía* y *elegancia*.

La *nobleza*, llamada tambien dignidad y decoro, consiste en cierta elevación de sentimientos y de pensamientos, que evita toda palabra torpe, repugnante ó baja.

La *elegancia* consiste en dar al pensamiento un giro primoroso y culto, expresándolo con palabras escogidas, fluidas y gratas al oído.

La *armonía* es una série de sonidos, que deleitan el oído por su mútua conformidad, por sus combinaciones ó por su semejanza con las cosas que expresan.

El hombre, dice Gil y Zárate hablando de la armonía, es naturalmente sensible á la armonía, la cual ejerce tal imperio en su alma, que sólo por medio de sonidos oportunamente combinados, y sin que palabra alguna ayude al efecto, se puede excitar en él alternativamente la alegría, el pesar, la serenidad, el furor y todas las pasiones. Esta cualidad del lenguaje que algunos afectan despreciar, por atender únicamente al pensamiento como la parte más digna de los escritos, es, sin embargo, de tal importancia, que basta su carencia para condenar una obra al desprecio y olvido, sobre todo si es de aquellas que no se limitan á la instrucción, sino

que aspiran también á deleitarnos. Particularmente las naciones que tienen la fortuna de poseer una lengua sonora, capaz de prestarse á todos los efectos de la armonía, no pueden prescindir de su encanto, ni perdonan la falta de una prenda tan necesaria á sus oídos y también á su corazón, porque si el pensamiento se dirige al entendimiento para ilustrarle, el sonido va derecho al corazón, comunicándole sus vibraciones con las que le conmueve y exalta. De aquí el error de los que juzgan sólo del mérito de una obra por el fondo, y pretenden que para apreciarla es fuerza ver si traducida á otro idioma conserva para los extraños el mismo valor que en el original tenía. Indudablemente las hay que con semejante transformación quedan reducidas á muy poco, porque despojadas de su gala y principal encanto, se presentan sin uno de los más poderosos medios que el Criador ha concedido al hombre para mover á sus semejantes. Ese aroma, ese perfume encantador que presta la armonía á ciertas composiciones, y embriaga de placer á los que le aspiran, desaparece en la traducción, y queda el original como la flor en un herbario, que siendo la misma, no conserva, sin embargo, ni su elegante forma, ni sus vivos colores, ni ménos su fragancia.

La armonía puede ser de dos clases: *mecánica é imitativa*.

La primera tiene por objeto principal deleitar el oído, encontrándose, pues, en las palabras y en las cláusulas.

Las palabras ó las series de palabras que más deleitan el oído, són las que presentan una feliz combinación de vocales y consonantes, de sílabas largas y breves, las cuales són de más fácil pronunciación. En esto consiste la *melodía*, que no es otra cosa que la agradable sucesión de sonidos.

A la melodía se oponen los vicios siguientes: Primero el *hiato*, ó sea el encuentro de vocales que chocan unas con otras. Ejemplos: Oia á Amelia. Oyó ú leyó otros libros. Segundo, el *sonsonete*, ó repetición de las mismas sílabas. Ejemplos: Otros trozos rojos. Estos ecos léjos suenan. Tercero, la *cacofonía*, que consiste en emplear palabras difíciles de pronunciar por sí mismas ó porque van unidas á otras que las hacen aún más duras. Ejemplos: Terror remoto. Sus únicos manejos. Atroz zozobra. Cuarto, en ir seguidas palabras de las mismas dimensiones, sobre todo si són monosílabas. Ejemplo: Porque aunque se sabe que es preciso que el hecho que se cuenta ha de tener lo que llamamos verosimilitud.

La armonía de las cláusulas depende en primer lugar de la melodía, y en segundo lugar del *ritmo* ó *número*.

El ritmo consiste en cierta proporción de los sonidos de las palabras, de los miembros, de los cortes finales de las cláusulas, calculada y medida de modo que facilite la respiración del que habla, que deleite el oído del que escucha y satisfaga la mente, favoreciendo la atención y la inteligencia de lo que se dice.

La segunda, ó sea la armonía imitativa, consiste en reproducir é imitar, por medio de los sonidos y del movimiento de la elocución, los sonidos, los movimientos de la naturaleza y las emociones del alma.

Primero los diferentes sonidos que se oyen en la naturaleza y los gritos de los animales, se expresan por lo comun por medio de palabras imitativas que forman lo que se llama *onomatopeya*.

El *susurro* de los vientos, el *zumbido* de los insectos, el *silbido* de las serpientes, el *chasquido* ó *estallido* de una rama que se desgaja, el *maullido* del gato, el *aullido* del lobo y del perro, el *balar* de las ovejas, el *graznar*

de los cuervos, el *chisporroteo* de la lumbre, el *chasquido* del látigo, són voces onomatopéicas.

Véase con qué energía pinta Nuñez de Arce el trueno:

"Ignoro el tiempo que postrado estuve.

Caliginosa nube
encapotó el espacio, antes sereno.
Dominábame el sueño blandamente,
hasta que de repente
me despertó sobresaltado un trueno."

Segundo, *imitación de los movimientos*, según que es ligero ó lento, violento ó delicado, seguido ó interrumpido, fácil ó acompañado de algun esfuerzo. Las sílabas largas causan la impresión de un movimiento lento.

"Subo con tanto peso quebrantado
Por esta alta, empinada, aguda sierra."
(HERRERA).

Una tirada de sílabas breves presenta al ánimo un movimiento vivo.

"Acude, corre, vuela,
traspasa el alta sierra, ocupa el llano;
no perdones la espuela,
no des paz á la mano,
menea fulminando el hierro insano."
(FR. LUIS DE LEON).

Tercero, la imitación de las emociones del alma puede hacerse por la combinación de los sonidos y de las cadencias graves ó ligeras, plácidas ó bruscas, oscuras ó

claras, por las que el lenguaje representa ó hace sentir las emociones del alma.

Herrera, en una oda *Á Don Juan de Austria*, pinta en los sonidos la variedad de emociones cuando dice:

"Cuando con resonante
rayo y furor del brazo impetuoso
á Encelado arrogante
Júpiter receloso
despeñó airado en Etna cavernoso,
En el sereno polo
con la suave cítara presente
cantó el crinado Apolo
entonces dulcemente,
y en oro y láuro coronó su frente."

Para convencer, para mover y para deleitar, no basta hablar ó escribir conforme á las reglas de la gramática. Con estas reglas no se satisface más que al entendimiento, y el hombre no tiene sólo entendimiento, sino que posee también otras facultades que es menester conmover y excitar.

Sin atavíos, la más sabia composición languidece bien pronto y se asemeja á un cuerpo inmóvil y sin vida. La elocución es como la pintura, que se compone de sombras y de luz, y su belleza resulta de su combinación.

Lenguaje figurado es la manera de hablar que dá á la elocución energía, gracia, nobleza ó vivacidad, cambiando el sentido de las palabras, modificando la construcción de la frase, ó dando diverso giro al pensamiento.

Existen dos clases de figuras: *figuras de palabra y figuras de pensamiento*. Las primeras consisten en disponer de tal modo las palabras que, si se varían, desaparece la figura; y las segundas consisten únicamente en

el giro del pensamiento; de suerte que subsiste aunque se varíen las expresiones.

En este ejemplo:

"Pues que la vida es tan corta,
soñemos, alma, *soñemos*."

(CALDERÓN: *La vida es sueño*).

Suprímase la repitición de la palabra *soñemos* y la figura desaparece; es una figura de la palabra.

En este otro ejemplo:

"Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratais así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo."

(CALDERÓN).

Cámbiense las expresiones, quítense algunas, agréguense otras nuevas, altérese, y no por eso desaparece el apóstrofe: es una *figura de pensamiento*.

Las *figuras de palabra* se subdividen en figuras de dicción ó elegancias y en tropos.

Las *figuras de pensamiento*, según la facultad que las produce y el fin que se propone conseguir el que las emplea, se subdividen en figuras lógicas, pintorescas, patéticas y oblicuas.

Las de *dicción* consisten en una manera de construir las frases con cierta belleza y gracia, y aún con energía, pero sin variar el sentido de las palabras.

Los *tropos* son unas figuras por las que una palabra se toma en un sentido distinto de su propio significado.

Figuras *lógicas*, las que proceden del entendimiento y sirven para dar al pensamiento mayor claridad y energía, y su fin principal es instruir y convencer.

Pintorescas, las que són obra de la imaginación y están destinadas á cautivar y fijar su ligereza, y su fin especial es deleitar.

Patéticas, las que inspiradas por la pasión, se dirigen al corazón y su fin es conmover.

Oblicuas, las que proceden de la reflexión y sirven para presentar el pensamiento con cierto disfráz ó disimulo cuando hay que hablar de objetos torpes, repugnantes ó innobles, ó tambien cuando hay que despertar ideas que no conviene enunciar directamente, y su fin es darse á entender, pero sin herir la delicadeza de los oyentes ó lectores.

Cuadro de la clasificación de las figuras.

FIGURAS.. . . .	{	de palabra.	{	Figuras de dicción.
			{	Tropos.
	{	de pensamiento. . .	{	Lógicas.
			{	Pintorescas.
			{	Patéticas.
			{	Oblicuas.

V.

Qué se entiende por figura.—De qué nacen las figuras de dicción y cuántas són.—Asíndeton.—Polisíndeton.—Epíteto.—Anáfora.—Retruécano.—Equívoco.—Metáfora.—Alegoría.—Metonimia.—Sinécdoque.—Figuras de pensamiento.—División de las pintorescas.—Hipotíposis.—Principales especies de esta figura.—Cuadro.—Descripción.—Retrato.—Prosopografía.—Etopeya.—Carácter.—Paralelo.—Topografía.—Definición.—Enumeración.—Clases de figuras lógicas.—Antítesis.—Sentencia.—Gradación ó clímax.—Paradoja.—Semejanza, símil ó comparación.—Clases de figuras patéticas.—Apóstrofe.—Exclamación.—Corrección.—Hipérbole.—Prosopopeya.—Reticencia.—Interrogación.—Clases de figuras oblicuas.—Alusión.—Litote ó atenuación.—Perífrasis.—Preterición.—Ironía.—Antífrasis.—Sarcasmo.



A PALABRA *figura* designa en general la forma exterior de una cosa. Mas en Retórica se llama figura la forma particular que el pensamiento lleva en sí mismo, según su naturaleza ó la intención y situación moral del que habla. Las figuras pueden ser de palabra, que es de las que vamos á ocuparnos, y no són más que ciertas elegancias de la cláusula, que se deben única y exclusivamente á la especial combinación que las voces tienen en ella; de manera que, variadas las palabras, desaparece la figura.

Las figuras de dicción nacen:

1.º De la *adición* ó *supresión* de palabras; tales son: el *asíndeton*, el *polisíndeton* y el *epíteto*.

2.º De la *repetición* de palabras; tales son: la *anáfora*, la *conversión*, la *complexión*, la *reduplicación*, la *conduplicación*, la *epanadiplósis*, la *concatenación* y el *retruécano*.

3.º De la *combinación*, la cual puede resultar á su vez:

I. De la *analogía del sonido*, dando lugar á la *ali-*

teración, á la asonancia, al equívoco y á la paranomasia.

II. De la semejanza de los accidentes gramaticales, como la derivación, la políptote y la similitud.

III. De la significación parecida, cuales son la metáfora y la paradiástole.

La figura, llamada *asíndeton* y también *disyunción* ó *disolución*, consiste en suprimir las conjunciones para dar rapidez al estilo.

Ejemplo:

"Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males
Entre tus brazos cierras."

(FR. LUIS DE LEÓN.)

La elegancia *polisíndeton*, que también se conoce con el nombre de *conjunción*, tiene lugar cuando aislamos en cierto modo los objetos, repitiendo las conjunciones, lo cual aumenta la energía.

Ejemplo:

"Y el santo de Israel abrió su mano,
Y los dejó y cayó en despeñadero
El carro, y el caballo, y caballero."

(HERRERA.)

Epíteto es una expresión que indica las cualidades de las cosas, no en abstracto, sino como inherente á las cosas mismas.

Ejemplo:

"Cual *bello* cisne, sobre el *crespo* vado
De Meandro, sin que en él se le consuma,
Del *blanco* pecho el tumbo levantado,

Cercos engarza de *liviana* espuma,
Y en remolinos de cristal cuajado
Humedeciendo va la *hueca* pluma,
Hasta que al fin entre la juncia *verde*
Al *suave* son de su cantar se pierde, etc.”
(BALBUENA.)

Los epítetos han de ser oportunos, interesantes y propios, y no han de ser vagos, ni inútiles, ni comunes, ni acumulados.

La figura *anáfora*, que otros llaman *repetición*, consiste en repetir la misma palabra al principio de cada frase: sirve para insistir sobre un mismo pensamiento ó para expresar con mayor fuerza una pasión viva, un sentimiento profundo, etc.

Ejemplo:

”*Sueña* el rico en su riqueza,
Que más cuidados le ofrece;
Sueña el pobre que padece
Su miseria y su pobreza;
Sueña el que á medrar empieza,
Sueña el que afana y pretende,
Sueña el que agravia y ofende,
Y en el mundo, en conclusión,
Todos *sueñan* lo que són,
Aunque ninguno lo entiende.”
(CALDERÓN: *La vida es sueño*.)

El *retruécano* consiste en que una frase esté compuesta de las mismas palabras que la precedente, pero invertido el orden, los casos ó los tiempos.

Ejemplo: ”España quiere más *honra* sin *barcos*, que *barcos* sin *honra*.”

(MENDEZ NUÑEZ.)

Se comete la figura *equivoco* usando una palabra equívoca en dos diferentes acepciones.

Ejemplo: "Doy el parabien á V. E. de esta *sentencia*, que en todo Séneca no he hallado otra tan buena. Vuecencia es duque del Infantado, duque de Lerma, duque de Cea y duque de Mandas, que siendo cuatro *ducados* hacen cuarenta y cuatro *reales*, y un *real* más con el de Manzanares."

(QUEVEDO.)

Se llama *tropo* el empleo de una palabra en un sentido distinto de su propio significado.

Se dice que una palabra está tomada en sentido *recto*, cuando expresa aquella idea para que se inventó; que está tomada en sentido *extensivo*, cuando pasa á denotar otra idea distinta que carece de signo en el idioma; y por último, que está tomada en sentido *figurado*, cuando designa una idea diferente de su propio significado, que tiene signo en el idioma.

Antonio tiene *ojos* negros (sentido *recto*).

Esta aguja no tiene *ojo* (sentido *extensivo*).

Le entró por el *ojo* derecho (sentido *figurado*).

Los tropos se fundan en la asociación de las ideas. La *semejanza* y *analogía* da lugar á la metáfora, la *sucesión* y *dependencia* á la *metonimia*, y la *conexión* y *simultaneidad* á la *sinécdoque*.

Metáfora es el tropo por excelencia; por ella se traslada la significación propia de una palabra á otro sentido que no le conviene sino en virtud de una comparación tácita, una comparación mental que desaparece en la forma.

Cuando decimos: *la juventud es como la primavera de la vida*, hacemos una comparación; pero si decimos: *la juventud es la primavera de la vida*, empleamos una metáfora.

El lenguaje más sencillo está lleno de metáforas; pues los nombres, los adjetivos, los participios, los verbos y los adverbios pueden usarse metafóricamente.

Ejemplos: El *fuego* de la pasión,—el *peso* de los años, etc.

La *dura* pena,—el campo *generoso*,—el piélago *sañudo*, etc.

El hombre *sediento* de honores,—*ceñido* de furor, etc.

El rayo se *desata*,—*romper* el fértil suelo, etc.

Dulcemente entretenido,—ver *palpablemente*, etc.

La metáfora es la figura más á propósito para adornar el lenguaje y para embellecer el estilo; da animación y variedad á los pensamientos, y reviste de imágenes sensibles las ideas más abstractas.

El buen gusto exige que no se olviden las siguientes reglas para el uso de las metáforas:

- 1.^a Deben acomodarse al asunto de que se trata.
- 2.^a Deben evitarse, aún en los asuntos familiares, las tomadas de objetos desagradables, bajos ó repugnantes.
- 3.^a Debe huirse de las metáforas tomadas de objetos poco semejantes, en cuyo caso se llaman *violentas*.
- 4.^a Deben desecharse las que se fundan en una semejanza demasiado remota.
- 5.^a Deben ser continuadas y sostenidas, no presentando ideas que no puedan enlazarse entre sí.
- 6.^a No deben acumularse sobre un mismo objeto.
- 7.^a Han de estar autorizadas por el uso.

La *alegoría* no es más que una metáfora continuada. Es la representación de una cosa que se parece á otra y que se pone para significarla.

Ejemplo: Hablando del *cielo*, dice Fr. Luis de León:

"Alma *región* luciente,
Prado de bienandanza, que ni al *hielo*,

Ni con el *rayo* ardiente
Falleces, fértil *suelo*,
Produtor eterno de consuelo, etc."

La *metonimia* es un tropo que consiste en designar un objeto con el nombre de otro en cuya existencia ó modo de existir haya influido. Se funda en la dependencia ó sucesión.

Sus principales especies són las siguientes:

1.ª La causa por el efecto; v. gr.: *Israel* por el *pueblo hebreo*.

2.ª El efecto por la causa; v. gr.: las *canas*, por la *vejez*.

3.ª El signo por la cosa significada; v. gr.: la *Cruz*, por el *Cristianismo*.

4.ª El instrumento por el que lo maneja; v. gr.; el *trompeta*, por el que *toca*.

5.ª El autor por sus obras; v. gr.: *Dante* por sus *obras*.

6.ª El antecedente por el consiguiente; v. gr.: *vivió*, por *ha muerto*.

7.ª El consiguiente por el antecedente; v. gr.: los graneros *rebosaron*, en vez de *hubo una gran cosecha*.

8.ª El lugar por la cosa que de él procede; v. gr.: *Ferez* por el *vino* de esta localidad.

Sinécdoque es un tropo que pone lo más por lo ménos, ó viceversa, extiende ó restringe la significación de las palabras. Se funda en la coexistencia.

Los principales casos de sinécdoque són los siguientes:

1.º El género por la especie; v. gr.: los *mortales*, por los *hombres*.

2.º La especie por el género; v. gr.: el *pan*, por toda especie de *alimento*.

3.º El todo por la parte ó la parte por el todo; verbi gracia, cien *velas*, por cien *naves*.

4.º La materia por la obra; v. gr.: el *acero*, por la *espada*.

5.º El singular por el plural y viceversa; v. gr.: los *Tomases* por *Santo Tomás*.

6.º Lo abstracto por lo concreto; v. gr.: la *Historia* refiere, por los *historiadores*.

7.º El continente por el contenido; v. gr.: se bebió un *vaso* por lo que *contenía*.

8.º Un nombre comun por un nombre propio; verbi gracia: el *apóstol* por *San Pablo*.

Y 9.º Un nombre propio por uno comun; v. gr.: un *Neron*, por un *hombre cruel*.

Estos dos últimos casos se designan con el nombre de *antonomasia*.

Las figuras de pensamiento, que como ya hemos indicado, no nacen de la particular combinación de las palabras, sino que són un efecto de la naturaleza misma del pensamiento, y del aspecto por donde los presenta la imaginación, són de cuatro clases: unas que sirven para dar á conocer los objetos; otras para comunicar fuerza á nuestros raciocinios; otras para expresar la energía de las pasiones, y otras, en fin, para presentar las ideas con cierto disfraz ó disimulo.

Las primeras ó sean las *pintorescas* se dividen en la *hipotíposis* y *enumeración*.

Hipotíposis es una pintura animada de los objetos. Los colores que emplea deben ser tan vivos y verdaderos, los rasgos tan naturales y los cuadros tan animados, que no parezca que se lee, sino que se ve.

Las principales especies de esta figura són: el *cuadro*, la *descripción*, el *retrato*, la *prosopografía*, la *etopeya*, el *carácter*, el *paralelo*, la *topografía* y la *definición*.

Se da el nombre de *cuadro* á la figura precedente cuando está condensada en un bosquejo vivo y parecido, que le hace equivaler á una verdadera pintura.

Recibe el nombre de *descripción* la hipotíposis cuando tiene mayor extensión que el cuadro.

Recibe el nombre de *retrato* la descripción que tiene por objeto un hombre ó un animal en particular.

Prosopografía es el retrato que no se ocupa más que de los rasgos exteriores, de la figura, del aire y del continente de un hombre ó de un animal.

Etopeya es el retrato de las prendas y de los defectos, de las virtudes y de los vicios, ó de las costumbres de una persona.

Recibe el nombre de *carácter* el retrato que versa acerca de una clase de individuos, cuyas aficiones, cuyas buenas prendas, defectos y manías són iguales.

Cuando se ponen frente á frente dos retratos, dos caracteres, dos cosas ó dos estados diferentes de una misma persona, se hace un paralelo.

Topografía es la descripción viva y circunstanciada del lugar que ha servido de teatro al suceso que se narra.

La *definición oratoria* explica la naturaleza y propiedades de un objeto, le considera desde sus diferentes puntos de vista ó le da á conocer por las causas, por los efectos ó por las circunstancias, y siempre de modo que impresione el ánimo ó la imaginación de los lectores ó de los oyentes.

La enumeración consiste en expresar rápidamente una série de ideas que se refieren al mismo objeto.

Las segundas son las *lógicas*, y son las siguientes: *antítesis*, *sentencia*, *expolición*, *gradación*, *paradoja*, *comparación* y *sustentación*.

La *antítesis* es una figura por la cual se oponen unos

pensamientos á otros por medio de palabras que hacen sensible esta contraposición.

La *sentencia* es una reflexión breve y viva inspirada por el asunto mismo, y que contiene una máxima general que se quiere grabar en el alma.

Cuando la sentencia viene como conclusión de una narración, de un cuadro ó de un razonamiento, se llama *epifonema*.

La *gradación* ó *climax* consiste en presentar una serie de ideas, de imágenes, de sentimientos, ó simplemente de matices de un mismo pensamiento, cuya fuerza va siempre creciendo ó decreciendo. Así, la gradación puede ser ascendente ó descendente.

La *paradoja* es una idea contradictoria ó falsa en la apariencia, aunque verdadera en el fondo.

La *semejanza*, *símil* ó *comparación* consiste en poner frente á frente dos objetos que se parecen desde ciertos puntos de vista, á fin de hacer uno de ellos más claro, más sensible ó más enérgico.

Las comparaciones deben ser claras, exactas, breves, no acumuladas, nobles y nuevas.

Las terceras ó sean las *patéticas* son las siguientes: *apóstrofe*, *exclamación*, *corrección*, *hipérbole*, *prosopopeya*, *reticencia* é *interrogación*.

Por la figura *apóstrofe* el orador interrumpe el hilo de su discurso, y no se dirige ya á los oyentes ó á los lectores, sino á alguno ó algunos de sus oyentes, ó bien á los ausentes, á los muertos ó á personajes ficticios.

Exclamación es una figura por cuyo medio se expresan con mayor viveza los sentimientos de sorpresa, de admiración, de terror, de alegría, de furor, etc., de que está uno animado.

La *corrección* consiste en sustituir una expresión por otra, por parecernos demasiado fuerte ó demasiado débil.

La *hipérbole* es una figura que consiste en exagerar las cosas para conmover más vivamente. Es efecto de una imaginación, y á veces tambien de una pasión exaltada, que teme quedar corta en lo que quiere dar á entender.

La *prosopopeya* es la más atrevida y la más enérgica de las figuras de pasión: presta vida, sentimiento, acción y aún habla á los séres inanimados, lo mismo que á los animados, á los muertos como á los vivos, y á los objetos puramente imaginarios como á los reales.

Por la figura *reticencia* se detiene el autor de repente para pasar en seguida á otra nueva idea, pero de modo que los lectores ú oyentes puedan comprender lo que no se dice, y aún á veces mucho más.

La *interrogación* consiste en dirigir una pregunta, no para obtener una respuesta, sino para dar más realce al pensamiento.

Las cuartas, ó sean las *oblicuas*, son las siguientes: *alusión*, *litote*, *perífrasis*, *preterición* é *ironía*, con sus diferentes especies.

La *alusión* es una comparación que se hace en la mente, y por la cual se dice una cosa para recordar otra de que no se hace mención expresa.

Litote ó *atenuación* es una figura que consiste en decir lo ménos para dar á entender lo más.

La *perífrasis* consiste en expresar, por medio de una circunlocución ó rodeo, lo que podria decirse en ménos palabras, pero de un modo ménos gracioso, ménos noble ó ménos hábil.

La *preterición* es fingir que se pasa en silencio ó que no se trata sino ligeramente de algunas cosas sobre las cuales se insiste, sin embargo, con fuerza.

La *ironía* es una figura que consiste en decir lo contrario de lo que se piensa y de lo que se quiere dar á entender.

Su fin es algunas veces censurar con ingénio ó alabar delicadamente; mas por lo comun se deja llevar de la malignidad para satirizar y ridiculizar, y no pocas veces es el último rasgo de la ira reducida á la desesperación.

Esta figura toma diferentes nombres, segun el modo y la intención con que se usa: *antífrasis*, *carientismo*, *cleuismo*, *mimésis*, *asteismo* y *sarcasmo*.

La *antífrasis* es una especie de ironía que consiste en sustituir una palabra con otra que tiene un sentido contrario.

El *sarcasmo* consiste en un verdadero insulto y recae sobre una persona abatida ó desgraciada, más digna de compasión que de desprecio.

VI.

Qué se entiende por estilo.—Diferencia entre lenguaje y estilo.—A qué llamaban estilo los antiguos.—Variedad del estilo.—División del estilo.—Estilo sencillo.—Medio ó templado.—Sublime.—Otras clases de estilo.—Árido.—Llano.—Terso ó limpio.—Elegante.—Florido.—Enérgico.—Vehemente.—Pático.—Clasificación del estilo por el tono.—Sério.—Festivo ó jocoso.—Joco-sério ó humorístico.—Nombres que recibe el estilo de los géneros literarios.



SE DA el nombre de *estilo* al modo particular con que cada escritor expresa sus pensamientos; es la fisonomía del escrito.

Suelen confundirse, generalmente, las dos palabras lenguaje y estilo; sin embargo, hay entre ellas notable diferencia, é importa mucho distinguirlas. *Lenguaje*, es la colección de expresiones con que un autor enuncia sus pensamientos. *Estilo*, es el carácter general que á un escrito dan los pensamientos que contiene, las formas bajo las cuales están presentadas las expresiones que los enuncian, y hasta el modo con que estas se hallan com-

binadas y coordinadas en sus respectivas cláusulas. El lenguaje es, pues, una parte del estilo, uno de sus componentes, y como el lenguaje es bueno, si las expresiones son puras, correctas y propias, síguese de aquí que un escrito puede tener muy buen lenguaje y un malísimo estilo, si los pensamientos són malos ó embrollados, las expresiones bajas, aunque castizas, los períodos débiles, oscuros ó redundantes.

Llamaban *estilo* los antiguos á un instrumento de hierro, especie de punzón, con que grababan los caracteres en unas tablitas cubiertas de una ligera capa de cera. Y así como nosotros, para designar que uno escribe ó pinta bien, solemos decir: "que tiene una excelente *pluma*, un arrogante *pincel*," así decían ellos en igual significacion: "tal escritor tiene un incomparable *estilo*." De manera que la voz ó estilo ha venido á designar por extensión, no ya el instrumento material de que se servían para escribir, sino el matiz ó carácter literario del escrito.

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

Los antiguos retóricos dividieron el estilo en *sencillo*, *medio* y *sublime*.

Estilo sencillo es el que expresa los pensamientos, los sentimientos y las imágenes casi sin adornarlos ni embellecerlos.

Este género de estilo conviene á la conversación familiar; á las narraciones de sucesos comunes, á la fábula, á la égloga, á las cartas, y en general á las obras destinadas á la instrucción.

Ejemplos: En la Sagrada Escritura: la *historia de José y la parábola del hijo pródigo*; y en nuestra literatura: las *Cartas* de Santa Teresa y las *Églogas* de Garcilaso.

Las cualidades que convienen á este estilo, són: la *sencillez*, la *concisión* y el *candor*.

Por la sencillez se recomiendan: Garcilaso y Fr. Luis de León.

Es notable la concisión en Mendoza, Melo y Saavedra Fajardo.

Brillan por el candor: Santa Teresa, San Juan de la Cruz y León.

Estilo *medio* ó *templado* se llama al que es término medio entre el estilo sencillo y el sublime; toma del primero la dulzura y la naturalidad, sin permitirse la misma llaneza, y del segundo su carácter noble y brillante, pero sin remontarse á la misma pompa en las imágenes, ni á tanta energía en la expresión.

Esta especie de estilo conviene á todos los asuntos festivos, á las composiciones que se dirigen á la imaginación, á las disertaciones y á las felicitaciones.

Ejemplos: En la Sagrada Escritura: *el cántico de Moisés ántes de morir*, y tambien *la mujer fuerte*; y en nuestra literatura: *el Quijote* y las *comedias* de Lope de Vega.

Las cualidades propias de este género de estilo són la *riqueza*, *finura*, *delicadeza* y *gracia*.

Por la riqueza ó abundancia se distinguen: Lope de Vega, Mariana y Antonio Perez.

Se recomiendan por la finura ó agudeza: Quevedo, Gracian y Saavedra.

Son notables por la delicadeza: San Juan de la Cruz y Francisco de la Torre.

Se distinguen por la gracia: Moreto, Villegas y Cervantes.

El estilo *sublime* consiste en expresar grandes pensamientos, sentimientos elevados é imágenes brillantes y vivas por medio de giros enérgicos, magníficos y vehementes.

Este género de estilo no conviene más que á los asuntos elevados, dramáticos ó patéticos; así es que corresponde á la epopeya, á la tragedia, á las odas sagradas y heróicas, y á los diversos géneros de elocuencia

Ejemplos: En la Sagrada Escritura: *el cántico de Moisés despues del paso del Mar Rojo*, y tambien el *Magnificat*; y en nuestra literatura la canción *A la batalla de Lepanto*, de Herrera, y el *Sermón de la fiesta de Resurrección*, de Granada.

Son cualidades propias del estilo sublime: la *energía*, la *vehemencia* y la *magnificencia*.

Enérgicos són: Rojas, Alarcón, Melo y Ercilla.

Vehemencia tienen: León y Malón de Chaide.

Magnificencia existe en: Herrera, Calderón y Granada.

Es evidente que en las tres divisiones que dejamos apuntadas hay mucha vaguedad, porque si el estilo es el resultado de ciertas cualidades dominantes que constituyen diversas maneras de decir, déjase conocer que ha de variar tanto como varíen aquellas cualidades, pudiendo admitir infinitas denominaciones, muchas de las cuales convendrán á uno mismo, siendo á la vez *árido*, *llano*, *terso*, *elegante* y *florido*.

Estilo *árido* es el que excluye todo ornato de cualquiera clase que sea. El autor se contenta con darse á entender y no aspira á deleitar; por eso sólo es tolerable en los escritos puramente didácticos.

Árido es el estilo del maestro Alejo de Venegas en la *Agonía del tránsito de la muerte*.

Estilo *llano* es el que á más de la claridad se busca

la propiedad; la pureza y la precisión del lenguaje compatibles con la viveza y aún con la energía.

Llano es el estilo de *El Lazarillo de Tormes*, de Mendoza.

Al estilo *llano* se contrapone el *vulgar*, que supone falta de instrucción ó de cultura en el que lo emplea.

Estilo *terso* ó *limpio* es el que admite los adornos pero no los más espléndidos; el ornato consiste en la elección de las palabras y en su graciosa colocación, pero no en los esfuerzos de la imaginación ni de la elocuencia.

Terso es el estilo de las *Obras y Dias*, por el Padre Nieremberg.

A esta clase de estilo se opone el *desaliñado*, caracterizado por censurables incorrecciones.

Estilo *elegante* es el que sin exceso ni defecto alguno posee todas las virtudes del ornato: consiste en *la prudencia en los adornos*. El escritor elegante halaga la fantasía y el oído al paso que instruye, y reviste sus ideas de todas las bellezas de expresión sin recargarlas con primores intempestivos.

Elegante es el estilo de Cervántes en el *Quijote*.

El estilo *afectado*, opuesto al elegante, es el que revela los esfuerzos del escritor por aparecer elegante, ingenioso ó delicado.

El estilo *florido* consiste en que el ornato sea demasiado rico y galano para el asunto, deslumbrándonos con su oropel y espléndido lenguaje.

Florido es Bartolomé Leonardo de Argensola en su *Conquista de las islas Molucas*.

El estilo también recibe los nombres de *enérgico*, *vehemente* y *patético*, siendo sus defectos el *débil*, el *pesado* y el *frío*, según el carácter del escritor.

Estilo *enérgico* es obra con fuerza y vivacidad, grabando profundamente las impresiones en el alma.

Es *flojo* ó *débil* el estilo cuando carece totalmente de energía y viveza.

Estilo *vehemente* es el que se precipita impetuoso á impulsos de la pasión y de la sucesión rápida de las ideas que se agolpan en el espíritu y pugnan por esparcirse al exterior.

Es *pesado* ó *arrastrado* cuando las ideas no se suceden con facilidad, y las expresiones, á causa de su mala coordinación, parece que se pronuncian con dificultad.

Por último, *patético* es aquel en que predomina la moción de afectos, ya tiernos y dulces, ya ardientes y fogosos. Su opuesto es el *frio* ó *lánguido*, caracterizado por la carencia de movimientos afectuosos.

También se clasifica el estilo por el tono, dividiéndose bajo este punto de vista en: *sério*, *festivo* ó *jocoso* y *joco-sério* ó *humorístico*.

Desde el punto de vista de los géneros literarios recibe los nombres de *lírico*, *épico*, *dramático*, *trágico*, *cómico*, *didáctico*, *bucólico*, *histórico*, *oratorio* y *epistolar*.

VII.

Formas que toma la elocución.—Condiciones que ha de reunir la descripción.—Narración.—Qué se necesita para narrar bien un hecho.—Condiciones que ha de reunir.—Diferentes especies de narraciones.—Histórica.—Oratoria.—Poética ó fabulosa.—Festiva.—Disertación.—Sus cualidades.

 A *elocución* toma diferentes formas, segun aquello sobre que versa: si recae sobre *objetos*, se llama *descripción*; si expone *hechos*, recibe el nombre de *narración*; y si enlaza las *ideas*, se conoce con el nombre de *disertación*.

Para hacer una buena descripción, es preciso elegir bien:

1.º El *objeto* que se quiere describir, pues cuando está bien elegido la imaginación se le representa con viveza y no hay más que decir lo que ve.

2.º El *aspecto* más favorable al efecto que nos proponemos producir; así que, haciendo el elogio de un gran general, sólo se hablará de sus ilustres prendas, pero se cuidará bien de presentar la guerra como una horrible série de desastres.

3.º El *momento* más propicio cuando se trata de un objeto variable é inconstante.

4.º La *extensión*, segun el fin que el escritor se propone y el lugar que ha de ocupar.

5.º Las *circunstancias*, descartando todas las inútiles, las inoportunas, y sobre todo los pormenores bajos y groseros.

Los *contrastes*, que bien escogidos animan la descripción y són lo que las sombras á la luz.

Cuando la descripción forma parte integrante de una obra, es menester:

- 1.º Que no perjudique á la unidad del conjunto y que concorra al fin general.
- 2.º Que se presente naturalmente y sin esfuerzo.
- 3.º Que los atavíos y galas de la descripción se ajusten al tono de la obra.

Narración es la exposición de los hechos.

Para narrar bien un hecho se necesitan dos cosas:

- 1.º Conocerle bien.
- 2.º Poner las circunstancias en el mejor orden.

El hecho que se ha de narrar puede estar tomado de la historia, en cuyo caso es preciso respetar la verdad y estudiarle en su conjunto y en sus pormenores; si está tomado de la tradición, es menester no decir nada que la contradiga; y cuando el hecho es ficticio, hay que observar la verosimilitud de los caracteres y cuidar de poner el hecho en armonía con las circunstancias de tiempo, de lugar, de personas, de costumbres, etc., que es lo que se llama conservar el colorido local.

En cuanto al orden, hay que tener en cuenta que la narración comprende tres partes esenciales: la *exposición*, el *nudo* y el *desenlace*, á las cuales se agregan á veces los *episodios* y las *reflexiones*.

La *exposición* es el principio de la narración, y tiene por objeto preparar los ánimos, fijar el lugar de la escena, dar á conocer los personajes é indicar los acontecimientos anteriores que pueden servir para la mejor inteligencia de lo que despues se va á decir.

El *nudo* es la parte de la narración en que los intereses se complican y entran en lucha en virtud de incidentes que excitan la duda y la curiosidad.

El *desenlace* es el punto en que termina y se resuelve el nudo de la acción.

Las condiciones que la narración ha de tener són:

1.º *Unidad*, esto es, que todos los hechos, todos los personajes, hasta los episodios y los adornos, deben conspirar al mismo fin, que consiste en hacer resaltar el hecho principal.

2.º *Claridad*, es decir, que esté hecha con tal esmero que el lector pueda comprender fácilmente el hecho principal en su conjunto y en sus pormenores.

3.º *Brevedad*, la cual consiste en consignar en la narración todo lo necesario, y nada más que lo necesario.

4.º *Interés*, que consiste en cautivar la atención del lector y en inspirarle el deseo de conocer el desenlace.

5.º *Ornato*, el cual resulta, no sólo del estilo, sino también de los episodios y de las reflexiones.

Las principales especies de narraciones són las siguientes: la *histórica*, la *oratoria*, la *poética* y la *festiva*.

Siendo la narración *histórica* la exposición exacta y fiel de un acontecimiento real, debe dar á conocer todo el hecho y tal como ha sucedido, sin añadir ni quitar nada; lo cual no excluye los episodios, las descripciones, y en general el ornato que nace del asunto del mismo.

La narración *oratoria* no debe alterar la verdad, pero su fin es presentarla del modo más favorable á la causa ó al héroe de que se trata.

La narración *poética* ó *fabulosa* es la relación de hechos ficticios, pero verosímiles.

Para conseguir su fin es menester:

1.º Elegir un asunto que pueda interesar vivamente por su originalidad.

2.º Embellecerle con todas las galas del estilo, empleadas con gusto y oportunidad.

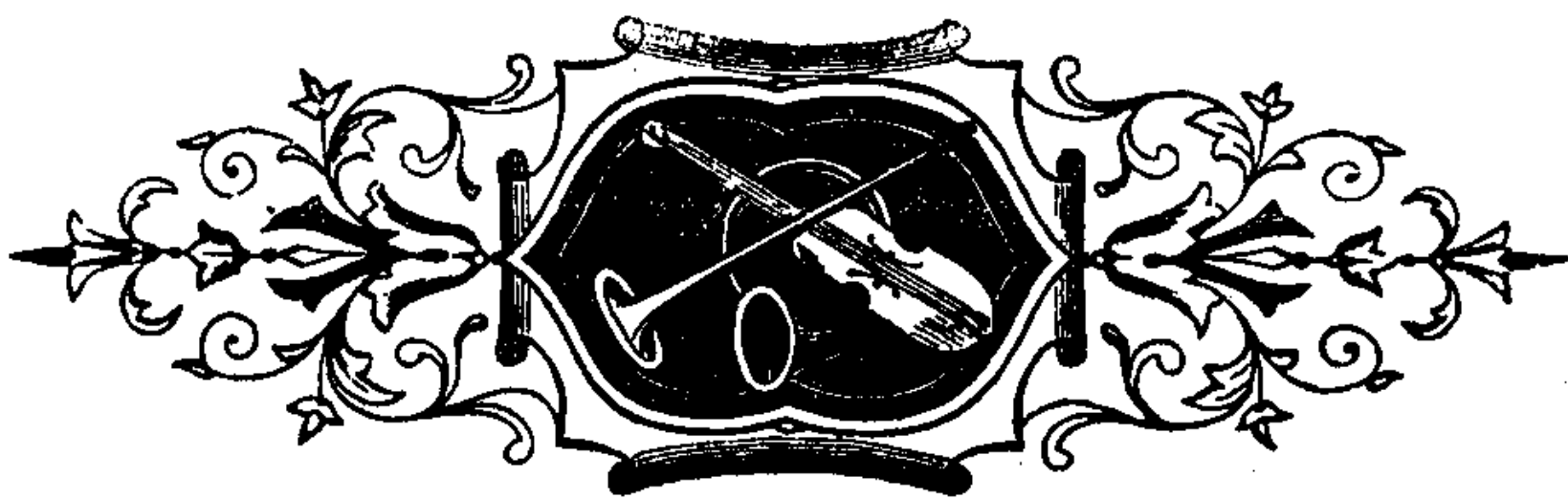
3.º Presentar los hechos de modo que sean verosímiles.

La narración *festiva* es la exposición de un hecho gracioso, verdadero ó fingido; su objeto es deleitar; pero no debe dejarse de instruir, ocultando la enseñanza bajo los atavíos del lenguaje.

Disertación es el exámen de uno ó de varios puntos de una materia dada, en lo cual se distingue del tratado, que abarca un asunto por completo; pero en un sentido especial se llama *disertación* la composición que tiene por objeto una verdad religiosa, filosófica ó literaria; cuyo fin directo es enseñar, demostrar un principio ó hacer ver sus aplicaciones.

Las cualidades especiales de toda disertación són cuatro: *exactitud, claridad, orden y brevedad.*





CAPITULO IV.

ARTE MÉTRICA.

I.

Versificación.—Verso. —Arte métrica.—Metro. —Unidad métrica.—Sílabas.—
Qué hay que tener en cuenta en la medida del verso.—Sinalefa. — Diéresis.
—Sinéresis.—Acento.—Pausa ó cesura.—Para qué sirve.—Pausa de sentido.
—Hemistiquios.—Regla para emplear la cesura.—Rima.—Rima perfecta ó
consonancia.—Idem imperfecta ó asonancia.—Reglas para el uso de los
consonantes.—Idem para el de los asonantes.



VERSIFICACIÓN, es la artificiosa distribución de una obra en porciones simétricas, en determinadas dimensiones.

Verso se llama á cada una de estas porciones, sujetas á determinadas medidas.

Arte métrica es una colección de reglas que tienen por objeto enseñar el modo de medir los versos.

Metro es la medida á que el verso está sujeto.

La unidad métrica, en castellano, es la sílaba.

Sílaba es la letra ó conjunto de letras que se pronuncian en una sola emisión de voz.

En la medida del verso hay que tener en cuenta la *sinalefa*, la *diéresis* y la *sinéresis*.

La *sinalefa* consiste, en que cuando una palabra termina por vocal y la siguiente empieza también con vocal ó con *h* no aspirada, se pronuncia la primera tan rápidamente que casi se confunde con la segunda, y por eso no se cuenta para los efectos métricos.

La *diéresis*, consiste en resolver un diptongo en dos sílabas, como *jüez* por *juez*.

La *sinéresis*, consiste en hacer diptongos dos vocales que, según la pronunciación ordinaria, forman dos sílabas, como cuando se hace monosílaba la palabra *veo*.

Hay también que tener en cuenta que toda sílaba equivale siempre á dos, cuando es la final del verso y está acentuada, y que tres sílabas equivalen también á dos, cuando estando asimismo al final del verso, tiene acento su antepenúltima.

Otro de los principales elementos del verso castellano, es el acento; el cual marca el compás de la versificación. No basta, pues, el número de sílabas para formar verso, pues en habiendo once se tendría un perfecto endecasílabo. Si se hace una leve variación en este verso:

El dulce lamentár de dos pastores,

diciendo:

El lamentar dulce de dos pastores,

al punto el oído no encuentra ya la armonía á que estaba acostumbrado, y á pesar de estar completas las once sílabas, no existe ya el verso; lo que prueba que se necesita algo más, que es el acento, el cual, en el caso

presente, se ha quitado de la sexta sílaba para trasladarle á la quinta. Para hacer ver que toda agrupación determinada de sílabas forma verso en castellano, véase la siguiente frase:

El sumo alcázar fundado para Dios
se encumbra sobre este mundo temporal;

que si se construye con la conveniente distribución de acentos, dará origen á los dos sonoros versos que siguen:

El sumo alcazar para Dios fundado
sobre este mundo temporal se encumbra.

La regla general para la colocación del acento es que el verso de sílabas pares pide acento en las impares, y el de sílabas nones le ha de llevar las sílabas pares.

A dos cosas principales hay que atender en la construcción de los versos castellanos. Al número de las sílabas de que deben constar, y á los acentos. De la colocación de estos depende que el verso sea más ó menos rápido, y que por consiguiente sea mayor ó menor el tiempo que se tarda en pronunciarlo.

Las pausas ó cortes que sirven para dividir los períodos en miembros de mayor extensión se conocen con el nombre de *pausa* ó *cesura*. También se dá este nombre á la sílaba que queda despues de un pié métrico; mas aquí la tomamos en el primer sentido.

Estas pausas sirven para facilitar la respiración dando un ligero reposo al aliento, y tambien para comunicar al metro variedad y armonía. No han de caer constantemente al final de cada verso, ántes bien para huir de la monotonía, deben distribuirse con tino y discreción.

En el endecasílabo suelto, sobre todo, es indispensable compartirlas con mucha oportunidad para suplir la falta de la rima con la variedad de pausas y sonidos. Sería insoportable una larga tirada de versos de esta clase, si el punto de reposo se encontrara siempre al final de cada uno. He aquí con cuánto acierto las distribuyó Nuñez de Arce en el siguiente pasaje de su poema *La Visión de Fray Martín*:

"Él faltaba no más. Saludó el ara
con fé devota, y ocupó un asiento
en la esbelta y tallada sillería
donde esculpió la primorosa mano
de hábil artista, el trágico poema
de nuestra santa Redención. La roja
y amortiguada llama de los cirios,
que junto al facistol se consumían
con áspero y tenaz chisporroteo,
alumbraba la augusta ceremonia.
El órgano, hasta entonces vacilante,
rompió, como ruidosa catarata,
en raudales de mística armonía,
y cual aves que salen de sus nidos
al llamarlas el sol, ágiles notas
en tropel la alta bóveda inundaron,
ya graves, ya sumisas, ya imponentes.
Después el rezo comenzó."

Las pausas de sentido deben coincidir en cuanto sea posible con las de cesura, es decir: que las unas y las otras han de caer en unos mismos lugares, ó por lo ménos las segundas no han de violentar ó interrumpir á las primeras.

En los versos de doce y catorce sílabas es ley que

caiga la cesura precisamente á la mitad, dividiendo el verso en dos partes iguales que se llaman *hemistiquios*, como en estos versos de Moratin:

¡Oh cuánto padece | de afanes cercada,
merced al engaño | de fiero enemigo,
en largo castigo | la prole de Adan!

Donde se ve que cada verso equivale á dos de seis sílabas. En los de diez puede caer la pausa de cesura despues de la cuarta ó quinta dividiendo el verso en dos de cinco sílabas, ó en uno de cuatro y otro de seis. En los endecasílabos puede caer despues de la cuarta, quinta, sexta y sétima, cuya libertad no sólo da al verso más fluidez, dulzura, nobleza y variedad, sino que contribuye á que puedan expresarse todo género de afectos marcando sus gradaciones.

Para adquirir la costumbre de usar con buen tino la cesura, no hay más que una regla, un método, un ejercicio: oir á los buenos declamadores, declamar uno á solas, y escucharse á sí mismo. Si el oido se halla bien organizado, si se educa con la observación, él nos dirá y nos hará distinguir lo armonioso de lo disonante, lo fácil de lo escabroso, lo vario de lo monótono.

El tercer elemento de nuestro verso es la *rima*. Este adorno peculiar de la poesía moderna se divide en *rima perfecta* ó *consonancia*, y en *rima imperfecta* ó *asonancia*. La primera consiste en la perfecta igualdad de sonidos en las terminaciones de dos ó más palabras, á contar desde su última vocal acentuada. Así són consonantes *herí* y *tahalí*, *templo* y *ejemplo*, *bélica* y *angélica*, y no lo són *observe* y *observé*, ni *gótico* y *pórtico*.

Para el uso de los consonantes deben tenerse en cuenta las reglas siguientes: 1.º Evítese el frecuente uso

de consonantes demasiado *vulgares* por lo mismo que abundan mucho. 2.^a Tampoco se han de usar mucho los consonantes *raros* y *extraños*, salvo en los escritos festivos. 3.^a No hacer rimar entre sí más de dos versos uno tras otro. 4.^a No colocar las rimas lejos unas de otras. 5.^a No rimar una palabra consigo misma repitiéndola en otro verso, como no se tome en diferente significación. 6.^a Evitar la proximidad de consonantes parecidos. Y 7.^a Variar todo lo que sea posible los consonantes de que hagamos uso.

Los consonantes que, lejos de parecer espontáneos, són forzados y ociosos, sin tener más objeto que embutir el verso, dan pobre idea de la habilidad del versificador, y se llaman vulgarmente *ripios*, como los materiales de desecho que sirven para llenar las obras de albañilería.

La asonancia consiste en que sean las mismas en dos ó más dicciones la última ó las últimas letras vocales de que consta, á contar desde la acentuada, siendo distintas las letras consonantes. Són asonantes: *cayó* y *flor*, *cuesta* y *pesa*, *frenético* y *acérrimo*.

Esta especie de rima es peculiar de la lengua castellana, y se usa sólo en los versos pares de las composiciones, quedando libres de toda asonancia ó consonancia los versos impares. No varia como el consonante, sino que es el mismo desde el principio hasta el fin de la composición.

El asonante ha sido el instrumento de los cantos populares desde el nacimiento de la lengua castellana; ha desenvuelto las dotes poéticas de ingénios rústicos, que de otra manera no hubieran podido salvar la más difícil valla de la rima rigurosa y perfecta; ha sido cultivado con gloria por otros ingenios superiores, y nos ha proporcionado para el diálogo dramático un recurso pre-

ciosísimo, que, acomodándose á todos los tonos, puede colocarse á la distancia conveniente entre la humilde naturalidad de la prosa y la sobrada elevacion de la rima.

Las reglas del asonante son las siguientes:

1.ª La asonancia no se pierde por la concurrencia de otra vocal en la misma sílaba mientras esta no sea la predominante; así *ella* es asonante de *ausencia*, por porque en la última sílaba de esta palabra la *a* suena más que la *e*.

2.ª En las sílabas no acentuadas tampoco altera la asonancia la *i* en lugar de la *e*, ni la *u* en lugar de la *o*; así, *Amarilis* es asonante de *libres*, y *Vénus* de *sujeto*.

3.ª En las voces esdrújulas sólo se atiende para el asonante á las vocales de la sílaba acentuada y de la final, siendo indiferente la intermedia; así, *lánguido* es asonante de *tártaro*, á pesar de ser *i* la segunda sílaba de aquél y *a* la segunda de éste.

4.ª Las voces llanas no forman asonancia con las agudas, pero sí con las esdrújulas: así, *lístico* es asonante de *ídolo*.

5.ª Aunque todas las voces consonantes són tambien asonantes, conviene no usarlas como tales.

II.

Verso suelto ó libre.—Otras clases de versos.—Versos agudos, llanos ó esdrújulos.—Versos de arte menor.—Idem de arte mayor.—Alejandrinos.—Versos más comunes.—Octosílabo.—Endecasílabo.—Principales combinaciones métricas.—Terceto.—Redondilla.—Quintilla.—Octava real.—Décima.—Soneto.—Liras ó estrofas líricas.—Silva.—Romance.—Clases de romances.—Romance con terminación aguda.—Romance con terminación llana ó breve.—Romance con terminación esdrújula.

 DEMÁS de los versos rimados tenemos en castellano el verso suelto ó libre, porque está libre de la traba de la rima. Es, sin duda alguna, el más noble, grandioso y desembarazado que hay en nuestra lengua, si se sabe manejar, y generalmente se emplea en composiciones graves de no muy larga extensión. Pero al propio tiempo el verso libre es el más difícil de todos, porque la falta de la rima tiene que suplirse en él con la armonía de la cadencia y variedad de los sonidos, con la oportuna distribución de pausas y discreta colocación de los acentos, y todo esto pide mucho talento y mucho tino.

Núñez de Arce, en *La Visión de Fray Martin*, se ha atrevido á emplear, segun dice Menéndez Pelayo, el más noble y difícil de todos los metros, aquel en el cual están escritas muchas de las obras más insignes de la poesía de nuestra edad en Inglaterra, en Alemania, en Italia, el generoso verso suelto; y se ha manejado con habilidad rarísima entre nosotros, penetrando la ley de sus cortes, pausas, rodar de sílabas, acentuación y encabalgamientos.

Véase cuán bien llenan estas condiciones los siguientes versos de su ya citado poema:

”¡Ay, que no es fácil arrancar del fondo del corazón humano las memorias de la edad infantil! Sencillas preces que amante madre en su regazo tierno nos enseñó á rezar ¿quién os olvida?

El templo augusto do por vez primera, con religiosa admiración alzamos el pensamiento á Dios; la pila, el ara; el Crucifijo humilde, santa herencia de la familia, que en el trance duro de la agonía, el postrimer aliento de los que fueron recogió; la torre de la natal aldea, á cuya sombra se cobijan los rústicos hogares, cual tímidos polluelos en su nido, bajo el ala materna; la solemne y monótona voz de la campana, que en otro tiempo al despuntar la aurora y al declinar la tarde, parecía invitarnos á orar, dulces recuerdos són de la casta infancia, y sobreviven á la extinguida fé. Que puede el rayo echar por tierra el centenario roble, mas no arrancarlo de raíz.”

Creemos necesario advertir que en el verso libre debe evitarse con el mayor esmero toda asonancia y consonancia.

Hay versos castellanos desde dos hasta catorce sílabas inclusive; si bien los de dos, de tres y aún de cuatro, no merecen llamarse versos porque carecen de melodía.

Los de cualquier número de sílabas se llaman *agudos*, *llanos* ó *esdrújulos*, segun que la dicción en que

terminan lleve el acento en la última, en la penúltima, ó en la antepenúltima sílaba.

Ejemplo:

1. ^a	2. ^a	3. ^a	4. ^a	5. ^a	
Haz	— qué	— mis	— cán	- ticos	<i>Esdrújula.</i>
Pu	- rós	— se e	- lé	— ven	<i>Llana.</i>
Has	- tá el	— Se	- ño	- r	<i>Aguda.</i>

Se llaman de *arte menor* los de dos sílabas hasta ocho inclusive; y de *arte mayor* los de nueve en adelante, excepto los de catorce que se han llamado *alejandrinos*.

Los más comunes són los de ocho y once sílabas, ó sean los *octosílabos* y *endecasílabos*; ménos frecuentes són los de siete, seis y cinco; mucho ménos los de diez y doce, que pueden considerarse como compuestos de dos versos de cinco ó seis respectivamente; los de cuatro, tres y dos se ven combinados con versos mayores, llamándose *piés quebrados*; y finalmente, los de nueve y trece sílabas apénas se hallan en nuestro Parnaso.

El verso *octosílabo* consta, como su nombre lo indica, de ocho sílabas, y ha de tener indispensablemente acentuada la penúltima sílaba, alternándole en las que la preceden; pero será mayor su armonía si el acento se halla en la segunda y cuarta.

Este verso se emplea en los romances, epigramas, comedias (generalmente asonantado), letrillas y toda clase de composiciones ligeras.

Ejemplo:

”¿Cuál es la compensación
que por la dicha perdida
encuentran en muerte ó vida
el alma y el corazón?”

(ECHEGARAY.)

El *endecasílabo* es el verso por excelencia y en el que ostenta todas sus galas la poesía española. Se presta á todos los asuntos, expresa mejor que ninguno el movimiento de las pasiones, es el que embelesa el oído con una armonía más dulce y variada, y en fin, aquel donde el poeta tiene más campo para lucir su viváz fantasía. Los acentos en este verso no tienen un puesto fijo, lo cual sirve para dar mucha flexibilidad al verso y hacerle caminar con más rapidez ó lentitud, segun convenga. Además de llevar acentuada la décima, debe llevar acento siempre en la sexta, ó, en su defecto, en la cuarta y octava.

Ejemplo:

"Toda júbilo es hoy la gran Toledo:
el popular aplauso y alegría,
unidos al magnífico aparato,
las victorias de Alfonso solemnizan."

(GARCÍA DE LA HUERTA.)

Esta clase de verso se emplea generalmente en las composiciones graves, como en la epopeya, en la tragedia, en la oda (mezclado con el de siete sílabas), en los sonetos, en las elegías, en las epístolas, etc. Pero por su misma flexibilidad se adapta perfectamente á toda clase de asuntos, á la fábula, al epigrama, al epitafio, á todos los asuntos festivos ó jocosos, etc.

El acento debe caer precisamente en la sílaba décima, pudiendo variar en las demás, pues suele llevarle en la segunda, cuarta, sexta y octava, de manera que no hay otro metro que, bien manejado, se preste mejor á todas las formas y encantos de la armonía.

Las principales combinaciones métricas, són: el *terceto*, la *redondilla*, la *quintilla*, la *octava real*, la *décima*, el *soneto*, las *liras*, la *silva* y el *romance*.

El *terceto* se forma con el verso endecasílabo, y los diferentes tercetos se enlazan entre sí rimando el primero y tercero de cada uno con el segundo del siguiente.

Ejemplo:

"Fábio, las esperanzas cortesanas. . . . A.
 Prisiones són do el ambicioso muere,. . . B.
 Y donde al más astuto nacen canas;. . . A.
 Y el que no las limare ó las rompiere,. B.
 Ni el nombre de varon ha merecido,. . . C.
 Ni subir al honor que pretendiere". . . . B.
 (RIOJA.)

La *redondilla* consta de cuatro versos octosílabos, que riman primero con cuarto y segundo con tercero.

Ejemplo:

"Mi carácter es de acero;. . . . A.
 Yo sé vencer mis pasiones;. . . . B.
 Pero en ciertas ocasiones. . . . B.
 Ni lo logro ni lo quiero". . . . A.
 (ECHEGARAY.)

Hé aquí otro ejemplo de redondilla en que el verso primero rima con el tercero y el segundo con el cuarto:

"Guarda para su regalo. . . A.
 esta sentencia su autor:. . . B.
 si el sábio no aprueba, malo;. A.
 si el nécio aplaude, peor". . . B.
 (IRIARTE.)

La *quintilla* es un conjunto de cinco versos octosíla-

bos, en el cual juegan dos consonantes, uno comun á dos, y otro á tres de ellos, alternados al arbitrio del poeta, pero de modo que los dos últimos no sean pareados.

Ejemplos: .

"Por las flores proclamado... . . . A.
 rey de una hermosa pradera,. B.
 un clavel afortunado,. A.
 dió principio á su reinado,. A.
 al nacer la primavera"... B.
 (SELGAS.)

"Miseramente vestido,. A.
 blanca faz, rubia guedeja,. B.
 bello como el sol, lucido.. . . . A.
 como paloma que deja. B.
 por vez primera su nido."... . . A.
 (MÁRCOS ZAPATA.)

"¿Y cómo tras de matar,. A.
 no me pude imaginar.. . . . A.
 que aquel rival que caia. B.
 quizá en el mundo tenia.. . . . B.
 hijuelos que alimentar?"... . . A.
 (EL MISMO.)

La *octava real* consta de ocho versos endecasílabos: en los seis primeros los pares riman entre sí, y tambien los impares, y los dos últimos són pareados.

Ejemplo:

"Y allí tambien su gentileza ostenta... . . A.
 un soldado español: su noble mano. B.

el pesado arcabuz fiero sustenta,. A.
 muertes lanzando al bárbaro otomano:. . . B.
 en su ancha frente el porvenir asienta. . . . A.
 de la gloria el destello soberano,. B.
 orlando con reflejos deslumbrantes.. . . . C.
 el pensamiento audáz del gran CERVANTES." C.

(M. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ.)

La *décima*, á que tambien se llama *espinela* por haberla inventado Vicente Espinel, consta de diez versos octosílabos y tiene cuatro consonantes: uno que afecta á los versos primero, cuarto y quinto; otro al segundo y tercero; otra al sexto, sétimo y décimo; y otro, en fin, al octavo y noveno.

Ejemplo:

"Tú, Dios, formaste, al crear A.
 Del universo el palacio,. . . . B.
 Con un suspiro el espacio,. . . B.
 Con una lágrima el mar;. . . . A.
 Y queriéndonos probar. A.
 Que quien te adora te alcanza, C.
 Como señal de bonanza. C.
 Has dibujado en el cielo. . . . D.
 La aurora, que es el consuelo, D.
 Y el iris, que es la esperanza." C.

(VELARDE.)

El *soneto* consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, con cuatro consonantes diversos, dos para aquellos y dos para estos, combinados de dos modos distintos en los tercetos y de uno solo en los cuartetos.

Ejemplo:

"Dáme, Señor, la firme voluntad. . . A.
 compañera y sostén de la virtud, . . . B.
 la que sabe en el golfo hallar quietud B.
 y en medio de las sombras claridad; . A.
 La que trueca en teson la veleidad. A.
 y el ócio en perennal solicitud, ... B.
 y las ásperas fiebres en salud. B.
 y los torpes engaños en verdad. . . . A.
 Así conseguirá mi corazón. C.
 que los favores que á tu amor debí. . D.
 te ofrezcan algun fruto en galardón;.. C.
 Y aún tú, Señor, conseguirás así. . D.
 que no llegue á romper mi confusión. C.
 la imágen tuya que pusiste en mí." . . D.

(ADELARDO LÓPEZ DE AYALA.)

Puede servir tambien de ejemplo el siguiente de Lope de Vega, que encierra la teoría y la práctica del soneto.

"Un soneto me manda hacer Violante, . . . A.
 que en mi vida me he visto en tal aprieto; . . B.
 catorce versos dicen que es soneto; B.
 burla burlando, van los tres delante. A.

Yo pensé que no hallára consonante, ... A.
 y estoy á la mitad de otro cuarteto, ... B.
 mas si me veo en el primer terceto, ... B.
 no hay cosa en los cuartetos que me espante. A.

Por el primer terceto voy entrando, ... C.
 y aún parece que entré con pié derecho, . . . D.
 pues fin con este verso lo voy dando. C.

Ya estoy en el segundo, y aún sospecho. . . D.
 que estoy los trece versos acabando: C.
 contad si son catorcé, y está hecho". D.

Las *liras* ó *estrofas líricas* són combinaciones de cuatro, cinco, seis ó más versos endecasílabos enlazados con eptasílabos al arbitrio del poeta.

Sirvan de ejemplo las siguientes, tomadas todas de Fray Luis de León:

De 4. "Aunque en ricos montones
levantes el cautivo inútil oro,
y aunque tus posesiones
mejores con ajeno daño y lloro

.....

De 5. A mí una pobrecilla
mesa de amable paz bien abastada
me basta, y la vajilla
de fino oro labrada
sea de quien la mar no teme airada.

.....

De 6. Como en la ardiente arena
el líbico león las cabras sigue
las haces desordenada,
y rompe, y las persigue,
armado relumbrando
la vida por la gloria despreciando.

.....

De 7. No pudo ser vencida,
ni lo será jamás, ni la llaneza,
ni la inocente vida,
ni la fé sin error, ni la pureza,
por más que la fiereza
del tigre ciña un lado,
y el otro el basilisco emponzoñado.

.....

De 11. Vírgen, del Padre Esposa,
dulce Madre del Hijo, templo santo

del inmortal amor, del hombre escudo,
no veo sin espanto:
si miro la morada, es peligrosa;
si la salida, incierta; el favor mudo;
el enemigo crudo;
desnuda la verdad; muy proveida
de valedores, de armas la mentira;
la miserable vida
sólo cuando me vuelvo á tí respira."

La *silva* es una mezcla de versos endecasílabos y de versos de siete sílabas. Emplea los consonantes alternados al arbitrio del poeta, y aún admite versos sueltos mezclados con los que llevan rima.

Ejemplo:

"Pura, encendida rosa,
Émula de la llama,
¿Cómo naces tan llena de alegría,
Si sabes que la edad que te dió 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,
Pronto despojo de la llama ardiente.
Para las hojas de tu crespo seno,
Te dió Amor de sus alas blandas plumas,
Y oro de su cabello dió á tu frente."

(RIOJA.)

Se da el nombre de *romance* á unas composiciones

cortas, por lo común de octosílabos, cuyos versos pares tienen todos un mismo asonante, siendo sueltos los impares; y el de *romance real* ó *heróico*, si los versos són endecasílabos.

Hay tres clases de romance octosílabo: una con terminación aguda, otra con terminación breve, y otra con terminación esdrújula.

He aquí un ejemplo de romance con terminación aguda:

"Famosos són en las armas
los moros de Canastel,
valentísimos són todos,
y más que todos Hacén.

El Roldan de Berbería,
el que se ha hecho temer
en Orán del castellano,
en Céuta del portugués."

(GÓNGORA.)

Vemos, pues, que la asonancia en *e* se encuentra en los finales de los versos pares; en *Canastel*, *Hacén*, *temer* y *Portugués*. No podrá menos de extrañar midiéndolo las sílabas que tiene el segundo verso de este romance

Los-mo-ros-de-Ca-nas-tel,

que resultan siete; pero esto se explica fácilmente diciendo que la terminación aguda suple siempre una sílaba.

Véase un ejemplo de romance con terminación breve:

"En un pastoral albergue,
que la guerra entre unos nobles

lo dejó por escondido,
ó lo perdonó por pobre:
Do la paz viste pellico,
y conduce entre pastores
ovejas del monte al llano
y cabras del llano al monte:

Mal herido y bien curado
se alberga un dichoſo jóven
que sin clavarle amor flecha
le coronó de favores."

(GÓNGORA.)

La asonancia de este romance es en *oe*.

Otro ejemplo de romance con terminación esdrújula:

"Reniego de astro pésimo
cuya influencia recóndita
me aficionó á la poética
que ya maldice mi cólera.

Harto más valido hubiérame
estudiar forenses fórmulas,
y enchir mi mente del fárrago
de jurisprudencia lóbrega."

(BRETÓN DE LOS HERREROS.)

La asonancia de este romance es en *oa*. No es preciso que para que un romance se llame esdrújulo lo sean todos sus versos; basta para ello con los versos pares, ó sea en aquellos en que, como ya hemos dicho, se coloca la asonancia.

Al medir el segundo verso de este romance, ó sea el primero de los asonantes

Cu-yain-flu-en-cia-re-cón-di-ta,

notaremos que tiene nueve sílabas, y esto se explica diciendo que la terminación esdrújula embebe una sílaba.

Para terminar, pondremos un ejemplo de Lope de Vega:

"Pobre barquilla mia
Entre peñascos rota:.. . . . A.
Sin velas desvelada,
Y entre las olas sola,.. . . . A.
¿A dónde vas perdida?
¿A dónde, dí, te engolfas?.. . A.
Que no hay deseos cuerdos
Con esperanzas locas.. . . . A.
Como las altas naves
Te apartas animosa.. A.
De la vecina tierra
Y al fiero mar te arrojas.. . . A.
Igual en las fortunas,
Mayor en las congojas,.. . . . A.
Pequeña en las defensas
Incitas á las ondas. A.
Advierte que te llevan
A dar entre las rocas.. A.
De la soberbia envidia,
Naufragio de las honras.. . . A.
Cuando por las riberas
Andabas costa á costa,.. . . . A.
Nunca del mar temiste
Las iras procelosas:.. A.
Segura navegabas,
Que por la tierra propia.. . . . A.
Nunca el peligro es mucho
Adonde el agua es poca.. . . . A.
Verdad es que en la pátria

No es la virtud dichosa, .. . A.
Ni se estimó la perla
Hasta dejar la concha. . . . A.
Dirás que muchas barcas,
Con el favor en popa, .. . A.
Saliendo desdichadas
Volvieron venturosas. . . . A.
No mireis los ejemplos
En las que van y tornan, .. A.
Que á muchas ha perdido
La dicha de las otras." .. . A.

Hay, por fin, otras innumerables combinaciones métricas, en las cuales se mezclan unos versos con otros y se casan los consonantes de mil modos diferentes. Pero creemos que basta con lo dicho para que los que hayan de dedicarse á la carrera del teatro puedan formarse una idea de la rica y variada versificación castellana.





CAPÍTULO V.

HISTORIA UNIVERSAL.

I.

Definición de la Historia.—Su objeto.—Su fin.—Importancia de la Historia.—Fuentes de la Historia.—Ciencias auxiliares de la Historia.—División de la Historia en edades, épocas y períodos.—Qué se entiende por era.—Qué por siglo y qué por lustro.—Eras principales.—División de la Historia.—Idem por razón del tiempo.—Tiempos antiguos.—Tiempos modernos.—División que hemos adoptado.—División clásica.—División por razón de la extensión.—Idem por razón de la materia.



HISTORIA es la exposición fiel y ordenada de los hechos verdaderos y memorables que han influido en el destino del género humano.

Constituyen el dominio de la historia la série de actos realizados por el hombre, que directa ó indirectamente han influido en el origen, engrandecimiento, vicisitudes, decadencia, ruina ó restauración de los Estados.

El fin principal de la historia, es presentar al hombre

el espectáculo de los acontecimientos felices ó desgraciados para que le sirvan de instrucción, reforma y recreo.

La importancia de la historia consiste en ser luz de la verdad, maestra de la vida, vida de la memoria, descubridora y mensajera de la antigüedad, y en una palabra, atalaya ó torre altísima de donde miramos todo cuanto es representado en este gran teatro del mundo.

Las fuentes de la historia són los medios que sirven para transmitir la noticia de un hecho. Por razón de su origen y forma se dividen en revelación, tradiciones, monumentos y narraciones.

Las principales ciencias axiliares de la historia són: la Cronología y la Geografía, llamadas los ojos de la historia; la primera nos dice *cuándo*, y la segunda *dónde* se verificó el suceso. Són tambien ciencias auxiliares suyas la *crítica* y la *arqueología*.

Por razón del tiempo se divide la historia en *edades*, *épocas* y *períodos*.

Edad es una división de primer orden; comprende una série más ó ménos extensa de siglos, durante los cuales el género humano ha vivido con leyes, costumbres y carácter peculiar.

Época es una división de segundo orden que abarca los hechos comprendidos entre dos sucesos que sirven á la vez de descanso y de punto de partida.

Período es una división de tercer orden que comprende los sucesos que presentan una misma fisonomía.

La série de años que se empieza á contar desde un acontecimiento determinado se llama *era*.

Siglo es el espacio de cien años, y *lustro* el de cinco.

Las eras principales són la de la Creación (4963 ó 4004 años a. de J. C.); la de las Olimpiadas (776 a. de J. C.); la de la fundación de Roma (754 a. de J. C.); la

Hispánica (38 a. de J. C.); la Cristiana desde el nacimiento del Salvador; y la Hegira (622 d. de J. C.).

La historia puede dividirse: por razón del tiempo, de la materia y de la extensión.

Por razón del tiempo se divide en dos grandes partes, en tiempos antiguos y tiempos modernos.

Los tiempos antiguos comprenden los sucesos acaecidos desde la Creación hasta la venida de N. S. Jesucristo.

Y los tiempos modernos, los que se han verificado desde este gran suceso hasta nuestros días.

(1453-1882 d. de J. C.—(4 siglos.

La división clásica que se hace comunmente de la historia universal para la enseñanza, es la que sigue:

Edad Antigua, desde la Creación del mundo y del hombre, hasta la caída del Imperio de Occidente (4963 a. de J. C. á 476 d. de J. C.).

Edad Media, desde este suceso hasta la toma de Constantinopla por los turcos (476 á 1453 d. de J. C.).

Edad Moderna, desde este acontecimiento hasta nuestros días (1453 á 1884 d. de J. C.).

Por razón de la extensión se divide la historia en *universal*, *general*, *particular*, *genealógica*, *biográfica*, y *monográfica*, segun se ocupa de todos los pueblos, de una sola nación, de una ciudad, de una familia, de un individuo ó de un solo acontecimiento.

Por la materia se divide en *religiosa* y *profana*.

II.

EDAD ANTIGUA.—*Tiempos anti-históricos*.—Asiria y Babilonia.—Fenicia.—Egipto.—Grecia.—*Tiempos históricos*.—Siglo VIII (a. de J. C.): Fundación de Roma.—Siglo VII (a. de J. C.): Florecimiento de la monarquía romana.—Roma.—Atenas.—Siglo VI (a. de J. C.): Fundación de la monarquía persa.—Media y Persa.—Egipto.—Atenas.—Roma.—Siglo V (a. de J. C.): Gloria de Grecia.—Pérsia y Grecia.—Retirada de los cien mil.—Roma.—Siglo IV (a. de J. C.): Alejandro.—Tebas.—Macedonia.—Roma.—Siglo III (a. de J. C.): Engrandecimiento de Roma.—Roma.—Cartago.—Guerras púnicas.—Segunda guerra púnica.—Siglo II (a. de J. C.): Destrucción de Cartago.—Siria y Macedonia.—Cartago.—Grecia.—Los Gracos.—Numidia.—Los Cimbros y Teutones.—Siglo I (a. de J. C.): Guerras civiles en Roma.—Guerra social.—Guerra civil entre Mario y Sila.—Catilina.—Primer Triunvirato.—Segundo Triunvirato.—El Imperio.—Siglo I (d. de J. C.): Los Césares.—Galba, Oton y Vitelio.—Los Flavios.—Nerva y Trajano.—Siglo II (d. de J. C.): Adriano.—Los Antoninos.—El Imperio en venta.—Siglo III (d. de J. C.): Anarquía militar.—Diocleciano.—Siglo IV (d. de J. C.): Constantino.

DESPUES de la dispersión del género humano, *Nemrod*, hijo de *Chus*, fundó á Babilonia, al mismo tiempo que *Assur*, hijo de *Sem*, fundaba á *Nínive*. *Nino*, hijo de *Belo*, sometió la Armenia, Media y Baetras, ayudándole en la conquista de esta última Semíramis se entregan á todo género de deleites, y en tiempo del último *Sardanápalo*, los desórdenes llegaron á tal punto, que *Arbaces*, gobernador de Media, se sublevó contra él y puso fin al primer imperio Asirio.

La Fenicia se hallaba admirablemente situada para el comercio, por la abundancia de maderas de construcción, por sus excelentes puertos y por estar en el centro de las tres partes del mundo entonces conocidas. No formaba un Estado; se componia de muchas ciudades unidas entre sí por vínculos comunes. Sidón y Tiro obtuvieron sucesivamente el predominio. El exceso de

población y las luchas civiles dieron lugar al establecimiento de colonias, que servían al mismo tiempo de factorías y de puntos de escala para su comercio. Las más notables fueron: Gades en España y Cartago en África. Estas colonias contribuyeron poderosamente á la civilización.

Menes es tenido por fundador de Egipto. Los *Hicsos* ó reyes pastores se apoderaron de este país y dominaron en él dos siglos y medio, hasta que *Tutmosis*, rey de Tebas, los expulsó. Después de una nueva invasión de estos pueblos, *Sesostris* elevó este país á la mayor altura por las grandes obras que construyó, y por haber agregado la Etiopía, el Asia Menor, la Tracia y la Escitia á sus Estados. Algun tiempo más adelante, el Egipto aparece dividido en doce Estados independientes (Dodecarquia) á la que pone término *Psammético*, que, auxiliado por los griegos, reúne bajo su mandato todo el país.

La primera población de la Grecia se atribuye á los Pelasgos, pueblos de costumbres pacíficas y sencillas, á los que más tarde reemplazaron los Helenos, de costumbres guerreras y de un grado más de civilización. Los acontecimientos más importantes de esta época de la historia griega són: la expedición de los Argonautas, las hazañas de Hércules y de Teseo, la guerra de Tebas y la de Troya. La guerra de Troya tuvo su causa en el robo de *Helena*, esposa de *Menelao*, rey de Esparta, llevado á cabo por *Páris*, hijo de *Priamo*, rey de Troya. La Grecia indignada se reunió para vengar este ultraje. *Agamenon* fué su jefe. Diez años duró el sitio de Troya, y al fin la astucia hizo caer la ciudad en poder de los griegos, que la saquearon é incendiaron. La larga ausencia de los príncipes griegos durante el sitio de Troya, y las desgracias ocurridas á la mayor parte de

estos á su regreso, produjeron una agitación en el interior del país, que se manifestó principalmente en el regreso de los *Heráclidas* al Peloponeso, y en el gran número de colonias que difundieron la civilización griega y fomentaron el comercio.—Después de esta época empiezan á florecer en Grecia dos ciudades: Atenas y Esparta.—*Atenas*, que habia sido fundada por *Cécrope* y civilizada por *Teseo*, fué gobernada en un principio por reyes; el último de ellos, *Codro*, estando en guerra con los Dorios, y habiendo sabido por un oráculo que el pueblo cuyo rey se sacrificase sería vencedor, se disfrazó de aldeano, y fué á buscar la muerte al campo enemigo. Este generoso sacrificio conmovió de tal modo á los atenienses, que no quisieron nombrar sucesor á *Codro*, y confiaron el poder á unos magistrados llamados *arcontas*, que en un principio se nombraron en la familia de *Codro* y fueron vitalicios, y más tarde se hicieron anuales.—*Esparta* fué gobernada por reyes. *Licurgo*, tío y tutor de *Carilao*, rey de Esparta, después de un viaje á Creta, donde estudió las sabias leyes de Minos, dió á los Espartanos unas leyes severas, que hicieron de Esparta un campamento y de cada ciudadano un guerrero.

Es tradición que *Rómulo*, hijo de Marte y de Rea Silvia, habiendo reunido en las orillas del Tíber á una caterva de malhechores, echó los cimientos de Roma y la dió una constitución, cuyos tres poderes fueron: el rey, el Senado y el pueblo. *Numa Pompilio*, que le sucedió, organizó el culto, arregló el calendario, protegió la agricultura y dió sábias leyes.

Tulio Hostilio, sucesor de Numa, conquistó la ciudad de Alba, después del combate de los Horacios y Curiacios. *Anco Marcio* construyó la ciudad de Ostia en la desembocadura del Tíber. *Tarquino el Mayor*

hermoseó la ciudad con bellas construcciones y rodeó la dignidad real de lujo y magnificencia.

El arconte *Dracon*, hombre virtuoso, pero muy severo, dió á los atenienses unas leyes en que se imponía la pena capital á todos los delitos sin excepción.

La Media, independiente desde la sublevación de *Arbaces*, fué gobernada por varios monarcas que estuvieron en constante lucha con Babilonia y Nínive, hasta que *Ciro*, hijo del rey de Pérsia y sobrino del de Media, reunió ambos Estados y dió principio á un imperio que se extendió desde el Mediterráneo al Indo. Dirigió primero sus armas contra *Creso*, rey de Lidia, á quien venció en *Timbrea*, á consecuencia de cuya victoria se hizo dueño del Asia Menor y de la Siria. Venciendo despues á *Baltasar*, puso fin al segundo imperio asirio. Y dos años despues, la muerte de su tio *Ciajares*, le proporcionó la Media. Le sucedió su hijo *Cambises*, que conquistó el Egipto.

A *Psammético*, que puso fin á la Dodecarquia, sucede su hijo *Necos*, que intentó abrir un canal entre el Nilo y el mar Rojo. *Amasis*, aunque usurpador, gobernó sábiamente y defendió sus Estados de las invasiones de los Persas. Su hijo *Psammenito*, más desgraciado, fué vencido por *Cambises*, rey de Pérsia, y desde entonces el Egipto perdió su independencia.

Solón, descendiente de *Codro*, dedicado al comercio, tuvo ocasión de estudiar las costumbres y leyes de diferentes pueblos. De regreso á su pátria sustituyó á las leyes de *Dracon* otras más humanas. Dividió los ciudadanos en cuatro clases: las tres primeras, compuestas de las gentes acomodadas, y la cuarta de los pobres, aquellas con derecho á desempeñar los cargos públicos, ésta con el derecho de votar en la Asamblea. Aumentó además la autoridad del *Areópago*, tribunal establecido

por *Cecrope*, que velaba por la pureza de las costumbres. *Pisistrato*, pariente de *Solon*, dotado de una afebilidad y de una palabra fácil que ganaba los corazones, aspiró al poder supremo, y por la astucia se hizo dueño de la ciudadela. Tres veces le expulsaron de Atenas y otras tres veces recobró el poder. Despertó entre sus compatriotas el gusto de las artes y de las letras, y al morir dejó por sucesores á sus hijos *Hiparco* é *Hipias*. El primero fué muerto en una conspiración, y al segundo lo expulsaron poco despues los Atenienses, recobrando así su libertad.

Servio Tulio, sucesor de *Tarquino el Mayor*, instituyó el censo, reformó los *comicios* ó juntas del pueblo, y murió asesinado por *Tarquino el Soberbio*, que le sucedió. Este príncipe se hizo detestable por su tiranía, y el atentado cometido en la persona de *Lucrecia* irritó al pueblo de tal suerte, que expulsó para siempre á los *Tarquinos* y abolió la monarquía.—Establecida la república, se pusieron al frente del gobierno dos magistrados anuales llamados *cónsules*. Los primeros fueron *Junio Bruto* y *Tarquino Colatino*, esposo de *Lucrecia*.—Deseosos los *Tarquinos* de volver á Roma, fomentaron una conspiración en que tomó parte la juventud patricia, pero habiendo sido descubierta, fueron castigados severamente sus autores.—*Porsena*, rey de Etruria, levantó un ejército para reponerlos en el trono, y se presentó delante de Roma; pero el valor de *Horacio Cocles* y el sacrificio de *Mucio Escévola*, salvaron la república. Unidos despues los *Tarquinos* con los latinos, trataron de probar fortuna, pero vencidos junto al lago Regilo, se vieron precisados á renunciar definitivamente á sus proyectos. En esta última guerra, irritados los plebeyos con los patricios por causas de las deudas, se negaron á alistarse, y el Senado creó un ma-

gistrado, revestido de un poder absoluto, llamado *dictador*.

Llámanse *guerras médicas* las que tuvieron lugar entre Persas y Griegos. Sus causas fueron: la ambición de *Darío*, rey de Pérsia, sucesor de *Cambises*, y las instigaciones de *Hipias*, expulsado por los atenienses; porque el auxilio que estos prestaron á los *Fonios* del Asia Menor cuando incendiaron á *Sardes*, no fué más que el pretexto. La primera expedición enviada por *Darío*, naufragó al doblar el promontorio *Athos*, y su ejército de tierra fué destrozado por los Tracios. La segunda, mandada por *Datis Artafernes*, despues de haber degollado en *Eretia*, ciudad de Eubea, á todos sus habitantes, desembarcó 100.000 Persas en el *Ática*, y acampó en *Maraton*. *Mitciades*, nombrado por los atenienses para hacerle frente con solos 10.000 griegos, los acomete con tal pericia y fortuna, que obliga á reembarcarse á los restos de aquel poderoso ejército. *Ferjes*, sucesor de *Darío*, despues de cuatro años empleados en preparar la expedición, atraviesa el *Helesponto*, cruza la *Tracia*, y se dispone á atacar á los griegos. *Leónidas*, rey de Esparta, se encarga de la defensa del paso de las *Termópilas* con 300 espartanos, quienes murieron valerosamente peleando contra todas las fuerzas de *Ferjes*. *Temístocles*, hombre de Estado, y *Arístides*, íntegro magistrado, autores del poder de Atenas, estaban al frente del gobierno de esta ciudad. *Temístocles*, al mando de la escuadra griega, de tal modo derrotó á la de los Persas en *Salamina*, que *Ferjes* abandonó el territorio griego. Al año siguiente los Persas fueron de nuevo vencidos en *Platea* y *Micala*.—Siendo rey de Pérsia *Artejerjes Longimano*, *Cimón*, hijo de *Milcíades*, que estaba al frente de los negocios en Atenas, atacó á los Persas en el Asia Menor, y les arrancó una paz

tan gloriosa para su pátria, como vergonzosa para los Persas.

Se llama *guerra del Peloponeso* á la que se verificó entre *Esparta* y *Atenas*, que tuvo por motivo la envidia con que los demás pueblos veían el creciente poder de *Atenas*.—Muerto *Cimón*, *Pericles*, político astuto, gran general y excelente orador, se conquistó las simpatías de los *Atenienses* y llegó á ser rey de hecho, ya que no le fuese dado serlo de derecho. Elevó á su pátria á la mayor altura, favoreciendo las artes y las ciencias, hermoseándola con bellos monumentos, y protegiendo las ciencias de tal modo, que el siglo de *Pericles* es la *edad de oro de las letras griegas*. Su ambición excitó la guerra del Peloponeso. En un principio la victoria no pareció favorecer ni á uno ni á otro partido; pero la peste que se desarrolló en *Atenas*, y la muerte de *Pericles*, que fué una de sus víctimas, obligó á los *atenienses* á pedir la paz, que por haberla ajustado *Nicias* llevó su nombre.—*Alcibiades*, sobrino de *Pericles*, obligó á los *Atenienses* á quebrantar la paz para emprender la conquista de *Sicilia*, aliada de *Esparta*; la escuadra parte contra *Siracusa*, pero *Alcibiades*, acusado de sacrilegio, se refugia en *Esparta*, en tanto que la escuadra es rechazada con enormes pérdidas por los de *Siracusa*. Despues de la batalla de las islas *Argimusas*, ganada por los *Atenienses*, *Lisandro*, almirante de los *Espartanos*, aliados con los *Persas*, vence á los *Atenienses* en *Egos-Potamos*; parte inmediatamente contra *Atenas*, la cerca y la toma, dando con esto fin á la guerra del *Peloponeso*, que hizo pasar á *Esparta* la supremacía ántes ejercida por *Atenas*. *Lisandro* puso al frente del gobierno de *Atenas* á 30 arcontas, que por la crueldad que desplegaron fueron llamados tiranos, los cuales duraron hasta que *Trasibulo*, *ateniense* que se

habia refugiado en Tebas, se apoderó de Atenas auxiliado por otros emigrados, espulsó á los tiranos y restableció la Democracia.

Ciro el jóven, hermano de *Artajerjes Mnemón*, y gobernador del Asia Menor, creyéndose con derecho á la corona de su hermano y favorecido por *Parysatis*, su madre, concibió el proyecto de destronar á su hermano. Con un ejército del cual formaban parte trece mil griegos, mandados por *Clearco*, marchó al encuentro de *Artajerjes*, y *Encunaxa* es vencido y muere. Los griegos auxiliares de *Ciro*, no fueron vencidos, y faltándoles *Artajerjes* al tratado, por el que les habia prometido provisiones, los diez mil que quedaron emprendieron una retirada notable por el país desconocido que atravesaban y por los continuos ataques que tenian que sostener. Despues de diez y nueve meses, en que anduvieron mil trescientas leguas, llegaron en número de ocho mil á Grecia mandados por *Fenofonte*, general é historiador de esta retirada.

Pasado el peligro de la guerra con los Tarquinos, el pueblo, viendo que el Senado no cumplia la promesa de abolición de deudas, y que los deudores eran más oprimidos que nunca, se retiró al Monte Sagrado, y se negó volver á la ciudad hasta que le diesen garantías contra la tiranía de los patricios. El Senado, comprendiendo lo grave de la situación, envió al pueblo una comisión, al frente de la cual iba *Menenio Agripa*. En esta entrevista se acordó que el pueblo volveria á la ciudad, pero en cambio se crearían unos magistrados del órden plebeyo, que velasen por los intereses de éste, que se llamarían *Tribunos*.—Hasta esta época los Romanos se habian regido más bien por costumbre que por leyes escritas; pero como los patricios que administraban la justicia no siempre dictasen su fallo equitativamente,

el pueblo pidió un código. Al efecto se nombraron diez varones (*decenviri*) para que le redactasen, cesando todas las magistraturas entretanto. Las leyes que estos formaron se escribieron en *doce tablas*, por lo que se las dió este nombre.—El deseo de prolongar los *Decenviros* su mando, y el atentado de su jefe *Apio Claudio* contra la inocencia y libertad de *Virginia*, hizo que el pueblo los depusiese, y se restablecieron los cónsules.

Esta ciudad hasta entónces no se habia distinguido. Un ejército lacedemonio, aprovechándose de una lucha de partidos en *Tebas*, se apoderó traidoramente de la ciudadela, proscribió á los principales ciudadanos, y da origen con esto á una lucha con *Esparta*, en la que *Tebas* se coloca por algun tiempo al frente de la *Grecia*.—Entre los Tebanos proscriptos se hallaban *Pelópidas* y *Epaminondas*, que acometieron la empresa de libertar á su pátria. Habiendo penetrado secretamente en la ciudad, acometieron á los nuevos magistrados cuando estaban en su mayor regocijo, les dieron muerte, é invitaron al pueblo á recobrar la libertad; los Espartanos fueron expulsados y *Tebas* fué libre. Coligada casi toda la *Grecia* contra *Tebas*, *Epaminondas*, al frente del ejército, y *Pelópidas* con el *batallón sagrado*, compuesto de trescientos jóvenes que se habian comprometido, bajo juramento, á defenderse hasta la muerte, vencieron en *Leuctras* á los Espartanos, aunque muy superiores en número. *Epaminondas* ataca el Mantinea á los Espartanos y los vence; pero herido en la batalla, muere al terminar el combate, en el momento en que sabe que los suyos llevaban la mejor parte. *Pelópidas* habia muerto poco antes. Con estos dos hombres comenzó, y con su muerte concluyó la gloria de *Tebas*.

La Macedonia no empezó á intervenir en los asuntos

de Grecia hasta el tiempo de *Filipo II*, hijo de Amintas, que fué el que tuvo la gloria de elevar á su país al más alto grado de poder. Era Filipo uno de los mayores políticos de su siglo, y teniendo á la vista la corrupción de la Grecia, concibió el proyecto de subyugarla, valiéndose más bien de las riquezas y de la astucia que de la fuerza de las armas. Habiéndose apoderado los Focenses de algunas tierras de *Delfos*, consagradas á Apolo, los Tesálios y otros pueblos les declararon la guerra. A esta se la dió el nombre de *Guerra Sagrada*. Filipo, que acechaba la ocasión de intervenir en los asuntos de Grecia, marchó contra los Focenses, los venció, y habiendo excluido á estos del Consejo de los *Anfictiones*, hizo que le pusiesen en su lugar. Demóstenes, grande orador ateniense, que el oro de Filipo no habia podido ganar, sabedor de los designios del rey de Macedonia, los denunció con energía á los Atenienses. Estos tomaron las armas con los Tebanos, pero fueron vencidos en Cheronea por Filipo, y con ellos muere la libertad griega. Despues de esto, Filipo meditaba nuevas empresas contra la Pérsia, cuando murió asesinado. Sucedióle su hijo Alejandro. Habiéndose hecho respetar de los Tracios, de los Ilirios y de los mismos Griegos, que á la muerte de su padre creyeron llegada la hora de sacudir el yugo de los Macedonios, reúne un ejército de 35.000 hombres y parte contra *Pérsia*, donde á la sazón reinaba *Dario III Codomano*.—Despues de haber pasado el *Helesponto*, se encuentra un ejército persa acampado en las orillas del rio *Gránico*; á pesar de ser más numeroso, pasa el rio y los pone en fuga. Dueño del Asia Menor, *Dario* en persona le sale al encuentro en *Isso*, pero vencido de nuevo, caen en poder de *Alejandro* su madre, su mujer y sus hijos, y un inmenso botin. Despues se apodera de *Tiro*, no

sin una obstinada resistencia, penetra en *Egipto*, funda á *Alejandro*, y yendo otra vez al encuentro de *Dario* le vence en *Arbelas*. *Dario*, fugitivo despues de esta derrota, muere asesinado traidoramente por el sátrapa *Besso*. Alejandro, despues de vengar en la persona de *Besso* el asesinato de *Dario*, marcha hasta la *Escitia*, vuelve hácia la *India*, vence á *Poro* junto al *Hidaspes*, pero sus soldados, sublevados, le obligan á retroceder. Regresa á Babilonia, y á consecuencia de haberse entregado á los mayores excesos, murió á los treinta y tres años. Con su muerte empiezan una série de guerras entre sus generales, que terminan en la batalla de *Ipsa*, donde Casandro, Ptolomeo, Lisimaco y Seleuco, vencen á Antígono, Gonatas y Demetrio Poliorcetes. Los vencedores se repartieron el imperio.—Casandro tuvo la Macedonia y la Grecia; Ptolomeo el Egipto; Lisimaco la Tracia y la Bitinia, y Seleuco el resto del Asia hasta el Indo.

En Roma, una banda de Galos, mandados por *Brenno*, penetró en *Etruria*, y vino á las manos con los Romanos en la confluencia del *Tíber* y el *Allia*, siendo vencidos los Romanos.—Los fugitivos se acogen al *Capitolio*, y mandados por *Manlio*, resisten siete meses á los ataques de los Galos. Cansado *Brenno* de un sitio tan largo, pone precio á su retirada y pide mil libras de oro; lo pesa en balanzas falsas, y poniendo su espada en el contrapeso, exclamó: *¡Ay de los vencidos!* Por entonces Camilo, que habia reunido los restos del ejército derrotado en *Allia* y fué nombrado dictador, los ataca de improviso, los expulsa de Roma y hace en ellos una horrible matanza. Los Samnitas, pueblos situados en las asperezas de los Apeninos, al Sur de Roma, estuvieron por espacio de setenta y un años en guerra con esta ciudad; el general samnita Poncio cer-

có á los Romanos en Caudium, viéndose precisados á pasar bajo el yugo (horcas caudinas), si bien es verdad que poco despues los Romanos vencieron á los Samnitas y los obligaron á su vez á pasar bajo el yugo, terminando con esto la guerra y la independendencia de los Samnitas.

Tarento, sitiada por los Romanos, no hallándose con fuerzas para resistirlos, pidió auxilio á *Pirro*, rey de *Epiro*, el mejor capitan de su siglo. En el primer encuentro, cerca de Eráclea, venció con grandes pérdidas á los Romanos; pero en Benevento sufrió tal derrota, que volvió á sus Estados sólo con 8,000 soldados. Despues de esta guerra, toda la Italia quedó bajo el poder de los Romanos.

La ciudad de Cartago, fundada por Dido, tenia colonias en todo el mar Mediterráneo, y era dueña de Cerdeña, de parte de Sicilia, de la mitad de España y del África occidental.

Reciben el nombre de *Guerras Púnicas* de Pani (cartagineses), las que tuvieron lugar entre Roma y Cartago. Fueron tres: las dos primeras en este siglo y la tercera en el siguiente. La primera tuvo su origen en que los Mamertinos, originarios de Campania, asesinaron á los de Mesina; por lo cual Hierón, rey de Siracusa, y los Cartagineses, les declararon la guerra, y los Mamertinos pidieron auxilio á los Romanos.—Uno de los hechos de armas más notables fué la batalla naval, ganada por el cónsul *Duilio*, para perpetuar el recuerdo de la cual se formó una columna con las proas de las naves apresadas (*columna rostral*). *Régulo* se presenta á las puertas de *Cartago*; pero vencido por *Fantippo*, general lacedemonio que venia á socorrer esta ciudad, cae en manos de los enemigos, y enviado á *Roma* para negociar el cange de prisioneros, vota con-

tra él y vuelve á *Cartago*, donde le hacen morir en medio de tormentos. El cónsul *Metelo* expulsa á los Cartagineses de *Sicilia*; despues de la victoria de *Palermo*, la escuadra de *Cláudio Pulcher* es echada á pique cerca de *Lilibeo*, y por último, la victoria de *Lutacio* contra *Amílcar* da fin á la guerra. Cartago perdió Córcega, Sicilia y Cerdeña.

El cartaginés *Aníbal*, que habia jurado ódio eterno á los Romanos, destruyó á *Sagunto*, ciudad de España aliada de los Romanos; pasó el Ebro, los Pirineos, el Ródano y los Alpes, venciendo al cónsul Escipión en el *Tesino*, á Sempronio en el *Trebia*, á Flamínio junto al lago *Trasimeno*, y más tarde al cónsul Varrón en *Cannas*. Esta batalla señala el apogeo de la fortuna de Aníbal, porque los Romanos se apoderan de España y de Siracusa, Marcelo le derrota junto á *Nola*, y su hermano Asdrúbal, que le traia refuerzos, es vencido y muerto en *Metauro*.—Escipión pasa á África, gana á Masinisa, rey de Numidia, que se hace aliado de los Romanos. Cartago, aterrada, llama á Aníbal; éste abandona la Italia y va en busca de Escipión; los dos ejércitos se encuentran en *Zama*, y allí la táctica superior de Escipión vence al numeroso ejército de Aníbal. Éste último sale desterrado; los Cartagineses se obligan á no conservar más que diez navíos de guerra, á devolver sin rescate los prisioneros y desertores y á no hacer la guerra sin el consentimiento de los Romanos.

Antioco el Grande, rey de Siria, cuando supo el éxito de la batalla de Zama, quiso oponer su poder al de Roma y apoderarse de la Grecia, y llevó á cabo su proyecto, incitado por Aníbal, refugiado en su córte; pero fué vencido en *Magnesia* por Escipión el Asiático. Durante la segunda guerra púnica, *Filipo III*, rey de Macedonia, tomó el partido de Aníbal, pero fué venci-

do por los Romanos. Poco más tarde fué vencido por el cónsul Flaminio en *Tesalia*, imponiéndole una paz humillante. *Perseo*, su hijo, quiso sacudir el yugo romano, y en un principio fué afortunado, pero atacado en *Pydna* por Paulo Emilio, fué vencido y hecho prisionero, y la Macedonia fué reducida á provincia romana.

Habiendo tomado los Cartagineses las armas para realizar los ataques de Masinisa, rey de Numidia y aliado de Roma, ésta acudió á la defensa de su aliado y comenzó la tercera guerra púnica. Los Cartagineses, vencidos, rinden las armas. Pero Roma tenia decidida la destrucción de su rival. Los Cartagineses hacen el último esfuerzo para defenderse; Escipión Emiliano toma el mando del ejército, y Cartago cae en poder de los Romanos, que la destruyen.

El mismo año en que Cartago fué destruida, el cónsul *Mummio* se apoderó de Corinto y redujo la Grecia á provincia romana.

Las conquistas llevadas á cabo por los Romanos habian corrompido la pureza de las antiguas costumbres. Los caballeros aspiraban á mayores privilegios, los plebeyos, no sólo deseaban mayores derechos, sino tambien propiedades, y los habitantes de Italia deseaban igualarse en derechos con los ciudadanos.—Entónces dos hermanos, Tiberio y Cayo Graco, quisieron poner término á tantos males.—*Tiberio*, el mayor, nombrado tribuno, obtuvo, no sin gran trabajo, la aprobación de la ley agraria, y habiendo querido aplicarla cuando Atalo, rey de Pérgamo, instituyó por heredero al pueblo romano, los patricios promovieron un tumulto, en el que sucumbió.—*Cayo*, el menor, separado por algun tiempo de la vida pública, volvió de nuevo á su pretensión, exigiendo además que se otorgase á los habitantes de Italia el derecho de ciudadanos, y á los caballeros la

administración de justicia; pero habiéndose valido los patricios de su colega Druso para hacerle impopular, no fué elegido tribuno por tercera vez, como deseaba; y declarado enemigo de la pátria, se trabó un combate en las calles de Roma, murió un gran número de sus partidarios, y él se mandó matar por un esclavo que le había sido fiel.

Yugurta, hermano de *Micipsa*, rey de Numidia, heredó á la muerte de éste sus Estados, juntamente con sus sobrinos *Hiempsal* y *Adherbal*, á quienes despojó de su parte. Los comisionados romanos fueron ganados por el oro; *Yugurta* vino á Roma y salió salvo, merced á la venalidad de los magistrados. Encendida la guerra, los primeros generales fueron tambien sobornados, y sólo *Mario* fué quien le supo reducir, teniendo la fortuna *Sila*, cuestor á la sazón de *Mario*, de que *Bocco*, rey de Mauritania, le entregase á *Yugurta*, que, llevado á Roma, se dejó morir de hambre en un calabozo.

Los pueblos Cimbro y Teutones, de raza germánica, habiéndose apoderado de la Galia y vencido á los generales romanos allí establecidos, intentaron penetrar en Italia. Los Romanos aterrados, elevaron al Consulado á *Mario*, quien venció á los segundos en *Aquae Sextiae*, y á los primeros en *Vercelli*, salvando así á la Italia de tan formidables enemigos.

La guerra social promovida por los pueblos aliados (*socii*) de Roma, que deseaban tener el derecho de ciudadanía, puso en gran peligro á los Romanos, que se vieron precisados á echar mano de sus mejores generales para compensar las grandes ventajas obtenidas en un principio por los aliados. *Sila* desempeñó el principal papel en esta guerra.

Sila era representante del partido aristocrático, *Mario* del plebeyo; enemigos por sus tendencias, por sus

ideas y por su ambición, sólo era necesario un fútil pretexto para que vinieran á las manos. *Mitrídates*, rey del *Ponto*, que aprovechándose de las revueltas anteriores se habia apoderado de toda el Asia Menor, llegó en este tiempo á hacerse dueño de la *Tracia*, la *Macedonia* y la Grecia; los romanos eligen como general de las tropas mandadas contra él, á *Mario*; *Sila*, disgustado de esta medida, se presenta en Roma con un ejército, penetra en la ciudad y hace huir á su rival. Despues marcha contra *Mitrídates*, le expulsa de Europa y le obliga á pedir la paz. Entre tanto *Mario* vuelve á Roma y da muerte á los partidarios de *Sila*. Este, de vuelta, vence al jóven *Mario* y penetra en Roma. Entónces fueron asesinados todos los enemigos de *Sila* y sus bienes confiscados. Cinco mil ciudadanos fueron puestos en las listas fatales que indicaban los que habian de sucumbir. El jóven *Mario* se dió muerte con su propia espada, y su padre murió agobiado de años y fatigas. *Sila* tomó el título de dictador perpétuo, y despues de haber restablecido la autoridad del Senado, abdicó voluntariamente, muriendo dos años despues.

El senador Catilina, que habia sido uno de los satélites de *Sila*, formó una horrible conjuración para apoderarse del mando, valiéndose del saqueo, del asesinato y del incendio de la ciudad; pero Cicerón, cónsul á la sazón, descubrió sus planes, y Catilina fué vencido y muerto en Etruria con sus partidarios.

Cayo Julio César se propuso dominar la república, pero para eso se necesitaba la espada del soldado y los votos del pueblo. *Pompeyo*, que se habia hecho ilustre venciendo en pocos años á Sertorio, á los gladiadores y á los piratas, le pareció el medio de conseguir lo primero, y *Craso*, hombre de grandes riquezas, lo segundo. Unido con ellos formó el primer triunvirato, cuyo ob-

jeto fué dominar entre los tres la república.—César, para adormecer la envidia de Pompeyo, hizo que el pueblo confirmase los actos de su mando y le aseguró por provincia la *España*, satisfizo la avaricia de Craso dándole el *Asia*, y él se reservó el mando de cuatro legiones por cinco años en la *Galia é Iliria*. Establecido en su gobierno concibió el plan de conquistar la *Galia Trasalpina*, atraviesa los *Alpes*, vence á los Helvecios, Suevos y Belgas, conquista el interior y el Mediodía de aquel país, y despues de haber hecho un desembarco en la *Gran Bretaña*, y de haber sofocado un levantamiento de los Galos, irritados con sus exacciones, se encontró con dinero suficiente para ganar á sus amigos en Roma, con gloria militar para ganarse el afecto del pueblo, y con un ejército aguerrido y adicto á su persona, que era lo que necesitaba para concluir con sus rivales. La avaricia de *Craso* le movió á declarar la guerra á los *Partos*. Despues de haber saqueado el templo de *Ferusalen*, emprendió su marcha, pero extraviado por falsos guías, se encontró en medio del desierto rodeado por sus enemigos en Carras, donde pereció con todo su ejército. Su lugarteniente *Casio* defendió la *Siria* atacada por los *Partos*.

Con este motivo, la oposición entre *César* y *Pompeyo* se hizo más patente é irreconciliable. Habiendo César solicitado la próroga de su mando, y negándose el Senado á sus deseos, se adelantó con tres legiones hasta el *Rubicon*. Declarado enemigo de la república, le pasa y penetra en *Italia*. César conquista la *Italia*, *Córcega* y *Sicilia*; entra en *Roma*, y se apodera del tesoro público; pasa á España, vence á los lugartenientes de *Pompeyo*. Vuelto á Roma, y nombrado cónsul para el año siguiente, marcha contra su rival que se hallaba en Grecia. Despues de haber avanzado César hasta la

Tesalia, y de haberse atrincherado no lejos de *Farsalia*, Pompeyo le siguió; los dos rivales combatieron y la victoria se decidió por César. Pompeyo fugitivo, va á buscar un asilo al Egipto y halla la muerte dada por *Ptolomeo* para congraciarse con *César*. Este, despues de haber vencido á *Caton* en África, pasó á España, donde los hijos de Pompeyo habian formado un ejército; los encontró cerca de *Munda*, y los derrotó completamente. Libre de enemigos, volvió á Roma, triunfó por sus victorias y fué declarado dictador perpétuo; pero Bruto y Casio, jefes de una conspiracion tramada contra la vida de César, le dieron 23 puñaladas en el Senado, y fué á caer al pié de la estatua de Pompeyo.

Los conjurados se ven precisados á huir de Roma por temor al pueblo; *Marco Antonio*, cónsul á la sazón; *Octavio*, heredero y sobrino de César, y *Lépido*, uno de sus generales, forman el segundo triunvirato. Despues de horribles proscripciones, los triunviros marchan contra los conjurados, y en *Filipos*, ciudad de Macedonia en la frontera de Tracia, Bruto y Casio son vencidos y se dan la muerte. Antonio se reservó el Oriente, Octavio el Occidente.—Antonio, enamorado de Cleopatra, reina de Egipto, repudió á la virtuosa Octavia, hermana de su colega, y dió reinos y provincias á los hijos de aquella.—El Senado confía á Octavio la guerra contra Antonio, y en *Actium*, la victoria se decide á favor de Octavio. Antonio se atravesó con la espada, y Cleopatra se dió la muerte con un áspid.

El Senado decreta á Octavio los títulos de *Augusto*, *Imperator* y *Padre de la Pátria*, y reúne en sí el poder de todas las magistraturas de la república, excepto la dictadura, llegando á ser soberano de hecho.—Cuando todo el universo se hallaba en paz, nació en Belen JESUCRISTO, *Redentor del mundo*.

Tiberio, sucesor de Augusto, fué un tirano suspicaz; hizo dar muerte á Germánico, sobrino suyo, que habia llevado á cabo grandes victorias. Elio Sejano, que formó contra él una conspiración, que fué descubierta, fué severamente castigado, y en Roma reinó el terror. Retirado el mónstruo á Caprea, se entrega á todos los crímenes y deleites, y muere ahogado por Macron, prefecto del pretorio.—Sucédele *Calígula*, hijo de Germánico. Sanguinario, insensato y vicioso hasta la exageración, muere asesinado.—*Claudio*, que le sucedió, incapaz para gobernar, fué el juguete de sus libertos y de sus mujeres. En su tiempo se conquistó la Gran Bretaña, y murió envenenado por su mujer Agripina.—*Neron*, su sucesor, uno de los mayores tiranos que cuenta la historia, dió muerte á su madre, á muchos parientes y á los más ilustres romanos. Incendió á Roma y acusó de este crimen á los cristianos, y dió el primer edicto de persecución general. Pero habiendo estallado una insurrección general, se hizo dar muerte por uno de sus libertos.

Le sucede *Galba*, proclamado por las legiones de España, y á éste *Oton*, que fué aclamado por los pretorianos, el cual, á su vez, es sustituido por *Vitelio*, proclamado por las legiones de Germania.

La familia de los Flavios dió á Roma los tres emperadores siguientes: *Vespesiano*, proclamado por las legiones de Oriente, fué un príncipe económico, magnánimo y valiente; arregló la Hacienda, restableció la disciplina y fomentó la instrucción. En este reinado su hijo se apoderó de Jerusalem por asalto, el templo fué reducido á cenizas, y los judíos se esparcieron por todo el mundo. *Tito*, que sucedió á su padre, fué notable por la bondad de su carácter, que le hizo merecedor del título de *delicias del género humano*. Su hermano *Do-*

miciano, que le sucedió, fué el más vil, el más avaro y el más cruel de los tiranos, despreció la autoridad del Senado y murió asesinado.

Sucede á Domiciano el anciano *Nerva*, que asoció al imperio á Trajano, que le sucedió. *Trajano*, español, agrandó los límites del imperio con la conquista de Dacia, de la Mesopotamia y de la Arabia, elevando el imperio á su más alto grado de extensión material y moral.

Adriano, primo, compatriota, pupilo y sucesor de *Trajano*, fué amante de la justicia, é hizo un viaje por todo el imperio, á fin de remediar los abusos de la administración.

Los tres emperadores siguientes, pertenecientes á la familia de los Antoninos, señalan el último grado de prosperidad del imperio, y el principio de su decadencia. *Antonino Pio*, llamado así por su gobierno pacífico y feliz, fué sin duda el mejor de los emperadores.

Marco Aurelio, su hijo, fué llamado el *filósofo*, por su sabiduría.—Su hijo *Cómodo*, que le sucedió, sólo se distinguió por sus crueldades.

El anciano *Pertinax*, que se habia propuesto conservar la disciplina militar, es asesinado por los pretorianos, que sacan á subasta el imperio, adjudicándosele á *Didio Juliano*, que dió 6.250 dracmas á cada soldado.—Las legiones de las provincias protestan contra esto, nombrando á su vez otros emperadores, y logra sobreponerse á todos *Septimio Severo*, nombrado por las legiones de Panonia, que consiguió algunas victorias sobre los Caledonios y los Partos.

En este siglo se suceden una série de emperadores elevados y depuestos por las legiones, y la anarquía interior fué tan grande, que hubo época de contarse hasta treinta pretendientes al trono.—Los Bárbaros,

por el Norte y por el Oriente, invadieron las fronteras, y parecía próxima la ruina del imperio.

La necesidad de atender á la defensa del imperio hizo que *Diocleciano* se asociara á *Maximiano*, tomando ambos el título de *Augustos*, y que colocaran á sus órdenes á *Galerio* y *Constancio Cloro*, que tomaron el título de *Césares*. Se distribuyeron el imperio del siguiente modo: *Diocleciano* tomó la Tracia, el Egipto y el Asia. *Maximiano* la Rætia, el Nórico, la Panonia, la Italia y el África propia. *Galerio* la Iliria, la Mæsia, la Macedonia, el Epiro y la Grecia; y *Constancio* la Gália, la Bretaña y España. Dió á *Milán* y *Nicomedia* más importancia que á Roma; introdujo en la córte el fausto oriental; suprimió las antiguas magistraturas republicanas y creó otras nuevas; y el emperador, de general de los ejércitos, pasó á ser el señor del imperio. Y despues de haber rechazado á los Germanos y los Persas, los dos *Augustos* abdicaron el mismo dia, pasando á serlo los *Césares*, y nombrados para este cargo *Maximino* y *Severo*.

Muerto *Constancio Cloro*, *Constantino* fué proclamado *Augusto* por sus soldados; seis pretendieron el imperio; pero habiendo muerto unos y vencidos otros por *Constantino*, éste quedó como único señor del imperio. Los hechos más importantes de su reinado fueron la traslación de la córte de Roma á Bizancio (desde entonces *Constantinopla*), la división del imperio en cuatro prefecturas, la separación del poder civil y militar, la creación de tropas privilegiadas y el decreto por el que se dió paz á la Iglesia. Al morir dividió el imperio entre sus tres hijos.—Sucedió á éstos *Fuliano*, por sobrenombre el *Apóstata*, príncipe de gran talento, pero enemigo acérrimo de los cristianos. Murió peleando contra los Persas.—*Foviano*, que le sucedió, revocó

sus edictos contra los cristianos.—*Valentiniano* y *Valente* se dividieron el imperio para su defensa, y les sucedieron á la vez *Graciano*, *Valentiniano II* y *Teodosio*.—Muerto *Graciano*, continuó gobernando *Teodosio* con *Valentiniano II*, y habiendo faltado éste, quedó aquel como único señor del imperio. Fué el último emperador que supo defender con valor las fronteras del imperio en toda su integridad, y que mandó en persona los ejércitos; dictó sábias leyes, y sólo se le acusa de la horrible *matanza de Tesalónica*, de la que bien pronto se arrepintió, sometiéndose á la penitencia pública que le impuso *San Ambrosio*. A la muerte de *Teodosio* quedó definitivamente separado el Oriente y el Occidente, dándose aquel á su hijo mayor *Arcadio* y éste al menor *Honorio*.

III.

EDAD MEDIA.—Siglo V (d. de J. C.): Caída del imperio de Occidente.—Los Bárbaros.—Los Ostrogodos.—Los Francos.—Los Anglo-Sajones.—Siglo VI (d. de J. C.): Justiniano.—Oriente.—Los Lombardos.—Los Borgoñones.—Siglo VII (d. de J. C.): Mahoma.—Arabia.—Imperio de Oriente.—Los Francos.—Siglo VIII (d. de J. C.): Carlomagno.—Los Árabes.—Los Francos.—Carlomagno.—Siglo IX (d. de J. C.): Alfredo el Grande.—Inglaterra.—Sucesores de Carlomagno.—El califato de Oriente.—Siglo X (d. de J. C.): Othon el Grande.—Alemania.—Francia.—Siglo XI (d. de J. C.): San Gregorio VII.—Alemania.—Los Normandos en Nápoles —Los Normandos en Inglaterra.—Oriente.—Primera cruzada.—Siglo XII (d. de J. C.): Saladino.—Segunda cruzada.—Tercera cruzada.—Francia.—Inglaterra.—Alemania.—Siglo XIII (d. de J. C.): San Luis.—Cuarta cruzada.—Quinta cruzada.—Sexta cruzada.—Sétima cruzada.—Octava cruzada.—Resultados generales de las cruzadas.—Francia.—Inglaterra.—Alemania é Italia.—Oriente.—Siglo XIV (d. de J. C.): Gran cisma de Occidente.—Alemania.—Francia.—Cisma de Occidente.—Siglo XV (d. de J. C.): Francia é Inglaterra.—Italia.—Oriente.

Los *Hunnos*, pueblo nómada del Asia, acometiendo á los pueblos Germanos que *Teodosio* habia podido difícilmente detener al otro lado del Rhin y del Danubio, determinaron la invasión de estos en el imperio; á lo cual se agregó que *Honorio*, inhábil para el mando, y que hasta entonces se habia dirigido por los consejos de *Estilicon* dando oídos en esta época á las calumnias de sus émulos, le mandó dar muerte.

Los Francos, los Borgoñones, los Vándalos, los Alanos y los Suevos pasan el Rhin, estableciéndose los primeros en Francia y pasando los tres últimos á España. *Alarico*, rey de los Visigodos, penetra en Italia, sitia á Roma, que se liberta mediante una crecida suma; pero despues de un segundo ataque la tomó y saqueó. *Alarico* murió en la Italia meridional, y *Ataulfo* que le su-

cedió, ocupó la Galia meridional y la España, donde los Visigodos se establecieron.

A *Honorio* sucede *Valentiniano III*, bajo la tutela de *Gala Placidia*, hermana de *Honorio*. En este reinado los Vándalos, llamados por el conde *Bonifacio*, pasan á África bajo la dirección de su rey *Genserico*. *Atila*, rey de los Hunnos, llamado *el azote de Dios*, dueño de un imperio que se extendia desde la China hasta el Báltico, despues de haber arrancado un tributo al emperador de Oriente, pasó el Rhin y azotó la Galia. *Aecio*, general romano, *Teodoredo*, rey de los Visigodos, y *Meroveo*, rey de los Francos, se ligaron contra él y le vencieron en la batalla de los *Campos Cataláunicos*. Habiendo caido despues sobre Italia, el Papa *San León*, con su voz elocuente y su aire venerable, hizo tal efecto en el bárbaro, dispuesto á apoderarse de Roma, que volvió á Panonia, donde murió, extinguiéndose á su muerte su poderoso imperio.

A *Valentiniano III* siguió una série de insignificantes emperadores. En tiempo de *Máximo*, los Vándalos, llamados por la emperatriz *Eudoxia*, viuda de *Valentiniano*, entran en Roma, la saquean por quince dias, y cargados de despojos y de cautivos regresan á Cartago.

Por último, *Odoacro*, rey de los Hérulos, destrona á *Rómulo Augústulo*, último emperador; se proclama rey de Italia y envia la corona imperial á Constantinopla.

Teodorico se presentó en Italia para recobrarla en nombre del emperador *Zenon* y gobernarla á nombre del imperio. Pero vencido *Odoacro* y asesinado más tarde en un banquete, *Teodorico* se desentendió de los compromisos contraidos con la córte de Oriente y llegó á formar un Estado que, además de la Italia y Sicilia, se extendia hasta el Danubio.

Los pueblos Francos vivian en las orillas del Bajo

Rhin. Su rey, *Clodoveo*, se propuso apoderarse de toda la Gália; venció en Soissons á *Siagrio*, último general romano; despues en Tolbiac á los Alemanes, con motivo de cuya victoria y de los consejos de su esposa *Cloilde*, se convirtió al cristianismo, y venció más tarde, en Poitiers, al rey de los Visigodos, *Alarico*, que perdió entonces todo lo que poseia al otro lado de los Pirineos, quedando con esto *Clodoveo* dueño de toda la Francia, excepto la parte Oriental, ocupada por los Borgoñones.

Atacados los Bretones por los Pictos y Escotos, que habitaban el Norte de la isla cuando *Honorio* retiró las legiones, pidieron auxilio á los Sajones y á los Anglos. Estos vencieron á los enemigos de los Bretones, pero en cambio de sus servicios se apoderaron de una parte del país, fundando siete reinos (Heptarquia anglo-sajona).

Entre los emperadores de Oriente, merece especial mención *Fustiniano* por sus conquistas y sus códigos. Belisario, su general, conquistó el África, rechazó victoriosamente á los Persas, y con motivo de la muerte violenta dada por *Teodato* á *Amalasunta*, hija y sucesora de Teodorico, se presentó en Italia y la conquistó, agregándola, como el África, al imperio de Oriente. El más glorioso título de este emperador fueron sus códigos, cuya tarea confió á *Triboniano*, y en los que se halla depositada toda la ciencia de los jurisconsultos romanos, base del derecho civil de los pueblos modernos.

Narsés, que terminó la conquista de Italia empezada por Belisario, herido en su orgullo por la emperatriz Sofía, se declaró independiente y llamó en su auxilio á los Lombardos. Estos, que habitaban en la Pannonia, dirigidos por *Alboin*, penetraron en Italia y se

extendieron desde los Alpes hasta Rávena y Roma. *Longino*, enviado para suceder á Narsés, no les pudo arrancar más que una pequeña provincia, que tomó el nombre de *Exarcado de Rávena*, y que fué gobernada á nombre del Emperador.

Los Borgoñones penetraron la Galia en la época de la invasión general, estableciéndose en la parte oriental. Su rey *Gundebaldo* resistió los ataques de Clodoveo, pero los hijos de éste llevaron á cabo la conquista de aquella parte, que ha seguido la suerte de Francia.

Mahoma nació en la Meca, de la familia de los Koreischitas, que pretendia descender de Abraham por Ismael. Huérfano y pobre en sus primeros años, despues de varios viajes, y de haber estudiado las religiones cristiana y judía, concibió la idea de establecer una nueva creencia y pasar por profeta. Los habitantes de la Meca le obligaron á huir á Yatreb (desde entonces *Medina*). Esta huida, sirvió de era á los Mahometanos. Mahoma armó á sus prosélitos en nombre de Dios; fundó el imperio de los Árabes, y murió en medio de sus conquistas. La Arabia, hasta entonces ignorada, sometió bajo su poder á la Pérsia, la Siria, la Palestina, el Egipto, la Libia y la Mauritania. *Caled*, *Omar* y *Amrú*, fueron los generales que más se distinguieron por su valor. Las revelaciones de Mahoma están contenidas en el *Korán*, libro formado por *Abu-Bekr*, sucesor de Mahoma, y depósito de las creencias del Islamismo. En un siglo los árabes formaron un imperio tan extenso como el de los Romanos. Sus límites eran: al N., el Cáucaso y el Cáspio; al O., el Atlántico; al S., los desiertos del África, y al E., el Indo.

Al advenimiento de *Heraclio* los Lombardos atacaban la Italia, los Búlgaros, Sérvios y Croatas el Danubio, y los Persas el Oriente. El mismo rey de Pérsia

Chosroes, habia invadido la Siria é incendiado á Antioquía, Damasco y Jerusalén. *Heracio* lleva la guerra al Asia, recobra todas estas ciudades, bate á *Chosroes*, y concluye una paz duradera con *Siroes*, su hijo, que habia destronado y dado muerte á su padre. Despues de estas victorias, *Heracio* se ocupó más bien de cuestiones religiosas que de la defensa del imperio, y dejó que los Árabes se apoderasen de la *Fenicia*, del *Egipto* y de la *Siria*, sin presentarse á la cabeza de su ejército para sostener el valor de los pueblos atacados por el rudo empuje de los Agarenos.

Las divisiones sucesivas de la Francia hicieron marcar más la oposición de la parte oriental (*Austrasia*), y de la parte occidental (*Neustria*), diversas de origen y costumbres, sobre todo cuando dos mujeres rivales, *Brunequilda* y *Fredegunda*, se pusieron al frente de cada uno de esos Estados.—Estas guerras, el poder creciente de los nobles y la incapacidad de los reyes, hicieron que los *mayordomos de palacio*, de simples secretarios, pasasen á ser soberanos de hecho, sobre todo cuando su cargo fué declarado hereditario. *Pipino de Heristal*, mayordomo de palacio de Austrasia, vence en *Testry* al de Neustria, y manda como soberano en una y otra región.

Con *Moavia*, nieto de *Ommiah*, habia empezado la primera familia hereditaria llamada *Ommiada*. En su tiempo tuvo lugar la conquista de *África* y la de *España*. Pero á la muerte de *Meruan II*, los Abasidas, que traian su nombre de *Abas*, tio de *Mahoma*, se levantaron contra los Ommiadas, y empezó una sangrienta guerra civil, que terminó con el destronamiento y la casi completa extinción de los Ommiadas.—Así como los Ommiadas se habian distinguido por sus conquistas, los Abasidas se distinguieron por su protección á las

ciencias, á las letras y á todo género de cultura. *Almanzor* fundó á *Bagdad*, donde fijó su residencia. *Arum-al-Raschid*, contemporáneo de *Carlomagno*, señala el mayor grado del florecimiento de los Árabes.

Los Árabes se habian apoderado de *España* y de la *Francia meridional*, el emir *Abderrahman* pasó los Pirineos con el intento de apoderarse, no sólo de *Francia*, sino de toda la *Europa*; *Cárlos Martel*, mayordomo de palacio á la sazón, le salió al encuentro en *Poitiers*; *Abderrahman* fué muerto, y los Árabes son vencidos y rechazados para siempre á este lado de los *Pirineos*. *Pipino el Breve*, hijo del anterior, supo ganarse con astucia á los grandes y al Papa, y hacerse declarar rey. *Childerico III*, último de los Merovingios, es encerrado en un monasterio, y con él concluye la primera raza de los reyes francos. Con la intención de hacer su persona inviolable, se hace consagrar *Pipino* por *San Bonifacio* en *Soissons*, y para conservar la corona á sus descendientes, hace legitimar su elección por la religión; pasa á Italia, vence á *Astolfo*, rey de los Lombardos, le obliga á entregarle el *Exarcado*, y pone al Papa en posesión de él.

Hijo *Carlomagno* de *Pipino*, reinó en un principio con su hermano *Carloman*, pero muerto éste, terminó la obra de su padre; y su largo y glorioso reinado ofrece un espectáculo digno de admiración, en medio de la barbarie de su tiempo. Su primera empresa fué llevar sus armas á *Germania* contra los Sajones, que sometió despues de una guerra de treinta y tres años. *Witiking*, jefe de esta belicosa nación, despues de haberse distinguido por su valor y su constancia, abrazó el cristianismo y se conservó fiel á *Carlomagno*. Llamado por los Árabes de *España*, conquistó desde los Pirineos al Ebro, y la derrota de su retaguardia en *Roncesvalles*,

donde murió el paladin *Roldan*, le grangeó una gloria novelesca que casi iguala á su gloria histórica. El haber repudiado Carlomagno sin causa á una hija de *Desiderio*, último rey de los Lombardos, el favor dado por este último al sobrino de aquel, y el disponerse *Desiderio* á apoderarse del *Exarcado*, fueron causa de una guerra, en la que pasando Carlomagno á Italia le cercó en *Pavía*, le hizo prisionero, y después de haber incorporado sus Estados á la monarquía franca, confirmó al Papa las donaciones de Pipino, las aumentó, y consolidó así el poder *temporal* de los Papas.—Después de estas últimas guerras, habiendo vuelto á Roma para proteger al Papa *Leon III*, asistió á la misa solemne que se celebra en la iglesia de San Pedro el día de Navidad (25 de Diciembre de 800). El Papa, para atestiguar su reconocimiento al rey, le ciñó cuando estaba de rodillas la corona imperial, é hizo que el pueblo le proclamase *Emperador de Romanos*.—Los Estados de *Carlomagno* comprendían la Francia, la Alemania, la España hasta el *Ebro*, la Italia hasta *Benevento* y parte de la *Pannonia*.—Conservó y convocó con frecuencia las *asambleas nacionales*, se sirvió de los *missi dominici*, ó enviados reales, para indagar la conducta de los jefes de las provincias lejanas, y publicó el código de los *Capitulares*.—Carlomagno envió misioneros, aseguró la percepción del diezmo y robusteció la jurisdicción canónica. Promovió la instrucción, gustaba de la sociedad de los sabios, y en su palacio tenía una academia de que era jefe *Alcuino*.

Egberto, educado en la corte de Carlomagno, puso fin á la Heptarquía, reuniendo bajo su cetro los siete reinos á principios de este siglo.—Las invasiones de los Daneses, que habían empezado en el siglo anterior, llegaron á su colmo en tiempo de *Alfredo*, que se vió com-

pletamente desposeído de sus Estados. Pero habiéndolos recobrado despues de grandes esfuerzos de ingenio y de valor, dió sábias leyes, arregló la disciplina militar, favoreció el comercio, y fundó la universidad y biblioteca de Oxford.

Ludovico Pio, hijo de Carlomagno, tuvo la debilidad de repartir sus Estados entre sus hijos, lo cual á su muerte produjo una guerra, que terminó en la batalla de *Fontenay*, donde Luis y Cárlos vencieron á su hermano Lotario, ajustándose en consecuencia el tratado de Verdun, por el cual se desmembró el imperio de Carlomagno, dándose á Lotario la Italia y la dignidad imperial, á Cárlos la Francia, y á Luis la Germania.

Cárlos el Calvo no tuvo valor para resistir á las pretensiones de los señores que le obligaron á concederles en propiedad las tierras que sus predecesores les habian entregado en usufructo, y además la propiedad de los empleos, con lo cual dió principio el feudalismo en Francia.

El florecimiento que tuvo lugar en tiempo de Arum-al-Raschid, y de su hijo Almamum, que protegieron las artes, las letras y las ciencias, haciendo de Badgad el centro del saber en aquella época, no fué duradero. El gran imperio empezó á desmembrarse en África, en la India y en la Pérsia; y los califas, impotentes por sí mismos para defenderse, crearon una milicia turca, que se hizo temible á sus mismos señores, elevándolos y deponiéndolos á su antojo.

La historia de los Carlovingios en Alemania está reducida á las luchas con los señores en el interior, y á defenderse en el exterior de los Húngaros, establecidos por entonces en la Panonia. *Enrique I de Sajonia* venció á los Húngaros en Merseburgo. *Othón I el Grande*, su hijo, sometió á los vasallos rebeldes, se hizo respetar en el

exterior, y llamado por Adelaida, viuda de Lotario II, rey de Italia, á quien Berengario II, usurpador del trono de su esposo queria casar con su hijo Adalberto; Othón pasó los Alpes, venció á Berengario, conquistó la Italia, se hizo coronar emperador, casándose con la princesa Adelaida, con lo cual el imperio pasó á Alemania.

Los *Normandos*, pueblos procedentes de la Escandinavia, que desde el tiempo de Carlomagno venian asolando con sus correrías marítimas las costas occidentales de Europa, se establecieron en tiempo de *Cárlos el simple*, en la costa de Francia, que hoy se llama por esa razón Normandía, siendo el primero de sus jefes *Rollón*, á quien el monarca francés cedió aquella región como feudo, dándole en matrimonio á su hija Gisela á condición de que abrazaria el cristianismo.

A la casa de Sajonia sucede la de Franconia. *Conrado II* agregó al imperio las dos Borgoñas y el reino de Arlés.—*Enrique III* ejerció una gran influencia en los negocios de Italia—*Enrique IV*, de carácter audaz, violento y orgulloso, engreido con algunos triunfos conseguidos contra sus vasallos, se puso frente á frente del Papa *San Gregorio VII*, que se habia propuesto poner coto al vergonzoso tráfico de las dignidades eclesiásticas, que venia haciéndose por el Emperador y por los grandes señores.—El Papa niega al Emperador el derecho de conferir beneficios eclesiásticos. Enrique no se somete y es excomulgado, y sus súbditos relevados del juramento de fidelidad. La sublevación de Alemania obliga al Emperador á pasar á Italia, y en el rigor del invierno espera tres dias en el patio del castillo de Canosa el perdón de sus excesos.—Más tarde, olvidado de sus promesas, vuelve á Italia, ataca á Roma, y el Papa se refugia en Salerno, donde murió.—Los hijos

de Enrique se sublevan contra él, y muere odiado por sus hijos, por los señores y por el pueblo.

La posesión de la Italia meridional era disputada por muchas potencias. Cuarenta peregrinos normandos arriban á Italia y rechazan á los Sarracenos que sitiaban á Salerno; acuden otros muchos más, y entre ellos los hijos de Tancredo, Guillermo Fierabrás, que conquista la Pulla, y Roberto Guiscardo que se apodera de las Calabrias. Rogerio I, ayudado por éste, conquista la Sicilia á los Sarracenos, y Rogerio II une los dos reinos, tomando el título de *rey de las Dos Sicilias*.

Desde la muerte de Alfredo la historia de Inglaterra está reducida á la lucha entre los Anglo-Sajones y los Daneses. Muerto sin sucesión el último monarca anglosajón *Eduardo el Confesor*, dos rivales se disputaron el trono: *Guillermo*, duque de Normandía, que se apoyaba en el testamento de Eduardo; y *Haroldo*, hijo del conde Godwin, personaje de mucha influencia. Guillermo pasa á Inglaterra con un ejército para hacer valer sus derechos, se encuentran los dos rivales en *Hastings*. Haroldo pierde la batalla y la vida, y Guillermo, llamado el *Conquistador*, es proclamado rey de Inglaterra.

Tres acontecimientos importantes tuvieron lugar en el Oriente: el cisma, por el cual la Iglesia griega negó la obediencia al Papa; el advenimiento de la dinastía de los Conmenos al trono de Constantinopla; y la fundación del imperio de los Selchukidas en el Asia, que á fines del siglo se desmembró en varios Estados.

Las crueldades de los infieles con los cristianos de Oriente, el deseo de libertar los Santos Lugares, el temor que inspiraba el poder siempre creciente de los musulmanes, el entusiasmo religioso y el espíritu aventurero y guerrero de la Edad Media, fueron las causas

de las expediciones militares emprendidas por los pueblos de Occidente, que se llaman Cruzadas, porque los que tomaban parte en ellas se ponían una cruz roja en el pecho. A este siglo sólo pertenece la primera: fué predicada por *Pedro el Ermitaño*. Consta de dos expediciones. La primera (del pueblo), compuesta de turbas desordenadas y dirigida por Pedro el Ermitaño, pereció antes de llegar al Asia, víctima de la guerra y el hambre. La segunda (de los señores), mandada por *Godofredo de Bouillón* y por otros principales señores, llega á Constantinopla, penetra en Asia, y después de brillantes victorias, liberta la Palestina, y establece en Jerusalén un estado cristiano bajo el régimen feudal. Las órdenes militares de los Templarios, Hospitalarios y Teutónicos, se fundaron para atender á la defensa de Tierra Santa.

Puesto en peligro el trono de Jerusalén con los ataques de *Nureddin*, *San Bernardo* predica otra cruzada. *Luis VII* de Francia y *Conrado III* de Alemania se cruzan; los dos juntos marchan al Asia, son vencidos y vuelven á Europa sin ejército y sin gloria.

Saladino, fundador de la dinastía de los Ayubitas en Egipto, vence al rey de Jerusalén *Guido de Lusignan* en la batalla de *Tibesiades*, la Ciudad Santa cae en su poder, y *Guillermo de Tiro* viene á Europa á predicar una nueva cruzada. Toman parte en ella *Federico Barbaroja*, emperador de Alemania, *Felipe Augusto*, rey de Francia, y *Ricardo Corazón de León*, rey de Inglaterra. Federico parte el primero, pero es vencido y muere en el Asia Menor. Los dos últimos llegan juntos á Palestina, pero sus rivalidades reducen sus progresos tan sólo á la conquista de Chipre y á la toma de San Juan de Acre.

La dinastía de los Capetos, que había subido al tro-

no de Francia en el siglo anterior, produce en este á *Luis VI el Gordo*, que empezó á emancipar el estado llano y á poner limitaciones al poder de los nobles; pero fué vencido por el rey de Inglaterra en Brenneville.—Su hijo *Luis VII*, tomó parte, sin obtener éxito alguno, en la segunda cruzada, y repudió á Leonor de Guyena, que habiéndose casado despues con el rey de Inglaterra *Enrique II*, le llevó en dote toda la Francia meridional.—*Felipe Augusto*, que le sucedió, limitó el poder de los nobles, arrancó á los ingleses la Normandía y emprendió la cruzada contra los Albigenses, herejes del Mediodía de Francia.

El monarca más notable de este siglo fué *Enrique II*, que hizo asesinar á Santo Tomás, arzobispo de Cantorbery, porque se negó á ser instrumento de sus planes contra el clero, y conquistó la Irlanda. Le sucedió su hijo *Ricardo*, que tomó parte en la tercera cruzada.

En el reinado de *Enrique V*, último de la casa de Franconia, terminó la cuestión de las investiduras, obteniendo los Papas la investidura por el báculo y el anillo. El primer emperador de la casa de Suavia fué *Conrado III*, en cuyo tiempo empezaron á usarse los nombres de *Güelfos* (enemigos del emperador) y *Gibelinos* (partidarios del emperador), que luego en Italia significaron respectivamente partidarios de la independencia italiana ó partidarios del emperador. *Federico I Barbaroja* pasa á Italia, toma á Milán y la destruye, y se hubiera apoderado de aquel país si el Papa *Alejandro III*, poniéndose al frente de la liga Lombarda, no le hubiera rechazado obligándole á reconocer la independencia de Italia por el tratado de *Constanza*. Su hijo *Enrique VI* adquirió la corona de las *Dos Sicilias*, casándose con *Constanza*, hija de *Rogerio II*, rey de aquel país.

El Papa *Inocencio III* publica una nueva cruzada. *Balduino de Flandes* toma el mando y *Enrique Dandolo*, dux de Venecia, se asocia á él; pero la expedición no llega á Palestina. Los cruzados intervienen en las discusiones civiles de Constantinopla, *Balduino* se hace coronar emperador y funda el Imperio Latino, que duró 57 años.

Los cristianos de Oriente, reducidos á la posesión de algunas plazas y atacados por los sultanes de Egipto, invocan el auxilio de Occidente. *Federico II* promete cruzarse, y despues se niega á ello. *Andrés II* de Hungría se cruza, pero una sublevación de sus magnates le impide llevar á cabo su expedición. *Juan de Briena*, rey titular de Palestina, pasa á Egipto, toma á Damietta, pero se ve obligado á volver á Europa despues de grandes reveses.

Federico II pasa á Palestina, entra en Jerusalén, que el sultan le habia cedido en virtud de un tratado, pero como estaba excomulgado, ningun obispo se atrevió á consagrarle, y esta cruzada fué un viaje sin resultado.

La sétima cruzada fué emprendida por *San Luis*, que durante una peligrosa enfermedad hizo voto de cruzarse. Marcha á Egipto y toma á Damietta, pero vencido y hecho prisionero en la *Mansourah*, vuelve á Francia despues de haber entregado á Damietta y una gran cantidad de oro por su rescate y el de sus soldados.

San Luis emprende otra nueva cruzada invitado por el rey de Armenia y el Khan de los Mogoles, con quienes tenia relaciones de amistad. Desembarca en Túnez, pero su ejército es atacado por la peste, y el mismo monarca es una de las víctimas. Así concluyen estos generosos esfuerzos por rescatar los Santos Lugares. Trípoli y San Juan de Acre, últimas posesiones cristianas, caen poco despues en poder del Sultan de Egipto,

En el orden *religioso*, el acrecentamiento del poder de los Papas, y la institución de las órdenes de los Templarios, Hospitalarios y Teutónicos. En el orden *político*, el abatimiento de los señores feudales, y por consecuencia la consolidación del poder monárquico. En el orden *mercantil é industrial* se pusieron en relación pueblos antes desconocidos, y se propagaron productos traídos de otras regiones. Y por último, en el orden *literario y científico*, el conocimiento que los Occidentales adquirieron de la civilización griega y de la árabe, contribuyeron á dar á la poesía un nuevo carácter, y á las ciencias mayores progresos.

Luis IX el Santo, venció á los nobles, coligados con Inglaterra, y publicó el Código que se conoce con el nombre de los Establecimientos.

Juan sin Tierra, además de verse privado de casi todo lo que poseía Inglaterra en el continente por Felipe Augusto, se vió precisado á otorgar á los nobles la *Carta Magna*, base de las libertades inglesas. Eduardo I conquistó el país de Gales.

En tiempo del emperador *Federico II* se forma la liga Anseática entre varias ciudades de Alemania, al mismo tiempo que Venecia, Pisa, Florencia y Génova en Italia se enriquecían y prosperaban con el comercio. Extinguida la casa de Suavia en *Conradino*, entró á reinar en Alemania la casa de Absburgo, y en Nápoles Carlos de Anjou; pero las crueldades de este ocasionaron un levantamiento en Sicilia el lunes de Pascua á la hora de vísperas, siendo degollados todos los franceses que había en la isla (*Vísperas Sicilianas*).

Miguel Paleólogo destruyó el Imperio latino, se apoderó de Constantinopla, y restableció el Imperio griego. Con su hábil política libertó al Imperio de los Tártaros y de los Turcos. *Gengis Khan*, príncipe de los Mogo-

les, pueblos situados al Norte de la China, reunió después de grandes conquistas toda el Asia central bajo su poder.

En tiempo de *Alberto I*, hijo de Rodolfo de Habsburgo, la ridícula y horrible tiranía de Gessler, gobernador de los cantones suizos, exasperó de tal modo á los naturales, que se levantaron siguiendo el ejemplo de *Guillermo Tell*, que no habia querido rendir homenaje al tirano; los imperiales fueron vencidos en *Morgarten*, y la guerra continuó hasta que se vieron precisados á reconocer la independencia de la Suiza.—En tiempo de *Cárlos IV* se dió la Bula de Oro, en la que se fijó en siete el número de electores del Imperio.

Felipe el Hermoso sostuvo querellas con el Papa Bonifacio VIII, reunió por primera vez los Estados generales, á que asistió el estado llano, suprimió la orden de los Templarios, y confiscó sus bienes para procurarse dinero.—Muerto *Cárlos IV*, último Capeto, sin sucesión, la corona correspondia de derecho á *Felipe de Valois*; pero Eduardo III de Inglaterra, que creía tener mejor derecho, suscitó una guerra entre Francia é Inglaterra, que duró cien años. Los principales sucesos de este siglo fueron: la derrota de los franceses en la batalla de la *Esclusa*, y más tarde en *Crecy*, donde los Ingleses hicieron uso de la artillería, la pérdida de Calais y más tarde la batalla de *Poitiers* en la que Juan II *el Bueno* fué vencido y hecho prisionero por el príncipe Negro, hijo de Eduardo III.

El poder político de los Papas, que habia llegado á su apogeo en tiempo de *Inocencio III*, empezó á decaer en el pontificado de *Bonifacio VIII*. Deseoso Felipe *el Hermoso* de convertir á los Papas en instrumentos de sus planes, influyó en la elección de *Clemente V* y le hizo trasladar la Santa Sede á Avignon. Entre tanto

Rienzi, hombre fogoso, atrevido y elocuente, reinó algunos meses en Roma con el favor popular hasta que fué asesinado por la facción aristocrática.—Después de la muerte de Gregorio XI, que había trasladado la Santa Sede de Avignon á Roma, poniendo fin á lo que los italianos llaman la *cautividad de Babilonia*, fué elegido *Urbano VI*, pero algunos cardenales, instigados por la Francia, eligieron á *Clemente VII*, francés, que se estableció en Avignon, comenzando así un cisma que tuvo dividida á la cristiandad casi por medio siglo.—Los concilios de Pisa y Constanza intentaron en vano ponerle fin, pero en el de Basilea fué nombrado *Nicolao V*, que fué reconocido por toda la cristianidad.

Continúa en Francia é Inglaterra la guerra de cien años. El rey de Inglaterra gana la célebre batalla de *Azincourt* á consecuencia de la cual conquistó la Normandía. Cuando *Cárlos VII* entró á reinar no poseía más que la ciudad de Orleans, sitiada por los ingleses. *Juana de Arco*, pastora de las cercanías, se presentó al rey, se puso al frente de las tropas y derrotó á los ingleses. Cárlos logró expulsarlos de Francia donde no conservaron más que la plaza de Calais. Le sucedió su hijo *Luis XI*, que empleó todo su reinado en luchar con la nobleza, á la cual logró sobreponerse. Su hijo *Cárlos VIII* lleva á cabo una expedición á Italia, y sin resistencia llegó hasta Nápoles; pero habiéndose formado una liga contra él, deshace en *Fornovo* con 8.000 franceses un ejército de 40.000 italianos, y vuelve á Francia, donde murió al poco tiempo.—La *guerra de las dos Rosas* asoló la Inglaterra por espacio de treinta y tres años. Tuvo lugar entre la casa de Lancaster (rosa encarnada) y la de York (rosa blanca), y terminó con el advenimiento de *Enrique VII Tudor*, que reunió los derechos de ambas familias.

En este siglo *Venecia* se pronunció en decadencia, mientras su rival *Génova* se elevó, gracias á la protección de los Paleólogos, si bien una y otra se resintieron profundamente con la caída del imperio de Oriente y con los descubrimientos geográficos.—En *Floren- cia* la familia de los Médicis, de origen plebeyo y enriquecida con el comercio, supo granjearse el favor popular, y favoreció las letras, las artes y las ciencias.—Los *Viscontis* compran el título de duques de Milán á los emperadores y dominan toda la Italia superior, pero Francisco Esforcia, condottieri, casado con la hija de Felipe María Visconti, se hizo proclamar duque de Milán.

Los *Turcos Otomanos*, procedentes del Turkestan, habian fundado un imperio en el Asia Menor, y ya en el siglo anterior se habian apoderado de Gallípoli y de Andrinópolis. *Bayaceto I* se hubiera apoderado quizá de Constantinopla si el emperador Manuel Paleólogo no hubiera llamado en su auxilio á Tamerlan, descendiente de Gengis-Kan, que acababa de conquistar toda el Asia Occidental, y que le venció en la batalla de *Ancira* haciéndole prisionero. *Mahomet II* cercó á Constantinopla y la tomó despues de cuarenta y nueve dias de resistencia, pereciendo gloriosamente en la brecha *Constantino XII*, su último emperador.

IV.

EDAD MODERNA.—Siglo XVI (d. de J. C.): El Renacimiento.—La Brújula.—La Pólvora.—La Imprenta.—Leon X.—Alemania.—Francia.—Inglaterra.—Turquía.—Siglo XVII (d. de J. C.): Luis XIV.—Alemania —Francia.—Inglaterra.—Siglo XVIII (d. de J. C.): La revolucion francesa.—Rusia.—Austria y Prusia.—Polonia.—Inglaterra.—Francia.—La revolución francesa.

SE DA EL NOMBRE de *Renacimiento* á la época de la resurrección de las letras y de las artes en los siglos XV y XVI, en que los sábios y los artistas griegos que habian conservado los tesoros de la antigüedad, expulsados de Oriente con motivo de la toma de Constantinopla por Mahomet II, se refugiaron en Italia, hallando generosa protección en Lorenzo de Médicis, llamado por esta razón el *Magnífico*, y propagándose por todo el Occidente este movimiento literario y artístico, reuniéndose á toda costa manuscritos y levantando edificios para conservarlos. Lorenzo transmitió este amor á las letras á su hijo, que habiendo sido elevado al Pontificado con el título de *León X*, dió su nombre al siglo.

El descubrimiento de que una aguja de acero tocada á un iman señala constantemente con uno de sus extremos el polo Norte, fundamento de la invención de la brújula, por cuyo medio los navegantes pueden averiguar en alta mar la dirección en que caminan, se atribuye generalmente á Flavio Gioja, aún cuando parece que no hizo más que perfeccionar este instrumento, empleado ya en el siglo XII por los árabes, los españoles y los italianos. Gracias á él se realizaron los grandes descubrimientos geográficos.

La tradición designa como inventor de la pólvora á Bertoldo Schwartz, que habiendo molido azufre, salitre y carbón en un mortero, lo tapó con una piedra. Por casualidad saltó una chispa á la mezcla, la cual se inflamó y la piedra fué lanzada al techo de la habitación con un estruendo espantoso. El despavorido alquimista repitió el experimento y llegó á conocer de ese modo la gran fuerza de la mezcla, que es precisamente la que forma la pólvora. Pero es más probable que los árabes, que la usaron ya en el sitio de Algeciras (1342), la comunicaron á los pueblos europeos. El empleo de la pólvora produjo una completa trasformación en el arte de la guerra, así como la institución de los ejércitos permanentes; apresuró la decadencia de la caballería; pues el último de los soldados podía dar muerte al campeón más valeroso y aguerrido; igualó las nuevas armas al villano con el barón, que hasta entonces le habia hecho hollar impunemente la tierra con los piés de su caballo; hizo el valor independiente de la superioridad material, restableció el equilibrio natural entre las personas, abatiendo de este modo la aristocracia, restauró la autoridad real en Occidente, é impidió que los países civilizados volvieran á ser presa de los bárbaros; pero al mismo tiempo hirió de muerte la libertad de los pueblos, dando la superioridad al poder dominante, dueño de la artillería y de las fortalezas.

Al descubrimiento de la Imprenta precedió el del grabado en madera, que principalmente se empleó para obtener naipes y estampas de Santos. El arte de reproducir un libro por medio de la prensa valiéndose de tipos movibles, lo inventó en Estrasburgo (1435-1445) *Juan Gutenberg*, natural de Maguncia (1401), el cual, habiéndose asociado en su ciudad natal con Juan Füst ó Faust, rico platero, y con Pedro Schoffer, hábil ama-

nuense, se sirvió en un principio de tipos de madera y de tinta comun, hasta que Schoffer inventó (1452) los tipos fundidos y la tinta de imprenta. El primer libro impreso fué una Biblia en latin, la cual quedó terminada el año 1457. Gutenberg, despues de haber gastado su patrimonio, tuvo que separarse de Faust, y murió en la pobreza (1468), y este falleció (1466) en París víctima de la peste. Con ocasión de la toma de Maguncia por el Arzobispo Adolfo de Nassau (1462), los impresores se dispersaron, y difundieron rápidamente por toda Europa esta nueva invención, aplicable á lo bueno lo mismo que á lo malo, y por cuyo medio podian propagarse con rapidez y por doquiera las ideas de mayor influencia.

El Papa *León X*, de la familia de los Médicis y protector de las letras y las artes, deseando concluir la *Basílica de San Pedro* y equipar una escuadra contra los Turcos, mandó predicar una *Bula* de indulgencia plenaria, destinando á estos dos objetos el producto de las limosnas. La predicación se encargó en Alemania á los Dominicos, contra la costumbre antigua de hacerlo los Agustinos. *Martin Lutero*, agustino, doctor y profesor de Teología en la Universidad de Wittemberg, empezó á escribir contra el modo de predicar los Dominicos, pero más tarde su soberbia le llevó á negar las indulgencias, el purgatorio y el poder pontificio. El Papa condenó su doctrina. Lutero no se retracta; perseguido por Carlos V se acoge á la protección de Federico de Sajonia que, con otros señores de Alemania, habia abrazado la reforma por adquirir nuevas riquezas á expensas de las iglesias y abadías. En la Dieta de Augsburgo se celebra una conferencia entre católicos, protestando de cualquiera determinación contraria á sus doctrinas, por lo cual se los llamó *protestantes*.

Los príncipes protestantes forman la liga de Esmalkalda. El Concilio de Trento condena todos los errores de los reformados. Carlos V vence en *Muhlberg* y hace prisioneros á los electores de Sajonia y de Hesse; pero sus guerras con Francia le impidieron llevar á cabo su obra, y en la paz de Augsburgo tuvo que conceder la libertad de cultos á los protestantes.

Zuinglio propagó en Suiza errores análogos á los de Lutero. Los reformados tomaron el nombre de *Eidge-nots* (confederados), de donde vino el de Hugonotes. *Calvino* estableció en Ginebra el centro de sus predicciones, y sus doctrinas, fundadas en los principios de absoluta igualdad, se propagaron rápidamente en Francia durante el reinado de Francisco I. En el de su hijo *Enrique II*, la reforma hizo grandes progresos, y en los de sus tres hijos *Francisco II*, *Cárlos IX* y *Enrique III*, que reinaron sucesivamente, el partido católico, compuesto de la Reina madre Catalina de Médicis y de los Guisas, estuvo en lucha con el calvinista, cuyo jefe era *Antonio de Borbón*, Rey de Navarra.

En el reinado de Carlos IX ardió la guerra civil, y en el día de *San Bartolomé* de 1572, al rayar el alba, empezó un degüello general de los calvinistas ó hugonotes.—*Enrique III* es asesinado por Santiago Clemente, y en él se extingue la casa de Valois.—La guerra civil arde entre la Liga, que favorecía á Felipe II de España, y Enrique de Navarra; este, victorioso, abjura el protestantismo, entra á reinar con el nombre de *Enrique IV*, ajusta con España la paz de *Werwins*, y concede á los calvinistas el libre ejercicio de su religión y la entrada en los cargos públicos por el *edicto de Nantes*.

Á *Enrique VII*, fundador de la marina inglesa, sucedió *Enrique VIII*, que por sus escritos y celo en fa-

vor de la Santa Sede mereció el título de *defensor de la Iglesia*. Pero enamorado de Ana Bolena, dama de la Reina, solicitó del Papa Clemente VII que le declarase divorciado de su esposa Catalina de Aragon; habiéndose negado el Papa á ello, arrojó del palacio á su esposa, y cuando supo que habia sido excomulgado, negó su obediencia á la Santa Sede, y se erigió en jefe de la iglesia anglicana, dando lugar á un *cisma*, cuyas primeras consecuencias fueron la supresión de las órdenes religiosas y el despojo de los bienes de las iglesias y monasterios con aplicación á la corona. Le sucedió *Eduardo VI*, hijo de su tercera mujer Juana Seymour, en cuyo tiempo se abolió la liturgia y lo que quedaba del culto católico.—*María*, hija de Catalina de Aragón, católica como su madre, casada con Felipe II y sucesora de Eduardo, restableció el catolicismo.—Pero *Isabel*, hija de Ana Bolena, que sucedió á María, restableció el protestantismo, persiguió á los católicos y procesó y llevó al cadalso á su propia prima María Stuard, Reina de Escocia, que, perseguida por sus súbditos, buscó un asilo en Inglaterra.—Isabel protegió á los protestantes del Continente, elevó á gran altura el comercio, la marina y el poder de Inglaterra.

Selim I conquistó el Egipto. Su hijo *Soliman el Magnífico*, conquistó la isla de Rodas, la Moldavia, la Valaquia, Túnez, Bagdad, la Siria y la Palestina. En tiempo de *Selim II*, que fué vencido en la batalla de Lepanto, empieza la decadencia del Imperio Turco.

La rivalidad entre católicos y protestantes, y el pensamiento de la casa de Austria de hacer hereditaria la dignidad imperial, fueron las causas de la *guerra de treinta años*. En el *primer período* los protestantes, mandados por el elector Palatino, jefe de la unión protestante ó evangélica, es vencido y despojado de sus

Estados. En el *segundo período* el rey de Dinamarca toma el mando de las fuerzas protestantes, pero vencido por *Waldsteín*, general del Emperador, evacua la Alemania. La dureza con que el Emperador usó de la victoria, obligó á *Gustavo Adolfo*, rey de Suecia, á salir á la defensa de los protestantes. Desembarca en el Mecklemburgo, vence en *Leipsick* á *Tilly*, general de la liga católica, y en *Lutzen* á *Waldsteín* y muere. Sus generales continúan con éxito la guerra. Francia, deseosa de abatir el poder de la casa de Austria, toma parte á favor de los protestantes, y el Emperador vencido, pide la paz. El tratado de *Westfalia* dió á los protestantes no sólo la libertad de cultos, sino tambien el derecho de formar parte de la cámara imperial, y en lo exterior estableció el equilibrio europeo.

Á *Enrique III* sucedió en menor edad su hijo Luis XIII, cuyo ministro, el cardenal Richelieu, acabó con el poder político de los calvinistas, apoderándose de la *Rochela*, sometió á la nobleza llevando al cadalso á los más turbulentos nobles, y tomando parte en la guerra de los treinta años, arruinó la casa de Austria en sus dos ramas, austriaca y española, é hizo pasar á la Francia la supremacía ejercida por aquella en toda Europa.—*Luis XIV* sucedió á su padre Luis XIII.—Durante su menor edad, Mazarino continuó la política de Richelieu.—En la guerra con España adquiere una parte de Flandes.—En la guerra con Holanda, el poder de Luis XIV llega á su apogeo, y por la paz de Nimega agrega á sus Estados el Franco-Condado y la Lorena, así como en el interior establece el poder absoluto, y revocando el edicto de Nantes, prohíbe á los protestantes el ejercicio de su culto.—Ligada toda la Europa contra él, se defiende y conserva sus adquisiciones anteriores por el tratado de Riswick.—Por último, en la

guerra de sucesión á la corona de España, lucha sólo contra todas las potencias europeas, y logra sentar en el trono de España á su nieto *Felipe de Anjou*.

Jacobo I, hijo de María Stuardo, y rey de Escocia, sucede á su tia Isabel, reina de Inglaterra, reuniendo así estos dos Estados.—Su hijo y sucesor *Cárlos I*, en un principio gobernó con los Parlamentos, pero habiéndose desentendido despues de ellos, se vió sin embargo precisado á reunir un nuevo Parlamento (*Parlamento largo*), que se colocó frente á frente del monarca, se declaró indisoluble, y ardió la guerra civil entre el Parlamento y el ejército del rey. Vencido éste en *Naseby* se echó en brazos de los Escoceses, que le vendieron al Parlamento por 400.000 libras esterlinas. *Cromwel*, jefe del ejército, creó un Parlamento militar, hechura suya, hizo procesar al rey, que murió en el cadalso, y tomó el título de *Protector*. Hizo una paz ventajosa con Holanda, Mazarino solicitó y obtuvo su alianza, y conquistó á España la Jamáica. Su hijo *Ricardo*, incapaz para el gobierno, fué depuesto por el general Monk, que puso en el trono á *Cárlos II*, hijo de Cárlos I. Su reinado fué ocupado por las luchas entre católicos y protestantes, luchas en que estos llevaron la mejor parte. Su hijo *Jacobo II* se unió al partido católico, pero los protestantes aliados con Guillermo de Orange, Estautouder de Holanda, le destronaron, colocando en el trono á *Guillermo*, casado con María, hija de Jacobo II, y dando lugar á una segunda revolución que los ingleses llamaron *gloriosa*.

Pedro el Grande fué el fundador del poder de la Rusia; viajó por la Europa occidental para ilustrarse; hizo la guerra á Turquía y se apoderó del puerto de Azof; en la guerra con *Cárlos XII* de Suecia se apoderó de las costas del Báltico, con lo cual hizo á la

Rusia potencia marítima; fundó á San Petersburgo, que desde entonces fué la capital del imperio; abolió la dignidad de Patriarca, y se erigió en jefe de la Iglesia griega. De su reinado data la prosperidad de Rusia.

Al morir *Cárlos VI* de Austria, dejó por sucesora á su hija *María Teresa*, á la que habia sido asegurada la sucesión por la *pragmática sanción*; pero habiéndose coligado todos los pretendientes con la Francia, que deseaba el aniquilamiento del Austria, María Teresa, vencida en las primeras campañas, se refugió en Hungría; pero habiendo alejado con la cesión de la Silesia á su más temible enemigo, *Federico II* de Prusia, ayudada por los húngaros, recobró su corona y sus Estados. La posesión de la Silesia, cedida á la Prusia en la guerra anterior, dió lugar á otra guerra que se conoce con el nombre de *siete años*, y en la que Federico II luchó sólo contra todas las potencias continentales, sin otro aliado más que Inglaterra, asegurando la posesión de la Silesia y ocupando el lugar de potencia de primer orden que aún conserva. *José II*, hijo de María Teresa, empleó todo su reinado en decretar reformas políticas y religiosas, precipitadas unas y contrarias otras á la disciplina eclesiástica.

Los vicios de la constitución de Polonia, las diferencias religiosas y la intervención de las potencias vecinas, pusieron fin á este reino, que en tres repartos sucesivos vió pasar sus mejores provincias al dominio de la Prusia, del Austria y de la Rusia, cuya czarina *Catalina II* fué la principal autora del aniquilamiento de este reino.

Ana, hija de Jacobo II, á quien los ingleses llaman *la buena reina*, tomó parte en la guerra de sucesión de España, en la que su general *Marlbrough* ganó á los franceses muchas batallas. Gibraltar cayó en poder de los ingleses.—A su muerte entró á reinar la casa de

Hannover.—En el reinado de Jorge III las colonias de América se emanciparon, y el rey tuvo que reconocer la independencia de los Estados-Unidos.

Luis XV sucedió á *Luis XIV* bajo la regencia del duque de Orleans; en su tiempo se encargó de la gestión de la Hacienda el escocés Law. Los proyectos de Alberoni, que deseaba reparar la injusticia hecha á España en el tratado de Utrech, fueron desbaratados. En su mayor edad tomó parte en la guerra de la *Pragmática* contra el Austria, y en la de *siete años* á su favor, coincidiendo con esta la guerra con los ingleses en el Canadá. Ajustó el *pacto de familia* con *Cárlos III*, expulsó á los Jesuitas, y agregó la Córcega á Francia. Cuando *Luis XVI*, nieto de *Luis XV*, entró á reinar, las ideas se hallaban trastornadas, las costumbres corrompidas, y la Hacienda en un estado deplorable. Necker tuvo la habilidad de cubrir los gastos; pero agotados los recursos en la guerra de la *emancipación de los Estados-Unidos*, propuso la abolición de los privilegios de algunas clases, y no habiendo sido aceptada su propuesta, se retiró. Los que le reemplazaron no pudieron contener el déficit, y llamado Necker de nuevo, insistió en su idea, y no queriendo cargar con la responsabilidad de esa medida, aconsejó la convocación de los *Estados generales*.

El clero y la nobleza se niegan á deliberar con el estado llano; este se constituye en *Asamblea nacional*, y suprime todos los privilegios, el rey trata de huir, y es conducido á París. Dada la nueva Constitución, la Asamblea se hace *legislativa*. El rey, atacado por el pueblo, se refugia en la Asamblea, esta se constituye en *Convención*, y proclama la república. *Luis XVI* sube al cadalso, se forma una coalición contra la Francia, y empieza el reinado del *terror*; al culto católico

sustituye el de la *razón*: el *terror* concluye con la muerte de Robespierre y sus compañeros que le habian introducido, y á la Convención sucede el *Directorio*. *Napoleón* vence en Italia á los austriacos, y hace la expedición á Egipto. Á su vuelta dispersa á los diputados y establece el *consulado*. Los austriacos són vencidos en Marengo, se ajusta la paz, se establece el culto católico, y el Senado hace á Napoleón *cónsul perpétuo*. Proclamado más tarde *emperador*, es coronado por Pio VII. Habiéndose formado una liga contra Napoleón, vence á los Austriacos en Ulma, y á los Rusos, que habian venido en su auxilio, en Austerlitz. Gana despues á los Prusianos la batalla de Jena, y á los Rusos y Prusianos reunidos la batalla de Friedland. Pensando apoderarse de España, hace pasar á sus ejércitos los Pirineos. Pero despues de la desastrosa campaña de Rusia, de los grandes reveses en España y de la derrota de Leipsick, los aliados entran en París, y Luis XVIII es colocado en el trono de Francia.





CAPÍTULO VI.

HISTORIA DE ESPAÑA.

I.

Situación de la Península ibérica.—Carácter del pueblo español.—División de la Historia de España.

EN LA región más occidental de Europa, bañada en sus costas orientales por el Mediterráneo, centro de la vida en la antigüedad, y en las occidentales por el Atlántico, dilatado teatro de la actividad mercantil de los pueblos modernos, se alza erguida nuestra Península como un gigantesco baluarte, unida por los Pirineos al resto de Europa, la más civilizada de las cinco partes del mundo, y separada por el Estrecho de Gibraltar del África, la más atrasada en las artes de la cultura, pareciendo que la naturaleza misma la ha colocado como la intermediaria entre el mundo antiguo y el moderno, entre la barbarie y la civilización, encargándola de la defensa de esta última, como su centinela avanzado y como su cuerpo de vanguardia.

Líneas paralelas de largos ríos que corren en profundos cáuces, le sirven de fosos naturales, y cordilleras también paralelas de montañas de difícil tránsito y de escasos desfiladeros, haciendo el papel de otras tantas murallas, sirven de base para la defensa y para el ataque, en tanto que un litoral de no muy fácil acceso, se opone á la llegada de los extranjeros. Las elevadas mesetas de las dos Castillas son sus graneros; en sus elevadas montañas se hallan cuantos metales se emplean en la guerra, la industria y el comercio; sus bosques encierran en abundancia las maderas que son necesarias para las más variadas construcciones; en sus dehesas se crían ganados sobresalientes de todas especies; y en todos sus ámbitos crecen y prosperan las más variadas producciones.

Tres son los caracteres del pueblo español que aparecen en todo el curso de su historia, constituyendo su fisonomía especial y el resorte de todos sus grandes acontecimientos: el sentimiento religioso, sin el cual España hubiera dejado de ser nación, como la Siria, el Egipto y Berbería; el amor á la pátria, por cuya independencia pelearon nuestros antepasados dos siglos contra los romanos, uno contra los godos y ocho contra los árabes; y en fin, la monarquía, que nos ha dado caudillos en la guerra, sábios que se adelantaron á su siglo, políticos consumados, insignes favorecedores de las artes y de las letras, ínclitos legisladores, y santos, en fin, cuyas virtudes y abnegación veneramos en los altares. Los españoles són generalmente serios, circunspectos, sóbrios, agradecidos, fieles con los amigos, cariñosos con los extranjeros, valientes, generosos y muy amantes de su independencia. Se distinguieron siempre y se distinguen por la ligereza, soltura y belleza de sus cuerpos, por su claro entendimiento, por su excelente memoria

y natural elocuencia, sin que en ningun tiempo se hayan quedado más atrás que otros pueblos en las ciencias, letras, artes é industrias, por más que la envidia extranjera haya pretendido y pretenda negar á los españoles lo que justamente les concede la historia imparcial.

La historia de España, objeto de nuestro estudio, se divide, como la de todos los pueblos, en tres partes ó edades: primera, historia antigua, que comprende desde los tiempos más remotos hasta la caída del imperio Romano de Occidente en el siglo V despues de Jesucristo; segunda, historia media ó de la Edad Media, que comprende desde la caída del imperio Romano de Occidente y ocupación de las provincias españolas por los pueblos bárbaros hasta que fueron expulsados de España los Sarracenos por los Reyes Católicos en el siglo XV; y tercera, historia moderna, que comprende desde dicha expulsión hasta nuestros dias.

De la historia moderna suelen tambien los escritores formar dos partes: una que llega hasta la revolución francesa á fines del siglo XVIII, y otra á la que llaman *contemporánea*, que comprende desde principios del siglo actual hasta nuestros dias.

Las tres edades ó partes en que se dividen la historia general y particular de España, se subdividen, para mayor claridad, en épocas, y las más notables de nuestra historia son las ocho siguientes:

- 1.^ª España primitiva ó primeros pobladores de España.
- 2.^ª España Cartaginesa, doscientos treinta y ocho años antes de Jesucristo.
- 3.^ª España Romana, doscientos años antes de Jesucristo.
- 4.^ª España Goda, cuatrocientos años despues de Jesucristo.

- 5.^a España Sarracena en 710.
- 6.^a Reino de Castilla en 1037.
- 7.^a Dinastía de la Casa de Austria en 1506.
- 8.^a Dinastía de la Casa de Borbón en 1700.

La 1.^a, 2.^a y 3.^a pertenecen á la historia antigua; la 4.^a, 5.^a y 6.^a á la media, y la 7.^a y 8.^a á la moderna.

II.

España primitiva.—Primeros pobladores de España.—Colonias fenicias.—Colonias griegas.



A ESPAÑA primitiva comprende hasta el año 238 antes de Jesucristo.

Créese que los primeros pobladores de España fueron las familias de Gomér, Jabán y Túbal, hijos de Jafet, y de la de Társis, hijo de Jabán, reyes conocidos, se establecieron en la forma siguiente:

Al Oriente y Mediodía de España, los Turdetanos, Bástulos, Beturios, Bastetanos, Contestanos, Edetanos, Ilercaones, Cosetanos, Ausetanos, Ilergetas, Lacetanos, etc.

Al Centro de España, los Arevacos, Carpetanos, Vaceos, Oretanos, etc.

Al Poniente y Norte de España, los Vascones, Cántabros, Astures, Galáicos, Lusitanos, Vectones, Túrdules, etc.

Vivian la mayor parte de estos pueblos en continúa lucha, sin formar nación, sin tener leyes, y poco ó nada civilizados, aunque de gran sencillez en sus costumbres.

Despues de estos pueblos, á los que podemos llamar

primitivos, figuran como primeros pobladores de España los Fenicios, que procedían del Occidente de la Siria en la parte más oriental del Mediterráneo, donde tenían ricas y populosas ciudades, que debían su prosperidad al comercio y á la navegación, por ser á la sazón el centro del tráfico del mundo. Después de haber fundado factorías en todo el litoral del Mediterráneo, arribaron á la Península (1500 años a. de J. C.), tomando en cambio del aceite que traían tanta plata de la Tartésida, que ni cabía en las naves, ni la podían llevar; de suerte, que se vieron precisados á hacer de plata todos los pertrechos de las naves, hasta las áncoras, con cuyo motivo fundaron varias colonias en la costa meridional. La principal fué Cádiz, metrópoli de su comercio en España, donde erigieron un templo á Hércules, siendo muy probable que se establecieran también en Galicia.

Con motivo de la ruina de Troya (1270 años antes de J. C.), comenzó en Grecia un movimiento de la población de aquel país, que dió lugar al establecimiento de colonias en todo el litoral del Mediterráneo. Los Ródios poblaron también las islas Gymnesias ó Baleares, lo cual parece inferirse, además del nombre de Rodas, *Ofusa*, dado á la isla de Ibiza. Los de Fócea, que ya antes de Ciro habían fundado á Marsella, vinieron á nuestras costas (540 años a. de J. C.), y fundaron la ciudad de *Emporion* (San Martín de Ampurias), en el golfo de Rosas. Los mismos griegos focenses, fundaron la ciudad de Artemisium (Dénia), consagrándola á Diana y erigiéndola un templo de gran fama. Y los de Zazinto, fundaron la opulenta y célebre Sagunto (700 años antes de J. C.).

III.

España Cartaginesa —Orígen de Cartago.—Venida de los Cartagineses.—Duración de su dominación.—Sitio y destrucción de Sagunto.



EL PERÍODO de la España Cartaginesa comprende desde 238 á 200 años antes de Jesucristo.

El tiempo de la fundación de Cartago es muy incierto, pues los escritores antiguos no convienen en señalar el año de su fundación, la que generalmente se explica de la manera siguiente. Elisa, hija de Belo, rey de Tiro y de Sidón, estaba casada con Sicheo para apoderarse de sus tesoros; mas Elisa, recogiendo estos, huyó de su país acompañada de algunos fieles amigos, y surcando el Mediterráneo llegó á las costas de África, cerca de Túnez, y frente al lugar en que despues se edificó Cartagena. Los Fenicios, establecidos en África, recibieron á Elisa y la dieron el nombre de *Dido*, que quiere decir viajera, y habiendo comprado aquí un pequeño terreno, fundó en él la célebre ciudad de Cartago, cuya construcción dirigió la misma Dido, á quien Virgilio nos presenta en su *Eneida*, ocupada en tamaña tarea.

Pero parece más creible que la población existia ya cuando Dido llegó á ella, y que habiéndola aumentado y fortificado con los Tirios que la acompañaban, la dió nueva forma, considerándose esto como su fundación primitiva, y cuyo hecho puede colocarse en el año 838 antes de Jesucristo.

Quinientos años antes de Jesucristo empezó el dominio de los Cartagineses en España, cuya dominación

se cree que duraría 296 años, hasta que doce años despues de tomarse por estos la heróica y libre ciudad de Sagunto, los echaron fuera los Romanos á pesar del valor de sus generales, como Aníbal. Cuando Sagunto fué sitiada, la quemaron sus habitantes arrojándose despues á las llamas, no dejando al vencedor más que ruinas (218 años a. de J. C.).

La destrucción de Sagunto fué causa de la segunda guerra púnica, que concluyó con los Cartagineses, y dió á los Romanos la dominación de España.

IV.

España Romana.—Publio Scipión.—Cartago.—Su destrucción.—Tiempo que duró en España la República romana.—Guerras de aquella época.—Tiempo que duró la dictadura.—Triunvirato.—Augusto.—Desarrollo de la agricultura, la industria y el comercio.—Paz octaviana.—Tiempo que duró el dominio del Imperio Romano.—Predicación del Evangelio en España.—Arcadio y Honorio.



A ESPAÑA romana comprende desde 200 años ántes de Jesucristo á 400 despues de Jesucristo. Tomada la ciudad de Cartagena, metrópoli y córte de los Cartagineses, emporio de su comercio, su caja y tesorería, su armería y su arsenal, presentaron los soldados á Publio Scipión una jóven, que debia casarse con Alucio, príncipe celtíbero, y mandando comparecer á los padres y esposo de la jóven, se la entregó á éste, exigiéndole sólo en recompensa su amistad con el pueblo romano. En efecto, el jóven Alucio, no solo agradeció este favor á Scipión, y ofreció su amistad á los romanos, sino que bien pronto presentó á Scipión 1.400 caballos para que los uniese á su ejército.

Los padres de la jóven le presentaron asimismo una gruesa suma de oro por su rescate; pero el generoso Scipión la entregó á Alucio para que sirviera de dote á su esposa.

Publicado este hecho por España, muchos pueblos, admirando las virtudes del general romano, se pronunciaron á favor de una república que tales héroes producía, ganando la voluntad de los españoles la afabilidad, cortesanía, prudencia, equidad y desinterés del gran Scipión.

Algunos pueblos afectos á Cartago no sólo no se le sometieron, sino que se le resistieron tenazmente; entre los que merecen citarse Iliturgi, Castulón y Astapa, cuyos habitantes, conociendo la imposibilidad de resistir á los romanos por el mal estado de sus fortificaciones, resolvieron perecer todos ántes que entregarse al enemigo.

Á este fin elevaron en la plaza una pira con gran cantidad de leña, depositaron en ella todos sus haberes, colocaron encima á los ancianos, niños y mujeres, y encomendando su custodia á cincuenta jóvenes, les exigieron juramento de sacrificarlos con sus propias espadas y poner fuego á la pira, si triunfaban los romanos. Los demás ciudadanos juraron también sacrificarse ántes que rendirse, y todos en efecto perecieron en medio de las legiones romanas. Entonces dentro de la ciudad se verificó la horrible escena que estaba preparada, y los romanos presenciaron llenos de horror aquel rasgo de inhumanidad y de heroísmo.

Retirado al África y despues á Italia el grande y generoso Scipión, con cuyo benigno gobierno tan bien se hallaban los españoles, los procónsules y pretores que Roma mandó á los dos gobiernos en que estaba dividida España, se condujeron con tal tiranía y causaron

tantas estorsiones al pueblo español, que no pudiendo éste resistirlas, se alzó contra los romanos en diferentes ocasiones, pretendiendo sacudir su dominación. Con objeto de aligerar algún tanto el estudio de esta parte de nuestra historia, sólo nos ocuparemos de aquellos hechos más culminantes.

El dominio de la república romana en España duró próximamente 158 años, sosteniendo por mucho tiempo cruda guerra respectivamente contra Viriato, los Numantinos y Sertorio, que querían la independencia del país. Existió Numancia junto á Soria, y sus heroicos defensores se quemaron de igual modo que los Saguntinos. Muerto en Egipto el gran Pompeyo, defensor de la república romana, terminó ésta con la dictadura que estableció el célebre general Julio César, su competidor, después de llevar á cabo una expedición contra Farnaces, hijo del rey del Bósforo, de que dió cuenta al Senado Romano con estas tres palabras latinas *veni, vidi, vinci*, que significan *llegué, ví, vencí*.

La dictadura duró cuatro años, hasta que asesinado Julio César en el Senado mismo, por varios conjurados, se estableció el triunvirato.

El gobierno del triunvirato se compuso de los generales Marco Antonio, Lépido y Octaviano, quienes dividieron entre sí los muchos Estados de la república para gobernar á un mismo tiempo, tocando España á Lépido y en segunda división á Octaviano (el cual se llamó Augusto), hasta que este por muerte de los otros triunviros quedó con los referidos Estados y constituyó el imperio romano 28 años antes de Jesucristo.

Subyugada España por los romanos y acostumbrada á sufrir el azote y opresión de los crueles y rapaces pretores, tuvo á gran dicha ser gobernada por Augusto, que amparaba y defendía á los pueblos, declaraba

exentas de tributos á muchas ciudades, fundaba colonias, abría vías de comunicación, establecía escuelas, honraba á los indígenas, elevando á muchos á las más altas dignidades, y por tanto no es extraño que los españoles, tan duros y tenaces en vengar agravios como extremados y ardientes en agradecer favores, se apasionaran tanto de Augusto, que le erigieran estátuas, altares y templos.

A la sombra del gobierno protector de Augusto se desarrollaron en España la agricultura, la industria y el comercio; de las costas del Mediterráneo salían continuamente bageles conduciendo á Roma aceite, cereales, carnes, telas y lanas, que pagaban por su finura á gran precio los romanos.

España, como todas las provincias del imperio, disfrutó de la paz Octaviana, y participó de todos sus beneficios.

Cuatrocientos treinta y ocho años duró en España el dominio del imperio romano, en tiempo de los 65 emperadores, que por su orden á continuación se expresan: Augusto, en cuya época fué la venida de Jesucristo; Tiberio, que fué tirano; Cayo, Cláudio, Neron, que fué cruel; Galva, Othon, Vitelio, Vespasiano, que hizo construir el anfiteatro de Roma; Tito, que decia era día perdido aquel en que no se le presentaba ocasión de hacer gracia al pueblo; Domiciano, Nerva, Trajano, que era español y mandó construir algunos puentes en España; Adriano, Tito Elio, Aurelio, Vero, Antonino, Pertinax, Didio Juliano, Severo, de este se dijo, que ó no debiera nacer, ó no debiera morir; Caracalla, Geta, Opelio, Heliogábalo, que reunió todos los abominables vicios que el hombre puede tener; Alejandro, Maximiano, Balbino, Pupiano, Gordiano, Julio Filipo, Filipo, á quien nunca se le vió la risa; Decio, Tremboniano,

Emiliano, Valeriano, Galieno, Valeriano II, Flavio Cláudio, Quintiliano, Aureliano, Cláudio Tácito, Florianio, Probo, que en el año 278 de la Era Cristiana alzó la prohibición de plantar viñas en España, impuesta por Domiciano 196 años antes; Marco Aurelio, Carino, Numerino, Diocleciano, Maximiano, Constancio, Galerio, Masencio, Constantino el Grande, que abrazó el Cristianismo 314 años despues de la venida de Jesucristo, Constantino II, Constancio, Constante, Juliano, Joviano, Valentiniano, Valente, Graciano, Valentiniano II, Teodosio, Arcadio y Honorio, año 395, en cuya época empezó la decadencia del imperio.

Es tradición constante en la Iglesia española que, siendo emperador Cláudio, predicó el Evangelio en España el apóstol Santiago el Mayor, á quien se apareció en carne mortal María Santísima á orillas del Ebro, señalándole el sitio en que habia de levantarla un templo, lo que ejecutó el apóstol, siendo el de la Vírgen del Pilar de Zaragoza uno de los primeros del mundo.

Despues de haber recorrido todo el Norte de la Península, llegó Santiago á Galicia, escogió nueve de los españoles convertidos, y encargando á dos de ellos que continuasen la predicación evangélica, se volvió á Judea, llevando consigo los otros siete, que fueron testigos de su martirio. Estos recogieron secretamente el santo cuerpo, y trayéndolo á Galicia lo depositaron en un modesto sepulcro cerca de Iria Flavia (el Padrón), despues de lo cual prosiguieron su predicación, convirtiendo á muchas gentes al cristianismo.

En el siglo II se hallaba extendida la fé por todos los ámbitos de la Península, y en el siguiente los cristianos de España eran innumerables.

A la muerte de Teodosio el Grande sus dos hijos Arcadio y Honorio se repartieron sus dominios, toman-

do Arcadio los de Oriente, y Honorio los de Occidente; pero los tutores, á quienes fueron encomendados por su padre, sacrificaron á sus propios intereses los de sus soberanos, aspirando á ocupar los sáculos de sus respectivos pupilos. Rufino, ayo de Arcadio, convidó secretamente á los godos para que invadieran la Grecia, proponiéndose servirse de sus armas para arrojar á Arcadio del trono; Estilicón, de origen vándalo, ayo de Honorio, hizo venir del Norte á los Suevos, Vándalos y Alanos con el pretexto de arrojar á los Godos, y sostener los derechos de Arcadio, y en realidad para colocar con su favor en las sienes de su hijo Euquerio la diadema imperial de Occidente.

Al efecto, se puso de acuerdo con sus paisanos, entraron estos en Francia, acompañados de Suevos y Alanos, y posesionados del territorio empezaron la lucha con los Romanos.

Tenian estos á la sazón numerosas guardias en los Pirineos con objeto de impedir que los Bárbaros penetraran en España. Estas guardias se componian de tropas españolas, célebres por su honradez y fidelidad en sus juramentos. Por ciertas intrigas fueron estas guardias reemplazadas por otras, compuestas en su mayor parte de soldados relacionados por amistad y parentesco con los Bárbaros, que hacia ya tres años que estaban asolando la Francia. Convenidos los Bárbaros con estas guardias, encontraron el paso de los Pirineos libre, y penetraron en España.

Esta invasión la verificaron los tres pueblos reunidos cada uno por su propio Rey: el de los Suevos se llamaba Hermenerico, el de los Vándalos Gunderico y el de los Alanos, Atacio. Establecidos de mancomun, pronto sobrevinieron entre ellos pendencias, y convinieron en dividirse el terreno ocupado, y establecerse cada uno

en su comarca. Así que los Suevos se establecieron en el reino de Galicia, en una gran parte del reino de León y de Castilla; los Alanos, en Portugal y Extremadura, y los Vándalos en Andalucía, cuya división y posesión autorizó Honorio, á condición de que le conservaran el título de Emperador.

V.

España visigoda.—Estado de España al ser invadida por los bárbaros.—Pueblos bárbaros que invaden la España.—Sus jefes y comarcas en que se establecen.—Expediciones de Alarico á Italia.—Traición de Estilicón y venganza de Alarico.—Muerte de Alarico.—Los visigodos en España.—Ataulfo, Sigérico y Valia.—Teodoredo y sus hijos Turismundo y Teodorico.—Eurico, Alarico, Gesaleico y Amalarico.—Teudis, Teudiselo, Agila y Atanagildo.—Liuva I, Leovigildo y su hijo Hermenegildo.—Guerra civil.—Recaredo, primer rey católico.—Liuva II, Vitelico y Gundemaro.—Sisebuto, Recaredo II, Suintila, Rechimiro, Sisenando, Chintila y Tulga.—Chindasvinto, Recesvinto, Wamba y Ervigio.—Egica, Witiza y Don Rodrigo.



L PERÍODO de la España visigoda comprende desde el año 400 al 711.

Los Godos, guerreros y valientes, procedentes de la Gotia, provincia de la península Escandinava (hoy Suecia), habian servido como soldados asalariados en los ejércitos romanos, y llamados por Rufino, ayo del Emperador Arcadio, se establecieron en las márgenes del Danubio. Habiendo sido arrojados de este país por los Hunos, se apoderaron de la Romanía, desde donde empezaron sus guerras con los Romanos, dirigiéndose contra varias provincias de estos, y segun el país que ocuparon, se dividieron en Ostrogodos ó Godos orientales y en Visigodos ó Godos occidentales. El Emperador Arcadio cedió á los visigodos la prefectura de

Iliria; despues el Emperador Honorio, para hacerlos salir de Italia, se obligó á pagarles una contribución, y posteriormente, faltándoles el pago, se presentaron en Rávena á exigirla armados y llevando á la cabeza á su rey Alarico.

Esto hizo decir al Emperador que los Visigodos estaban acampados alrededor de Rávena con sus mujeres, hijos y rebaños, y que les diera tierras en que habitar, ó en otro caso, señalara el dia en que vinieran á las manos Visigodos y Romanos.

El Emperador Honorio, para alejarlos de Italia y con el fin de que los Bárbaros se destruyeran los unos á los otros, les dijo que les cedia la España, si querian conquistarla á los pueblos bárbaros que la estaban poseyendo y aniquilando.

Aceptaron sin réplica los Visigodos este ofrecimiento, y emprendieron su marcha hácia España sin ejercer la menor violencia; mas al atravesar los Alpes, cargó sobre ellos Estilicón, ayo de Honorio, con un grueso ejército, que al principio obtuvo algunas ventajas. Esta traición irritó á los Visigodos en términos, que despues de destrozar á las tropas de Estilicón, arrasaron la Liguria, la Toscana, el Campo Piceno y otras provincias, marcharon contra Roma deseosos de venganza, y entraron en ella á sangre y fuego.

En esta jornada hicieron prisionera á Gala Placidia, hermana de los Emperadores Arcadio y Honorio, y continuando su marcha victoriosa por Italia, se apoderaron de la Campania y llegaron al Estrecho de Mesina, con el propósito que no llevaron á cabo por la muerte de Alarico, ocurrida en Cosenza de Calábria.

Hé aquí la série de los monarcas Visigodos, con expresión de la fecha en que comenzó su reinado.

ATAULFO. Fundó la monarquía en España, era in-

clinado á la paz, hizo su corte á Barcelona, y le asesinó Vernulfo su privado. (410.)

SIGERICO. Fué elegido por la nación, cojeaba de una pierna por la caída de un caballo, y murió asesinado por sus tropas. (415.)

WALIA. Obtuvo la corona de acuerdo con Honorio, se casó con la viuda de Ataulfo, y fué belicoso con fortuna. (416.)

TEODOREDO. Venció á Atila, caudillo de los Hunos, gente feróz. Le molestaron los Suevos y los Vándalos, hasta que estos abandonaron á Vandalucía, hoy Andalucía, y se fueron al África. (419.)

TURISMUNDO. En batalla, venció á Atila, á pesar del salvajismo de las tropas de éste, y fué muerto por su hermano y sucesor. (451.)

TEODORICO. Cifó la corona pero fué asesinado á su vez por su sucesor y hermano. (451.)

EURICO. Sacudió el yugo de los romanos, conquistó mucha parte de Francia y murió en Arlés. (467.)

ALARICO. Dió leyes y le vencieron los francos. (483.)

GESALEICO. Fué elegido por los principales de la nación, era cobarde y como á su antecesor le vencieron los francos. (506.)

TEODORICO REY DE ITALIA. Estuvo en España hasta la mayor edad de su nieto Amalarico, por quien vino á recuperarle la corona. (510.)

AMALARICO. Era arriano y estableció la paz, casándose con la hija del rey de Francia, que era católica, por lo cual, la maltrataba; pero ella imploró el auxilio de sus hermanos, y al acudir éstos se ausentó él; quien al volver á su palacio, cuando se retiraba, para llevarse las alhajas, le conoció un soldado y le mató de un lanzazo. (La secta de los arrianos difiere principalmente de la religión católica en no conceder que las tres perso-

nas de la Santísima Trinidad són á la vez una sola, es decir, que no creen en la consustancialidad del Hijo con el Padre.) (511.)

TEUDIS. Ostrogodo, venció á los francos y dió leyes. (531.)

TEUDISELO. Por divertirse con las damas principales, le mataron en su palacio. (548.)

AGILA. Al sitiar á los cordobeses, salieron estos y le obligaron á huir hasta Mérida, donde le dieron muerte. (549.)

ATANAGILDO. Para quitar el trono á Agila, le auxiliaron los romanos, previa oferta que les hizo de algunos terrenos españoles. (554.)

LIUVA. Como sus tres antecesoros, falseó el principio de elección, nombrando de compañero para reinar á su sucesor. (567.)

LEOVIGILDO. Fué el primero que para diferenciarse del pueblo, usó vestiduras é insignas reales. Mató á Miro, rey Suevo, y peleó contra los romanos para echarlos de España. (568.)

HERMENEGILDO. Para rendir á los Suevos en Sevilla, mandó echar el Guadalquivir contra sus murallas á fin de que las derribara. Al principio de su reinado, año 580, nació Mahoma en la Arabia, cuya religión se observa actualmente en la Turquía europea, en toda el África con raras excepciones, y en la mitad del Asia y la Oceanía, así como el catolicismo romano domina en casi todo el Mediodía de Europa, en las islas Canarias, en el archipiélago Filipino, en Méjico, en Honduras, en las Antillas españolas y en toda la América del Sur; y la religión griega, en Rusia y Grecia, observándose por último la Comunión protestante en Inglaterra, con sus Estados orientales, en el Imperio de Alemania ó Prusia y en lo restante de la América del Norte. Las demás re-

ligiones no tienen importancia de extensión geográfica ni de estadística de almas, si se exceptúa la Budhista que predomina en la India y en casi toda la China. (580.)

RECAREDO. Fué el primer rey que se hizo católico, y al serlo él redujo todo el Estado al catolicismo. En dos ocasiones derrotó á los francos. (581.)

LIUVA II. Dió muestras de ser como su antecesor y le mataron los arrianos, de acuerdo con Witerico. (601.)

WITERICO. Murió en un motin á manos de Gundemaro, su sucesor. (603.)

GUNDEMARO. Fué buen príncipe é hizo guerra próspera en Navarra. (610.)

SISEBUTO. Redujo á su obediencia á los romanos residentes en España. Fué elegido por los principales y expulsó á los judíos de ella. (612.)

RECAREDO II. Sólo reinó tres meses, sin que nada notable ocurriera en su tiempo. (621.)

FLAVIO SUINTILA. Fué elegido; se le llamó padre de los pobres; acabó de echar de España á los romanos, y en el año 621 empezó la Egira de Mahoma. (621.)

RECHIMIRO. No queriendo el pueblo que la Magestad Real fuese heredada, le derribó del trono porque no le ocupaba por elección. (631.)

SISENANDO. Reinó bien; restableció la disciplina eclesiástica, y en un Concilio se acordó que los preladados tuviesen voto para el nombramiento de Monarca. (632.)

CHINTILA. Fué elegido por los grandes y los preladados; tuvo intolerancia religiosa y en un Concilio se confirmó su elección. (635.)

TULGA. Fué liberal y caritativo. Su general Chindasvinto se le rebeló y le sucedió en el trono. (638.)

CHINDASVINTO. Dió leyes y estatutos, gobernó ti-

ránicamente y nombró de compañero para reinar á su hijo y sucesor. (641.)

RECESVINTO. Se cree que fué envenenado con yerbas, en un pueblo á dos leguas de Valladolid. (651.)

WAMBA. Fué elegido, pero por su avanzada edad resistió el mando, en términos, de que para obligarle á aceptarlo hubo que amenazarle. (772.)

ERVIGIO. Con las armas en la mano, hizo que en un Concilio se aprobara su elección por los prelados. Su reinado fué bueno y tranquilo. (680.)

ÉGICA. Le vencieron los franceses tres veces que contra ellos luchó. Fué ungido, y en ódio á Ervigio, padre de su esposa, la repudió. (687.)

WITIZA. Tuvo muchas mujeres propias y dió autorización para que pudieran imitarle hasta los clérigos. (700.)

DON RODRIGO. Comenzó su reinado en 709, siendo aclamado rey, omitió el nombre de Flavio que usaron sus antecesores y adoptó el de *Dominus*, abreviado Don. Fué dado á los deleites, descuidó el gobierno de la nación y deshonoró á Florinda ó la Caba, hermosa jóven, que, segun costumbre, en unión de otras niñas nobles, se educaba en el palacio real de Toledo, junto á la reina, cuya jóven era hija del conde D. Julian, gobernador de las plazas de Ceuta y Gibraltar, quien para vengarse del rey por semejante agravio, se concertó con Muza, jefe de los moros de Marruecos, procedentes de la Arabia, para que entrasen en España por el territorio de su mando y se apoderasen de ella. A la llegada de los árabes, año 713, les salió al encuentro D. Rodrigo, pero fué vencido en la batalla de Guadalete, junto á Jerez, porque el Obispo Oppas se pasó á los moros con toda su gente, en lo más récio del combate, y huyendo el rey, se inundó España de moros,

haciéndose sus señores, excepto de las montañas de Astúrias y los Pirineos.

VI.

España sarracena.—La Arábia.—Causas de la lentitud de la Reconquista.—D. Pelayo.—Favila.—Alfonso I el Católico.—Frúela.—Aurelio.—Silo.—Alfonso II el Casto.—Mauregato.—Bernardo el Diácono.—Ramiro I.—Ordoño I.—Alfonso III el Magno.—D. García.—Fin de la Monarquía de Astúrias y comienzo de la de León.—Ordoño II.—Frúela II.—Alfonso IV el Monje.—Ramiro II.—Ordoño III.—Sancho el Gordo.—Ordoño IV el Malo.—Ramiro III.—Bermudo el Gotoso.—Alfonso V el Noble.—Bermudo III.—Fernando I el Granele.



A ESPAÑA sarracena comprende desde el año 714 al 1137.

Conquistada España por los árabes, en 714, depende de los Califas de Damasco hasta 755, en cuya época se hizo independiente, creándose el Califato de Córdoba, y por el mismo tiempo empezó la reconquista de España, formándose en la Península diversos Estados cristianos.

Los sarracenos, reposando bajo el cielo brillante de la Andalucía tan análogo al suyo, abandonaron las estériles regiones del Norte á un enemigo á quien despreciaban; pero cuando los españoles, dejando las guaridas de las montañas, descendieron á las llanuras de León y Castilla, se encontraron expuestos á las incursiones de la caballería árabe, que arrasaba todo el país, y se llevaba en una sola correría el costoso producto de los trabajos de un año; sólo cuando lograron apoderarse de algunos límites naturales, como el río Duero ó las Cordilleras de Guadarrama, pudieron los cristianos, mediante la construcción de una línea de fuertes sobre

aquellas murallas primitivas, asegurar sus conquistas y oponer eficaz resistencia á destructoras incursiones de sus enemigos.

Las discusiones intestinas de los españoles fueron otra causa del tardío progreso de la reconquista; porque los muchos pequeños Estados que surgieron de las ruinas de la antigua monarquía, se miraban unos á otros con ódio aún más encarnizado que los enemigos de la fé, circunstancia que más de una vez puso á la nación al borde de su ruina. Más sangre cristiana se derramó por esta causa en las rivalidades nacionales, que en todas las batallas con los infieles, y ya los soldados de Fernán Gonzalez, capitán del siglo X, se quejaban de que su señor les hacia llevar una vida desastrosa, teniéndolos día y noche bajo el arnés, en guerras, no contra los sarracenos, sino de unos con otros. Estas circunstancias paralizaron de tal modo los brazos de los cristianos, que tardaron siglo y medio en penetrar hasta el Duero, más de cuatro en adelantar hasta el Tajo, y siete hasta la conquista de Granada. Pero en medio de estas contrariedades, era fácil prevér que un pueblo como el español, que vivia bajo circunstancias tan adecuadas para el desarrollo de sus facultades físicas y morales, debia prevalecer al fin sobre una nación oprimida por el despotismo y por la vida afeminada, á que naturalmente la tenían predispuesta una religión sensual, y un clima voluptuoso.

Verdaderamente todos los motivos que pueden dar eficacia á la constancia humana impelían al antiguo español. Encerrado en sus estériles montañas veía los amenos valles y las fértiles campiñas de sus mayores en manos del usurpador; los sagrados templos manchados con abominables ritos, y la media luna resplandeciendo sobre las cúpulas que un tiempo hacia sagradas

la cruz, símbolo de su fé. Su causa se hizo la causa del cielo, la Iglesia publicó bulas de cruzada, ofreciendo liberales indulgencias á los que servian en la guerra, y el cielo á los que morian en batalla contra el infiel.

El amor á la pátria, á la religión y á la independencia, convirtió á los españoles en héroes; su entusiasmo, fomentado por canciones populares y romances, fué de dia en dia creciendo, al paso que entre los árabes tambien sobrevinieron celos y disensiones intestinas, que fomentaban los príncipes cristianos, y de las que estos se aprovechaban para la reconquista que emprendió.

PELAYO. Refugiado en las montañas de Astúrias, empezó la restauración de España ganando la primer batalla á los moros en Covadonga. (716.)

FAVILA. No dió batallas á los moros en dos años que reinó, y estando cazando, le mató un oso. (737.)

ALONSO I EL CATÓLICO. Este dictado se perpetuó en los reyes de España por disposición del Pontífice Alejandro VI. Ganó varias ciudades á los moros y muchas batallas. (739.)

FRUELA. Los aduladores le hicieron creer que la crueldad era justicia. Fundó á Oviedo, y prohibió que los clérigos se casasen. (757.)

AURELIO. Para llegar á ocupar el trono mató á su hermano Bermudo, que era el llamado á reinar. (768.)

SILÓ. Apaciguó á los gallegos. Nombró á D. Alonso II de compañero para reinar. Fué de costumbres y pensamientos malos y descuidado para el gobierno. (774.)

ALONSO II EL CASTO. Fué destronado por Mauregato con ayuda de los moros, á condición de que se les dieran anualmente cien doncellas escogidas, mitad nobles y mitad del pueblo. (783.)

MAUREGATO. Fué mal rey, y hay quien asegura que pagó el tributo de las doncellas, pero tambien hay quien afirma que no llegó á pagarse nunca. (788.)

BERMUDO EL DIÁCONO. Fué como su antecesor. Por su fallecimiento reinó D. Alonso II, que volvió seguidamente al trono derrotando en varias batallas á los infieles. (793.)

RAMIRO I. Ganó á los moros la batalla de Clavijo, con lo cual quitó el tributo de las cien doncellas. Fué buen rey y castigaba á los ladrones, sacándoles los ojos. (843.)

ORDOÑO I. Tuvo celo por la justicia. En su tiempo, el rey moro de Córdoba ganó á Toledo, y los Normandos hicieron una invasión por Astúrias. (850.)

ALONSO III EL MAGNO. Con ayuda de Bernardo del Carpio, que era de estirpe régia, ganó á los moros muchas batallas y ensanchó su reino más que ninguno de sus antecesores. (862.)

DON GARCÍA. No adquirió bien la corona, y su reinado fué corto. (910.)

Con Alfonso III y Don García concluye la monarquía de Astúrias y empieza la de León, que comprendia desde Astúrias á tierra de Campos, la Galicia y parte de Portugal y la Cantabria. Hay además entonces otros tres Estados independientes, pero unidos entre sí, para expulsar á los árabes, es á saber, el reino de Navarra, el de Aragón en parte y el condado de Barcelona, libre ya de la dominación de los francos.

ORDOÑO II. Primer rey de León, hijo de Alfonso III, sucedió á su hermano Don García. Fué derrotado en la batalla de Baldejunquera, y por no haber concurrido á ella los condes de Castilla, sus feudatarios, hizo matar á cuatro de estos en las prisiones de León.

Derrotó en San Estéban de Gormáz á Abderra-

man III; avanzó hasta cerca de Córdoba, llevándolo todo á sangre y fuego, y dejando el título de rey de Asturias tomó el de rey de León.

FRUELA II. Los condes le retiraron su obediencia, porque en su corto reinado, sólo se señaló en afrentas, torpezas y crueldades. (923.)

ALONSO IV EL MONGE. Ganó muchas ciudades á los moros, y cansado de reinar, renunció el trono en su sucesor. (924.)

RAMIRO II. Arrasó á Madrid derribándole sus murallas y además ganó á los moros otros pueblos, venciendo despues á Don Alonso IV en batalla que le presentó, arrepentido de su renuncia al trono. (931.)

ORDOÑO III. Se señaló en victorias contra los moros y apaciguó á Galicia que se le habia sublevado. (950.)

SANCHO EL GORDO. Estando inútil para el trabajo, por su obesidad, fué destronado al sublevársele el ejército; pero un moro en Córdoba le curó la grosura con yerbas y despues recuperó el trono. (955.)

ORDOÑO EL MALO. Era hijo de D. Alonso IV y huyó cuando su antecesor recuperó la corona. (959.)

RAMIRO III. Los moros le vencieron en Santiago, donde derribaron el templo del Apóstol. (977.)

BERMUDO EL GOTOSO. Los moros le obligaron á que retirase la córte á Oviedo. (982.)

ALONSO V EL NOBLE. Reinó bien, pero estando en el sitio de Viseo, se aproximó tanto á sus murallas, que desde ellas le mataron los moros con un venablo. (999.)

BERMUDO III. Estando en batalla con D. Fernando I de Castilla y el rey de Navarra, arremetió por entre sus contrarios y le mataron de un bote de lanza, por cuya razón D. Fernando se apoderó del reino de León. (1027.)

FERNANDO I EL GRANDE. Ayudado del Cid Campeador obligó á que le rindieran párias, tanto los reyes moros como el conde de Portugal, y por su testamento empezó la série de los reyes de León y Castilla. (1037.)

VII.

Reyes de Castilla.—Sancho el Fuerte.—Alonso VI el Bravo.—Doña Urraca de Castilla.—Alonso VII.—Sancho III.—Fernando II.—Alonso VIII.—Alonso IX.—Enrique I.—Fernando III.—Alonso X el Sábio.—Sancho IV el Bravo.—Fernando IV.—Alonso XI.—Don Pedro I el Cruel.—Enrique II.—Juan I.—Enrique III el Doliente.—Juan II.—Enrique IV el Impotente.—Fernando V de Aragon y Doña Isabel I de Castilla.



A ÉPOCA de los Reyes de Castilla y León comprende desde el año 1037 al 1474.

SANCHO EL FUERTE, REY DE CASTILLA. Propuesto á que se reunieran en él todos los Estados que su padre y antecesor distribuyó al morir entre sus hijos, despojó de la Galicia á Don García, y haciendo lo mismo en León con el rey Don Alonso, le obligó, ayudado del Cid Don Rodrigo Diaz de Vivar, á que huyera y se refugiase en Toledo, pero despues, al poner sitio á Zamora el Don Sancho, fué asesinado por Bellido Dolfos. (1066.)

ALONSO VI EL BRAVO, REY DE LEÓN. Tan pronto como asesinaron á su hermano Don Sancho, recuperó él su reino y despues fué proclamado rey de Castilla. Conquistó á Toledo y estando el Cid cumpliendo un destierro, rindió á Valencia con proezas tan grandes, que asombrado el mundo, hasta el rey de Pérsia le interesó su amistad mandándole embajadores. Por muerte del Cid, Valencia volvió á los moros. (1066.)

DOÑA URRACA DE CASTILLA. Su esposo el conde de

Borgoña, la mandó encerrar en un castillo, y resentido por su conduta, se divorció. (1109.)

ALONSO VII (por excelencia emperador). Hizo mucha guerra á los moros. Se casó con Doña Berenguela, hija del conde de Barcelona, y se tomó por primera vez á Almería, que era un foco de piratas. Los templarios hacían proezas á la sazón contra los mahometanos, y entonces fué, segun se refiere, cuando Don Ramiro el Monje, rey de Aragón, á la vez que casado y obispo, llamado por burla el *rey Cogulla*, como nada podía sin el auxilio de los grandes señores feudales, preguntado en Huesca por un embajador de qué modo remediaría semejantes males, le llevó á un huerto de coles, donde por toda contestación, cortó á su vista con una hoz los cogollos de las más altas. Añádese, que el mismo Don Ramiro, acto contínuo, reunió á los grandes con el pretexto de proponerles hacer una campana, que se oyera en todo el contorno de la tierra, y cuando acudieron para burlarse de él con motivo de tal proyecto, les puso presos y mandó ahorcar, formando con sus cuerpos un círculo á manera de campana, donde se ejecutó su orden, haciendo á la vez colgar en el centro y como badajo, á su Secretario. (1126.)

SANCHO III EL DESEADO, REY DE CASTILLA. En su tiempo tuvo principio la orden de Calatrava, y al morir señaló de sucesor á su hijo Don Alonso VIII. (1157.)

FERNANDO II, REY DE LEÓN. Quiso apropiarse del reino de Castilla que era de su jóven sobrino y sucesor; pero los leales guardaron á éste en Ávila, donde se resistieron á los deseos de Don Fernando. (1158.)

ALONSO VIII DE CASTILLA, EL BUENO Y NOBLE. Ayudado de los reyes de Navarra y Aragón, ganó á los moros en 1212 la gran batalla de las Navas de Tolosa, alpié de Sierra-Morena. (1158.)

ALONSO IX DE LEON. Ganó á Mérida y Badajoz, y habiendo sido excomulgado por el parentesco con su esposa, la repudió. (1188.)

ENRIQUE I DE CASTILLA. A este le ocasionó su muerte la herida que le produjo en la cabeza una teja al caer en un patio. (1214.)

FERNANDO III EL SANTO. Por renuncia y herencia respectivas de sus padres, reunió las dos coronas. Tomó á Córdoba por asalto y rindió á Sevilla. (Valencia se tomó por Aragon). (1222.)

ALONSO X EL SÁBIO. Dió las leyes de las Siete Partidas. Fué electo emperador por los Alemanes y rindió á Jeréz, Sanlúcar y Murcia. (1252.)

SANCHO IV EL BRAVO. Tenia algo de ferocidad su valor. Por su casamiento se incorporó á la corona el señorío de Molina y en su tiempo fué sitiada Tarifa por el rey de Marruecos con 5.000 ginetes. Defendia la plaza Alonso Perez de Guzman, cuyo único y tierno hijo cayó en poder de los sitiadores; mas al decirle estos que se lo matarian si no la rendia, prefirió fielmente lo primero, hasta el extremo de tirarles desde la muralla un puñal para que lo ejecutaran, y en efecto, le dieron muerte. (1284.)

FERNANDO IV. Fué emplazado en Martos por los Carvajales para ante el tribunal divino en el término de treinta dias, al mandarles despeñar sin motivos justificados, y como falleció dentro del término, se le llamó el Emplazado. Su hijo y sucesor fué proclamado rey seguidamente en Alcaudete. (1295.)

ALONSO XI. Dió la batalla del Salado contra los Moros, y las Córtes en 1314 acordaron establecer en el Consejo Real el Gobierno Supremo para las abolidas apelaciones de las 1.500 doblas. (1312.)

DON PEDRO EL CRUEL. Ordenó la ejecución de mu-

chas muertes, entre otras la de Doña Leonor de Guzman en Talavera, por lo que luego se llamó de la Reina. Hizo muchas severas justicias y fué muerto en el castillo de Montiel por su sucesor y hermano Don Enrique de Trastámara, con ayuda de Beltrán Duguesclin, cuyo sugeto, cuando luchaban los hermanos tendidos en el suelo, puso encima al Don Enrique, su señor. (1350.)

ENRIQUE II. Temiéndole el rey de Granada, hizo que un moro se fingiera emigrado y le regalara unos borceguíes envenenados, por lo cual murió á los nueve dias de estarlos usando. (1369.)

JUAN I. Murió de la caída de un caballo, despues de perder la batalla de Aljubarrota, y en su tiempo empezaron á usarse en España para el cómputo de años, los de la era cristiana. (1379.)

ENRIQUE III EL DOLIENTE. Se fingió enfermo como para testar, y cuando con tal motivo acudieron sin recelo los grandes á su palacio, les puso presos, obligándoles entre otras cosas, á que le entregasen sus fortalezas. (1390.)

JUAN II. Se dió la batalla de Olmedo contra Navarros y Aragoneses, y se tomó á Nápoles por estos. (1406.)

ENRIQUE IV EL IMPOTENTE. Por travesuras políticas del Marqués de Villena, se conjuraron contra el rey varios grandes de Castilla, que fueron batidos en los campos de Olmedo. (1454.)

FERNANDO V, REY DE ARAGON, Y DOÑA ISABEL I DE CASTILLA, Ó SEAN LOS REYES CATÓLICOS. Por su casamiento se unieron los dos reinos, y á iniciativa del Cardenal Jimenez de Cisneros se protegió mucho la Inquisición. Despues se tomó á Granada, último baluarte de los moros en España. Se descubrieron las Américas por Cristobal Colón, auxiliado de Doña Isabel, quien

para que la expedición se llevara á efecto, tuvo que empeñar sus alhajas por lo exhausto del tesoro al terminarse la guerra contra los moros. Se tomó á Navarra, á Orán, las Islas Canarias y otros puntos de las costas de África. Fueron expulsados los judíos y se reconquistó á Nápoles por el Gran Capitan Gonzalo de Córdoba. Dichos reyes, como llegaron á tener tan grande influencia, tuvieron proyecto de formar un solo reino con la Europa. (1474.)

VIII.

Reyes de la Casa de Austria.—Muerte de doña Isabel I.—Felipe el Hermoso.—
Cárlos I.—Felipe II.—Felipe III.—Felipe IV.—Cárlos II el Hechizado.



A ÉPOCA de la Casa de Austria comprende desde la muerte de Isabel la Católica (1504) hasta la de Cárlos II. (1700.)

Muerta la reina Doña Isabel en Medina del Campo, la sucedió su hija Doña Juana la Loca, casada con el Archiduque de Austria D. Felipe, el cual, á causa de la incapacidad de su esposa, habia de encargarse de las riendas del gobierno, luego que llegara á España.

FELIPE EL HERMOSO I DE LA CASA DE AUSTRIA EN ESPAÑA. Por su casamiento con Doña Juana la Loca, hija de los Reyes Católicos, agregó á la Nación los Países-Bajos que eran suyos, y murió á los pocos meses de subir al trono, quedando la regencia primero en su esposa, y despues en D. Fernando, padre de ésta. El rey Don Felipe dejó un hijo que fué quien le sucedió en el trono. (1506.)

EL EMPERADOR CÁRLOS V DE ALEMANIA Y I DE ES-

PAÑA. En su tiempo, se dió muerte á los capitanes Comuneros de Castilla, Bravo, Padilla y Maldonado. Se tomó á Méjico por Hernan-Cortés. Se acordó el ejército permanente. Fué preso Francisco I, rey de los Franceses, por los españoles, en la célebre batalla de Pavía. Dióse por primera vez la vuelta al mundo, por el español Sebastian Elcano. Se estableció la Compañía de Jesús, y se derrotó infinitas veces á los Franceses por los españoles. (1517.)

FELIPE II. Constantemente alumbraba el sol sobre sus inmensos Estados, conquistados á fuerza de heroica sangre española. Fué muy temido y respetada su voluntad en todas partes. En su tiempo se construyó la admirable obra del Escorial, y se levantaron otros muchos y colosales edificios religiosos. Se ganó la célebre batalla de San Quintin á los Franceses. Se descubrieron y tomaron las Islas Filipinas. Se apaciguaron los moriscos de Granada y se ganó la célebre batalla de Lepanto á los Turcos, por Don Juan de Austria, hijo natural del emperador Cárlos V. Se conquistó á Portugal. Tuvo principio el Concilio de Trento, que duró 27 años. Una tempestad dió fin á casi toda la invencible escuadra española, cuando iba contra los Ingleses y despues en combate naval, se destruyó á estos la suya pirata de 50 naves, con la cual apresaban las galeotas que traian el dinero de las Indias á España. (1556.)

FELIPE III. En su reinado era muy grande la emigración de Españoles, huyendo los más de los abusos de la Inquisición. Fueron expulsados los moriscos, y empezó la decadencia de España, á la vez que el demasiado apogeo de la *diversión de las corridas de toros*; pero esto no obstante, y para que nunca faltasen glorias á la Nación, uno de sus héroes, que quedó manco en Lepanto, el inmortal Miguel de Cer-

vántes, creó la famosa obra del Ingenioso Hidalgo *Don Quijote de la Mancha*, sin rival en el mundo. El rey descuidó el gobierno de la Nación, ocupándose principalmente en asuntos de frailes y monjas. A la sazón se construían muchas de nuestras catedrales y se proyectaban otras. (1598.)

FELIPE IV. Durante su reinado, sólo quedaban en España unos cinco millones de habitantes. El arte de la pintura llegó á su apogeo, por lo cual se llamó aquel siglo el de oro de la pintura. Florecieron en él varios pintores célebres, casi todos Españoles, como Murillo, Velazquez, Alonso Cano, Rivera y otros, dejando todos tales obras, que mientras existan serán de universal admiración, cuya gloria y la del teatro eran las que de un modo notable sostenían á gran altura nuestro pabellón, en medio del decaimiento del país. Tuvo de ministro el rey al funesto Conde-Duque de Olivares, y en su tiempo se perdió á Portugal, el Brasil, la Holanda y otros puntos. Este, como el rey anterior, fué descuidado en el gobierno, invirtiéndose con especialidad en asuntos de cómicos y teatros. (1621.)

CÁRLOS II EL HECHIZADO. Le hicieron creer que su esposa le habia introducido los diablos en el cuerpo. En su tiempo se dió, en medio de la Plaza Mayor de Madrid, el espectáculo de ejecutarse un proceso ó auto de fé por inquisidores de varias localidades, en el cual figuraron muchas víctimas. Entonces el clero tenia gran preponderancia, y la desmoralización llegó á tal estado, que al morir el rey amenazaba ruina España por todos lados. Por su testamento, fué llamada á suceder en el trono de España la Casa de los Borbones. (1665.)

IX.

Reyes de la casa de Borbón.—Felipe V.—Luis I.—Fernando VI.—Cárlos III.—
Cárlos IV.—Fernando VII.—Doña Isabel II.



A ÉPOCA de la Casa de Borbón comprende desde el advenimiento de Felipe V (1700) hasta la caída de doña Isabel II. (1868.)

FELIPE V. Fué el primero de la actual dinastía, y en su reinado empezó la llamada época del renacimiento. Puestas de acuerdo las principales naciones de Europa, acometieron á España para destruirla y dividirse su territorio; pero la enérgica resistencia del rey, casi siempre al frente de sus tropas, hizo que sólo se perdieran los Países Bajos, los Estados de Italia, Orán, Gibraltar y otras plazas.

Adoptó este rey la extranjera Ley Sálica, contraria á las costumbres de la Nación, en virtud de la cual se excluía á las hembras de la sucesión á la corona, llamando sólo á los varones en línea recta y por falta de estos á los de la línea transversal; pero semejante ley, que es la base de la insistente guerra carlista, fué despues anulada convenientemente en tiempo de Don Cárlos IV y Don Fernando VII. (1700.)

LUIS I. Por abdicación de su padre entró en el poder; pero muerto de viruelas á los 17 años de edad, volvió al trono Felipe V. En la segunda época de este rey y en la noche del 4 de Diciembre de 1734, un voráz incendio destruyó el palacio Real de Madrid, por lo que se principiaron las obras del actual, en la tarde del dia 7 de Abril de 1738, bajo la dirección del arquitecto Saqueti. (1724.)

FERNANDO VI. Era melancólico. Se dice que nunca faltó á su palabra. Siempre estuvo en paz, y fué Ministro suyo, el célebre Marqués de la Ensenada. En su tiempo se dió nueva vida á nuestra armada y se construyó en Madrid el Monasterio de las Salesas, convertido hoy en Palacio para la administración de Justicia. (1746.)

CÁRLOS III. Despues de reinar bien en Nápoles, lo hizo igual en España. Expulsó á los Jesuitas. Tuvo de Ministros entre otros á Campomanes y al Conde de Florida Blanca, de muy grata memoria para la Nación, y en su tiempo se dió gran impulso á las obras públicas, activándose las descuidadas del Real Palacio, de tal modo, que en 1764, se puso en estado de poder ser habitado por la familia real, es decir, á los 26 años de empezarse. Al morir este Rey y lo mismo al fallecer el anterior, quedaron las arcas reales llenas de dinero. (1759.)

CÁRLOS IV. (1788.) Fué su ministro Godoy, el favorito, y en 21 de Octubre de 1805, tuvo lugar la tristemente célebre batalla ó combate de Trafalgar contra los Ingleses, en la que murió Nelson, almirante de estos, el cual perdió antes un brazo al atacar en Tenerife á los valientes canarios, que le obligaron á retirarse. Dicha batalla debió sostenerse por las escuadras francesa y española, puesto que para ello estaban de acuerdo; pero no sucedió así, porque asustados los Franceses, ó por traición, huyeron al empezar, quedando en la refriega únicamente los Españoles, quienes sólo con quince navíos al mando del muy valiente Gravina, arremetieron con extraordinaria bravura contra otros veintisiete de los Ingleses y de mejor construcción, en cuyo combate, que hizo época, se demostró por los marinos españoles un heroismo sin igual en los anales his-

tóricos. Seguidamente despues de esta batalla, avergonzado por su derrota el jefe de la referida escuadra francesa, se suicidó.

Las Córtes en 1789 dieron una ley derogando ó anulando la Sálica, adoptada por Felipe V, dejándose en vigor la antigua costumbre española, de que las hembras sucediesen en el trono; pero dicha ley derogatoria, para que desde luego hubiese tenido fuerza ejecutiva, le faltó la publicación, que no se hizo en aquel tiempo, por descuido, y principalmente porque no hubo necesidad de su aplicación, cuyo requisito se llenó despues en tiempo de D. Fernando VII.

A últimos de este reinado, año de 1807, se dieron las leyes de la Novísima Recopilación. En el mismo año empezó la invasión francesa en España, por un engaño de Napoleón, y se realizó la abdicación en don Fernando.

FERNANDO VII. (1808.) Le prendieron los Franceses por otro engaño del mismo Napoleón (pero no por las armas, como ocurrió á Francisco I en la expresada batalla de Pavía), y acto contínuo tuvo efecto espontáneamente en Madrid la insurrección contra los Franceses, el memorable día Dos de Mayo de 1808, distinguiéndose entre los héroes madrileños Daoiz y Velarde. Se formaron juntas en todos los pueblos, bajo la presidencia de la de Sevilla, y en Zaragoza fueron vencidos por primera vez los Franceses, obligándoseles en Cádiz á rendir su escuadra y en seguida se les ganó la gran batalla de Bailén, donde tuvo que entregarse el general Dupont con 22.000 franceses, siendo por ello forzoso al usurpador José Bonaparte, titulado rey de España, ausentarse de la capital del reino, todo lo cual dió margen á que sin pérdida de tiempo tuviera que venir el mismo Napoleón con un formidable ejército, quien sin

embargo, para entrar en Madrid, tuvo que capitular con sus defensores. Sitiada Zaragoza, le dispararon 70.000 bombas, y si se rindió fué sólo por la peste, la miseria y el incendio.

Ingleses y Portugueses nos auxiliaron en semejante guerra (por su propia conveniencia), en la que los primeros (segun de público se dice) tuvieron que aprovechar tan apurada situación del país para destruirle sus mejores fábricas, y entre ellas la magnífica de porcelana del Retiro en Madrid.

Se formó un Consejo de Regencia á pesar de dicha invasión, y se convocaron Córtes, que en Cádiz hicieron la Constitución de 1812, basada en que la soberanía reside en la nación representada por las Córtes y el rey, que sólo á estas compete dar leyes, y ejecutarlas el monarca por medio de sus tribunales, resultando de este modo los tres poderes, el legislativo, el ejecutivo y el judicial.

Sitiada Gerona, sufrió de tal manera, que hasta los animales inmundos sirvieron para alimentar á sus heroicos defensores. La nombrada batalla de Arapiles empezó á desconcertar notablemente á los franceses despues que venian sufriendo infinitos descalabros en todas partes, principalmente por las guerrillas españolas, que lo diezmaban sin cesar, á la vez que multitud de buenos tiradores los mataban aisladamente, como hacia el nombrado alcalde de Otivar; por cuyos motivos se comprende bien que de 600.000 franceses que entraron, sólo escaparon con vida 53.000, al retirarse en 1811 perseguidos hasta dentro de Francia por el general Castaños y otros.

El Consejo Real quitó la Inquisición, que despues por influencias del partido carlista, que empezaba sus trabajos en favor del infante D. Cárlos, hermano del

rey, se volvió á poner, y se abolió la Constitución que luego rigió nuevamente desde 1820, á virtud del pronunciamiento de Torrijos, y se quitó otra vez dicha Inquisición, cuyo tribunal, á pesar de que se repitieron gestiones para que volviera á establecerse, se opuso á ello el rey. En 1823 se quitó de nuevo la Constitución, con ayuda de los Franceses, y al casarse con el rey su alteza real Doña María Cristina, fué favorecido por esta el partido liberal, que más adelante se dividió en moderado y progresista (1).

Estando gravemente enfermo el rey, se le creyó muerto, y parece que varios individuos del partido carlista, contando con Calomarde, Ministro de Gracia y Justicia, fingieron un codicilo en virtud del cual el rey privaba á su hija doña Isabel de la corona, declarando sucesor suyo á su hermano D. Cárlos; pero informado de todo el monarca, cuando estuvo mejor, declaró que tal suposición era una falsedad, por cuyo motivo, acto continuo, celebró una consulta con el Consejo de Castilla, y conformándose con su dictámen, se dió enseguida la publicidad en forma legal, ó sea la promulgación que le faltaba á la mencionada ley derogatoria, que se formó por las Córtes en 1789, anulando la referida Ley Sálica, y en su consecuencia, fué legalmente proclamada princesa de Astúrias doña Isabel II. En tiempo de este rey se construyó nuestro gran Museo de Pinturas, en Madrid.

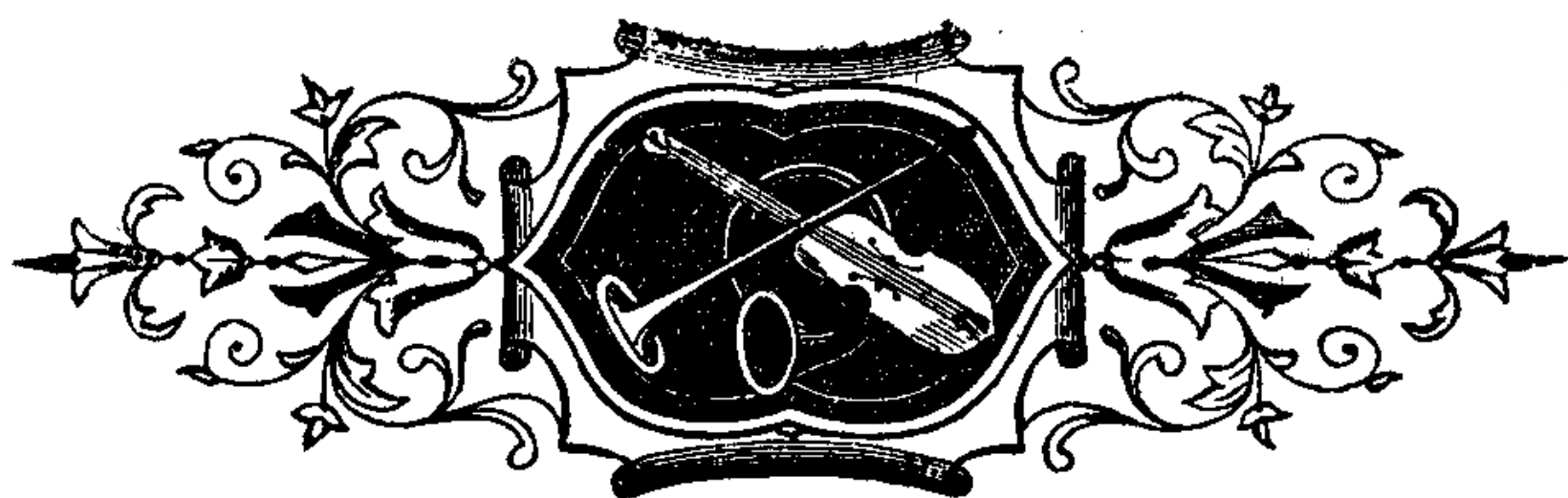
DOÑA ISABEL II. (1833.) En su reinado se extinguieron las Órdenes Religiosas con venta de los bienes

(1) Disgustados por varias causas los pueblos que del Continente Americano pertenecian á España, y especialmente por la reacción que experimentó nuestra política al regresar de Francia el rey D Fernando, se declararon independientes, con cuyos motivos perdimos casi la totalidad del Nuevo Mundo. (Desde 1809 á 1824.)

que poseían y por su señora madre la reina Gobernadora, se dieron el Estatuto Real y otras disposiciones legales. Estalló la guerra de Don Carlos ó de sucesión que duró siete años y terminó con el convenio de Vergara. Florecieron grandes poetas y escritores de ambos sexos á semejanza de tiempos anteriores, en que siempre abundaron para gloria de la Nación. Se hicieron las Constituciones de 1837 y 1845. Se dió gran impulso á la instrucción en general, al comercio, á la industria y á las obras públicas. Se crearon por iniciativa del general Don Ramón Narvaéz, los beneméritos cuerpos de Carabineros y Guardia Civil, y se embelleció á Madrid con jardines, monumentos y útiles edificios, sucediendo proporcionalmente lo mismo en todas las demás poblaciones de importancia. Se cruzó el país de carreteras y caminos de hierro, cuyas mejoras, aunque sin la base de caminos vecinales, está reportando grandes ventajas. Se establecieron las líneas telegráficas. Se aumentó nuestra brillante marina. Se crearon entre otras muchas leyes, las de desamortización, que sólo esperan para dar todo su gran fruto al país, que se construyan los canales y pantanos de riego, de que es susceptible, y el establecimiento de bancos agrícolas en los partidos judiciales que podrian estar á cargo de los administradores de Rentas Estancadas y registradores de la propiedad, con intervención de los promotores fiscales, siquiera fuese con los mal administrados capitales de los Pósitos y el producto del 80 por 100 de los propios de los pueblos. Ocurrió el horrible atentado del regicida cura Merino, y tuvieron lugar la gloriosa expedición de nuestro bizarro ejército en África, acaudillado por el general Don Leopoldo O'Donnell, y el célebre combate de nuestra escuadra contra Chile y el Perú, sobre el Callao, al mando de Mendez Nuñez. Se proveyó de aguas pota-

bles la capital del Reino, cuyo perímetro se ensanchó, y por último, poco después de haberse cedido por S. M. la reina los bienes del Real Patrimonio en favor del Erario público, se anunció en las aguas de Cádiz el acuerdo de varios generales, que trajo la sublevación de Setiembre, marchándose entre tanto Doña Isabel II á Francia, desde donde con posterioridad abdicó en su agosto hijo.





CAPÍTULO VII.

FISIOLOGÍA Y PSICOLOGÍA

I.

Facultades que ha de abrazar la educación del artista.—Las facultades más excelentes són las del alma.—Aspiración del hombre.—Facultades físicas, intelectuales y morales.—El alma.—Necesidad de estudiar al hombre corporal y espiritualmente.



LA EDUCACIÓN del artista debe abrazar todas las facultades y todas las disposiciones del hombre. Estas facultades, aunque enlazadas entre sí de una manera inseparable, són de diverso orden y conviene considerarlas aisladamente para mejor comprenderlas, sin perder nunca de vista que el desarrollo de todas ellas ha de ser simultáneo y armónico.

Las disposiciones y facultades superiores y más excelentes del hombre són las del alma, que estudiaremos en las nociones de *Psicología experimental*, y por tanto las que más conviene desarrollar. El alma, no obstante, necesita un órgano, un instrumento que es el cuerpo, el

cual, formando parte del hombre, debe ser objeto de la educación del artista, por lo que es en sí y por ser el instrumento del alma. Las facultades físicas, si no són las más nobles, tienen en el orden á que pertenecen la misma importancia que las del alma en el suyo respectivo, en cuanto que todas concurren á formar la criatura humana. Además, las facultades físicas són las primeras en desarrollarse y en alcanzar su desenvolvimiento completo, y las primeras que empiezan á manifestarse en la vida.

El hombre aspira naturalmente á lo verdadero, á lo bueno, á lo infinito y á lo bello; de aquí el amor á la verdad y al saber, el sentimiento moral y el religioso, y el sentimiento de lo bello. Esto es lo que constituye la naturaleza racional del hombre, y lo que lo distingue de los demás animales, haciéndolo superior á todos ellos.

Para satisfacer el deseo de saber y descubrir la verdad está dotado de las facultades intelectuales; para aspirar al bien, á lo infinito y á lo bello, de las morales; y como instrumento de estas mismas facultades tiene las del cuerpo; de consiguiente, las facultades del hombre pueden dividirse en físicas, intelectuales y morales.

De todos los seres que pueblan el mundo, el hombre es, sin duda alguna, el más perfecto y el que aparece como el soberano de la creación. Ha sido dotado de un alma espiritual, inteligente y libre, y de un cuerpo de forma admirable y digna del alma á que sirve de instrumento.

El alma es la fuerza sustancial que anima al hombre; y esta fuerza, en el estado normal y ordinario, es decir, en el estado de vigilia, de salud y de completo desarrollo del hombre, se conoce á sí propia, ó lo que es igual, tiene conciencia de sí misma. El alma humana sabe que obra y cómo obra, ó se conoce en sí, en sus

actos ó resultados y en sus modificaciones. El alma, en tal estado, toma la significativa denominación de YO ó YO HUMANO. El cuerpo, perfectamente organizado, con la frente erguida para contemplar el cielo como su propia morada, está sujeto al dominio de estos mismos sentidos: lo vemos y lo tocamos, pero no es por eso ménos difícil de comprender que el alma.

Por tanto, para conocer al hombre es preciso estudiar las dos partes esenciales de que se compone. Venimos en conocimiento del cuerpo por el exámen de su organización y de los actos por los cuales se manifiesta la vida dependiente del alma. Para llegar á formarse idea del alma, es preciso estudiarla como sér espiritual, dotado de las facultades de sentir, de pensar y de querer.

II.

Qué es el cuerpo humano.—Qué se necesita para estudiar su estructura.—Tejidos de que se compone el cuerpo humano.—Tejido celular.—Idem muscular.—Idem nervioso.—Partes líquidas del cuerpo.—Fenómenos á que están sujetas, tanto las sólidas como las líquidas.—Qué es aparato ó sistema.—Funciones de nutrición y de reproducción.—División del cuerpo humano.—Aparato digestivo.—Órganos de la respiración.—Idem de la circulación.—Funciones de relación.—Locomoción.—Músculos.—Huesos.—Esqueleto.—En cuántas partes se divide.—Tronco.—Cabeza.—Extremidades.—Miembros de que se componen.—Órganos activos y pasivos de la locomoción.—Sistema nervioso.—Sistema cerebro-espinal.—Sistema ganglionar.—Órganos de los sentidos.—Tacto.—Gusto.—Olfato.—Vista.—Oído.—Inteligencia é instinto.—Ideas concretas y abstractas.—Reflexión.—Memoria.—Voluntad.—Signo.—Actos de significación.—Lenguaje de expresión.—Órgano de la voz.—La laringe.—Lenguaje oral.—Melodía de la declamación.—Lenguaje de acción.—Mímica.—Lenguaje natural.—Necesidad de estudiar el actor el lenguaje de acción.

EL CUERPO humano es la máquina más complicada y perfecta de la naturaleza, compuesto de sustancias sólidas y líquidas, el cual se halla cubierto de un tegumento general llamado piel, del cual dependen y vienen á ser como una prolongación los pelos y las uñas. Establecen la comunicación entre lo interior y exterior del cuerpo diversas aberturas, por donde replegándose la piel, se introduce en lo interior, y modificando su estructura constituye la membrana mucosa, especie de piel, que como la que cubre exteriormente el cuerpo, está destinada á preservar de los agentes extraños las partes que tapiza.

Para conocer la estructura del cuerpo humano, el hombre ha tenido que desarmarlo; pero son tantas y tan diminutas algunas piezas, que no puede decir que las conoce todas.

Conoce sus funciones, y se las explica; pero cuando estas se interrumpen, en la mayoría de los casos, no sabe á ciencia cierta de qué procede esta interrupción.

La parte sólida del cuerpo humano se compone de diversos tejidos, que pueden reducirse á tres: el *celular*, el *muscular* y *nervioso*.

El celular es un tejido esponjoso, susceptible de varias modificaciones, el cual forma como la trama de todas las partes sólidas. Los tejidos muscular y nervioso no son más que las dos modificaciones del celular.

El muscular, conocido vulgarmente con el nombre de carne, consiste en fibras susceptibles de contracción, diseminadas por las diferentes partes del cuerpo ó reunidas en haces, formando los músculos destinados á ser los agentes de todos los movimientos.

El nervioso, en el que reside la sensibilidad, se compone de una sustancia blanda, y por lo comun blanca, que constituye los nervios y las masas medulares.

Las partes líquidas del cuerpo humano exceden en cantidad considerable á las sólidas, pues que se hallan con estas en la proporción de 9 á 1 relativamente á su peso. Estos líquidos son varios, pero todos consisten en una cantidad de agua que tiene en disolución ó en suspensión varias sustancias. Las principales són: la sangre, al que pueden referirse todos los demás, ya como destinados á entrar en su composición, ya por haber formado parte de la misma; y la linfa, que no es más que una sangre imperfecta.

Tanto las partes sólidas como las líquidas, están sujetas durante la existencia del cuerpo humano á ciertos fenómenos que constituyen lo que llamamos vida, movimiento interior, cuya causa es un misterio para nosotros, y cuyos efectos experimentamos de continuo. Estos fenómenos son debidos á la acción de las partes del

mismo cuerpo, que por eso se llaman *órganos* ó *instrumentos*.

La reunión de varios órganos que concurren á un mismo acto ó fenómeno vital se llama aparato ó sistema; y el fenómeno producido, ya por un órgano, ya por un aparato, se denomina *función*.

Las *funciones* se dividen en funciones de nutrición y de reproducción, que sirven para conservar al individuo y perpetuar la especie, y són comunes á todos los seres vivientes; y funciones de relación, que comprenden la locomoción y sensibilidad, son propias de los animales que por ellas pueden moverse en todo ó en parte, y tienen conocimiento de lo que pasa en su interior y en los objetos que los rodean. Asimismo se dividen los órganos, segun las funciones á que concurren, en órganos de la nutrición, de la generación, de la locomoción y de la sensibilidad.

El cuerpo del hombre no es otra cosa que la combinación de varios sistemas de órganos que tienen relación entre sí. Divídese en tres partes principales: *cabeza*, *tronco* y *extremidades*. Su forma está determinada por una armadura sólida, compuesta de un gran número de huesos á que se llama *esqueleto*.

Tiene un aparato digestivo cuyas diversas partes, distribuidas á lo largo del canal alimenticio, están destinadas á convertir los alimentos en sustancia propia para nutrir el cuerpo, á lo que se llama *digestión*. Tomados los alimentos con las *manos*, se introducen en la *boca*, donde se empapan de saliva, se trituran con los *dientes* y las *muelas*, y se tragan por medio de los movimientos de la lengua, los lábios y carrillos; van á parar al *estómago*, donde se empapan en un jugo particular y se reducen á una pasta llamada *quimo*; pasan después á los intestinos, en los cuales se mezclan con la

bilis, que produce el *hígado*, y al jugo que segrega el *pancreas*; en fin, siguen por un movimiento particular á lo largo de los intestinos, y la parte nutritiva, llamada *quilo*, absorbida por la superficie interna de los mismos intestinos, va á mezclarse á la sangre, que es el verdadero líquido nutritivo, mientras que el residuo inútil, que son las heces ó excrementos, se arroja fuera del cuerpo.

Hay además otro sistema de órganos, llamado de la *respiración*, cuya parte esencial son los pulmones. El *quilo*, absorbido por las paredes interiores de los intestinos, y la sangre que ha servido ya para nutrir los órganos, necesitan pasar á los pulmones para ser elaboradas, renovadas y vivificadas por la acción del aire, cuya elaboración se llama *respiración*.

El transporte del líquido nutritivo de todas las partes del cuerpo hasta los pulmones, y de estos á todas las partes del cuerpo, necesita otro sistema de órganos que se llama *órganos de la circulación*, y comprende los *vasos*, que transportan y dirigen el líquido, y el *corazón*, que lo pone en movimiento.

En fin, el cuerpo humano consta de músculos que lo ponen en movimiento, y de cerebro, nervios y órganos de los sentidos, órganos de la sensibilidad y de la voluntad.

Tales son los diferentes sistemas de órganos que componen el cuerpo humano, destinados á ejercer las funciones de la vida, que consideramos suficientemente explicados para nuestro propósito.

En las que nos detendremos algo más, es en el estudio de las llamadas funciones de relación, cuyo conocimiento consideramos de más utilidad á los artistas.

Por las funciones de la vida animal recibe el hombre impresiones de los cuerpos exteriores y puede aproxi-

marse á ellos y separarse á voluntad. Para el ejercicio de estas funciones hay dos grandes sistemas de órganos: el de los movimientos y el de las sensaciones.

El aparato de la locomoción comprende dos clases de órganos, á saber: los *músculos* y los *huesos*. Los músculos y los huesos són órganos carnosos, compuestos de haces de fibras contractiles situados generalmente debajo de la piel, y fijos por sus extremos á partes móviles del cuerpo, tales como los huesos ó ciertas porciones de la piel. Pueden compararse á la goma elástica, que estirándola aumenta en longitud al mismo tiempo que disminuye en grueso, y que cediendo la fuerza que le obliga á tomar esta forma, recobra la primitiva, cediendo en grueso lo que pierde en longitud.

Los huesos són las partes sólidas, duras y resistentes del cuerpo, que sirven como de palancas, apoyándose unos sobre otros por medio de las articulaciones. Compónense los huesos de tegido orgánico formado de gelatina, en cuyos intersticios se depositan sustancias térreas, principalmente fosfato de cal. Al principio són cartilaginosos, y de consiguiente blandos, flexibles, y formados casi enteramente de gelatina; el fosfato de cal, que les comunica la opacidad y consistencia que adquieren más tarde, se deposita gradualmente; de manera que aumenta en proporción con la edad del hombre. Por eso se tuercen con facilidad los huesos de los niños y adquieren estos vicios de organización, mientras que en los adultos, y especialmente en los ancianos, un golpe, una caída ú otro accidente, produce una fractura, porque los huesos, en los cuales predomina la parte térrea, són quebradizos; antes que torcerse se rompen. Por la calcinación pierden los huesos la parte orgánica y se reducen á sustancia térrea; y por el contrario des-

aparece esta, y se reducen á cartílagos flexibles cuando se les sumerge en cierto ácido.

Divídense los huesos por su forma en largos, cortos y planos: los largos presentan ordinariamente una cavidad interior, cilíndrica, llena de grasa, llamada *médula*. La superficie de los huesos presenta á veces eminencias, que se llaman en general *apófisis*; y las de los extremos, que sirven para las articulaciones, toman los nombres de *cabeza*, *condilo*, *dentellón*, etc., segun su forma. Todos están cubiertos de una membrana llamada *periostio*, que pasa de unos á otros por entre las junturas, y forma una especie de vaina que encierra las articulaciones. Hay además en los que són móviles unos ligamientos compuestos de un tejido blanco-fibroso para limitar el movimiento. Entre las superficies de las articulaciones hay tambien una sustancia elástica, propia para amortiguar los choques, empapada en el humor viscoso, llamado *sinovio*, que disminuye el roce. Las junturas ó articulaciones de los huesos pueden ser fijas, las cuales no permiten ningun movimiento; semimóviles, que permiten un movimiento casi imperceptible, y móviles, en las cuales pueden jugar los huesos en uno ó varios sentidos, segun los ligamentos de las articulaciones, y especialmente, segun las prominencias de la superficie de los huesos en las articulaciones.

Estos huesos reunidos forman el *esqueleto*, especie de armazón, de que depende la solidez y en gran parte la forma del cuerpo, y que sirve para proteger los órganos más importantes de la vida.

Divídese el esqueleto, como ya hemos dicho, en *cabeza*, *tronco* y *extremidades*.

La cabeza se compone de dos partes: una anterior, que es la *cara*; y otra superior y posterior que es el *cráneo*. Este es una especie de caja huesosa, compuesta

de varios huesos planos, y destinada á encerrar y proteger el cerebro. La cara se subdivide en parte fija, que presenta algunas cavidades para los órganos de los sentidos, y parte móvil, que forma la mandíbula inferior.

El tronco tiene por eje la columna vertebral compuesta de una série de huesos colocados unos á continuación de otros, desde la cabeza, á que sirve de base el primero, llamado *atlas*, hasta la parte inferior del tronco. Estos huesos, llamados *vértebras*, presentan varias prominencias en que se fijan los músculos, y una abertura en el centro, de modo que, cuando están reunidos, forman un canal que encierran la médula *espinal*.

La columna vertebral forma diversas corvaturas, lo que la da fuerza y solidez, y se divide en cinco regiones. La región cervical, consta de siete vértebras; la dorsal de doce, á las cuales se fijan las costillas que forman el pecho; la lumbar, de cinco; la sacra, de cinco unidas entre sí, formando un hueso único llamado *sacro*; la caudal, de tres, muy pequeñas en el hombre y ocultas bajo la piel, las cuales forman la cola en los animales.

El tronco, además de la columna vertebral, comprende las *costillas*, el *esternón* y los huesos de las *caderas*. Las costillas, en número de doce pares, son arcos huesosos que rodean la cavidad, y la agrandan ó disminuyen por sus movimientos para la respiración. Las siete primeras, se unen con un hueso plano, situado en la parte anterior del pecho, el esternón; las cinco siguientes llamadas falsas costillas, terminan por la parte anterior en un cartílago, que se une á la costilla precedente. Los huesos de las caderas, que tambien se denominan *huesos ilíacos*, son dos huesos anchos reunidos entre sí por delante y articulados por atrás con el sacro, de ma-

nera que forman un ceñidor huesoso á que se llama *pelvis*.

Los miembros son cuatro: dos superiores y otros dos inferiores.

Los superiores se componen de cuatro partes: el *hombro*, el *brazo*, el *antebrazo* y la *mano*. El hombro se compone de *homoplato*, hueso plano de forma próximamente triangular, y la *clavícula* que articula con el *esternon*. El brazo consta de un solo hueso; el *húmero*, articulado con el *homoplato*. El antebrazo se compone de dos: el *cúbito*, que es el anterior, y el *rádio*, el posterior, articulados ambos con el *húmero*. La mano comprende el *carpo* ó muñeca, compuesta de ocho huesos, el *metacarpo* de cinco, y los *dedos* de tres, excepto el pulgar, que tiene dos, á cuyas divisiones se llaman falanges.

Los miembros inferiores se componen de otras cuatro partes análogas á las de los miembros superiores: la *cadera* que corresponde al hombro, el *muslo* al brazo, la *pierna* al antebrazo y el *pié* á la mano. El muslo no tiene más que un hueso llamado *fémur*, que articula con la cadera; la pierna consta de la *tibia*, en la parte anterior, y el *peroné* en la posterior, articulados ambos con el *fémur*, con un hueso, la *rótula*, en la parte anterior de la articulación, destinado á consolidar la rodilla; y el pié se divide en *tarso*, compuesto de siete huesecillos, *metatarso* de cinco y los *dedos* de tres, ménos el pulgar, que consta de dos, á cuyas divisiones se llama tambien falanges como á los de las manos.

Los huesos no se mueven por sí mismos, sino por las contracciones de los músculos á que están adheridos; de consiguiente, los músculos son los órganos activos de la locomoción, y los huesos los pasivos.

La facultad de percibir las sensaciones y de deter-

minar los diversos movimientos de los órganos, reside en un aparato particular llamado sistema *nervioso*, compuesto del *cerebro*, médula espinal y los *nervios*, que partiendo de estas dos masas centrales, se distribuyen por todos los órganos y se pierden en la trama de su tejido.

El sistema nervioso se divide en dos partes principales: sistema cerebro-espinal, que preside á las funciones de la vida animal, y sistema ganglionar ó gran simpático, que preside á la vida orgánica. Este último se compone de cierto número de pequeñas masas nerviosas llamadas *ganglios*, unidas entre sí por cordones medulares y otros nervios que van á unirse á las vísceras. Este sistema sirve á los movimientos independientes de nuestra voluntad, como són los del corazón, de los pulmones, del estómago, etc.

El sistema cerebro-espinal se compone del *encéfalo*, *médula espinal* y *nervios cerebrales y espinales*. El encéfalo es una masa nerviosa de forma oval que llena la cavidad del cráneo: la parte superior es el *cerebro* propiamente dicho, el cual se divide por un surco profundo en dos mitades longitudinales llamadas *hemisferios*, cada una de las cuales se subdivide en tres *lóbulos* que presentan un gran número de surcos y prominencias, las *circunvalaciones* del cerebro, y en su interior contienen cavidades llamadas ventrículos. En la parte posterior é inferior del cerebro se halla otra masa nerviosa, de ménos volúmen, que es el *cerebelo*. De estas dos masas nerviosas nace la *médula oblonga*, que es como la base comun, y sirve de unión entre ambas. La prolongación de la médula oblonga por el canal que forman las vértebras constituye la *médula espinal*. Los nervios salen de la base del cerebro y de los lados de la médula espinal, para ramificarse por las di-

versas partes del cuerpo. Hay doce pares de nervios cerebrales y treinta y dos pares espinales. Son unos cordones blancos y blandos, que obedeciendo á la voluntad imprimen movimiento á los músculos que lo comunican á los huesos; y que asimismo trasmiten al cerebro la acción de los cuerpos exteriores en nuestros órganos. De aquí se infiere la importancia de los nervios, pues cuando se corta uno, el órgano á que pertenece pierde la facultad de sentir y de ejecutar movimientos voluntarios.

Los *órganos de los sentidos* están destinados á recibir ciertas impresiones de los cuerpos exteriores y á trasmitirlas por los nervios al cerebro. Son cinco: 'el *tacto*, el *gusto*, el *olfato*, la *vista* y el *oído*.

El órgano general del tacto es la piel, que consta de tres capas, dos distintas una de otra, la *epidermis* y la *dermis* ó *corión*; y otra intermedia entre las anteriores, la cual se compone de un tejido vascular y nervioso en que deposita la materia colorante de la piel. El órgano del tacto más perfecto reside en la mano del hombre. La finura de la piel, la gran movilidad de los dedos y la posibilidad de oponerse el pulgar á los demás, son circunstancias que contribuyen á perfeccionar este órgano.

El sentido del gusto es el más parecido al del tacto; tiene por objeto hacernos apreciar los cuerpos por el sabor. El órgano del gusto es la piel de la cavidad de la boca y principalmente de la lengua y el velo del paladar.

El sentido del olfato nos revela la existencia de los olores, y tiene por órgano la membrana *pituitaria* que tapiza la cavidad de la *nariz*.

El sentido de la vista, cuyo órgano es el ojo, nos da la facultad de juzgar, por los rayos de luz que parten

de los objetos, de la forma, color, posición, tamaño y distancia de estos.

El sentido del oído tiene por órgano el aparato auditivo. Por este aparato percibe el hombre los cuerpos exteriores en vibración, cuyo movimiento se comunica al aire ó á otro cuerpo en contacto con el órgano. El efecto de las vibraciones en el órgano, se llama sonido.

Los *instintos*, son los impulsos espontáneos, pero no inteligentes, que obran en relación con las necesidades orgánicas. Fuerza secreta, ciega, involuntaria, perfecta desde su origen, sin previsión, que, por el placer ó el dolor, impele al animal para proveer á la conservación de su cuerpo (instintos egoistas ó de nutrición), ó de su especie (instintos simpáticos ó de reproducción).

Guiados por el instinto, sin educación alguna, sin conocimiento de los medios que emplean, ni de la finalidad á que corresponden, busca el niño recién nacido el pecho de su madre para alimentarse, y los animales construyen nidos las aves, panales las abejas, etc.

En el hombre existen ciertos fenómenos que dependen de la acción del sistema nervioso central, y á los cuales se dá el nombre de *inteligencia* y de *instinto*. Los órganos de los sentidos transmiten al encéfalo las impresiones que han recibido; pero nosotros no podemos tener conciencia, ni de la impresión recibida, ni de la transmisión de dicha impresión al cerebro, si este órgano no se halla en acción, es decir, si no atiende á ella. Por consiguiente, por medio de la atención es como podemos percibir las impresiones que comunican los sentidos. La sensación percibida es lo que se llama *idea*. Las ideas pueden ser *concretas* y *abstractas*; por las primeras tenemos conocimiento de lo que existe por sí mismo, v. gr., sabemos que un cuerpo está caliente ó está frío, tiene tal sabor ó tal otro;

por las segundas conocemos las cualidades y atributos de muchos cuerpos y formamos con ellas ideas que són distintas de los mismos cuerpos; tenemos, pues, idea de lo que es sabor, de lo que es temperatura, de lo que es forma, etc.

El hombre forma sus ideas con las nociones que le han sido suministradas por los órganos de los sentidos, y es muy verosímil que la facultad de crear ideas abstractas no pueda manifestarse en él, faltando los materiales de la reflexión y del juicio, es decir, las impresiones exteriores.

La comparación entre una sensación presente y una pasada, ó entre dos sensaciones antiguas, es lo que recibe el nombre de *reflexión*. Para que se pueda verificar esta facultad de la inteligencia es necesario que exista la *memoria*, es decir, la persistencia de una idea cualquiera que se ha formado ántes en nuestro cerebro. No se sabe en qué consiste esta facultad de la inteligencia, pero es la más importante de todas, porque sin ella las demás serían inútiles. Es una facultad variable, tanto más duradera cuanto más intensa ha sido la impresión comunicada por los sentidos.

Además de esta facultad existe otra en el hombre, que és la *voluntad*. Por medio de ella puede ejecutar gran número de movimientos y de actos intelectuales que por esta circunstancia reciben el nombre de *voluntarios*. A esta facultad de la inteligencia es debido el *libre albedrío* del hombre.

Entendiéndose por *signo* una cosa que nos induce al conocimiento de otra, los actos de *significación* en el hombre serán el conjunto de manifestaciones sensibles que expresen afectos ó representen estado ó modificación de su espíritu.

Los actos de significación comprenden la *voz* y la pa-

labra ó lenguaje de expresión, y los *gestos y ademanes*, mímica ó lenguaje de acción.

Para estudiar fisiológicamente los signos del lenguaje de expresión debemos examinar el órgano y mecanismo de la voz y la palabra.

El órgano de la voz es un tubo movable, llamado laringe, que se halla situado delante y en medio del cuello, entre la base de la lengua y la parte superior de la tráquea. El armazón de la laringe lo componen varias piezas ternillosas, un *cricoides*, un *tiroides* y dos *aritenoides*, que articuladas forman una cavidad, cuyo orificio superior está cubierto por la lengüeta, muy elástica y movable, llamada *epiglotis*. En el tubo vocal, cubierto de la membrana mucosa del conducto aéreo, existen, primero, las *cuerdas vocales*, dos superiores y otras dos inferiores; segundo, los *ventrículos de la laringe*, dos espacios, uno en cada lado, que dejan las expresadas cuerdas; tercero, la *glotis*, abertura circunscrita por las cuerdas vocales inferiores; cuarto, el *vestíbulo de la glotis*, espacio que media entre este orificio y las cuerdas vocales superiores y sobre el cual se aplica la *epiglotis*.

En la laringe, además de los movimientos de elevación ó descenso del órgano, se observan otros propios á sus diversas piezas, mediante músculos destinados, ya para dar amplitud á la cavidad, favoreciendo la entrada del aire, ya su objeto es modificar el sonido por la tensión que producen en las cuerdas vocales ó porque cambian el espacio por estar circunscrito.

La laringe es igual en ambos sexos en las primeras edades, pero despues se desenvuelve de un modo muy diferente; la del hombre adquiere dobles proporciones, mientras en la mujer sólo aumenta una tercera parte. De aquí nacen las diferencias que desde la pubertad se

notan en la voz; que la del hombre sea grave y la de la mujer fina y aguda.

Completan el aparato vocal las partes siguientes: los pulmones, que obran como un fuelle en la emisión de aire por el tubo aéreo; la tráquea, tronco principal de este tubo que termina en la laringe; la faringe, la boca y las fosas nasales, partes que modifican los sonidos.

El aire emitido por los pulmones, durante la expiración, vibra ó hace vibrar, á nuestra voluntad, las cuerdas vocales, produciéndose la voz. Para comprender el acto fisiológico del órgano vocal, además de recordar lo que dejamos dicho al tratar de la *Gramática general* respecto á las vibraciones de las cuerdas, debemos distinguir en los sonidos que produce su *timbre*, *tono*, *duración* é *intensidad*, de cuya modificación resulta la *fuerza expresiva* de la voz.

El timbre (metal de voz, eco de voz), como resultado de la vibración especial del órgano y de la sensación estética que produce en nuestra alma, es tan indefinible como significativo: las calificaciones de *voz sombría*, *dulce*, *pastosa*, *fresca*, *dura*, *áspera*, *cascada*, etc., expresan timbres distintos, que apreciamos fácilmente.

Es la voz articulada, el lenguaje de la razón. Pronuncian algunos animales, como el loro, sonidos articulados; pero sin enlace con ideas; sólo el hombre *entiende lo que dice*, de él es propio *hablar*, proferir palabras para explicarse y dar á entender las cosas. La inteligencia es el elemento esencial de la palabra; esta sólo toma de la voz el sonido, pudiendo muy bien existir palabra sin voz, como sucede musitando ó *hablando entre dientes*.

La palabra, *lenguaje oral*, es un sistema de sonidos articulados y significativos; y las *letras* són los sonidos elementales de los vocablos, como estos lo són á su vez del discurso.

En el habla hay, como en la *declamación*, su melodía; y aún cuando no se pueda representar, cual en el *canto*, por notas musicales, es indudable que cautiva y encanta en la palabra una buena modulación; que esta varía mucho según los idiomas, la edad, el sexo y los sentimientos que embarguen al hombre. La influencia moral sobre lo físico en ninguna parte se refleja con más pureza expresiva que en la voz y en la palabra: la ira, el terror, la ironía, el orgullo, la tristeza, el amor, todas las pasiones tienen sus tonos, ritmos y acentos propios, todas se armonizan para significar afectos, con actos respectivos de la mímica ó lenguaje de acción.

Para que sea perfecta la pronunciación es preciso que á un buen oído se agregue normal estructura y fácil mecanismo fisiológico de las partes que forman la boca: la falta de los dientes incisivos y del velo del paladar, la dificultad en los movimientos de la lengua, sea por defectos orgánicos ó de inervación, la sordera, etc., producen defectos bien conocidos de la voz; por ejemplo, la *mudez* ó *mutismo*, la *tartamudez*, el *habla tartajosa* y la voz *desentonada* de los sordos. Confirman los *sordos-mudos* la íntima conexión del oído con la palabra, que los actos del oído són tan inseparables como necesarios á la fonación.

Fenómeno fisiológico muy curioso, relativo á la voz y palabra, es el que se llama *ventriloquia* ó *engastrinismo*, porque la voz de los que á voluntad pueden producirlo, siempre débil, hueca y poca sonora, parece salir del vientre ó del estómago. Es una ilusión en la cual el ventrilocu, con la boca cerrada ó abierta, modifica con tal arte la fuerza expresiva de los sonidos, que además de imitar la voz del niño, de la mujer, del viejo ó de un animal cualquiera, significa que sale del fondo de las cuevas, de la tierra, de una chimenea, etc., pu-

diendo tambien simular conversación entre varias personas, que contestan ya lejos, ya cerca, ora tranquilas, ya conmovidas, lo cual es origen de no pocos sustos y preocupaciones.

Los actos significativos, no se limitan sólo á la voz: la fisonomía, el gesto, los ademanes, las actitudes y movimientos del cuerpo, lo que se denomina *mímica*, pueden representar, y representan, infinitas modificaciones afectivas, concurren al *lenguaje de acción* llamado tambien *lenguaje visible, lenguaje natural*. La cara *espejo del alma*, como se dice con profunda verdad, es un cuadro vivísimo en el que los cambios de su color, los rasgos de la fisonomía, significan las más vivas y turbulentas pasiones, los más suaves y tiernos afectos que conmueven nuestro espíritu. Y en este panorama viviente, tanto más admirable cuanto más se le analiza, los ojos, *ventanas ó balcones del alma*, como los llaman célebres escritores, la boca y los labios son las partes del rostro de más fuerza expresiva, á la cual tambien concurren la movilidad y posición de la cabeza, diversos ademanes y gestos, distintas posturas, los movimientos de los brazos, como los muy variados de la mano, la actitud, en fin, de todo el cuerpo.

El conocimiento profundo del lenguaje de acción, es indispensable al actor, que halla en dicho lenguaje poderosos medios de expresar pensamientos, de conmover profundamente nuestra alma.

El célebre Lavater, en sus *Ensayos fisionómicos*, intentó, como Gall con el cráneo, juzgar *à priori* las inclinaciones del hombre por la inspección del rostro; y aún cuando es innegable que éste, en muchos casos, por su forma y movimientos significa fielmente aquellas, tambien es verdad que, en no pocos, faltan las relaciones entre una inclinación y el correspondiente rasgo

expresivo de la cara, ocasionando frecuentes errores la sombra que sobre la fisonomía proyecta el velo de la hipocresía.

Los animales más complicados, por las modulaciones de su voz y diversos ademanes ó movimientos, significan también tristeza ó alegría, agradecimiento, envidia, terror, pasiones, en fin; pero ninguno, como hemos dicho, posee, cual el hombre, la facultad de interpretarlos, conocimiento del fin y de los medios que emplea, libre albedrío, libertad.

III.

Facultades del alma.—Inteligencia.—Sensibilidad.—Voluntad.—Los fenómenos intelectuales se efectúan en la inteligencia.—Las tres facultades forman un todo completo.—Querer.—La sensibilidad es la primera que domina en el hombre y ocupa un lugar muy importante en la vida.—Pensamiento.—Atención.—Memoria.—Imaginación.—Reflexión.—Comparación.—Juicio.—Diferentes acepciones de la palabra *juicio*.—Idem de la de *raciocinio*.—Estética.—Su división.—Sensibilidad en general.—Sensaciones.—Sentimientos.—Placer y dolor.—Belleza y gusto.—Sentimientos que deben estudiar con más predilección los actores.—Voluntad.—Actividad en general.—Espontaneidad.—Libertad.—Hábito.—Bien y felicidad.—A qué clase de estudios corresponde lo que hemos comprendido en este capítulo.



A ORGANIZACIÓN del cuerpo humano es admirable; pero este cuerpo, dotado de órganos dispuestos y relacionados entre sí con tan sorprendente armonía para las misteriosas funciones de la vida, ¿es capaz de distinguir la verdad del error? ¿puede ser producto especial del organismo la idea de lo bello, de lo infinito, de lo justo y de lo injusto? ¿acaso dependen de este mismo organismo las determinaciones de la voluntad? La razón nos enseña que hay en el hombre una parte superior al bruto, una parte espiritual, destinada

á vivir eternamente, y de consiguiente inmortal. Esta parte es el alma, distinta del cuerpo, no sólo como una sustancia, y unida con el mismo cuerpo de una manera que no es dable comprender al hombre.

Las facultades del alma nos revelan su existencia. La experiencia propia nos demuestra que hay en lo interior de nuestro cuerpo una cosa que piensa, siente y quiere, y esta cosa es el alma, dotada por consiguiente de inteligencia, sensibilidad y voluntad. Basta para comprobar estas facultades la simple observación de los fenómenos que pasan en nosotros mismos.

Reconocemos los objetos que nos rodean; tomamos noticia de nuestras ideas, de nuestras afecciones, de las determinaciones de nuestra voluntad; concebimos las ideas con separación y en relación unas con otras; juzgamos y ratiocinamos: todo esto pasa en nuestro interior; por tanto, es preciso reconocer una causa constante y dispuesta á producir y reproducir estos mismos fenómenos, cuya causa es la facultad de pensar, ó sea el entendimiento, la inteligencia ó el espíritu.

Dejando aparte cuestiones inútiles para los artistas, deberemos hacer observar como hecho indudable, que los fenómenos intelectuales se efectúan en la inteligencia, que esta tiene ideas, nociones y pensamientos, á los cuales no acompaña ninguna de las emociones llamadas actos de sensibilidad, al paso que estas emociones ó actos van todos unidos á alguno de la inteligencia, como idea, noción ó pensamiento. En general las tres grandes facultades del alma, són tan inherentes entre sí, que forman una sola alma, y no tres cosas diferentes.

En cuanto á la voluntad, puede asegurarse que pensamos y sentimos antes de *querer*.

La sensibilidad es la primera que se manifiesta y do-

mina en el hombre. Con efecto, todos los instintos del hombre desde que nace están excitados por los objetos que le rodean, y parece que por los sentidos recibe los primeros alimentos de la inteligencia y las primeras impresiones que promueven su actividad.

La sensibilidad ocupa un lugar muy importante en la vida. Sentimos continuamente impresiones, y hay algunas de estas que llevan consigo muchos goces; el magnífico espectáculo del cielo estrellado, alegra la vista; el oído se llena de encanto con una música deliciosa; el olfato se complace con los aromas de las flores; el gusto se halaga con el sabor de los alimentos exquisitos, y aún el tacto ofrece algunos atractivos. El beso que se estampa en la frente de un hijo, produce una sensación agradable en los labios, prescindiendo de la emoción que se experimenta en el alma.

Estas sensaciones no se detienen en los sentidos ó en los órganos de los sentidos, sino que van á parar al alma. Si no llegasen á ella, al cabo de pocos instantes desaparecerían completamente; es verdad que experimentamos impresiones que pasan desapercibidas, de las cuales no se entera ó se entera muy poco el entendimiento, ni les presta atención, ni examina, ni aún tiene conciencia de ellas; pero esto depende de que en el instante de la impresión nos hallamos preocupados por sensaciones más enérgicas y más interesantes para el alma: así, por ejemplo, el soldado que oye cercano el silbido de las balas enemigas, no siente el aroma de una rosa por inmediata que se halle, á causa de tener absorbida la atención por la idea del peligro.

No són raros estos casos; sin embargo, en el estado ordinario percibimos las impresiones que experimentan los sentidos, y estas llegan al alma; la inteligencia se apodera de ellas, las analiza, las descompone, las com-

para entre sí, observa sus caracteres distintos y distingue ideas, con las cuales forma juicios, raciocinios, teorías, un sistema, la ciencia.

Esta actividad de la inteligencia se llama *pensamiento*.

No está en los sentidos la facultad de comparar, analizar y observar los caracteres de los objetos; no són ellos los que clasifican, sino el alma, la inteligencia, que efectúa todo esto por medio de un acto general llamado *pensar*.

La inteligencia, que como queda dicho, es una de las tres grandes facultades del hombre, se descompone ó distingue en varias facultades secundarias.

La facultad de observar lo que afecta á los sentidos ú ocupa la sensibilidad, la inteligencia ó la voluntad, se llama *atención*.

La de conservar el recuerdo de las sensaciones, de las ideas y de las resoluciones, se llama *memoria*.

La de recordarnos la imagen de lo que nos ha impresionado, ó combinar conjuntos de sensaciones, nociones y resoluciones, se llama *imaginación*.

La de examinar las sensaciones se designa con el nombre de *reflexión*.

La de comparar los objetos, las imágenes ó las impresiones con todos sus caracteres, se llama *comparación*.

Hay otra más estimable relativa á la comparación, que es el *juicio*. Tan luego como comparamos dos cosas, hallamos que són iguales ó diferentes, ó mayor, más bella, menor ó más fea una que otra: enunciar este resultado es emitir un juicio.

Obsérvese que la palabra *juicio* tiene tres acepciones distintas: la de expresar la facultad de juzgar, el modo de obrar esta facultad, ó sea la operación, y el resulta-

do de esta, que es lo que constituye el enunciado de juicio.

Lo mismo sucede con la palabra raciocinio, pues se llama raciocinar el acto por el que enlazamos entre sí dos ó más juicios: el raciocinio es facultad, operación y resultado de operación.

Ya hemos visto que las impresiones que los objetos exteriores hacen en los órganos de los sentidos ponen en ejercicio las diferentes facultades de la inteligencia é influyen en los diversos actos del pensamiento: ahora veremos también que estas impresiones producen las sensaciones y ejercitan la facultad de *sentir* ó *sensibilidad*.

Sentir ó tener un sentimiento es apercibirse de una impresión ó tener una sensación.

Algunos psicólogos denominan á esta parte *estética*, que es la que trata de la sensibilidad.

Para mejor comprender este estudio, le dividiremos en cinco partes, que són: primero, de la sensibilidad en general; segundo, de las sensaciones; tercero, de los sentimientos; cuarto, del placer y del dolor; y quinto, de la belleza y del gusto.

Los fenómenos afectivos ó de sensibilidad se dividen en *sensaciones* y *sentimientos*.

La *sensación* es una modificación, agradable ó desagradable, sentida en el yo á consecuencia de una impresión material recibida en el cuerpo.

Para que se efectúe la sensación són necesarias tres condiciones orgánicas: 1.ª Una *impresión* material sobre un órgano. 2.ª La *transmisión* de la impresión, que se verifica por medio de los nervios. Y 3.ª La *recepción* en el cerebro de la impresión transmitida por los nervios.

Si uno cualquiera de estos tres requisitos falta, no puede producirse sensación alguna normal.

La sensación y los tres movimientos orgánicos que la preceden son instantáneos; es decir, que impresión, trasmisión, recepción y sensación se verifican en un momento indivisible, debiendo solamente á la abstracción la facultad de considerar el fenómeno dividido en cuatro tiempos. Ignoramos el modo íntimo de producirse la sensación.

La sensación no debe confundirse de modo alguno con la *impresión*. Tampoco debe confundirse con la *trasmisión*, ni con la *recepción* de la impresión, ni mucho ménos con la percepción; y por último, tampoco debe confundirse con el *sentimiento*, por cuanto este no va inmediatamente precedido de impresión material ú orgánica, y la sensación sí.

Las sensaciones se dividen en *externas* é *internas*.

Sensaciones externas, ó sensoriales, són aquellas en las cuales la impresión material se verifica sobre alguno de los cinco sentidos corporales.

Las sensaciones internas són aquellas en las cuales la impresión material se verifica en algun órgano interno.

Las sensaciones externas se subdividen en *afectivas* é *instructivas*.

Las sensaciones externas *afectivas* son aquellas en las cuales la impresión material da por resultado inmediato el afectarnos ó hacernos sentir; y las *instructivas* són aquellas en las cuales la impresión material da por resultado inmediato el instruarnos ó hacernos percibir.

Las sensaciones externas afectivas, segun el sentido sobre el cual se verifica la impresión, se subdividen en *olfativas* y *gustuales*; y las instructivas se subdividen, bajo igual punto de vista, en *visuales*, *auditivas* y *táctiles*.

Por sensaciones *olfativas* se entiende todas aquellas que resultan de una impresión material sobre el órgano del olfato. Esta impresión es causada en la membrana

pituitaria por las emanaciones odoríferas que se desprenden de los cuerpos; y transmitida al cerebro por el nervio olfatorio; la sensación que resulta se llama *olor*.

Sensaciones *gustuales* son las que resultan de una impresión material sobre el órgano del gusto, y cuya impresión es causada en la membrana gustativa, que cubre la lengua y demás partes interiores de la boca, por un cuerpo sávido, y transmitida al cerebro por el nervio lingual. La sensación resultante se llama *sabor*.

Sensaciones *visuales* son aquellas que resultan de una impresión material sobre el órgano de la vista; y la impresión causada por la luz en el globo del ojo, y transmitida al cerebro por la retina y el nervio óptico, se llama *visual*.

Sensaciones *auditivas* són aquellas que resultan de una impresión material sobre el órgano del oído. La impresión es causada por el movimiento vibratorio de un cuerpo elástico, que llega al oído por las oscilaciones del aire, el cual participa del mismo movimiento, y transmitida al cerebro por el nervio acústico. La sensación resultante se llama *sonido*.

Sensaciones *táctiles* són aquellas que resultan de una impresión material sobre el órgano del tacto. Esta impresión es causada por el contacto inmediato de un cuerpo sobre la piel (y en particular sobre la mano), y transmitida al cerebro por el cuerpo papilar que forman las extremidades de los nervios cutáneos. La sensación que resulta se llama *táctil*.

Los sentidos, lo mismo que las sensaciones, pueden dividirse en afectivos é instructivos.

Afectivos son el olfato y el gusto, porque dan inmediatamente sensaciones; é *instructivos* los sentidos de la vista, oído y tacto, porque son órganos inmediatos de percepciones.

Entiéndase, sin embargo, que ni los sentidos impresionados, ni los nervios trasmisores, ni el cerebro receptor, sienten ó perciben; quien exclusivamente siente y percibe es el alma. Pruébese esta verdad observando:

1.º Que nosotros comparamos sensaciones y percepciones diversas y desemejantes, comparación que no podríamos hacer si fuesen los órganos los que sintiesen y percibiesen, pues cada sentido no estaría enterado sino de su sensación peculiar, y por lo tanto fuera imposible la comparación ó la percepción, puesto que para comparar se hace indispensable que el que compara perciba ó conozca los dos ó más términos comparados.

2.º Que las percepciones són recordables; y es una verdad de sentido íntimo que quien recuerda no es el ojo, ni el oído, sino el alma que vió ú oyó.

3.º Que algunas veces hay sensaciones y percepciones puramente cerebrales, es decir, sin impresión ni trasmisión, y, por consiguiente, sin intervención de los aparatos sensoriales; tal es el caso de las *ilusiones*, particularmente de la vista y del oído; y tal es también el caso de los enfermos operados que sienten dolores en un miembro amputado ó que ya no forma parte de su cuerpo.

4.º Que en algunos casos hay abolición de tal ó cual función sensitiva ó perceptiva, hallándose intactos los correspondientes aparatos sensoriales.

Són *sensaciones internas*, aquellas en las que la impresión material se verifica en un órgano interno.

Sentimiento es una modificación agradable ó desagradable, sentida en el yo á consecuencia de un fenómeno psicológico.

El sentimiento se diferencia de la sensación: en que su causa ocasional no es una impresión material, sino

un hecho psicológico; en que sus condiciones orgánicas inmediatas són desconocidas, ó tal vez no existen; en que la sensación es localizada, ó referida á una parte determinada del cuerpo, y el sentimiento ó no es referido, ó lo es universalmente á todo el cuerpo, y, por último, el sentimiento se diferencia de la sensación, en que los placeres y los dolores del sentimiento són más puros, más intensos, más duraderos y más trascendentales que los de la sensación.

El sentimiento se distingue de la *percepción* en que no tiene valor alguno objetivo ó representativo.

Los sentimientos se dividen, segun las facultades del alma á que se refieren, en *estéticos*, *intelectuales* y *morales*.

Se llaman *emociones* á los sentimientos súbitos, intensos y poco duraderos, pero acompañados de una grande agitación en la región del corazón.

Todos los fenómenos afectivos en general, como los sentimientos y como las emociones, se dividen en *agradables*, cuando van acompañadas de placer, y *desagradables*, cuando van acompañadas de pena ó dolor. Segun su mayor ó menor fuerza, se llaman *suaves*, *vivas* ó *violentas*, *crueles*, *terribles*, *atroces*, etc.

Aquellos que, ó por la variedad de sus causas ocasionales, ó por las circunstancias que los acompañan, no pueden considerarse como exclusivamente estéticos, intelectuales ó morales, se llaman *sentimientos complexos*.

El *placer* y el *dolor* són las dos determinaciones extremas de la sensibilidad.

La *indiferencia*, estado más bien concebido que real, ocupa el punto medio de entre aquellas dos determinaciones.

El placer y el dolor no pueden ser rigurosamente

definidos; así como tampoco es posible determinar las condiciones orgánicas ó no, que hacen el que una modificación afectiva sea agradable ó desagradable.

El placer y el dolor van siempre acompañados de fenómenos fisiológicos de expresión, como gestos, movimientos, actitudes, variaciones de color, suspiros, gritos ó palabras. Estos signos de expresión suelen ser tanto más pronunciados, cuanto mayor es la intensidad del placer ó del dolor.

La *belleza* es la aspiración más natural y constante de la sensibilidad; y el *gusto* es la capacidad natural y la facultad de distinguir lo bello.

El *sentimiento de lo bello* es un sentimiento eminentemente agradable, nacido de la percepción de la belleza.

La belleza es la propiedad que tienen de agradarnos las cosas reales, ó las creaciones de la imaginación, luego de percibidas ó conocidas.

El sentimiento de lo bello es muy complejo; y la esencia de la *belleza*, que en rigor no es la *verdad*, ni la *bondad*, ni la *utilidad*, ni la *perfección*, puede decirse que consiste en el conocimiento directo ó reflejo del principio que constituye el alma y la esencia de las cosas.

El sentimiento de lo sublime es un sentimiento afine de lo bello; pero que se diferencia de éste en ser un complejo de admiración y de terror, de alegría y de tristeza.

La belleza reviste tres formas principales: la *absoluta*, la *real* y la *ideal*.

El principio de la *belleza absoluta* es Dios; la *belleza real* se encuentra en la Naturaleza; y la *belleza ideal* es la creada por la imaginación, y constituye el objeto del *arte*.

El *gusto* es la capacidad natural que tiene el hombre para conocer y sentir la belleza real ó ideal. Esta capacidad, como todas las que posee el hombre, puede hallarse en el estado espontáneo y en el estado reflejo.

Para *formar y perfeccionar el gusto* conviene estudiar la Naturaleza, á fin de apreciar sus bellezas y armonías; estudiar el espíritu humano, á fin de conocer sus exigencias; y estudiar los buenos modelos, á fin de ejercitarse en la determinación de las varias especies de belleza.

Lo que conviene estudiar á los que vayan á dedicarse á la carrera del teatro són los sentimientos de amor y ternura, de repugnancia ó aversión, de cólera y venganza, de dolor y arrepentimiento, de placer y gozo, de pesar y resignación y de religión y piedad, sentimientos que tanto juego tienen en las creaciones dramáticas.

La *voluntad* es la tercera de las grandes facultades del alma, compañera inseparable de los pensamientos y sentimientos. El hombre quiere necesariamente lo que corresponde á sus ideas, lo que le causa placer, y aborrece y rechaza naturalmente lo que repugna á su razón ó le produce dolor.

Esta parte comprende el estudio analítico: primero, de la actividad en general; segundo, de la voluntad; tercero, de la espontaneidad; cuarto, de la libertad; quinto, del hábito; y sexto, del bien y de la felicidad.

La *actividad* es la capacidad que tiene el alma de producir actos ó de obrar.

La actividad humana es ó espontánea ó voluntaria.

La actividad espontánea se llama espontaneidad.

La *voluntad* es la facultad de apetecer ó de evitar aquello que el entendimiento percibe como conforme ó como contrario á su naturaleza racional.

La voluntad tan sólo puede apetecer el bien; esto es,

sólo aquello que de algun modo es percibido como bueno.

Se llaman *voliciones* los fenómenos psicológicos de voluntad.

La *espontaneidad* es la actividad humana obrando sin la posesión de sí misma y sin deliberación.

La espontaneidad, obrando con tendencia á desempeñar los fines de la vida orgánica, se llama *instinto*, y en sus aspiraciones al bien de la vida psicológica, se llama *deseo*.

El *instinto* es la actividad espontánea, obrando en sentido de la conservación del individuo ó de la reproducción de la especie.

El *deseo* es la actividad espontánea, obrando para cumplir los fines de la vida psicológica.

La *libertad* es la facultad de elegir, de poseerse, de determinarse y de obrar con inteligencia.

La existencia de la libertad se demuestra directamente por la conciencia. En efecto, la conciencia nos dice claramente que somos libres de querer tal ó cual cosa, ó su contraria, ó de abtenernos de querer.

La existencia de la libertad se demuestra indirectamente por los absurdos que resultarian de la *fatalidad*. En efecto, si el hombre se determinase de una manera fatal, resultaria que no habria distincion entre el *bien* y el *mal*, entre la virtud y el vicio.

Fuera innecesaria toda *autoridad*, inútil toda *ley*, imposible toda *responsabilidad* é injustos todos los *premios* y *castigos*, todos los *elogios* y todas las *censuras*, si Dios hubiera cometido la crueldad de hacernos víctimas perpétuas de una ilusión indescubrible.

El *hábito* es la fuerza que en nosotros produce: primero, la mayor inclinación ó tendencia á experimentar un estado dado, ó á producir un acto; y segundo, la

mayor aptitud y destreza para repetir un acto otras veces ejecutado.

El *bien* es la aspiración natural y constante de la voluntad.

La *felicidad* suprema ó absoluta es un placer tan intenso como delicioso, puro y sin mezcla, duradero y sin fin, inalterable é inaccesible al temor de que pueda cesar ó debilitarse.

La felicidad suprema ó verdadera no puede encontrarse en la tierra; su principio está en Dios.

Las nociones que acabamos de exponer acerca de la organización del cuerpo humano, de las funciones de la vida y de los atributos del alma, nos dan una idea del hombre. El estudio profundo de esto mismo se llama *anatomía, fisiología y psicología*; mas nos hemos limitado á ligeras indicaciones para que el actor pueda llegar á estudiar al hombre prácticamente unidas á la observación constante de todos los aspectos de la vida social. La realidad humana, viva y palpitante, ha de ser el tema constante de sus estudios, y en ella, ayudado de los preceptos teóricos, ha de buscar la norma y el modelo de sus trabajos.





CAPÍTULO VIII.

MÚSICA Y CANTO.

I.

Necesidad que tienen los actores del estudio de la música.—Conocimientos preliminares.—De los signos.—Líneas adicionales.—Clave de sol.—Compases.—Líneas divisorias.—Barras de conclusión.—Idem de repetición.—De las figuras, notas y silencios, y de su valor en los compases binario, compasillo, 2 por 4 y 3 por 4.—Ligadura.—Calderón.—Puntillo.—Partes fuertes y débiles de los compases.—Síncopas.—Tresillos.—Seisillos.—Alteraciones de los signos.—De los aires.—Clave de *fa* en 4.^a.—Doble puntillo.—De las palabras primera y segunda vez, y da capo ó repeticiones.—Apoyatura.—Mor-dente.—Fermata.—Trino.—Semitrino.—Matices.—Regulador.

HABIÉNDONOS propuesto al escribir este libro ofrecer á los que se dediquen á la carrera del teatro cuantos conocimientos les sean necesarios para realizar cuando interpreten las creaciones dramáticas de nuestros poetas el tono, ora alegre y risueño, ora triste y sombrío, fiel reflejo de los sentimientos y pasiones que agitan el corazón del hombre, vamos á explicarles brevísimas nociones de música y canto.

Sin pretensiones de exponer los principios en que están basados la música y el canto que los actores están obligados á estudiar, porque es uno de los ramos en que

hemos considerado dividido el programa de sus estudios, y el que ocupa uno de los primeros lugares en su educación artística, puesto que es la música la que más eleva el alma y la ennoblece desarrollando la sensibilidad cual ninguna de las otras bellas artes.

La música está tan adherida á la poesía, como la poesía á la música: ambas expresan el entusiasmo del corazón y las aspiraciones del espíritu; ambas revelan la alegría, el quebranto, el placer, el heroísmo, retratando el ideal del modo más bello.

Siendo, pues, la música el idioma que comprenden todos los corazones, el lenguaje universal, el lazo que une á todos los hombres, el intérprete de todos los sentimientos, obligación tiene el que ha de ser más tarde intérprete de las creaciones del genio poético, de aprender siquiera no sea más que ligerísimas nociones del arte que segun el eminente maestro español D. Hilarión Eslava, sirve para *bien combinar los sonidos y el tiempo*. Esta definición cumple con las condiciones que debe llenar una buena y verdadera definición.

Pudieran darse, no obstante, otras, más ó ménos extensas, haciendo particular mención del objeto moral de la música; pero en las palabras *bien combinar los sonidos* va incluido tambien el sentido de dicho objeto, al formar por medio de esa buena combinación, ó sea con la corrección y demás condiciones que exige el arte, las diferentes frases ó ideas musicales, con las cuales se han de expresar los sentimientos del alma.

Los caracteres ó señales que corresponden al sonido són: las claves, signos sostenidos, bemoles, becuadros y todo lo que modifica su entonación é intensidad.

Lo que principalmente caracteriza el sonido musical es la *entonación*, que consiste en la altura ó gravedad del sonido; el *timbre*, que es su calidad y clase, y la *in-*

tensidad, que es el mayor ó menor grado de fuerza ó suavidad en su emisión.

El tiempo en que se producen los sonidos los *de-línea* y dá su *duración*; y combinándolos con las pausas ó momentos de silencio, resulta lo que se llama *ritmo del tiempo*.

Los caractéres ó señales que pertenecen al tiempo, son: los aires, compases, figuras, puntillos, silencios y todo lo que modifica su valor ó duración.

Los caractéres musicales se colocan en el *pentágrama*, que es la reunión de cinco líneas paralelas, trazadas horizontalmente, y que naturalmente consta de cuatro espacios.

Sobre estas líneas ó pentágrama, ó en los intervalos que dejan entre sí, se colocan los caractéres musicales.

Las líneas y espacios del pentágrama, se empiezan á contar por abajo.

Solfeo es el arte de *entonar*, midiendo el tiempo por partes, dando á cada signo ó figura uno de los siete nombres con que se distinguen los sonidos de la escala natural.

Aunque en general se llaman *signos* todas las señales ó caractéres con que se escribe la música, en particular, y muy principalmente, damos aquel nombre á los que representan los sonidos musicales.

Los signos son siete, y se llaman *do, re, mi, fa, sol, la, si*.

Con estos siete signos pueden representarse todos los sonidos musicales con sólo duplicarlos hácia arriba y hácia abajo, cuantas veces lo exija la extensión de las voces y de los instrumentos.

Cuando los signos duplicados hácia arriba y hácia abajo no caben dentro de los límites del pentágrama, se

colocan en líneas y espacios adicionales, que se añaden encima y debajo de aquel.

Clave es la señal que fija la colocación que se dá á los signos en el pentágrama. Se coloca siempre al principio, y tambien algunas veces en el discurso de las lecciones ó piezas de música.

Las claves son siete, y se llaman: de sol en segunda, do en primera; do en segunda; do en tercera; do en cuarta; fa en tercera, y fa en cuarta.

La clave de sol en segunda, se llama sencillamente *clave de sol*, entendiéndose que es la colocada en segunda línea, por no usarse ya la de sol en primera, á la cual sustituye la de fa en cuarta, octava baja.

Los signos se colocan en las cinco líneas y en los cuatro espacios del pentágrama en la clave de sol, de la siguiente manera; en primera línea, *mi*; en segunda, *sol*; en tercera, *si*; en cuarta, *re*; y en quinta, *fa*. En el primer espacio, *fa*; en segundo, *la*; en tercero, *do*, y en cuarto, *mi*.

El *compás* es una pequeña porción de tiempo, dividida en dos, tres ó cuatro partes, que sirve para medir el valor de las figuras.

Los compases más usados en la música moderna, son ocho: binario, compasillo, dos por cuatro, tres por cuatro, tres por ocho, seis por ocho, nueve por ocho, y doce por ocho.

El compás binario se divide en dos partes, que se marcan con dos movimientos de la mano, uno abajo y otro arriba, y que se llama *dar* y *alzar*.

El de compasillo, se divide en cuatro: la primera, abajo; la segunda, á la izquierda; la tercera, á la derecha; y la cuarta, arriba.

Las cifras con que se escriben los diferentes compases, se refieren: la de arriba, al número de figuras que

entran en cada compás; la de abajo, al número de las mismas que entran en el compasillo, que es al que todos se refieren.

Compás de dos por cuatro, es aquel que, en lugar de las cuatro negras que entran en el compasillo, entran en él dos. Se divide en dos partes, una al dar y otra al alzar.

El compás de tres por cuatro, es el que, en lugar de las cuatro negras que entran en compasillo, entran en él tres. Se divide en tres partes, y se marca: la primera, abajo; la segunda, á la izquierda, y la tercera, arriba.

Líneas divisorias, son las que perpendicularmente atraviesan el pentágrama, y sirven para dividir ó separar los compases entre sí.

Antes de la primera línea divisoria con que empiezan las lecciones ó piezas, suele encontrarse una especie de corchete ó llave que sirve para unir dos ó más pentágramas correspondientes á la misma música.

Se ponen dos líneas divisorias ó barras en lugar de una al concluir toda lección ó pieza de música, y tambien al final de cada sección ó partes en que ésta se divide.

Los dos puntitos que suelen colocarse inmediatos á las dos líneas ó barras de conclusión, indican: si dichos puntos están á la izquierda, que se debe repetir la parte que precede; si están á la derecha la que sigue: y si están en ambos lados, claro es que la que precede y la que sigue.

Figura es la diferente forma que se dá á los signos musicales, para determinar su duración.

Las que hoy se usan son siete y se llaman: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa.

Se da el nombre de *nota* ó *punto*, á la reunión de signo y figura que expresa el sonido y su valor.

Los silencios son las figuras que indican el tiempo

que debe callarse, y que son iguales en número, valor y nombre, á las que se cantan.

El *silencio* de redonda se diferencia del de blanca, en que el de redonda está colocado debajo de una de las cinco líneas del pentágrama, y el de blanca está encima de cualquiera de ellas.

La redonda vale ó 2 blancas, ó 4 negras, ú 8 corcheas, ó 16 semicorcheas, ó 32 fusas, ó 64 semifusas.

El valor de cada una de las siete figuras en el compás binario es el siguiente: la redonda, un compás entero, ó sea dos partes; la blanca, una parte; la negra, media; la corchea, un cuarto; la semicorchea un octavo; la fusa, un dieciseisavo, y la semifusa un treintaidosavo.

En un compás binario entran ó una redonda, ó 2 blancas, ó 4 negras, ú 8 corcheas, ó 16 semicorcheas, ó 32 fusas, ó 64 semifusas.

En cada parte del compás binario entran: una blanca, ó 2 negras, ó 4 corcheas, ú 8 semicorcheas, ó 16 fusas, ó 32 semifusas.

En el compás de compasillo la redonda vale un compás entero, ó sea cuatro partes; la blanca, dos partes; la negra, una; la corchea, media; la semicorchea, un cuarto; la fusa, un octavo, y la semifusa, un dieciseisavo.

Las figuras que entran en un compás entero de compasillo, lo mismo que en el binario, són: una redonda, ó 2 blancas, ó 4 negras, ú 8 corcheas, ó 16 semicorcheas, ó 32 fusas, ó 64 semifusas.

Las figuras que entran en cada parte del compasillo, són: una negra, ó 2 corcheas, ó 4 semicorcheas, ú 8 fusas, ó 16 semifusas.

Las figuras en el compás de dos por cuatro y de tres por cuatro tienen el mismo valor que en compasillo.

Las figuras que entran en un compás entero de dos

por cuatro, són: una blanca, ó 2 negras, ó 4 corcheas, ú 8 semicorcheas, ó 16 fusas, ó 32 semifusas.

Las que entran en un compás entero de tres por cuatro, són: una blanca y una negra, ó tres negras, ó 6 corcheas, ó 12 semicorcheas, ó 24 fusas, ó 48 semifusas.

Hemos adoptado el primer compás que aparece en el Método del eminente maestro Eslava, que es el compasillo-binario, y no el cuaternario, que tienen otros Métodos; con la idea de que á nuestros alumnos les ha de ser cómodo y fácil el solo movimiento de bajar y alzar la mano.

Tambien hemos adoptado el nombre que dá Eslava á las figuras que es el más propio indudablemente, ateniéndose á la forma de estas; pero desde la doble corchea observamos que usa tambien referentes al valor de las mismas, como *semicorchea*, *fusa* y *semifusa*, empleándolas como voces de más fácil dicción.

Ligadura es una línea curva que une dos notas del mismo nombre y sonido, y sirve para no pronunciar más que la primera reuniendo á ella el valor de la segunda.

Punto de reposo, vulgarmente *calderón*, es un semicírculo con un punto en medio, que colocado encima ó debajo de una nota ó silencio, sirve para suspender momentáneamente el compás.

El *puntillo* sirve para aumentar á la figura ó silencio que le precede la mitad de su valor.

La redonda con puntillo en el compás binario, vale compás y medio ó sea tres partes; la blanca con puntillo parte y media; y la negra con puntillo tres cuartos de parte.

En el compasillo la redonda con puntillo vale compás y medio que son seis partes; la blanca con puntillo

tres partes; la negra con puntillo parte y media, y la corchea con puntillo tres cuartos de parte.

Las figuras *blanca*, *negra*, *corchea* y *semicorchea*, todas con puntillo, en los compases de dos por cuatro y tres por cuatro valen respectivamente lo mismo que en compasillo: la blanca, tres partes; la negra, parte y media; la corchea, tres cuartos, y la semicorchea tres octavos.

Se clasifican en partes fuertes y débiles á los tiempos que se dividen los compases, porque el efecto de las llamadas partes fuertes ó acentuadas es mucho más decisivo que el de las débiles.

En el compás binario y de dos por cuatro la primera parte es fuerte y la segunda débil y en el de compasillo la primera y la tercera fuertes y la segunda y cuarta débiles.

En el compás de tres por cuatro la primera es fuerte y algunas veces la segunda y la tercera débiles.

Síncopas ó sonidos *sincopados* son las notas que se dan á contratiempo, invirtiéndose el orden natural respecto á los acentos, puesto que las partes débiles se acentúan más que las fuertes.

Tresillo es un grupo de tres notas que tienen el mismo valor que si fueran solas dos.

Se escriben colocando encima ó debajo de ellos un 3, cuyo número, en la práctica, se imprime muchas veces.

En compás binario el tresillo de negras vale una parte lo mismo que dos negras y el de corcheas media; y en el compás de compasillo un tresillo de corcheas lo mismo que dos corcheas, una parte, y el de semicorcheas media.

Seisillo es un grupo de seis notas que tiene el mismo valor que si fueran solas cuatro.

Se escribe colocando un 6 encima ó debajo de ellos.

Las alteraciones de los signos són: el sostenido, el bemol y el becuadro.

El *sostenido* altera á la nota que lo tiene un semitono hácia arriba.

El *bemol* altera á la nota que lo tiene un semitono hácia abajo.

El *becuadro* destruye el efecto del sostenido ó bemol que le precede.

El órden de colocación que guardan los sostenidos en la clave són: subiendo por quintas desde el signo *fa*, del modo siguiente: *fa, do, sol, re, la, mi, si*.

La colocación que guardan los bemoles en la clave són: subiendo por cuartas desde el signo *si* por el órden siguiente: *si, mi, la, re, sol, do, fa*.

Aire es la palabra que designa el grado de presteza ó lentitud que debe llevar el compás.

Se coloca al principio de una pieza ó lección y los más principales són cuatro: *Allegro*, que quiere decir aprisa; *Andante*, muy moderado; *Adagio*, despacio; y *Largo*, muy despacio.

La clave de *fa* en cuarta indica que el signo *fa* se coloca en la cuarta línea del pentágrama; desde cuyo signo, subiendo ó bajando por grados, se encuentra el lugar que ocupan todos los demás.

La colocación de los signos en el pentágrama en esta, es la siguiente: en primera línea, *sol*; en segunda *si*; en tercera, *re*; en cuarta, *fa*, y en quinta *la*. En el primer espacio, *la*; en segundo, *do*; en tercero, *mi*, y en cuarto, *sol*.

El *doble puntillo* sirve para aumentar á la figura que lo tiene las tres cuartas partes más de su valor.

Las palabras *primera* y *segunda vez* que suelen colocarse al fin de las secciones ó partes en que se divide

una lección ó pieza de música, significan, que en la repetición de aquella parte se deje el compás ó compases en que dice *primera vez*, saltando á donde dice *segunda vez*.

La expresión italiana *da capo* ó su abreviatura *D. C.* colocada al final de una pieza ó lección indica que se debe volver al principio y concluir donde dice *Fin*.

Apoyatura es una pequeña nota de adorno en la que se apoya la voz antes de pasar á la nota ordinaria que le sigue.

Mordente es un adorno musical que consta de una, dos, tres ó cuatro pequeñas notas de muy breve valor, y que se ejecutan con la mayor rapidez.

Fermata es una porción de pequeñas notas que se colocan generalmente despues de un punto de reposo, y que se ejecutan libremente sin atenderse al preciso valor que representan.

Trino es un adorno musical que se indica con sus dos primeras letras *tr*, y se ejecuta con la mayor rapidez, batiendo alternativamente la nota en que está con la inmediata superior.

Semitrino es un trino breve y que algunas veces no es más que un mordente de dos notas: en el primer caso se escribe con las letras *tr*, y en el segundo con una pequeña línea horizontal serpenteada.

Matices, són los diferentes grados de fuerza ó suavidad por que puede pasar uno ó varios sonidos. Los más usados són los ocho siguientes: *Pianissimo*, que significa muy suave; *Piano*, suave; *Mezzo forte*, medio fuerte; *Crescendo*, aumentando la fuerza; *Forte*, fuerte; *Fortissimo*, muy fuerte; *Diminuendo*, disminuyendo la fuerza; *Calendo*, disminuyendo el tiempo.

Regulador són dos líneas en forma de ángulo agudo, cuya separación ó aproximación indica el aumento ó

disminución de fuerzas que se ha de dar á uno ó varios sonidos.

II.

La voz.—Partes de que se compone el aparato vocal.—La laringe.—Aspectos en que puede ser considerada la voz.—Denominaciones de las voces.—Extensión de las cuatro principales.—Serie de sonidos que forman la extensión de la voz.—Voz de pecho.—Voz media.—Voz de cabeza.—Carácter particular de las voces.—Del soprano.—Del mezzo-soprano.—Del contralto.—Del barítono.—Del bajo.—Progresión creciente ó determinante de la voz.—El canto.—Su división en natural y artificial.—Calidad de la voz.—Caractéres que posee el canto.—Método.—Órgano respiratorio y órgano vocal.—Medios por los que el cantante expresa los sentimientos de que está animado.—Manera de interpretar las obras musicales.

 A VOZ, como ya hemos dicho en la *Gramática general* y en la *Fisiología*, es el sonido producido en la *laringe* por las vibraciones del aire al atravesar la *glótis*. El aparato vocal, tan perfecto en el hombre, se compone de dos partes que conviene distinguir: una fundamental, que existe en todo animal capaz de producir sonido, la voz; forma esta parte la *laringe*: otra de perfeccionamiento, la cavidad de la boca, que comprende la *laringe*, el *paladar*, las *encías*, los *dientes* y los *lábios*. En virtud de la conformación especial de estos órganos secundarios, gozamos exclusivamente del órgano de la palabra.

El más admirable de los instrumentos musicales es la *laringe*, puesto que aventaja á los instrumentos de cuerda y de metal. Sonidos sorprendentes supieron producir Garat, Martin, Rubini, Duprez, Lablache, Mario, la Visconti, la Valentini, la Deamicis, la Catalani, la Malibran, etc.

La voz puede ser considerada bajo tres aspectos: pri-

mero, como simple sonido; ejemplo: el grito producido por la alegría ó el dolor; segundo, como sonido articulado: la palabra; tercero, como canto musical que une la palabra con la melodía. En la naturaleza humana existen sólo dos voces tipos, que són propiedad de los dos sexos; la voz aguda ó de soprano, y la voz grave ó de bajo. Estas dos voces se dividen en cuatro principales y dos intermedias, que componen un total de seis voces humanas; las tres primeras pertenecen á la mujer, y las tres últimas á los hombres.

Denomínanse: 1.^a soprano, 2.^a mezzo-soprano, 3.^a contralto, 4.^a tenor, 5.^a barítono y 6.^a bajo.

La extensión de las cuatro voces principales es ordinariamente de octava y media ó de trece sonidos á partir del grado más grave de la escala. Las voces intermedias tienen una extensión más limitada. Cantante hay que posee una extensión más grave ó más aguda, pero son raras excepciones. El soprano sigue una octava más alta que el tenor, y el contralto una octava más alta que el bajo. Síguese de aquí naturalmente, que el contralto es el bajo de las voces de soprano y mezzo-soprano, como el bajo lo es de las voces de tenor y de barítono.

La série de los sonidos que forman la extensión de una voz cualquiera, está dividida en secciones que se llaman registros. La voz de soprano y de mezzo-soprano tienen tres; las de contralto, tenor, barítono y bajo sólo tienen dos.

La voz de pecho (primer registro), la voz media (segundo registro), ó la de cabeza (tercero y último registro). Los sonidos de las dos primeras se forman en la parte superior de la *laringe*, y los del último en el *seno frontal*. El tercer registro (voz de cabeza) toma en el hombre el nombre de *falsete*. Cada voz tiene el carácter particular

que le es propio. El soprano puede ser suave, brillante ó enérgico. El mezzo-soprano tiene una cierta ligereza, pero sus sonidos són muy expresivos. El contralto tiene nobleza y una gravedad llena de melancolía. Su metal incisivo produce un feliz contraste en las piezas de conjunto. El tenor tiene la misma cualidad del primer soprano, pero en más ámplia proporción; tiene más fuerza que ligereza. El barítono guarda grandísima analogía con el contralto, pero tiene mayor ligereza, y puede variar sus medios de expresión pasando con agilidad del alegre y placentero al sério. El bajo *á solo* produce grande y noble efecto. Esta voz robusta é imponente es, en realidad, la voz del hombre por excelencia. Por último, la voz sigue la progresión creciente ó determinante del individuo que la posee. Tiene su adolescencia y su virilidad; llega despues la edad caduca, y el cantante pierde la frescura de su órgano. Réstale sólo el recuerdo de un pasado brillante y el conocimiento del arte.

La voz, si se modula en sonidos que recorran los grados de la escala armónica, forma el canto, la exposición más natural del sentimiento y de la pasión. Basta estudiar el movimiento alternativo de elevación y descenso que se opera en la *laringe* de un cantante que presente descubierto el cuello, para convencerse de que el canto requiere más esfuerzo que la palabra. La palabra *canto*, aplicada particularmente á la música, indica la parte melódica que resulta de la duración y sucesión de los sonidos, y de la que depende en gran parte la expresión, y á la que se subordina todo lo demás.

El canto puede dividirse en *natural* y *artificial*. Existe el primero sin conocimiento alguno del arte del canto, y es el segundo su perfeccionamiento, merced al

ejercicio del arte. Considerado como arte, el objeto del canto de la voz humana es el de expresar cualquiera melodía ó cualquier afecto que corresponde al sentimiento de la composición musical ó de la palabra.

Pertenece al arte del canto en primer lugar, la buena calidad de la voz, la cual debe ser ágil, entonada, clara, robusta, flexible, grata, dulce y rica de extensión. Es necesario, además, saber debilitarla ó robustecerla á placer; manejar bien los alientos, ligar los sonidos, disminuirlos y destacarlos; pasar con rapidez de la voz de pecho á la de cabeza, y viceversa; pronunciar bien, articular con perfección y leer con facilidad las notas, etc.

Consiste otra parte del canto en animarlo y caracterizarlo de tal manera que se obtenga la justa expresión análoga á los diversos sentimientos. Distintos són los caracteres que posee el canto, empezando por el *recitativo*, ó sea *parlante*, porque se acerca más al discurso, se canta y se habla al mismo tiempo. Las cualidades del canto *spianato* ó *cantabile* són: poseer perfectamente el arte de filar el sonido, decir la frase del canto, la gracia y los diseños con expresión; sufrir pocos adornos y estos deben emitirse de una manera ámplia y sostenida.

El *andante* exige inflexiones de la voz con expresión y adornos análogos á tal carácter. El *allegro* es de movimiento vivo, como por ejemplo, un ária de bravura, que el cantante pueda probar flexibilidad y fuerza de voz, no precisión y gusto en la ejecución. El *agitato*, una de las piezas más apasionadas que tiene la música y el canto, requiere fuego y abandono y una especie de delirio y exaltación que exprese el dolor, la ira, los celos, y en fin, todos los afectos impetuosos.

A los diferentes caracteres del canto hay que agregar el *melismático* y el *silábico*; el primero es aquel en que se suceden varias notas en una sílaba de la letra, y

el segundo el que para cada sílaba tiene su nota correspondiente. Este es el que se prefiere y da vida á la *opereta*.

Expuesto cuanto precede, y considerando al canto desde el punto de vista del arte, presentaremos una nueva cuestión: la del método.

Lo primero que debe hacer el que trate de aprender el canto, es adquirir un perfecto conocimiento del *órgano respiratorio* y el *órgano vocal*.

El que canta introduce al inspirar una cantidad de aire que no consume en veinte minutos, puesto que en sesenta no lo consume el que no canta; luego ejercitándose con método en el canto, se introduce en el pulmón una enorme masa de aire.

Ahora bien; el elemento principal de este aire es el *oxígeno*, que no hace otra cosa que quemarse, y cuando en la circulación de la sangre se introducen dos kilogramos de *oxígeno*, necesita el cuerpo restituir doble cantidad de *carbón*.

Respirando mucho es necesario comer en proporción, porque si no se restituyese al organismo todo el *carbón* y el *hidrógeno* que habrá gastado el oxígeno, no debiendo salir esto del cuerpo sino combinado con aquellos dos elementos, se perjudicaría la propia sustancia; luego respirando y comiendo bien, no sólo se procura fuerza al pulmón y se fabrica buena sangre, sino que se emiten buenos tonos.

El estómago y el pulmón pueden ser considerados como formando los platillos de una balanza; el equilibrio perfecto determinará la salud. Perdido este, acusará una enfermedad del carbón ó una del *oxígeno*, obstrucción ó inflamación del pulmón. Hay que agregar al equilibrio de la balanza el abuso del tono agudo: el esfuerzo del pulmón y el uso prematuro de la media voz,

La más perfecta emisión de la voz, la respiración más bien arreglada, la ejecución más pura de los adornos del canto, y lo que es más extraño, la entonación más perfecta, són los medios por los cuales un gran cantante expresa el sentimiento de que está animado; pero estos recursos no són suficientes aún para entusiasmar. El que se persuadiese que todo el arte de los *cantantes* se encierra en ellos, podría algunas veces causar un placer tranquilo á su auditorio, pero nunca le haría experimentar fuertes emociones. El mejor cantante es el que, se identifica con el personaje que representa, con la situación en que se halla, con los sentimientos que deben agitarle, el que se abandona á inspiraciones momentáneas—como debió hacerlo el compositor cuando escribía la música que ejecuta—y el que no descuida nada de cuanto pueda contribuir al efecto, no de una pieza aislada, sino de todo un papel. La reunión de todas estas cualidades componen lo que se llama expresión. Nunca ha habido gran cantante sin expresión, sea cual fuere la perfección del mecanismo de su canto; la expresión ha hecho que muchas veces se disimulase una ejecución incorrecta, cuando aquella fué verdadera y no exajerada como algunos cantantes.





CAPÍTULO IX.

LITERATURA GENERAL

con aplicación especial á la dramática.

I.

Literatura.—Obra literaria.—Belleza.—Elementos de la belleza.—La sublimidad.—División de lo sublime.—Facultades literarias.—Partes de la literatura.—Fin de la literatura.—Utilidad de las reglas y los modelos.—División de las bellas letras.

PROPONÉMONOS, en este capítulo, emitir algunas ideas acerca de una de las partes de la ciencia de la literatura ó sea la filosofía de la literatura, comunmente llamada *literatura general*, que tiene por objeto conocer la naturaleza, principios, leyes y manifestaciones permanentes y constantes del arte literario.

No debe, pues, confundirse el asunto que vamos á tratar en este capítulo con el que se estudia generalmente en la Retórica y Poética. La literatura general es

un estudio puramente teórico, en cuyas afirmaciones han de fundarse las reglas y preceptos de la Retórica y Poética, como quiera que las reglas de un arte deben deducirse de la naturaleza de éste.

La literatura general se relaciona estrechamente, no sólo con la Retórica y Poética, á la cual da fundamento sólido, sino con otras que á su vez la fundan, tales como la ciencia filosófica del arte bello, la ciencia del lenguaje y la Psicología.

Esto sentado, podemos decir, que la literatura es el conocimiento de las obras literarias bajo el punto de vista de su belleza. También se designan con este nombre el conjunto de producciones literarias correspondientes á una nación, á una época ó á un género determinado.

La belleza es la propiedad de las cosas en cuya virtud són dignas de ser amadas, despertando en nosotros un deleite espiritual.

La belleza agrada á la vez á la mente y al corazón; y en esto se distingue de la verdad, que sólo satisface á la mente, y del bien, que sólo se dirige al corazón.

Los elementos de la belleza són: la unidad, la variedad y la armonía.

La belleza en su más alto punto de perfección es la sublimidad, la cual no es otra cosa que una plenitud de bondad intrínseca, considerada como un afecto del corazón, compuesto de amor y de respeto; por lo cual la cosa sublime, cuando la contemplamos, nos produce un goce profundo junto con admiración.

Lo sublime se llama *matemático* cuando comprende la cantidad en forma de extensión, como las grandes masas, los vastos espacios, el mar en calma, las regiones celestes, etc., y *dinámico* cuando comprende la fuerza física y espiritual, como las tempestades, las erup-

ciones volcánicas, los terremotos, el choque de los elementos, la libertad humana con las pasiones y dolores capaces y dignos de hacerla luchar, y, en fin, el martirio.

El cultivo de la literatura exige ciertas facultades que todos tenemos en una escala más ó ménos elevada; pero que el artista dramático debe poseer en alto grado, no sólo para sentir la belleza, sino más bien para presentarla de modo que la hagan amar á los demás.

Estas facultades són: el *génio*, el *talento*, el *ingénio*, la *sensibilidad*, la *imaginación*, el *juicio* y el *gusto*.

El *génio* es el dón de ejecutar de un modo nuevo y original, elevándose á lo grande y lo sublime.

El *talento* consiste en cierta aptitud para dar á las obras que se interpretan y á las ideas que se expresen un valor que el arte aprueba y en el que el gusto se deleita.

El *ingénio* es la facilidad de concebir en las cosas y en las personas relaciones delicadas y ocultas, manifestándolas de un modo agradable por medio de la agudeza del pensamiento y del giro artificioso de la expresión.

La *sensibilidad*, bajo el punto de vista literario, es la facultad de impresionarse fácilmente y de transmitir á los demás la emoción que se siente.

La *imaginación* es la facultad por cuyo medio hacemos nuevas combinaciones con las ideas, con las imágenes y con los sentimientos que hemos experimentado, dando lugar á verdaderas creaciones de nuestro espíritu, que damos á conocer á los demás por medio de la palabra.

El *juicio* es la misma inteligencia dando su dictámen acerca de las relaciones que existen entre los objetos, distinguiendo la verdad del error, la belleza de la feal-

dad, y la conveniencia ó repugnancia de las ideas.

El *gusto* es la facultad de sentir y apreciar las bellezas ó defectos de una obra de arte. Esta es una de las cualidades indispensables en el artista, y sólo poseyéndolo se libra de caer en graves faltas. El gusto no es innato; se adquiere con la educación y con el estudio de los buenos modelos, y es inseparable compañero del talento.

Cuando el artista es un verdadero génio, ó cuando ménos un talento distinguido, sus creaciones tienen un carácter peculiar, una fisonomía propia, que se llama *originalidad*.

El estudio completo de la literatura abraza tres series de conocimientos distintos, aunque relacionados entre sí: el estudio *científico*, ó sea la *estética*; el *artístico*, ó sea la *Retórica y Poética*; y el estudio *crítico*, ó sea la *historia literaria*.

La *Estética*, es la ciencia de la belleza, y el estudio de sus causas y manifestaciones.

El *Arte literario*, es la suma de preceptos relativos al conocimiento y composición de las obras literarias.

Y por último, la *Crítica literaria*, es una serie de estudios que tienen por objeto examinar y juzgar el mérito de las obras producidas en diferentes épocas y naciones.

El fin próximo é inmediato de las bellas letras, como el de las bellas artes, es representarnos lo bello y causarnos deleite por medio de su contemplación; pero el fin remoto y mediato, es ennoblecer los ánimos, purificar las costumbres, llegando de este modo á cumplir la misión fundamental que les corresponde, que es realizar la belleza y producir la armonía, para que el hombre encuentre en su contemplación el amor purísimo, el culto á lo ideal, el culto á lo perfecto, que le digni-

fica y constituye el único amor á la belleza y al arte.

Las reglas, determinan el modo de componer una obra para alcanzar el fin que se propone su autor. Están fundadas en la naturaleza del hombre, y existen independientemente de la práctica de los que las siguen y de los preceptos de los que las han reconocido y formulado.

Las reglas y los modelos no se han fijado, pues, por el capricho, ni por la autoridad de los retóricos. Al estudiarlas y al seguirlos, no hacemos más que observar la marcha que prescribe la razón, y que traza el génio.

La aplicación de las reglas para apreciar las obras literarias, se llama crítica.

Las bellas letras pueden considerarse divididas en dos partes: en elocuencia y en poesía.

La *elocuencia*, llamada reina de las artes, excita los afectos para mover la voluntad, y la *poesía* conmueve dulcemente el ánimo con lo maravilloso de las cosas, y con las galas del lenguaje.

La poesía, cuyo objeto es la reproducción de la belleza y cuyo fin es deleitar, se sirve comunmente del verso, si bien puede emplear tambien la prosa.

La elocuencia, que es el bien decir, y cuyo fin es persuadir, emplea comunmente la prosa, y por eso el arte de la elocuencia ó la retórica, en un sentido lato, se ocupa no sólo del discurso, sino tambien de todas las composiciones literarias en prosa.

Terminados estos preliminares, y antes de entrar á estudiar el concepto de la poesía, debemos exponer el plan de este capítulo.

Como el conocimiento completo de los *Géneros literarios* no interesa á los actores, vamos á limitarnos á tratar la parte que á la literatura dramática se refiere. La literatura dramática en general es el tema que nos

proponemos desenvolver en el curso del presente capítulo.

II.

Concepto de la poesía.—Realización de la belleza por la poesía.—Si la poesía está en el fondo ó en la forma.—Facultades poéticas.—Fin de la poesía.—Superioridad de la poesía sobre las demás artes.—La poesía y la música.—Relaciones de la poesía con las demás artes y con todos los fines de la vida.—Qué se entiende por poesía y qué por versificación.—División de la poesía.



A POESÍA es el lenguaje de la imaginación ó de las pasiones animadas.

El eminente preceptista Don Manuel de la Revilla define la poesía diciendo que es *el arte cuyo fin esencial es la realización de la belleza por medio de la palabra*.

Efectivamente, la poesía no tiene otro fin inmediato y primero que la realización de la belleza. Sin duda que, por razón de su fondo y de su carácter expresivo, puede proponerse otros fines que no sean puramente artísticos, como la exposición de la verdad, la realización del bien, la difusión de determinados ideales religiosos, políticos, científicos, etc., pero todo esto constituye en ella un fin subordinado al estético; y las composiciones poéticas en que estos fines preponderan, degeneran en una especie de transición á la didáctica. El verdadero fin de la obra poética es convertir en realidad sensible, por medio de la palabra, la belleza concebida por el poeta, es realizar y objetivar la belleza ideal y subjetiva, con objeto de producir la emoción estética en el ánimo de los que la contemplan.

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

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

Tres facultades forman el poeta: la imaginación, la inspiración y la razón.

El fin principal de la poesía es deleitar reproduciendo la belleza por medio de la palabra. Considerada desde este punto de vista, la poesía es hermana de la arquitectura, de la escultura, de la pintura y de la música.

La palabra, que es el elemento espiritual empleado por la poesía, está exenta del contacto con la materia; puesto que no hay necesidad de disponerla y labrarla como la arquitectura para hacer un edificio que descubra su idea simbólicamente; no se ve obligada como la escultura á sacar de la extensión completa una figura natural que nos revela el pensamiento inmóvil; no há menester como la pintura las formas materiales, los colores y la luz para describir sus séres y animar sus per-

sonajes; ni, en fin, necesita como la música, valerse de sonidos exclusivamente materiales, y expresarse siempre vagamente á no mendigar los auxilios de otro arte, mutilando el alma del hombre, quitándole la reflexión y la libertad.

La palabra, considerada meramente como sonido, y prescindiendo del valor significativo de las voces, puede producir efectos musicales; pues aunque la poesía no alcanza todos los medios de que la música dispone, pues carece del acuerdo simultáneo de sonidos, ó sea la armonía; de la escala de tonos, muy reducida en el habla no cantada y que tampoco sujeta la poesía á ley alguna; y de la duración, con diferencias determinadas de los sonidos á excepción de las de un tiempo y dos en algunas lenguas; sin embargo, tiene de comun con la música el ritmo, formado por las medidas ó distancias iguales ó análogas, los *tiempos fuertes* (sílabas acentuadas), la *mayor ó menor rapidez* con que se pronuncian las sílabas, y finalmente, las *pausas*.

La poesía vive en íntima y constante relación con todas las demás artes y con todos los fines de la vida. No pocas veces las producciones artísticas no literarias la ofrecen motivos de inspiración, y no pocas tambien se une con otras artes en estrecha alianza, ora utilizándolas como auxiliares, ora poniéndose á su servicio. Con la que más íntimas relaciones establece es con la música. Confundióse con ella en un principio, y en ella basó las leyes rítmicas de su lenguaje. Música y poesía fueron hermanas inseparables en los tiempos primitivos; y aunque independientes hoy, todavía conservan estrechas relaciones, en que, por regla general, la poesía se sujeta á las exigencias de la música, como se observa en las composiciones líricas, épicas y dramáticas destinadas al canto. En cambio, la poesía se sirve como de ar-

tes auxiliares para la representación de las obras dramáticas, de la *declamación*, de la *mímica*, de la *pintura*, de la *arquitectura*, de la *escultura*, de las *artes suntuarias*, del *baile*, y á veces de la música tambien.

Con respecto á la relación de la poesía con los fines de la vida, ajenos al arte, esta relación es recíproca, pues si la poesía presta su concurso á aquellos, en ellos busca tambien su inspiración y de ellos se alimenta. Entre estos fines, los que mayor relación tienen, son la religión y la ciencia, con las cuales vive confundida en los comienzos de su historia, pues religión, ciencia, poesía, y aún arte bello en general, fueron por mucho tiempo términos idénticos. Más tarde, y por virtud de la ley del trabajo, que tan poderosamente influye en la vida humana, todos estos fines fueron adquiriendo vida propia, y separándose paulatinamente; ha seguido unida por largo tiempo á la religión, aún despues de separada de la ciencia, y todavía busca en ambas elementos de inspiración, notándose hoy en ella una señalada tendencia á unirse de nuevo con la segunda.

La forma rítmica, que suele, y aún debe, por punto general, distinguir exteriormente las obras poéticas, hace que la poesía pida, como su especial distintivo, la *versificación*, forma artística que la distingue de las demás aplicaciones de la palabra, que produce por sí misma mágicos efectos, que la dispone para el canto ó recuerda el antiguo consorcio de las dos artes del oído, estimula y levanta el ingénio, justifica las libertades del lenguaje poético é imprime una fuerza proverbial á la expresión de las ideas.

La poesía se divide en géneros, como la literatura, y esta división no se funda en formas exteriores, sino en la naturaleza de la concepción poética, basada en la del orden de la realidad que al poeta inspira. Es, por tan-

to, esta división natural y filosófica y comun á todas las literaturas.

Con arreglo á esto la consideraremos dividida en poesía Épica, Lírica y Dramática, por más que nuestro objeto no sea más que estudiar la dramática en sus varios aspectos.

III.

Poesía dramática.—Su concepto.—Qué se entiende por drama.—Orígen del arte dramático.—Momento en que aparece.—División de la dramática en popular y erudita.—Su división en géneros.

 LA épica es la más grande de todas las obras que ha producido la poesía, el género dramático es el más interesante, porque produce más profundas impresiones. La epopeya admira, eleva; pero el drama se apodera fuertemente del corazón, y con magia encantadora, arranca lágrimas á nuestros ojos, ó bien nos mueve á risa, haciéndonos pasar alternativamente de la alegría á la tristeza, del ódio al amor, y de los afectos más terribles á los más suaves sentimientos.

El *drama* es esencialmente la representación poética de una acción humana por medio de la palabra y de la gesticulación.

Decimos *representación*, porque no es el poeta quien aparece hablando directamente, sino porque los actores obran y ejecutan la acción.

El instinto de imitación fué indudablemente el origen del arte dramático, que siendo imitación pura ha engendrado la tragedia y el drama, y en la forma de parodia burlesca ha originado la comedia. El hombre encuentra grandísimo placer en imitar las acciones de

sus semejantes y representar sucesos ficticios en forma dramática, y esta tendencia instintiva, perfeccionada por el arte, da lugar en épocas de cierta cultura al género que nos ocupa. La prueba más palmaria de la verdad de esta afirmación se halla en los juegos de los niños, que en su mayor parte són espontáneos y rudimentarios remedos dramáticos de las acciones humanas, en las cuales cada niño desempeña su papel, y todos ejecutan actos y sostienen un diálogo en que se expresa una acción ficticia. La verdad y el interés con que los niños toman parte en estos dramas rudimentarios, són la mejor prueba del vivo goce que en el hombre produce la representación dramática, aún en sus más imperfectas manifestaciones.

En sus formas verdaderamente artísticas no es primitiva la poesía dramática.

Danzas coreadas y paródicas són por mucho tiempo la única manifestación de este arte en pueblos que ya cultivan otros géneros poéticos; y en muchos nunca pasa de estas formas imperfectas.

La poesía dramática requiere para desenvolverse un desarrollo previo de la épica y de la lírica, cuyos elementos se han de unir á ella, y cierto grado superior de cultura y complejidad en la vida social.

El pueblo en que el sentimiento individual no se haya desarrollado, ni tenga ideales históricos, ni posea una tradición épica que pueda alimentar la inspiración dramática, ni haya llegado al grado necesario de civilización para que se le considere como una verdadera sociedad organizada y compleja donde puedan producirse los conflictos que á lo dramático caracterizan, en ese pueblo no puede crecer ni desarrollarse la poesía dramática.

Este género de poesía sólo puede ser la expresión de

una sociedad culta y reflexiva, en que el arte ha alcanzado cierta reflexión.

Hé aquí por qué en los pueblos salvajes y en ciertas naciones en que la vida es uniforme, ó en que el espíritu individual tiene poca fuerza y limitada esfera de acción, la dramática no existe, ó su desarrollo es pobre y escaso.

La poesía dramática se divide en popular y erudita; pero no en el sentido en que la una se deba á la inspiración colectiva del pueblo y la otra no, sino en el de que la primera se inspira en ideales y sentimientos populares, y la segunda en conceptos reflexivos de los poetas eruditos. La dramática de la Edad Media se alimentaba del sentimiento popular, y en él tiene que alimentarse en la Edad Moderna, á pesar de los esfuerzos de los restauradores del arte clásico.

Shakespeare y Lope de Vega se inspiraron en este carácter al fundar los teatros inglés y español. Pero puede suceder también que los poetas dramáticos busquen su inspiración en fuentes extrañas al sentimiento popular, como aconteció en Francia bajo el reinado de Luis XIV. En tal caso se produce un teatro puramente erudito y cortesano; pero estos movimientos cesan al cabo, y la dramática concluye siempre por inspirarse en los sentimientos generales del país, como acontece en nuestros días.

La división de la poesía dramática en géneros se funda en los aspectos de la vida humana, en que se inspira el poeta para representarla. Estos aspectos són en realidad tantos y tan varios, que no pueden reducirse á una clasificación precisa; pero cabe trazar ciertas líneas generales que pueden sustituir á esta.

Si la idea que se desenvuelve encierra algo bueno, grande y noble, como constitutivo del fondo verdadero

y constante de la voluntad del hombre, ó es la personalidad humana con sus caprichos, sus antojos ó sus ridiculeces lo que se pone en escena, resulta, en el primer caso la *tragedia* y en el segundo la *comedia*, entre las cuales viene á colocarse el *drama*, como término medio que reúne ambos caracteres.

En las literaturas antiguas (excepto la India y la China), la tragedia y la comedia eran los únicos géneros conocidos; el drama es de creación moderna.

Hoy, las puras formas de lo trágico y lo cómico no aparecen con tanta frecuencia, sobre todo la tragedia, y són reemplazadas por el drama, que es el género preponderante; siendo de advertir que dista mucho de haber una precisión completa en la clasificación que suele hacerse de las obras dramáticas, pues es muy comun confundir el drama con la comedia y dar el nombre de dramas á verdaderas composiciones trágicas, como sucede con las obras de Víctor Hugo, Dumas y otros, que són en realidad tragedias, y el de comedias á composiciones serias y patéticas, en que lo cómico sólo es un accidente secundario.

Además de la tragedia, comedia y drama que podemos considerar como géneros fundamentales, hay otras composiciones dramáticas de índole especial, muchas de las cuales sólo tienen de dramático la forma, y otras que presentan tambien caracteres que las distinguen de las mencionadas por estar destinadas al canto.

Pueden contarse entre las primeras los *dramas teológicos y fantásticos*, las *comedias de magia y espectáculo*, los *autos*, las *loas*, los *monólogos*, y entre las segundas las *óperas*, las *zarzuelas*, las *tonadillas*, etc. Estos géneros pueden referirse á los fundamentales, de cuyo carácter participan con las modificaciones que les imponen sus especiales condiciones.

IV.

La tragedia.—Su concepto.—Su origen.—La tragedia entre los griegos.—Idem entre los romanos.—La tragedia clásica en Francia.—Idem en España.—Idem en Portugal.—La tragedia romántica en Inglaterra, Alemania, España y Portugal.

 A *tragedia* es la representación de una acción extraordinaria y grande en la que intervienen altos personajes, destinada á producir en los espectadores el terror, la compasión ó la ternura.

El dolor es, pues, el fondo de la tragedia, el terror y la compasión, el afecto que en el espectador despierta, el choque de las pasiones llevadas al más alto grado de exacerbación, el principal de sus recursos. La oposición dramática que en la tragedia se plantea, no se resuelve armónicamente, como en el drama, sino violentamente, por el protagonista.

Mostrar el orden moral y social perturbado por las pasiones ó por los decretos inexorables de la fatalidad, como en la tragedia antigua ó clásica; presentar el cuadro de los grandes crímenes y de las grandes virtudes en abierta lucha; manifestar el doloroso desenlace á que fatalmente lleva la pasión desordenada; tal es el propósito de la tragedia que, quiéralo ó no el poeta, encierra siempre una elevada enseñanza moral.

La tragedia no retrata lo llano y común de la vida, sino lo extraordinario y excepcional. Sus personajes són individualidades poderosas, grandes en el mal como en el bien y superiores á la masa común. Su acción no es hecho habitual y diario de la vida, sino el hecho inusitado y portentoso.

La tragedia nació en Grecia, siendo su origen las fiestas de Baco, y fué primeramente un himno ó *ditirambo* que se cantaba danzando alrededor del altar de aquel dios, mientras se le sacrificaba un macho cabrío; de lo cual procede el nombre de tragedia (*tragodia*, de *tragos*, macho cabrío, y *ode*, canto).

Este himno era una especie de narración épica de las aventuras y hazañas de Baco. *Thespis*, contemporáneo de Solón, imaginó poner en acción los hechos que se relataban en los himnos, estableciendo un diálogo entre un actor y el coro general que bailaba y cantaba en torno del altar.

Más adelante se inventaron las máscaras, los trajes, el tablado y el aparato escénico, dejando de ser un himno religioso para convertirse en verdadera representación.

Phrynico, Pratinas y Querilo perfeccionaron la obra de Thespis; la ley y la opinión patrocinaron el nuevo género, que pronto fué una institución pública, y Esquilo (525-456 a. de J. C.), creó verdaderamente la tragedia.

Sófocles y Eurípides siguieron la pauta trazada por Esquilo.

Los romanos imitaron la tragedia griega, siendo sus principales poetas trágicos Livio Andrónico, Ennio (240-170 a. de J. C.), Pacuvio (130 a. de J. C.), Lucio Accio y Lucio Anneo Séneca (2-65 a. de J. C.); pero ninguno de ellos puede competir con sus modelos.

En la Edad Media, el género trágico desaparece para renacer en la época del Renacimiento bajo dos formas: la clásica y la romántica.

En Francia la cultivan Jodelle (1532-1573), Garnier y otros escritores; en Italia Trissino (1498-1550), Rucellai (1449-1514), y Tasso; en España Boscan, Fernan-

Perez de Oliva, Villalobos, Bermudez y Argensola; en Portugal Ferreira (1528-1569), y Camoens; pero la imitación clásica sólo logró arraigarse en Italia y en Francia.

En Inglaterra, en Alemania, España y Portugal, el teatro abandonó las huellas del clasicismo y se inspiró en el sentimiento popular. De este movimiento original y espontáneo, nació el teatro romántico y con él la tragedia ó drama trágico.

Desde la época del Renacimiento hasta nuestros días, la historia de la tragedia puede dividirse en dos corrientes paralelas, la clásica y la romántica, que alternativamente preponderan y repetidas veces luchan, hasta quedar la segunda dueña del campo.

En los reinados de Luis XIV y Luis XV, la tragedia neo-clásica se desarrolla en Francia con una gran vitalidad. Pedro Corneille (1606-1684), su hermano Tomás (1625-1709), Racine (1639-1699), Voltaire, són los representantes de este movimiento, siendo de notar que el primero se inspiró en gran número de sus obras en las del teatro español. En el presente siglo el gusto clásico continuó dominando hasta el triunfo de la escuela romántica de Víctor Hugo. José Chernier (1784-1811), Ducis (1733-1816), y algun otro de muy poca importancia.

La tragedia clásica se cultivó en Italia y España en el siglo XVIII por la influencia del gusto francés. Conti (1677-1749), Maffei (1675-1755), Alfieri (1749-1803) en Italia; Montiano y Luyando, Moratin, padre, Jovellanos (1744-1811), Cienfuegos (1764-1809), Huerta (1734-1787), Quintana, Martinez de la Rosa y Ventura de la Vega en España, cultivaron con éxito no escaso el género clásico.

La tragedia romántica nació simultáneamente en In-

glaterra y en España, merced al génio de Shakespeare (1564-1616), y Lope de Vega. Marlowe (1562-1593) precedió al primero y Cervántes (1547-1616) al segundo; pero no es posible negarles, sin embargo, la gloria de haber fundado el teatro romántico en sus respectivos países.

Tirso de Molina (m. 1648), Alarcón (m. 1639), Rojas (1607-1638), Calderón de la Barca (1600-1681), el más grande de los dramáticos españoles y uno de los primeros del mundo, siguieron las huellas de Lope, á la par que otros muchos poetas de segundo orden, y escribieron tragedias de extraordinario mérito. Decaída la escena y triunfante en el siglo pasado la escuela clásica, la tragedia romántica no reaparece hasta nuestros dias, en que la han cultivado Gil de Zárate, el Duque de Rivas, Larra, padre, Martinez de la Rosa y otros no ménos importantes.

En Inglaterra siguieron á *Shakespeare*, Ben Jhonson (1574-1637), Chapman (1557-1634), Fletcher y Beaumont. En el reinado de Carlos II, imperó el gusto clásico, representado por Dryden (1631-1700). En el siglo actual Lord Byron renovó el teatro romántico y escribió notables tragedias. Desde la muerte de Byron no ha habido ningun trágico en Inglaterra que merezca mencionarse.

En Alemania, tras un conato de imitación del clasicismo francés, intentado por la escuela de Gottsched (1700-1766), apareció un teatro verdaderamente nacional y profundamente romántico, representado por Lessing (1729-1781), y sus discípulos, Goethe, Schiller, Federico Halm y otros de ménos importancia.

Manzoni acaudilló en Italia la escuela romántica, que nunca dejó de participar de ciertas tendencias clásicas. Nicolini (1785-1861), Beneditti y Marengo aspiraron á

conciliar las dos escuelas. Giacomelli logró hacer triunfar la tragedia romántica.

Víctor Hugo inició en Francia el movimiento romántico, mientras Casimiro Delavigne (1794-1843), intentaba conciliar el drama moderno con la tragedia antigua. Alejandro Dumas, padre (1803-1870), y otros muchos poetas secundaron el movimiento que triunfó definitivamente. Ponsard (1814-1867), quiso hacer en estos últimos tiempos lo que antes había intentado Delavigne.

V.

La comedia.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Su desarrollo histórico.—La comedia en Grecia.—Idem en Roma.—Idem en la Edad Media.—Idem en Francia, Inglaterra, en Alemania, en Italia, en España y en Portugal.



A COMEDIA es la representación de una acción vulgar entre personas particulares con el objeto de ridiculizar los vicios y errores comunes en la sociedad, destinada á promover en los espectadores la risa y alegría.

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

La tragedia busca una acción grandiosa ocurrida en personas de carácter elevado; la comedia funda la suya en los cuadros ordinarios de la vida, en aquello que diariamente vemos y palpamos, en los actos comunes á

la masa general de la sociedad. Así que los personajes de la comedia están tomados por punto general de las clases medias y aún de las inferiores. Dicho se está con esto que su estilo ha de diferir esencialmente del de la tragedia, debiendo ser el propio de una conversación entre personas cultas, es decir, ligero, claro, natural, sencillo y fácil, familiar sin bajeza, y sazonado cuando el caso lo pida de pensamientos finos y expresiones vivas sin afectación ni violencia.

La comedia es una sátira que con la risa en los labios busca un antídoto contra los vicios. De la misma manera que en el corazón del hombre hay un fondo de bondad que le arrastra por simpatía á tomar parte en las desgracias del que padece, hay en él algo de maligna que le incita á reirse á expensas de sus semejantes cuando descubre en ellos ligeros errores, manías, extravagancias y rarezas que no traen funestos resultados; y en esa natural propensión del hombre cifra principalmente sus triunfos la comedia para herir con las armas del ridículo.

Los indios y los chinos han cultivado el género cómico; pero el pueblo de la antigüedad que le ha dado su forma clásica ha sido la Grecia.

La comedia griega, como la tragedia, tuvo su origen en los cantos festivos y licenciosos de los vendimiadores cuando hacian sacrificios á Baco: otros opinan que nació de las no ménos provocativas canciones de los mozos cuando salian de ronda por las noches. Sea de esto lo que quiera, parece lo cierto que la comedia nació unida á la tragedia en las fiestas de Baco.

Esta informe y burlesca creación se convirtió más tarde en diálogo satírico con Susarión; fué luego parodia anti-religiosa, hecha en burla de los dioses con Epicarmo, y se convirtió en sátira política con Crates, Cra-

tino y Eupolis, adquiriendo en manos de todos estos poetas verdadero carácter dramático y literario, y siendo admitida en el teatro al lado de la tragedia. A esta clase de comedia se denominó *antigua*.

El creador de la comedia griega fué Aristófanes. En las comedias aristofánicas se ridiculizaban agriamente, pero con extraordinaria gracia y pureza de lenguaje, los vicios de la sociedad y los actos del gobierno, presentando en escena á los mismos personajes contemporáneos más conocidos; abuso que corrigieron los treinta tiranos prohibiendo la comedia antigua. Entonces Antífanes de Rodas y Alexis crearon la comedia *media*, más comedida en sus ataques y mesurada en sus formas. A esta siguió, por último, la comedia *moderna*, que se limitó á censurar las costumbres privadas sin aludir á la política. Menandro fué el que comenzó á cultivar esta comedia, cuyas obras fueron imitadas por todos los poetas cómicos romanos; tambien se distinguió en ella *Filemón*.

Roma importó la comedia de la Grecia, como lo habia sido la tragedia. La introdujo Livio Andrónico, y fueron sus más célebres representantes Nevio, Cecilio, Plauto (224-184) y Terencio (192-157). En tiempo del Imperio la comedia, que fué siempre en Roma bastante licenciosa, degeneró hasta convertirse en una escuela de corrupción y escándalo, que se atrajo con justicia las condenaciones de los más ilustrados Padres de la Iglesia.

En la Edad Media el teatro adopta un carácter puramente religioso; pero la comedia no tarda en reaparecer, manifestándose por la aparición de personajes cómicos en los dramas místicos, y por ciertas representaciones populares de carácter burlesco. Al cabo estas farsas populares revisten formas artísticas en la época

del Renacimiento, á lo cual contribuye la influencia de las letras clásicas.

En aquella época comenzó á desarrollarse la comedia, si bien sin abandonar las formas tradicionales clásicas, como en Francia; revistiendo otras un carácter enteramente popular, como en Italia, donde se conservaron por largo tiempo las farsas bufas de Arlequin, Polichinela, Payaso y otros tipos cómicos populares.

Los creadores de la comedia moderna son Jodelle, Larrivey y Corneille en Francia; Ben Jhonsón y Shakespeare en Inglaterra; Hans Sachs (1494-1576) en Alemania; Trissino, Maquiavelo (1469-1527), Ariosto, Aretino (1492-1557) en Italia; Juan del Enzina (1468-1534), Lúcas Fernandez, Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Cervántes y Lope de Vega en España; Saa de Miranda, Ferreira, Gil Vicente (1480-1559), en Portugal.

Durante el siglo XVII España se alzó con la soberanía cómica. Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Moreto (1618-1669), Calderón, Aguilar, Guillen de Castro (1569-1621), Mira de Méscua (1570-1635), Montalvan (1602-1638), Cubillo, Leiva, Matos Fragoso, La Hoz, Solís (1610-1686), Bancés Candamo (1662-1704), Zamora y Cañizares (1676-1750), ilustraron con admirables comedias este brillante período.

En el siglo XVIII atravesó el género cómico un período de lamentable decadencia en España, sufriendo una completa restauración merced á la influencia francesa. Los dos Moratines, Forner, Iriarte (1750-1791), Ramón de la Cruz, cultivador del sainete, fueron los que más contribuyeron á sacar la comedia de la prostración en que yacía, distinguiéndose entre todos Moratin hijo, uno de nuestros más esclarecidos poetas cómicos. En el siglo presente han cultivado con éxito la

comedia Martinez de la Rosa, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y Narciso Serra.

En Francia, bajo el reinado de Luis XIV, adquirió la comedia un portentoso desarrollo, merced al génio de Molière (1622-1673), uno de los prineros poetas cómicos del mundo. Racine, Régnard (1655-1709), 'Gresset (1709-1777), Beaumarchais (1732-1799), que creó la comedia político-social, siguieron las huellas de Molière.

En nuestra época la comedia francesa ha adoptado una tendencia realista y oscila entre la comedia social y las más groseras farsas, distinguiéndose entre sus cultivadores Delavigne, Scribe (1791-1861), Ponsard, Alfredo de Musset, Octavio Feuillet, Victoriano Sardou y otros de no menor importancia.

En Alemania, la comedia no ha logrado tanta prosperidad como la tragedia y el drama. Gottsched, Juan Elías Schlegel, el baron de Gebler (1726-1780), Goethe, Kotzebue (1761-1819), Freytag, són los que más se han distinguido en este género.

Inglaterra tampoco ofrece nada que pueda compararse con el teatro cómico de Shakespeare. Solamente se distinguieron en el siglo XVIII Southern, Lillo, Foote, Garrick, Shéridan (1751-1816), y en el actual Douglas Fenold (1809-1857).

En Italia hasta el siglo XVIII, en que aparece Goldoni (1709-1793), no merece especial mención la comedia. Despues la han cultivado con éxito Gozzi (1718-1801), Albergati (1728-1804), Alfieri. En el siglo actual se han señalado el conde Juan de Giraud (1776-1834), Nota, Gerardi del Testa, Ferrari, y otros de bastante mérito.

Mendez Leal, Castello Branco, Rebello da Silva y algunos otros han cultivado en nuestros dias la comedia en Portugal.

VI.

El drama.—Su concepto.—Sus caracteres.—Sus relaciones con la tragedia y la comedia.—El drama, ¿es antiguo ó moderno?—El drama en la época del Renacimiento.—Su desarrollo histórico.



RAMA, propiamente dicho, es la representación de una acción ya extraordinaria, ya vulgar, en la que intervienen personajes de todas clases y categorías, y destinada á producir en los espectadores toda clase de terror ó alegría, de compasión ó risa.

La tragedia y la comedia són los extremos opuestos: el drama es el género intermedio que puede acercarse más al uno ó al otro de aquellos, y por lo tanto, tomar un carácter más trágico ó más cómico: de suerte, que muchas composiciones que llevan el nombre de tragedias ó comedias, no són, en realidad, más que verdaderos dramas.

A cada paso se producen en la vida sérios conflictos de afectos, pasiones é intereses, en que con frecuencia se mezclan lo patético y lo cómico y que, tras variadas alternativas, terminan felizmente, unas veces por el acuerdo final de los elementos que luchan entre sí, otras por el triunfo de los que llevan la razón en el conflicto. En casos tales, la pasión se exalta y toma vastas proporciones; la lucha llega á ser vivísima; lo patético aparece; pero el término feliz del combate devuelve la calma á los que en él terciaron y lograron la victoria y á los que de él fueron espectadores. Si las impresiones que estos experimentaron en el curso de la acción fueron á veces dolorosas, al cabo lo feliz del resultado, hace que la impresión final sea agradable, sin

que quede en el alma del espectador el terror profundo ó la inmensa piedad que la catástrofe trágica produce. Lo que caracteriza el drama es, por tanto, el desenlace de su acción, y también el grado de fuerza é intensidad del conflicto, que no es tan grande como en la tragedia, toda vez que puede terminar de un modo feliz.

El drama aprovecha indistintamente los elementos de la tragedia y de la comedia; lo que hace es aprovecharlos como le place, y á veces, reunirlos; y sobre todo, mantenerse á distancia de lo trágico y de lo cómico, aunque acercándose en ocasiones á lo uno ó á lo otro. Si la tragedia se inspira en lo extraordinario y en lo comun la comedia, el drama se mantiene, por lo general, entre ambos extremos; si la primera presenta los aspectos más dolorosos y terribles de la vida y la comedia los más agradables, ó al ménos los que ofrecen un carácter patético de poca intensidad, el drama busca, principalmente, los aspectos serios y conmovedores, pero sin llegar al terror trágico, ni descender á la familiaridad y alegría cómicas. El drama, pues, se mantiene entre ambos extremos, y en tal sentido puede decirse que es el más real de todos los géneros dramáticos, puesto que pinta lo que es más frecuente en la vida, á saber: la mezcla de lo serio y de lo cómico, predominando lo primero, ó los aspectos serios y patéticos de aquella, que no llegan hasta los extremos de la pasión trágica. Esta condición se cumple, sobre todo, cuando el drama admite todos los elementos de la vida, tanto serios y patéticos, como familiares y cómicos.

El drama es un género moderno. Excepto la China y la India (donde florecen notables dramáticos, entre ellos Kalidasa, autor de *Sacuntala*, *Vicramorvasi* y otras producciones de extraordinario mérito é induda-

ble carácter romántico), ningun pueblo de la antigüedad conoció este género.

En la época del Renacimiento en Europa nació el drama con un carácter popular marcadísimo que revelaba su origen. Unida la inspiración popular á las formas artísticas de la poesía erudita y verificada la fusión entre ésta y la poesía popular, apareció el drama como resultado de esta unión, siendo sus creadores Lope de Vega en España y Shakespeare en Inglaterra.

No creemos necesario hacer aquí una detallada enumeración de los poetas que han cultivado el drama en los tiempos modernos, puesto que són los mismos que dejamos señalados al tratar de la tragedia moderna ó romántica.

Antes de terminar dejaremos consignado que despues de haber llegado á un alto grado de perfección con Shakespeare y los discípulos de Lope, y luego de desvanecida la influencia del clasicismo francés, que por un momento lo eclipsó, renació con nueva fuerza en nuestra época, merced al impulso que le imprimió la escuela romántica, cultivándose en la actualidad bajo dos formas principales: como drama histórico y legendario y como drama de costumbres y psicológico, de marcadas tendencias morales, sociales, y no pocas veces políticas y filosóficas.

VII.

Otros géneros dramáticos.—El drama teológico.—El auto.—El drama simbólico-fantástico.—La comedia mitológica.—Las comedias de magia y de espectáculo.—La loa.—El drama pastoril.—El monólogo.—El sainete.—La ópera.—La zarzuela.—Otros géneros menos importantes.



XPUESTO lo que precede acerca de los tres géneros dramáticos fundamentales, vamos á examinar ahora algunas producciones escénicas que no pueden comprenderse dentro de aquéllos y deben constituir géneros especiales, por carecer de algunas condiciones propias de toda verdadera concepción dramática, ó por ser en realidad composiciones épicas ó líricas destinadas á la escena.

Entre ellas merecen citarse las siguientes: el drama teológico, el auto, el drama simbólico-fantástico, la comedia mitológica, las comedias de magia y de espectáculo, la loa, el drama pastoril, el monólogo, el sainete, la ópera y la zarzuela.

Estas obras no són verdaderas concepciones dramáticas, sino épicas, fantásticas ó novelescas, segun los casos. Són la forma simbólica ó alegórica de un concepto teológico ó metafísico, ó la caprichosa representación de un cuento fantástico, cuando no se reducen á ser el pretexto para lucir los prodigios del arte escénico. De todas maneras, no es posible confundirlas con los géneros que dejamos estudiados, por más que participen en algun modo de la naturaleza de éstos y adopten sus formas exteriores.

El drama teológico es la representación de una acción sobrenatural habida entre dioses, semi-dioses, án-

geles, demonios y demás seres sobrenaturales. Su objeto es siempre representar en forma dramática un concepto teológico ó un hecho prodigioso de la Divinidad.

El auto puede considerarse como una composición dramática, en el que, por lo comun, intervienen personajes bíblicos ó alegóricos. Los escritos en loor de la Eucaristía se llaman *autos sacramentales*.

El drama simbólico-fantástico es una producción que se asemeja á los autos, y que participa mucho de los caracteres del poema épico, del cual es una manifestación dramática.

La comedia mitológica es una producción muy semejante al drama teológico, del cual difiere, tanto por ser generalmente una concepción cómica, como por no corresponder á un propósito religioso, pues se inspira en una religión en que el poeta no cree.

Las comedias de magia y de espectáculo son composiciones fantásticas, en que se representan hechos maravillosos, producidos por la magia, viajes extraordinarios, en una palabra, cuanto pueda servir para presentar en el teatro decoraciones sorprendentes, trajes suntuosos, fantásticas trasformaciones, etc.

La loa es una composición de reducidas dimensiones, destinada á conmemorar y enaltecer un suceso fausto ó un personaje célebre.

El drama pastoril no es otra cosa que una égloga de grandes dimensiones, pero rara vez hay en él una acción que pueda calificarse de dramática.

El monólogo, aunque destinado á la escena, no puede considerarse como una composición dramática, pues carece de todas las condiciones de tal. En el monólogo, con efecto, no hay más que un personaje, como su nombre lo indica.

El sainete es una composición dramática, breve y jo-

cosa en que se reprenden los vicios y se ridiculizan las malas costumbres del pueblo.

La ópera ó melodrama, es una composición dramática toda en música ó escrita para esta fin.

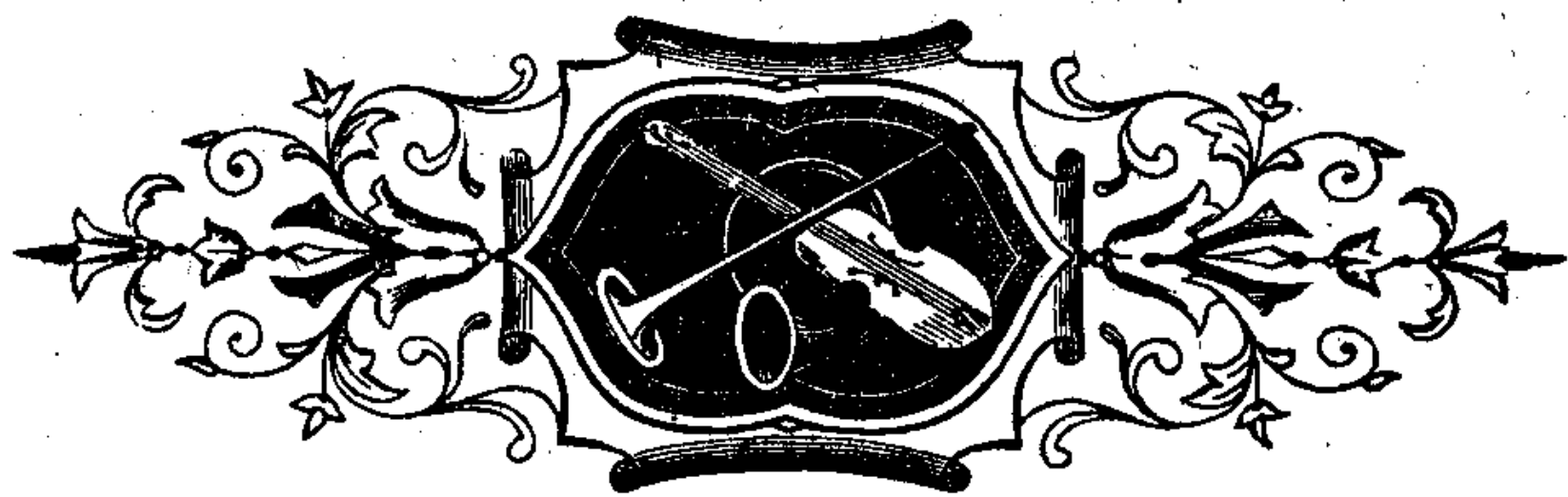
La zarzuela es una composición dramática, parte de ella cantada.

En la ópera, el canto acompaña constantemente á la acción, y en la zarzuela, alterna con la declamación. La primera puede ser trágica ó dramática (ópera seria ó semi-seria) ó cómica. La segunda rara vez es trágica; predomina en ella el elemento cómico; y suele tener más condiciones literarias que la ópera.

Además de estos géneros, hay otros ménos importantes, como el *vaudeville* francés, que es un sainete en que los personajes cantan canciones breves; la *tonadilla* y la *jácara* españolas, que más que una composición dramática són una série de canciones, casi siempre burlescas, enlazadas por una acción extremadamente sencilla.

La ópera, la zarzuela y los demás géneros dramático-musicales són muy modernos. Coincidieron con el desarrollo de la música y nacen en el siglo XVII. Francia, Alemania, Italia y España, són los países que más han cultivado este género, señaladamente los dos últimos.





CAPÍTULO X.

HISTORIA DE LA LITERATURA DRAMÁTICA española.

I.

Poesía popular y erudita.—La poesía dramática y el romance.—Orígen del teatro español.—Espectáculos escénicos de los juglares.—Representaciones dramáticas en tiempo de Don Pedro el Cruel, Don Juan II y Don Enrique IV.—Rodrigo de Cota.—Juan del Enzina.—Torres Naharro.—Sus comedias.



HEMOS visto en el capítulo anterior cómo el género dramático y cómico tuvo su origen en la Grecia; vamos ahora á estudiar la Historia de nuestra literatura dramática, limitándonos únicamente á reseñar el principio y desarrollo de nuestro teatro, dando á conocer á los que se dediquen á la carrera de la escena las causas de su origen y el nombre de los ilustres poetas que en el espacio de cuatro siglos que cuenta de existencia han contribuido á su esplendor.

La poesía dividida en dos ramas distintas, que al principio marcharon por distintos rumbos, sin tocarse, sin

conocerse siquiera, pero que á la par se engrandecian, la *popular* caminó largo tiempo desconocida ó vilipendiada, mientras la *erudita* hizo ostentoso alarde de sus fuerzas. Pero llegó un día en que las dos se reunieron á causa de que la popular, en medio de su oscuridad, habia adquirido tal robustez, que fué la preponderante. La poesía popular admitió sólo de la erudita la rica y brillante vestidura para cubrir la desnudez y pobreza de sus miembros varoniles; se bañó en los raudales de armonía que supo crear el inspirado estro y el delicado oído de nuestros grandes poetas de la Edad de Oro, desechando lo demás; y formas, pensamientos, objeto, todo fué suyo, todo acomodado á los gustos y necesidades del pueblo. Tan fecunda se mostró en esta feliz unión, que maravilló al mundo con sus multiplicadas obras, como lo demuestra nuestro *Romancero*, en el que, desechando su primitiva rudeza, se mostró tan gallarda, tan lozana, tan armoniosa y verdaderamente poética. Pero no fué en el romance donde más ostentó los ricos frutos que prometia: guardó para el teatro sus más ostentosas galas, y buscó en éste más vasto campo para sus glorias, y en él vamos á verla como en su verdadero trono.

En la poesía erudita el ingénio español se habia elevado á gran altura; pero nunca llegó á producir obras de aquellas que, saliendo de lo comun ó de lo conocido, llevan un sello particular, asombran por lo nuevas y causan una revolución en el ramo á que pertenecen. En este género de poesía siempre predominó la imitación, viéndose el reflejo de literaturas extrañas. Faltó en la poesía erudita aquel carácter de nacionalidad que, cuando acompaña á las creaciones de la imaginación, las extiende rápidamente, las vulgariza, y con el entusiasmo que producen las multiplica al infinito.

Si en la literatura erudita se reflejaban con insistencia y viveza, en ciertos períodos, las ideas y sentimientos del pueblo castellano, la masa comun de éste no aceptaba como suyas esas magníficas composiciones, cuyas bellezas estaban fuera de su alcance, y anhelaba otras que pudiese comprender, para solazarse con ellas.

Ateníase, pues, nuestro pueblo á los romances y á los libros de caballerías, que llegaron á formar en realidad la única literatura nacional, así por las ideas como por el lenguaje.

Despues de los romances figura otro género de poesía genuinamente popular en España durante la Edad Media, cual es la poesía dramática, género que siendo su objeto agradar al pueblo reunido, tuvo que poseer más que otro alguno un carácter eminentemente popular, y hé aquí explicado el por qué alcanzó tanta boga entre nosotros, pues siendo el que mejor reflejaba el espíritu y el carácter del pueblo español, éste mostró siempre por él afición muy decidida.

Más culta y más espresiva la poesía dramática que el romance, con el que desde luego aparece unida en estrecho consorcio, adquirió en España en tan corto espacio de tiempo tal desenvolvimiento y esplendor tan grande, que llegó á causar el asombro de Europa, la cual no pudo ménos de mostrarse maravillada ante la esplendidez y grandeza con que á mediados del siglo XVI apareció revestido el *Teatro Español*.

Para que podamos apreciar mejor los rápidos progresos realizados por nuestra literatura dramática y el valor inmenso de sus manifestaciones, necesitamos considerar los elementos primarios y constitutivos del teatro español; menester es que remontándonos hasta los orígenes de éste, sigamos la historia del arte que, conducido en su infancia por la mano de la clerecía y de los

juglares, llega á producir obras tan espléndidas como las que han inmortalizado los nombres por siempre gloriosos de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

A la terminación de la guerra de la Reconquista empezaron á regularizarse las costumbres, dando á las diversiones públicas un carácter más en armonía con las ideas de la nueva época; entonces se comprendió la necesidad de cantar las hazañas y los hechos heroicos que tuvieron lugar en tan dilatado espacio de tiempo, de una manera en que pudiera disfrutar el hombre no sólo como sucede con las obras destinadas á la lectura, sino en comunidad con sus semejantes; que sin dirigirse únicamente á entendimientos cultivados, pretendían también agradar al vulgo; obras cuyo efecto no lo produce el exámen de ciertas prendas recónditas y de difícil conocimiento, sino que lo causaba esa sensación instantánea que encuentra eco á la vez en cabezas diferentemente organizadas y en corazones de distinto temple, que no dan lugar á la reflexión; por el contrario, arrebatan sin pensar, y sin pensar arrancan estrepitosamente las muestras de placer ó desagrado.

Hé aquí el origen del género dramático: del género que siendo su objeto agradar al pueblo reunido, tiene que poseer más que otro alguno un carácter popular, y este fué el género que más profundas raíces echó en nuestro suelo, creciendo robusto, asombrando al mundo con su belleza y gallardía.

Si queremos ascender al origen de la literatura dramática entre nosotros, llegaremos hasta los primeros tiempos de la monarquía; no porque en ellos se encuentren verdaderas representaciones escénicas tales cuales hoy las comprendemos, sino porque es imposible que en tanto tiempo no hayan gustado los hombres de imi-

tar, ó ver imitadas por otros las acciones de la vida, y porque en realidad así ha sucedido siempre.

Los primeros ensayos dramáticos en España aparecieron en las iglesias, en los palacios, en las calles y en las plazas, con sus farsas y sus bobos, sus danzas y sus canciones, ofreciendo una amalgama del objeto religioso y del profano, y candorosamente mezclados, sin conocer la línea que debia separarlos con el tiempo, sin hacer más diferencia que la del idioma, y aún en esto la Iglesia, con su primitiva influencia, empleaba á veces no sólo el suyo, sino tambien el vulgar en sus espectáculos sagrados. Los juglares en sus farsas y remedos sólo empleaban el profano; pero la lengua no estaba aún formada, y el teatro necesitaba no sólo de este primer elemento, sino que era preciso que la poesía recorriese todos los géneros de que fuese susceptible para que todos le ayudasen á la vez á formar el poema más difícil.

Sabido es que los *juglares* corrian de pueblo en pueblo entreteniendo á las gentes, ya cantando trovas y danzando, ya haciendo *juegos de escarnio*, que eran unas especies de farsas reducidas á escenas cortas, en que los actores, despues de haberse convenido entre sí, decian las gracias que se les ocurrían. Su objeto exclusivo era hacer reir á los oyentes, sin atender á ninguna regla de moral ó decencia, y el papel principal era siempre en ellos el *bobo*, que despues se convirtió en el *gracioso* de nuestras comedias.

En la *Crónica general de España* se hace mención de los juglares, y hasta se refiere que asistieron algunos á las bodas de las hijas del Cid; y en tiempo de Don Alonso el Sábio, se multiplicaron extraordinariamente, tanto, que se les clasificaba y distinguia con diferentes nombres; llamando lo bastante la atención del gobierno para ser objeto de disposiciones particulares en las le-

yes, que por su modo de vivir y depravada conducta, los infamaron.

No debe extrañarnos que esto se hiciese, puesto que ni el hecho de representar era un arte, como hoy, que exigiese profundos estudios y no escasos conocimientos, si en él habia de sobresalirse, ni las farsas que representaban, merecian el nombre de composiciones literarias. Las obras y los intérpretes eran la infancia del arte, y esto es tan evidente, que se tenia á las personas, que en tales ocupaciones se empleaban, por gente soez y despreciable, distinguiéndose de entre los mismos juglares y exceptuándose de tan fea nota, á aquellos que con más decoro frecuentaban sólo las casas de los príncipes y altos personajes, cantando versos artificiosos, y dando realce á las producciones de lo que entonces se comenzaba á llamar *gaya ciencia*.

Pero no se entienda por esto que era considerado como infame el arte de la representación en sí mismo, sino por las personas que lo ejercian, y en apoyo de este aserto, podemos manifestar que estaba ya de largo tiempo introducido en los templos, sirviendo para las solemnidades religiosas, en las que reproducia los *misterios* de la religión, cuyo nombre tomó esta clase de representaciones.

No cabe duda que en semejantes representaciones hubieron de introducirse abusos de índole grosera, que no pudieron ménos de llamar la atención de los Concilios y de la ley. Las *Partidas* nos dicen que en las iglesias se ejecutaban *muchas villanías et desaposturas* indignas de la casa de Dios, así como que fuera de su recinto se hacian otras representaciones que eran llamadas *juegos de escarnios*, que no debian hacer ni presenciar los clérigos. Nos referimos aquí á la ley 34 del título VI de la Partida primera, por la cual, no sólo se viene en co-

nocimiento de que á mediados del siglo XIII eran frecuentes en España las representaciones de dramas religiosos y profanos y de que eran hechas dentro y fuera de los templos, así por clérigos como por legos, sino de que el arte dramático era considerado ya como un medio de vivir, y de que las piezas representadas no consistían sólo en mudas pantomimas, sino que también se recitaban.

Dejando á un lado los juegos y espectáculos escénicos así religiosos como profanos que fueron representados en tiempo del Rey Sábio, necesitamos trasladarnos á la segunda mitad del siglo XIV y al reinado de Don Pedro el Cruel, para encontrar alguna composición que siquiera tenga visos de dramática, siendo la primera que debemos mencionar la titulada *Danza de la muerte*, atribuida al Rabbi Don Sem Tob de Carrión, y que á juzgar por su índole, consideran algunos como destinada á representarse con canto recitado, baile y música instrumental.

Para encontrar otro ensayo de poesía dramática, necesitamos pasar al siglo XV; y aún así, sólo en su último tercio es cuando empieza á tomar este género más determinada forma, mostrándose como en embrión en las composiciones de Juan del Enzina; pero antes de éste, ya ejercitaron en él su pluma dos ilustres varones, célebres por su nacimiento y por el grande impulso que dieron á la naciente literatura castellana. Fueron estos los marqueses de Villena y Santillana; el primero escribió una comedia alegórica, en que intervenían la *Justicia*, la *Verdad*, la *Paz* y la *Misericordia*, y que se representó en Zaragoza en los festejos celebrados en honor de Don Fernando el Honesto por su exaltación al trono aragonés; el segundo compuso la *Comedieta de Ponza*, con el objeto de lamentar la batalla naval de

aquel nombre, en la cual los reyes de Aragón y Navarra y el infante Don Enrique quedaron prisioneros. Y puesto que nos encontramos ya en el brillante reinado de Don Juan II, debemos hacer mención de las fiestas que dió á este monarca en Tordesillas (1422) el condestable Don Álvaro de Luna; fiestas en las cuales figuraron entre otros divertimientos las representaciones llamadas *entremeses*. Añádase á esto que durante el mismo reinado apenas hay noticia de festividad religiosa y regocijo público en que no figurasen *misterios*, *farsas* y *momos*, y que durante él fueron vertidas al castellano las diez *Trajedias de Séneca*, lo que es indicio de un nuevo rumbo dramático, y quedará probado que el arte escénico ganaba cada día terreno y ejercía un influjo que cada vez era más ostensible.

Otro de los primeros autores cómicos fué Rodrigo de Cota, que compuso un *Diálogo entre el amor y un viejo*, el cual es una representación dramática con acción, nudo y desenlace, en estilo conveniente, fácil y elegante versificación. Presenta en él á un viejo que en vano pretende resistir las seducciones del amor.

Se atribuye igualmente á Rodrigo de Cota otro diálogo pastoril en el mismo género de coplas, entre *Mingo Revulgo* y *Gil Arribato*, que tiene por objeto criticar los desórdenes y calamidades del turbulento reinado de Enrique IV.

El primer autor que sin elevarse todavía á la altura de la comedia, sin pretenderlo siquiera, tuvo ya una tendencia dramática, y dejó escrita una colección de piezas representadas en algo que se pareciera á teatro, fué Juan del Enzina, natural de Salamanca, que nació á mediados del siglo XV. Estudió en aquella célebre Universidad; pasó luego á la corte, y entró al servicio del duque de Alba. Además de sus talentos poéticos,

poseyó los de excelente músico, y por ambos conceptos supo granjearse el afecto de su protector, habiendo compuesto la mayor parte de sus piezas dramáticas para representarlas en casa de aquel elevado personaje. Hizo largos viajes; estuvo en Roma, donde el Papa Leon X le nombró maestro de la capilla Pontificia, recompensándole despues con el priorato de León. Hízose sacerdote, y en calidad de tal emprendió en 1519 el viaje á Jerusalem, acompañando á Don Fadrique Enriquez de Ribera, primer marqués de Tarifa. A su vuelta publicó en Roma, año de 1521, su peregrinación puesta en verso, con el nombre de Tribajia: cumplidos los sesenta y cinco años, regresó á su pátria, donde murió en 1534.

Con el título de *Cancionero* se publicó la colección de sus églogas en Salamanca, en 1496 y 1509. Escribió tambien una farsa titulada *Plácida y Victoriano*, pero la Inquisición prohibió su representación en 1514.

No se concedería ciertamente ahora á Juan del Enzina el dictado de poeta dramático si en nuestra época viviese y diera á luz las sencillas fábulas que hizo representar en la casa de Alba, y cuyo argumento no ofrece siquiera el enredo del más humilde sainete. Églogas llamó él á la mayor parte de estas piezas, y églogas són con efecto, reducidas á breves diálogos entre pastores, si bien introduce en ellas algunos personajes de más alta categoría.

Tales són, en suma, las obras escénicas de alguna intención dramática debidas á Juan del Enzina, reputado como el padre ó fundador de nuestro primitivo teatro. En él comienza esa série de trabajosísimos ensayos, que dan por resultado nuestro admirable teatro nacional.

Bartolomé de Torres Naharro, que fué tambien uno de nuestros primeros autores dramáticos, nació en La Torre, provincia de Badajoz, y perteneció á una familia

distinguida. Fué Naharro de imaginación volcánica, y ansioso de aventuras se embarcó en España con dirección á Nápoles, pero fué apresado por un pirata y arribó cautivo á Argel, donde pasó algun tiempo; fué rescatado, pasó á Roma, y buscando el favor de León X, entró al servicio de Fabricio Colonna, general del Papa. Se ignora la época en que tuvo lugar su fallecimiento.

Compuso ocho comedias, que publicó bajo el título de *Propaladia*, y que fueron representadas en Nápoles, á donde las contínuas guerras llevaban multitud de españoles, que le aplaudían con entusiasmo; aunque llenas de defectos, tienen ya un corte completamente cómico.

Las ocho comedias que, segun hemos dicho, publicó Torres Naharro en su *Propaladia*, són las tituladas: *Serafina*, *Himenea*, *Aquilana*, *Calamita*, *Soldadesca*, *Tinelaria*, *Facinta* y *Trofea*. Las cuatro primeras pertenecen al género novelesco, advirtiéndose en ellas lo que despues fué el gérmen de nuestro teatro; las tres siguientes són, más que otra cosa, cuadros de costumbres, y la última es un elogio, puesto en acción, de las conquistas hechas en África y en la India por Don Manuel, rey de Portugal; en ella se introducen personajes alegóricos y mitológicos, como són la *Fama* y *Apolo*. Estas ocho comedias de Torres Naharro están escritas en versos trocáicos rimados, casi siempre octosilábicos, aunque con piés quebrados; tienen una versificación fácil y armoniosa, no carecen de trozos de lindísima poesía y casi todas concluyen con un villancico. Concorre, además, en Torres Naharro la circunstancia de ser como el precursor de las comedias que despues se llamaron de *capa y espada*, de las cuales debe considerarse como prototipo su interesante *Himenea*, en la cual se encuentra ya el papel de *gracioso* que tanta importancia tuvo más

tarde, y se observa cierta tendencia á respetar las unidades de tiempo, de acción y de lugar.

II.

Estado político y social de la nación durante el siglo XVI.—Influencias que más se determinan en favor del teatro durante este siglo.—Impulso que recibe la literatura española durante esta época.—Lope de Rueda.—Su vida, ingenio y obras dramáticas.—Última escena de la comedia *Lope de Rueda*, de Don Luis Eguílaz.

AS COMEDIAS de Torres Naharro presentan ya el teatro español desde su primer paso á una altura tal, que de seguir así hubiera llegado en breve á su mayor perfección; pero lejos de progresar, más de treinta años despues de la publicación de aquellas comedias, encontramos todavía nuestra escena en el estado de infancia, mucho más atrasada de lo que la dejó aquel insigne escritor, y hasta tal punto, que Lope de Rueda le tuvo que dar nuevo impulso, creando, por decirlo así, otra vez nuestra poesía dramática. Torres Naharro, á pesar de la insigne muestra que dió, no tuvo influencia alguna en ella, lo que no es de extrañar, puesto que como ya hemos visto, sus comedias se representaron y dieron á luz en Italia; y aunque se imprimieron tambien en Sevilla en 1520, sufrieron muchas mutilaciones por parte de la Inquisición, y tanto las comedias de Torres Naharro como las que se escribieron á imitación suya, quedaron prohibidas.

Para que se pueda apreciar el estado en que entonces se encontraba la literatura dramática, hay que tener en cuenta, por una parte, el estado político de la

nación, y por otra, la falta de teatros donde la Talía castellana se pudiese presentar con decoro.

La aparición de las comedias de Torres Naharro coincidió con el principio del reinado de Carlos V, reinado de grandeza y de nobles hechos militares, que imprimieron á la nación un espíritu más bien guerrero que literario.

Durante aquel reinado, que apareció como una constelación que arrojó sobre el siglo XVI un brillo extraordinario y singular, formando uno de los períodos más interesantes de la historia del mundo, comenzó nuestra nación á sobresalir en las letras, y adquirió el lenguaje castellano tal galanura, majestad, sonoridad y riqueza, que llegó á un punto tan alto, que no siéndole posible sostenerse en él, decae al fin en la edad siguiente, convirtiéndose en conceptuoso, alambicado, hinchado y altisonante, hasta rayar en la extravagancia.

Nuestras frecuentes y estrechas relaciones con Italia, cuna del Renacimiento, contribuyen poderosamente al resultado que vamos notando, y que en el reinado de Carlos V y en los de sus sucesores se hace más ostensible todavía. Ayudan también á él la definitiva constitución de nuestra nacionalidad, y la gran preponderancia que adquiere la monarquía española en el mundo mediante la nueva política, y los triunfos y las conquistas de nuestras armas. El sentido y el espíritu que dominan en todas las manifestaciones de la inspiración y del saber en la pátria de Virgilio, desde que en ella se inicia el Renacimiento, són importados á nuestra península por Boscan, Garcilaso, Hurtado de Mendoza y otros insig-
nes poetas, ocasionando una verdadera revolución en la versificación castellana; pero esta literatura puramente erudita, ninguna relación tenia con el teatro, cosa en que nadie pensaba, siendo los espectáculos favo-

ritos de la época justas y torneos, á que el emperador era sumamente aficionado, y que hacia ejecutar con pompa nunca vista. Los grandes, pues, y toda persona rica y distinguida, ó sólo conocían estas suntuosas y peligrosas diversiones, ó no pensaban más que en las famosas guerras con que llevaban la gloria del nombre español á los confines del mundo antiguo y á los desiertos del nuevo. Si por acaso se ocupaban algunos de literatura, era para estudiar la latina y la italiana; pero en ellos no existía siquiera la idea de un teatro nacional, dejando esta clase de diversiones al pueblo bajo que la disfrutaba en la calle ó en humildes corrales. La falta de una corte fija hacia que esta no pudiera influir en la mejora de la escena, ni en los progresos de la literatura dramática; y sólo en el reinado de Felipe II, en que ya la corte tuvo su asiento en Madrid, tuvo esta villa teatros, construyéndose los de la Cruz y del Príncipe, el primero en 1579, y el segundo en 1582. El carácter de este rey, ménos guerrero que su padre, procuró á España más sosiego, siendo mayor el movimiento literario, y creciendo en extremo el número de nuestros poetas y oradores; pero su génio adusto, la intolancia que profesó, y el rigor con que trató de apoyar ciertas ideas, coartaron el impulso dado; y el teatro, sobre todo, hubo de resentirse de su sistema melancólico y sombrío. Crecía, no obstante, extraordinariamente en el pueblo la afición á los espectáculos escénicos: multiplicábanse las compañías de cómicos, celebrábanse las farsas, compuestas la mayor parte por los mismos representantes, y el número de estos y su licencia, hubieron de llegar á tal punto, que el religioso monarca consultó á los teólogos sobre si era ó no lícito el oficio de histriones, prohibiendo de sus results en 1598 la representación de las comedias, que no volvieron á ser

permitidas hasta despues de su fallecimiento, que acaeció muy en breve. De consiguiente, despreciada la escena española por los buenos ingénios que entonces florecían, abandonada de las clases altas que sólo pudieran darle elevación y decoro, perseguida por el gobierno que la miraba como cosa profana, no es de extrañar que anduviese tan decaída, y adquiriese los vicios de la plebe á que estaba exclusivamente entregada. El vulgo no podia apreciar las bellezas puramente literarias; buscaba un solaz acomodado á sus ideas y á su gusto; y por lo tanto, sólo le agradaban tres cosas: ó acciones novelescas en que se reprodujesen las aventuras ó ideas de los libros de caballería, ó fábulas ingeniosas que le entretuviesen con enredos y lances imprevistos, ó farsas que excitasen su risa con bufonadas groseras y hasta con acciones y dichos indecentes. De este modo la dramática española fué adquiriendo caractéres propios, ó vicios, si se quiere, pero si no brillaba por la cultura, sobresalía por su originalidad; y como el pueblo nunca dejó de dominar en esta clase de espectáculos, aún cuando los llegasen á honrar despues las clases más elevadas, conservó los mismos caractéres y vicios, igual desarreglo en las formas, igual tendencia novelesca, y aquella mezcla de sério y jocoso, que era condición indispensable para agradar á tales espectadores.

Entonces floreció el ingenio de Lope de Rueda, que simboliza una de las épocas de progreso de nuestra escena, quien, desembarazándose de toda clase de exigencias, siguió únicamente sus propias inspiraciones.

Fué Lope de Rueda natural de Sevilla y batidor de oro, ó *bati-hoja*, á quien la naturaleza habia dotado de grandes prendas y disposiciones, no para los oficios mecánicos, sino para las artes del ingenio. Impulsado por el deseo de conquistar en ellas la gloria á que podia as-

pirar, formó una compañía de comediantes, como entonces se llamaban, y recorrió las principales ciudades de España, representando las comedias y pasos que él mismo componía, unas veces bajo artesonados salones y otras en el patio de una posada, haciendo adquirir al pueblo un gusto por el teatro que cada vez fué en aumento.

Dotado Lope de Rueda de una actividad prodigiosa y de un talento positivo, unidos á un entusiasmo indescriptible por el arte, puede decirse que fué el creador de la comedia española. El teatro *estaba en mantillas*, y él, segun Cervantes, le vistió de gala y apariencia. "Yo me acordaba, dice, de haber visto representar al "gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fué admirable en la poesía pastoril, y en este modo ni entonces, ni despues "acá, ninguno le ha llevado ventaja."

Quien mereció á Cervantes el dictado de *grande*, necesariamente debia de serlo mucho. Al actor acompaña la fatalidad de que sus talentos para la escena no pueden consignarse en la historia del arte. Una actitud, una mirada, una palabra, encierra á veces el destello sublime del génio, la expresión de los más tiernos sentimientos. El espectador los admira; pero ¿cómo los refiere ó describe para eternizarlos? El pintor deja sus cuadros; el poeta sus libros; el actor, nada. ¿Podría consignar en máximas y preceptos su sabiduría? Esto no revelaría su talento de ejecución, que es lo principal en un actor. Bástenos el testimonio de Cervantes para ceñir á las sienes de Lope de Rueda la corona del génio, y apreciemos en lo mucho que valen sus escritos.

Antonio Perez, secretario general de Felipe II, le admiraba dándole el título de *Embeleso de la córte*, y bien puede asegurarse que sin la caída ruidosa de aquel

privado, la escena, protegida por él, hubiese alcanzado un grado de esplendor extraordinario.

A formar parte de las compañías del célebre actor y poeta acudían de todas partes los que, mal avenidos con las ideas de la época, conservaban cierto espíritu de independencia únicamente compatible con la accidentada vida de los comediantes.

Los contrastes más poderosos constituían la esencia de la vida del insigne Lope de Rueda. Muchas veces tuvo que concluir en un mismo día una obra y prepararla para su representación, sin disponer de otros elementos que cuatro viejos telones y un atrezzo tan escaso que le era preciso tomar de sus amigos en muchas ocasiones los útiles más necesarios para el decoro escénico; pero era tanta su magia y tal su talento artístico, que contaba por días sus triunfos. Los truhanes y gente picaresca formaban su corte aplaudiéndole sin cesar en calles y plazas, y más de un elevado personaje de aquel tiempo tuvo envidia de su popularidad.

Murió en Córdoba en 1567, "y por hombre excelente y famoso, dice el mismo Cervantes, le enterraron en la iglesia mayor de aquella ciudad, entre los dos coros".

De la multitud de comedias que escribió, mencionaremos la *Eufemia* y la *Armélina*, *Los engañados* y *Medora*.

En la Biblioteca del Escorial existe, manuscrita, su colección titulada *El deleitoso*, que contiene siete *pasos* y un *coloquio*. Estas obras fueron impresas por el poeta valenciano Juan de Timoneda, en 1567.

Brilla en las composiciones de Rueda el ingenio, la gracia y la filosofía; una prueba más de que el poeta nace, pues no había estudiado ni filosofía, ni humanidades, ni siquiera gramática.

Como ya hemos dicho, Lope de Rueda halló el tea-

tro sin rumbo, sin creencia, viviendo sólo á impulsos de su instinto, y al mismo tiempo hirviendo en disputas acerca de las formas y estructura de las composiciones dramáticas. No parece sino que aquel gran ingénio quiso pintar aquella extraña y ridícula situación con el humil-dísimo ejemplo de su *Paso de las aceitunas*; Águeda y Torubio disputan en él acerca del precio á que han de vender las de un olivo que van á plantar, y dan órden á su hija Mencigüela, el uno para que las venda á dos reales el celemin y el otro á catorce ó quince dineros; la disputa se acalora, y Mencigüela, conformándose durante toda ella con las órdenes de cada uno, sólo consigue atraer sobre sí la cólera y el castigo de ambos, que la dan de golpes; hasta que entrando Aloja, su vecino, é informado del origen de la contienda, consigue calmarlos y exclama: "Hora por cierto, que cosas vemos en esta vida, que ponen espanto. Las aceitunas no están plantadas, y ya las habemos visto reñidas".

Así sucedia, en efecto, en aquella época, respecto al asunto de que se trata. El teatro, propiamente dicho, no existia aún; y ya disputaban sobre aquello en que habia de consistir su belleza y refinamiento; no se conocia su índole, y se pretendia haber hallado los medios de su desarrollo.

El singular mérito de Lope de Rueda, dice el ilustrado crítico Don Manuel Cañete, consiste en haber pintado al hombre con admirable y exquisita agudeza, no como lo soñaba, sino como lo veia. Si los escritores dramáticos que le sucedieron hubieran seguido por tal camino; si el maravilloso ingénio de Lope de Vega, de Tirso, de Calderón, de Moreto, no se hubiera apartado de esta senda, remontando la fantasía hasta perderse en las nubes sin hacer caso de la tierra, en vez de levantar el vuelo aguzando la vista para tenerla siempre y muy

principalmente fija en el hombre, hasta cuando se engolfaba en las mayores alturas de la exaltación poética, el teatro español del siglo XVII valdria más aún, siendo tanto lo que vale.

El malogrado y fecundo poeta Don Luis Eguílaz, escribió una bellísima comedia titulada *Lope de Rueda*, con objeto de honrar la memoria de tan preclaro ingenio, y que es una de las ricas joyas de la literatura contemporánea.

Como muestra de lo que es, y en apoyo de lo que dejamos consignado, no podemos resistir el deseo de trasladar aquí parte de la escena con que termina la comedia de Eguílaz:

"CANÓNIGO.—Sí, Lope de Rueda, sí; más de lo que
"pensais, y más bien del que decís procurar podeis, llamando los hombres al buen camino. No es á los que
"van á la iglesia, llenos de unción, á oir nuestros sermones, á los que necesitamos ganar, que esos buenos
"cristianos són, y ganados están; á los que no acuden á
"oir la voz que de la cátedra del Espíritu Santo emana, pecadores empedernidos, es á los que es preciso atraer,
"y nunca nuestra palabra les alcanza, porque huyen de los lugares en que resuena.—Van los que digo tras
"del placer, y en medio del placer, hay que sorprenderlos, dándoles á beber la buena doctrina, sin que
"por el gusto que en su paladar deje sospechen lo que beben; y eso es lo que haceis vos con vuestros ejemplos representados, donde se acude en pos del deleite
"de la risa, y de los que siempre se saca una lección saludable, donde se entra riendo ¡y se sale pensando!
"El tablado que alzais en medio de la plaza ó en el corral de la posada del pueblo, es un púlpito que si
"envidiar pudiera os envidiaría yo, que dirijo mi voz á la muchedumbre desde el del templo cristiano, porque

"á vos os escuchan los que á mí no me oyen, y con
"vuestras farsas y pasos podeis hacer más bien en un
"dia, que yo con mis pláticas en lo que de vida me
"resta.

"LOPE (*Con entusiasmo*).—Ello es así como lo de-
"cís, señor Canónigo, que experimentado lo llevo en mis
"largas peregrinaciones; y tal idea, por saberlo, forma-
"do hé de este oficio de farsante, que algunos infame
"juzgan, que no lo trocaría por el de ministro del rey,
"ni el de general de sus ejércitos; que ministro soy de
"la moral y la cultura públicas, y aunque al frente de
"escasa tropa, todos los dias riño una batalla con la ig-
"norancia y la inmoralidad, aprisionando en ella las áni-
"mas de hombres, á quienes hago más sábios y mejo-
"res.—Yo subiré á la carreta de Tespis, pero no para
"cantar como el farsante griego las alabanzas de un dios
"borracho, sino para esparcirlo bueno y lo santo y lo her-
"moso por ciudades y aldeas, ora envuelto en el chiste
"grosero de un paso de burlas, ora en el ejemplo inte-
"resante de una fábula trágica. Con razón los farsantes
"griegos embadurdaban sus rostros con heces de vino
"para no ser conocidos de sus conciudadanos, porque
"el cantar á Baco era empresa que les avergonzaba: yo
"presento mi cara á mis compatricios, porque aunque
"farsante como aquellos, censuro vicios y enaltezco vir-
"tudes, y en esto no hay nada que haga salir los colores
"al rostro de un hombre honrado!

"CANÓNIGO.—Seguid, hijo, por ese sendero; que si al
"fin de él hallais la palma del martirio, más allá brotará
"para vos el laurel de la gloria. (*Con creciente estu-
"siasmo.*)

"LOPE.—¡El laurel de la gloria cristiana, que se ciñe
"enseñando al que no sabe, consolando al afligido!

"CANÓNIGO.—Esas són obras de misericordia.

"LOPE.—¡Y ese es el término del arte que profeso!—
"Si el teatro no enseña y no consuela, más que ministe-
"rio de hombres honrados es oficio de bufones; y Lope
"de Rueda no es venido al mundo para ser bufón.—
"Con Rufina por esposa, y esos que veis por compañe-
"ros, capaz soy de dar cima á grandes empresas. Quie-
"ro hacer revivir en nuestra pátria el arte de Grecia y
"de Roma; mejor dicho: crear para ella un arte nuevo,
"porque el de aquellas grandes naciones está envuelto
"en las tinieblas del paganismo, y á nosotros es preciso
"que nos alumbre la luz divina del arte cristiano."

III.

Imitadores de Lope de Rueda.—Lope de Vega: su vida y educación, fama y popularidad.—Desarrollo que alcanza el teatro español en tiempo de este ingenio.—Fecundidad de Lope.—Defectos de que adolecen las obras de este ingenio.—Sus mejores obras.

POR lo que dejamos expuesto fácilmente puede deducirse que, si bien nuestra escena progresaba y producía muchas obras dramáticas, tales como las que escribieron Juan de Timoneda, amigo de Lope de Rueda y editor de sus obras, Pedro Simón Abril, Jerónimo Bermúdez, Fernán Pérez de la Oliva, Luis Zapata, Miguel de Cervantes Saavedra, del que, dicho sea con todo el respeto debido al Príncipe de los Ingenios españoles, en vez de hacer lo que podía por mejorarlo, se dejó arrastrar por el gusto pervertido del vulgo, Cetina, Virués, Guevara, Argensola, Mejía y otros de ménos valer, ni las obras de estos ingenios fueron verdaderamente dramáticas, pues cuando no consistían en meras novelas dialogadas, sólo tenían el ca-

rácter de farsas, ni se habia atinado por completo con el rumbo que debia seguir el teatro español, dadas las condiciones que aquí revestia el arte, los caracteres y las aficiones de nuestro pueblo.

Como hemos visto, hiciéronse diferentes ensayos para ver si se lograba satisfacer el gusto nacional; pero no dieron los resultados apetecidos, lo cual debe achacarse á que las obras dramáticas que hasta esta época produjeron nuestros ingénios carecian, casi en absoluto, de los caracteres distintivos de nuestra nacionalidad, y por lo tanto de nuestra literatura.

Estaba destinado á encontrar el secreto que tantos ingénios habian perseguido, á un hombre extraordinario, á quien han admirado propios y extraños, mereciendo de todos elogios sin cuento.

Este hombre extraordinario fué el Fénix de los Ingénios, Frey Lope Félix de Vega Carpio, á quien por su portentosa fecundidad llamó Cervantes *mónstruo de la naturaleza*, en un arrebató de entusiasmo.

Cuanto pudiéramos decir de tan preclaro ingenio resultaria pálido al lado de la exacta pintura que de él hace Don Vicente de la Cruz:

"Asombrosa fecundidad poética, imaginación volcánica, estudio profundo del gusto y las necesidades de su época, facilidad extraordinaria para pintar con inimitable colorido los caracteres combinando los recursos dramáticos con habilidad suma, y valor incontrastable fundado en la alta conciencia de su génio para romper los antiguos moldes de la literatura dramática, destruyendo el clasicismo griego, hé aquí los elementos que concurrieron en momento dado en un solo hombre para honra y gloria de nuestras letras; hé aquí el arsenal inagotable de sus poderosas concepciones, y el secreto inconcebible de su fecundidad extraordinaria. Lope de

Vega fué el que verdaderamente constituyó nuestro Teatro Nacional, gigantesco monumento de imperecederas glorias; su nombre, astro brillante de la escena española, fué la aurora de nuestro Siglo de Oro; su musa, siempre jóven, siempre fecunda, ha sido y será asombro de propios y extraños, y envidia de nacionales y extranjeros.

”¿Y cómo no habia de pintar con espléndidas tintas las galantes aventuras de su época, aquél cuya vida fué una perpétua aventura? ¿Pueden hallarse contrastes más vigorosos que los mil episodios de la extraordinaria vida de Lope? ¿Concebís al gallardo mancebo rondando en noche oscura la solitaria calle de su dama, sin más defensa que su espada y su valor, desafiando las furias del airado padre ó el intransigente hermano sólo por alcanzar un premio á sus amores? ¿Podeis comprender á este mismo hombre vestida la cogulla, temeroso, abatido, y prosternado al pié de los altares implorando la clemencia de Dios y llena el alma de remordimientos? Esta es la causa por qué en las comedias de Lope se advierte un desarreglo constante, siempre adornado con las galas del ingénio y del chiste; en ellas retrató fielmente el estado de su alma.”

No nos parece exagerado el elogio que acabamos de transcribir, cuando vemos más de cincuenta libros de diferentes tratados, escritos en prosa y verso, y más de mil cuatrocientas comedias y cuatrocientos autos sacramentales y varios entremeses y loas, fecundidad de que no existe noticia respecto de ningun otro autor dramático, así nacional como extranjero, y no fijamos la vista en una hoja abierta á la ventura, sin que hallemos á los cuatro renglones una belleza de primer orden.

Nació nuestro poeta en Madrid en 1562, manifestándose su estro poético desde los primeros años de su

vida; encontróse con una sociedad galante, ávida siempre de nuevas emociones, y la corte fué para él un extenso campo de operaciones, en el cual su génio pronto se dió á conocer; las gradas de San Felipe, el Mentidero, el Prado de San Jerónimo, los bosquecillos de la Tela y las huertas de Berruego, jamás tuvieron un concurrente más asíduo, ni las hosterías y figones un parroquiano más constante; decidor y valiente, era uno de los que más revuelta traían la villa; encanto de los salones por su gracejo y donosura, y héroe de las encrucijadas por su valor y sangre fría, fué el hombre de moda de su tiempo, que él supo repartir admirablemente entre el estudio y los placeres.

"Su casa, dice el citado Don Vicente de la Cruz, situada en la puerta de Guadalajara, era el centro literario más numeroso que contaba Madrid en un tiempo en que los grandes tenían particular empeño en cultivar la poesía, rodeándose de los ingénios más eminentes; pronto su escuela tuvo numerosos partidarios, y los corrales de la Cruz y de la Pacheca no pudieron satisfacer las exigencias de tantas obras, reflejo pálido de las de Lope; el aplauso le seguía por doquier, su fama era universal, pues el mundo entero le apellidó el Fénix de los ingénios, y bien puede decirse que su dilatada carrera artística estuvo siempre sembrada de frescos laureles.

"Las mujeres de Lope son inimitables, viven y se agitan á nuestro alrededor, trasportándonos á su época; sus enredos nos encantan, sus sentimientos nos conmueven y su lenguaje llena nuestra alma de embriagadores deleites: ¿puede darse algo más poético que aquellas noches de estío que nos pinta tan magistralmente Lope, en el Prado de San Jerónimo, iluminado por la blanca luna que penetra difícilmente por los espesos bosquecillos, yendo á besar los piés de las hermosas,

que encuentran en el mullido césped descanso á su mollicie? ¿Hay algo más hermoso que aquellos diálogos de arrebatado amor entre una tapada, que vela sus encantos para parecer más hechicera, y un galan atrevido que la persigue hasta conseguir el codiciado premio de sus afanes? ¿No os parece, al escuchar aquellos armoniosos parlamentos, que sois el héroe de la aventura, fingiéndos en vuestra acalorada fantasía á la reina de vuestros pensamientos envuelta en negro manto, cuya clausura rompe para dar salida á una mano de nieve cuajada de brillantes, sobre la que estampais vuestro ardiente lábio, y allá, léjos, muy léjos, perdida entre los copudos olmos que sombrean la quinta de Lerma, la alta carroza ó dorada litera que ha de ser breve cárcel para vuestro ídolo?

”Imposible luchar con Lope en las descripciones; nadie como él ha sabido dar movimiento y vida á los personajes de su tiempo; sus diálogos, en que brilla la pasión, serán el eterno dique de las medianías y el encanto de todas las mujeres; las escenas que tienen por campo la calle solitaria, los juramentos de amor que se cruzan entre dos amantes á través de los hierros de una reja, poniendo por testigo á la imágen de la Vírgen que en el muro cercano alumbra una débil lámpara, serán perpétuo modelo de ternura y sentimiento; aquellos críicones escuderos, hablando mano á mano con sus señores y aconsejándoles en cuestiones de amor, y aquellas trasnochadas dueñas facilitando á peso de oro la llave del jardin á los galanes ricos, representan fielmente una clase importante de aquella sociedad galante hasta la esplendidez, y fastuosa hasta la ruina.”

Pensó en la carrera eclesiástica, pero llamado por el ardor de la juventud y el deseo de otra gloria, fué primero soldado. Contrajo matrimonio tres veces, y á la

muerte de su última mujer abrazó el estado eclesiástico y se entregó de lleno á la literatura dramática; tenia entonces treinta años y habia adquirido grandes conocimientos en sus estudios, perfeccionándolos con los viajes, una de las cosas que más ilustran el entendimiento.

No hubo género literario alguno que Lope no cultivara con admirable acierto. Su exuberante imaginación y su clara inteligencia no hallaron nunca obstáculos para alcanzar lo que se proponia. Sus fecundas creaciones són el fiel reflejo de la sociedad española en aquellos tiempos, y están modelados magistralmente sobre las ideas y sentimientos que en ellas dominaban; la religión, la patria, el honor, los amores, la amistad y la cortesanía.

Lope de Vega fué el creador de los verdaderos caracteres dramáticos, en cuya pintura sobresalió mucho, sobre todo cuando ponía en escena caracteres femeninos; manejó el diálogo con gracia y soltura, fué riquísimo en la inventiva, que mejoró mucho, y teniendo todo esto en cuenta, se tendrá una idea de las buenas cualidades de su teatro. Veamos ahora sus defectos, que apuntaremos siguiendo el parecer de ilustrados críticos.

El primer defecto que se le achaca consiste en que la mayor parte de sus obras carecen de argumento, y sin duda, de este nace otro de los que se le achacan, y que consiste en lo mal dispuestas que generalmente están sus fábulas, cuya exposición decae de una manera visible á medida que se aproximaba el desenlace, defectos que hay que achacar á la prisa con que siempre trabajaba, la falta de plan y la misma fecundidad de su imaginación que le hacia amontonar escenas sobre escenas, aunque no tuvieran entre sí la conexión necesaria; en sus dramas revela Lope los momentos de inspiración y los de cansancio, hijos los unos de su privilegiado génio

y los otros de la premura y consiguiente desarreglo con que casi siempre escribía. Los descuidos y desarreglos de tan fecundo poeta, adornado siempre con las flores del ingenio, són debidos al poco gusto del público y á los escasos conocimientos de la época en que escribía, y como se veía siempre aplaudido, creyó que era suficiente dejarse llevar por las arrebatadoras inspiraciones de su imaginación creadora.

El mundo entero le admira colocándole á la cabeza de los primeros autores cómicos. *El castigo sin venganza, La estrella de Sevilla, Lo cierto por lo dudoso, La moza de cántaro, La más constante mujer, Los milagros del desprecio, El perro del hortelano, El premio de bien hablar, El mejor alcalde el rey y La dama boba*, serán eternas joyas de inestimable precio para la literatura pátria.

El Fénix de los Ingenios murió el 26 de Agosto de 1635, en la casa número 15 de la calle de Cervantes, á la edad de 73 años.

La nación se vistió de luto, y tributó con gran pompa los últimos honores al poeta más fecundo que han producido los siglos.

IV.

Escritores dramáticos contemporáneos é imitadores de Lope de Vega.—Mira de Mescua.—Guillen de Castro —Velez de Guevara.—Perez de Montalvan.



A ROMÁNTICA escuela de Lope tuvo numerosos sucesores, adictos y partidarios; uno de ellos fué el célebre doctor andaluz Antonio Mira de Mescua, natural de Guadix, varón doctísimo y fué uno de

los primeros que imprimieron un carácter de regularidad á sus comedias, que aún hoy mismo nos sorprende; una de sus mejores comedias es *La Fénix de Salamanca*. Falleció este insigne poeta dramático siendo dignidad de la catedral de Granada; se conservan de él varias comedias, pero todas inferiores á la anteriormente citada.

Guillen de Castro, otro de los contemporáneos de Lope de Vega, nos dió bien claras pruebas de su peregrino ingenio en *Las mocedades del Cid*, que sirvió al poeta francés Corneille para escribir su grandiosa tragedia del *Cid*; siendo, en opinión de muchos autorizados críticos, inferior la obra francesa á la española.

Luis Velez de Guevara, natural de Écija, donde nació por Enero de 1570, falleciendo en Madrid en 1640: su fecundidad fué semejante á la de Lope, pues escribió más de quinientas comedias; discípulo suyo, se advierte en él el mismo desarreglo; y si bien no tiene igual chiste que él, merecen sus obras general aplauso. Sus comedias más conocidas y celebradas són: el drama histórico *Más pesa el rey que la sangre*, *El diablo está en Cantillana* y *Doña Inés de Castro ó reinar despues de morir*; esta última es la más acabada comedia de este esclarecido autor, que con sus aventajadas condiciones, y no dejándose llevar por el aplauso que adquirieron siempre sus obras, hubiera sido tal vez el segundo de nuestros dramáticos.

El cuadro de los dramáticos contemporáneos de Lope de Vega lo cierra el Doctor Juan Perez de Montalvan, natural de Madrid, donde nació en 1602, é hijo del librero del rey: fué uno de los más ardientes admiradores de Lope. A la temprana edad de diecisiete años comenzó á escribir comedias, cuyo número llega á treinta.

Compartió con Lope los laureles escénicos, y á su muerte escribió *La fama póstuma de Lope de Vega*.

Sus obras tienen un lenguaje arrebatador, y aún hoy día se representan con aplauso. Sus comedias más notables són: *Cumplir con su obligación*, *Los Amantes de Teruel*, *La toquera vizcaina*, *No hay vida como la honra* y *La más constante mujer*.

Murió el 25 de Julio de 1638 á la temprana edad de treinta y seis años, y bien puede asegurarse que con él se perdió el continuador de la gloria de Lope, pues que algunas de sus comedias, en opinión de críticos tan respetables como el Sr. Mesonero Romanos, *igualan y superan á las mejores del Fénix de los Ingénios*.

V.

Tirso de Molina.—Su vida y sus obras.—Moreto.—Su vida y sus obras.—Rojas.—Condiciones generales y cualidades características del teatro de este poeta.—Ruiz de Alarcón.—Su vida.—Injusticia con que le trataron sus contemporáneos.



EL MUY REVERENDO padre Fray Gabriel Tellez, que ocultó su nombre bajo el pseudónimo de *Tirso de Molina*, religioso profeso de la orden de la Merced, natural de Madrid, fué uno de los más renombrados ingénios del siglo de oro de nuestra literatura. Antes de ser religioso, y aún despues, en la soledad de su celda, compuso muchísimas comedias, aunque llenas de impropiedades por el contraste extraño que forman lo trágico y lo cómico, y por la inverosimilitud que reina en la mayor parte de ellas.

Tirso se distingue por su chispeante gracia y por su

fecundidad; maneja el idioma con soltura y maestría; cautiva por su viveza en el diálogo y por la sencillez y gallardía de su estilo; pero sus dramas són por lo general muy poco edificantes: se resienten de inmoralidad y ofenden no pocas veces el pudor y la decencia.

El más bello entre los de este poeta, por su fondo moral y por sus formas literarias, es el histórico conocido con el título de *La prudencia en la mujer*.

No desmerece del anterior *El condenado por desconfiado*, que es de sus dramas religiosos el de más alta estima.

Pero donde, sobre todo, derrama Tirso á manos llenas la riqueza de su génio y la sal de su talento cómico, es en sus comedias de capa y espada: en *La Villana de Vallecas*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Mari-Hernández la gallega*, *Amar por razón de Estado*, *El amor y la amistad*, *Por el sótano y el torno*, *La Villana de la Sagra*, y otras muchas de igual género.

Otro de los poetas que más influyeron en la consolidación del teatro español con su talento y sus excelentes obras dramáticas, durante el reinado de Felipe IV, fué Don Agustin Moreto y Cabañas, que nació en Madrid el 9 de Abril de 1618. De la vida de este distinguido poeta hay muy pocas noticias. Sábese que estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, donde recibió el grado de licenciado en artes en 1639.

Uno de esos accidentes que con frecuencia ocurren en la vida y que impelen al hombre á concentrar su espíritu dominado por una idea bajo la presión del dolor, turbó la paz del alma de Moreto en la edad en que aún debían sonreírle las más dulces ilusiones y las más gratas esperanzas, cuando se le vió de repente renunciar al mundo y hacerse sacerdote consagrándose á la caridad y á Dios con una abnegación sublime, en el hospi-

tal del Refugio de Toledo, donde desde 1657 vivió ejercitando la más alta de las virtudes, hasta el 28 de Octubre de 1669 en que acaeció su muerte.

Las producciones dramáticas de Moreto, que segun opinan algunos exceden de ciento, están caracterizadas por su gran regularidad, por su buen gusto y por su espíritu filosófico.

La principal obra de tan notabilísimo ingénio es *El desdén con el desdén*, en la cual si bien se observa cierto parecido con *Los milagros del desprecio*, de Lope, no puede negarse que es una de las más preciosas y valiosas joyas que posee el Parnaso español; aquellos diálogos llenos de intención, aquellas situaciones en que están desenvueltas las más árduas cuestiones amorosas, aquel plan inmejorable en el conjunto y aquel estilo impregnado de fluidez y sublimidad, serán eternamente admirados por todos los amantes de la literatura. Molière la tradujo al francés, con el nombre de *La princesa Elide*, y en Italia se hizo bajo el de *La princesa filósofa*.

El lindo Don Diego, *Los milagros del desprecio*, *Rey valiente y justiciero* ó *Rico hombre de Alcalá*, *Trampa adelante* y *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, són otras de las muchas obras que nos dejó Moreto, que, si no tan notables como la anterior, merecen ocupar un lugar distinguidísimo, entre las de nuestros más eminentes escritores.

El primer poeta dramático que empezó á apartarse de la sencillez y naturalidad de los anteriores, creando una nueva escuela que luego perfeccionó Calderón, fué Don Francisco de Rojas Zorrilla, natural de Toledo, en donde nació el 4 de Octubre de 1607.

El estilo empleado por Rojas en sus obras dramáticas es retumbante, pero claro; sus versos armoniosos y

ricos, y las palabras corrientes y usuales, forman una música que encanta los oídos.

Rojas cultivó todos los géneros con tal éxito, que se le reputa por uno de los primeros dramáticos españoles; tanto en lo trágico como en lo cómico, demostró su alto conocimiento del corazón humano, el poderío de su imaginación rica y creadora y sus profundos estudios filosóficos.

En su drama *García del Castañar* hizo ver hasta qué punto llegaba la sublimidad de sus concepciones y su estilo heroico y elevado, y en *Entre bobos anda el juego*, que es una de sus mejores comedias, pinta á *Don Lucas del Cigarral*, personaje grotesco y eminentemente cómico, que no puede conseguir casarse con una dama, á pesar de los medios que tanto él como su familia ponen en juego.

Escribió otras muchas obras que, aunque todas recomendables, són inferiores á las anteriormente citadas; basta leer cualquiera de ellas para comprender con cuánta justicia la posteridad le ha señalado como uno de los más aventajados ingénios del Parnaso español.

Don Juan Ruiz de Alarcón nació en Méjico, no se sabe á punto fijo en qué fecha, pero conjeturamos con bastante probabilidad que debió ser por el año 1580.

Pocas noticias se tienen de la vida de Alarcón, sin duda porque pasó casi desapercibido, gracias á la injusticia de sus contemporáneos. El infortunado Alarcón debió bien poco á la naturaleza; sus defectos físicos fueron constante motivo á la burla y sátira de sus émulos y envidiosos, pues era jorobado.

Las primeras noticias que se tienen de Alarcón, se refieren á 1611, en que, apoyado en sus profundos conocimientos jurídicos y creyendo fuesen suficientes sus estudios en derecho, de cuya facultad era licenciado,

pasó á pretender desde Sevilla á Madrid una plaza en el Consejo de Indias para poder vivir con el decoro consiguiente á su clase. Entró en la servidumbre del marqués de Salinas, y tropezando con algunas dificultades en las pretensiones que abrigaba, se resolvió á dar algunas comedias á los teatros de Madrid, lo que le proporcionó grandes amarguras. Despues de sufrir reñidas batallas para lograr su representación; despues de doblegar su altivo carácter ante cómicos y farsantes, teniendo que sufrir en muchas ocasiones la crítica de poetastros vanidosos que se constituian árbitros y jurados de obras incapaces de ser comprendidas por su mezquina y raquítica inteligencia, soportando con santa resignación las burlas y sátiras de Quevedo, que fué siempre injusto con él.

Con objeto de rehabilitar su memoria escribió un sentido drama el inspirado poeta Don Luis Eguílaz titulado *Alarcón*; y posteriormente, uno de nuestros más insignes escritores, Don Luis Fernández-Guerra y Orbe, ha hecho de la vida y sufrimientos del autor que nos ocupa un magnífico libro, que tuvo la gloria de ser premiado en público certámen por la Academia Española, á cuyas expensas fué publicado en 1871, libro que contiene un rico caudal de erudición acerca de la vida y obras de dicho ingénio y de algunos contemporáneos suyos; en este libro podrán ver nuestros alumnos cuán injusta fué su época con un ingénio que, sin tantas amarguras, sin tener que librar un duelo á muerte para representar cada una de sus obras, tal vez hubiese legado á la posteridad monumentos imperecederos de su portentoso talento.

El verdadero teatro de Alarcón, dice uno de sus más estudiosos admiradores, "forma un tratado de filosofía práctica donde se hallan reunidos todos los documen-

tos necesarios para saberse gobernar en el mundo, y adquirir el amor y la consideracion de las gentes". La injusticia de la suerte se ve en *Todo es ventura*; pero tambien se abre camino el mérito á despecho de ella, como se manifiesta en *La industria y la suerte*. La prosperidad, sin embargo, suele ser efímera, que no de otro modo deben calificarse los *Favores del mundo*; bien que tampoco ha de desesperarse en la desgracia, porque *No hay mal que por bien no venga*. En *El dueño de las estrellas*, en *Ganar amigos*, en *Los pechos privilegiados*, y en la aplicación del adagio que dice *Antes que te cases mira lo que haces*, se aprende la práctica de virtudes que llevan en sí la más grata y segura recompensa. El vicio, por el contrario, bajo cualquier forma que se considere, es odioso y perjudicial, lo cual se halla demostrado en *La prueba de las promesas*, *El desdichado en fingir*, *Mudarse por mejorarse*, *Las paredes oyen*, *Los empeños de un engaño* y *La verdad sospechosa*, que reunidas constituyen un tratado de moral y filosofía práctica. Algunas de ellas, como asimismo el *Exámen de maridos*, *El tejedor de Segovia* y *Don Domingo de Don Blas*, ofrecen al propio tiempo bellísimas pinturas de caractéres y situaciones eminentemente dramáticas; y sabido es que el teatro francés reconoce á Alarcón por maestro de sus dos insignes modelos, Corneille y Moliére: ellos mismos lo confesaron.

Las obras de Alarcón són el más acabado modelo de la comedia social; anticipándose á su época, demostró que, para el verdadero talento, no hay tiempo ni edades; él señaló el camino que debia recorrer la comedia moderna, ejemplo que han seguido con honra y provecho muchos de nuestros más insignes contemporáneos que deben al desdichado vate mejicano la gloria de la iniciativa.

VI.

Calderón.—Su vida.—Sus obras dramáticas.—Cuántas fueron éstas.—Defectos que se imputan á su teatro.—Bellezas de sus obras.

EL ENGRANDECIMIENTO y esplendor que habia alcanzado nuestra literatura dramática con la portentosa y fecunda inventiva de Lope de Vega, el génio cómico de Tirso de Molina, y los elevados pensamientos de Alarcón, no debia terminar con los últimos dias del siglo XVI, y aún le estaba reservada á esta época floreciente de nuestra literatura, producir nuevos ingénios é inaugurar el siglo XVII, con el advenimiento de un ingénio feliz que reuniese en sí las cualidades sobresalientes de nuestro teatro, que lo elevase á su mayor altura, y fuese, por decirlo así, la última expresión de aquella escuela dramática nueva, original y tan diferente de la antigua.

A las portentosas, aunque descuidadas concepciones de Lope, á las desenfadadas y chispeantes de Tirso y á las ingeniosas de Montalvan, sucedieron las de un poeta de igual brio y atrevimiento que los anteriores, pero superior para dirigir la comedia y el drama por el verdadero camino de la razón, adornándolas con las más floridas galas de su inimitable estilo: el sucesor de tantas glorias, el iniciador de la verdadera comedia caballeresca y filosófica, fué el insigne y celebrado dramaturgo Don Pedro Calderón de la Barca.

Este preclaro ingénio, nació en Madrid el 17 de Enero de 1600, y fueron sus padres Don Diego Calderón de la Barca, secretario del Consejo de Hacienda en los

reinados de Felipe II y Felipe III, y Doña Ana María de Henao, descendiente de una familia ilustre de los Países-Bajos.

A la edad de nueve años empezó á estudiar humanidades en el colegio de la Compañía de Jesús, donde en breve tiempo hizo grandes progresos, y causó la admiración de sus maestros y condiscípulos, quienes muy pronto descubrieron en él las felices y extraordinarias disposiciones con que á manos llenas le habia dotado la naturaleza.

A los trece años ofreció á nuestra pátria los primeros albores de su génio, escribiendo la comedia *El carro del cielo*, en la que, á pesar de la inexperiencia propia de la edad, revela ya las grandes aptitudes que le adornaban para dedicarse con provecho al cultivo de la literatura dramática. Al cabo de algun tiempo se trasladó á la Universidad de Salamanca, donde se dedicó principalmente al estudio del derecho civil y canónico. En 1620 y 22 se celebraron justas poéticas, con motivo de la beatificación y canonización de San Isidro, y á ellas concurrió Calderón, obteniendo uno de los primeros premios ofrecidos en el certámen.

Como en aquellos tiempos la juventud más distinguida solia dedicarse á la milicia, Calderón de la Barca pagó tributo á la costumbre de su época, y allá por los años de 1625 ó 26, militó en Flandes y en Milán bajo las banderas españolas, ganando fama de ser tan esforzado caballero, como eminente y discretísimo poeta. Mas no por haberse dedicado á la carrera de las armas, olvidó jamás las tareas literarias que constituian su ocupación favorita, puesto que en 1632 habia dado á luz varias comedias en extremo celebradas, que le granjearon un nombre que sus contemporáneos no vacilaron en colocar á la misma altura que el de Lope. Y tanto

fué así, que al morir este en 1635, heredó Calderón por derecho propio el cetro de la literatura dramática española, que hasta entonces con tanta gloria y aplauso habia empuñado el *Fénix de los Ingénios*.

En 1636 fué designado por el monarca para escribir las obras que debian representarse en los teatros reales; cargo que desempeñó, como es sabido de todos, con un mérito superior á todo encomio, dando cada dia nuevas pruebas de la pasmosa fuerza de su privilegiado talento dramático, elevándose á las más altas regiones de la poesía, rompiendo con los preceptos aristotélicos, pintando las costumbres de su época, y afirmando, en fin, las bases de un teatro verdaderamente moderno y popular, con tanta fortuna echadas anteriormente por Lope y algunos de sus imitadores.

El año de 1651 abrazó el estado eclesiástico, impulsado quizá por el espíritu católico, que siempre habia ejercido en él notable influencia, ó efecto de algun desencanto del mundo, que ni sus contemporáneos ni la posteridad han logrado penetrar. Pero no por eso abandonó la carrera dramática, y, por el contrario, aprovechó la tranquilidad que le ofrecia su posición para enriquecer con nuevas joyas de altísimo precio el famoso legado con que debia asombrar á las edades futuras. En 1653 obtuvo el nombramiento de Capellan de los Reyes Nuevos de Toledo, diez años despues el de capellan de honor, con retención de dos beneficios de que disfrutaba, y como término de su carrera eclesiástica, entró á formar parte de la Congregación de presbíteros naturales de Madrid, de la que al cabo de tres años fué nombrado presidente.

Dedicado á las letras y al ejercicio de su ministerio vivió tranquilamente hasta el 25 de Mayo de 1681, en que acaeció su muerte, á la edad de ochenta años cum-

plidos, cuando se ocupaba en la terminación de uno de sus famosos autos sacramentales. Verificóse su entierro no con la pompa que el de Lope, y fué sepultado su cadáver en la parroquia del Salvador, desde cuyo punto se trasladaron en 1840 sus cenizas al cementerio de San Nicolás; de aquí en 1869 á la iglesia de San Francisco, época en que se trató de erigir un Panteón Nacional á los hombres célebres de nuestra pátria, donde permanecieron hasta el año de 1874, en que se volvieron á trasladar al cementerio de San Nicolás; y por fin, en el año de 1880 á la iglesia de Presbíteros Naturales de Madrid.

Los dramas de Calderón sobresalen por lo bien concebido del plan y el desarrollo natural con que llegan al fin, dejando continuamente suspenso el ánimo por una agradable sorpresa; sus pensamientos grandiosos, revestidos de una forma filosófica admirable, són perpétuo modelo de belleza y sabiduría; ninguno le aventaja en el drama elevado ni en el género trágico: *Casa con dos puertas*, *Los empeños de un acaso* y *Dar tiempo al tiempo*, acreditan lo primero, y harán eternamente inmortal á Calderón en el segundo caso *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El Médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, y otras muchas obras del género trágico, en que brilló su poderoso estro, eleváronle á una altura á que ningun otro autor dramático ha podido llegar.

A Calderón se debe la iniciativa é invención de las comedias de enredo, capa y espada, cuadros admirables de la galantería de su época; ejemplo imperecedero de su imaginación brillante y poderosa, y rico venero de enredos teatrales, recursos ingeniosos y desenlaces sorprendentes. *Mañanas de Abril y Mayo*, *La dama duende*, *El escondido y la tapada*, pertenecen á este

género, que cultivó con marcada predilección, pues es infinito el número de obras que nos dejó pertenecientes á él; al formar escuela marcó nuevo rumbo á la poesía dramática, siendo asombroso el número de sus imitadores con más ó ménos éxito, tanto en España como en Francia é Italia. *No hay burlas con el amor*, sirvió á Moliére para sus *Mujeres literatas*, y Metastasio y Corneille le han imitado en muchas de sus más aplaudidas obras, sin que la crítica se haya tomado el trabajo de denunciar su procedencia, ni de dar á cada cual lo que le corresponde.

El teatro de Calderón se compone de ciento veinte comedias, á las que hay que añadir setenta y tres autos sacramentales; tal número de producciones, aparte de la multitud de poesías sueltas que escribió, hace ver que, á pesar del poderoso génio de nuestro poeta, y de lo prolongado de su existencia, no fué en extremo fecundo, ni produjo sus obras con la espontaneidad de Lope, y otros muchos que no han podido llegar á las alturas en que se cernió su incomparable númen.

Se han atribuido muchos defectos al teatro de Calderón; pero estos eran propios de la época en que vivía, y no se comprende cómo algunos no encuentran disculpa para muchas de sus faltas, y pretenden que se expresara de tal manera que no fuese entendido por sus contemporáneos, en cuyo caso, no seria tan grande el brillo de su gloria. Si tuvo que inspirarse en el exagerado espíritu caballeresco que entonces dominaba, en el fanatismo religioso y en las intrigas galantes de la corte, rindiendo su tributo á la afectación de la forma y á la altisonancia de la frase, supo tambien, como verdadero génio y verdadero poeta, elevarse sobre la atmósfera de preocupaciones que le envolvian, para buscar esos pensamientos sublimes y filosóficos de que

están esmaltados sus dramas, y que vivirán siempre para goce del espíritu, y consuelo del corazón, como esas obras gigantescas de la naturaleza, cuya vista produce en todos tiempos igual emoción, y cuya belleza jamás envejece: que todo lo que tiene algo del infinito, es inmortal como el alma. Si no fuera un génio, y sólo hubiera retratado la sociedad que le rodeaba, ni su fama se extendería hoy por el mundo, ni se aplaudirían sus obras, ni cada día sería más admirado.

No puede decirse que el gran Calderón sea el Shakespeare de nuestro teatro, porque no creó un género nuevo como el poeta inglés, ni era tan poderosa y exhuberante su inventiva; pero le aventajó muchas veces en el vigor y la verdad de los caracteres, ganándole en la perfecta disposición del plan y en la armonía de su desarrollo.

El verso de Calderón es dulce, sonoro, melodioso. Fascina como el ruido de las olas que se estrellan contra la roca, ó vivifica y encanta como la brisa que llega impregnada de las esencias de la primavera.

La vida es sueño, es su obra maestra, en la que no se sabe qué admirar más, si la profundidad del pensamiento, la exacta pintura de los caracteres ó la sublimidad de la frase, llegando á ser la más preciada joya de nuestra literatura dramática. El génio que arrastra, fascina y entusiasma desde hace tres siglos, no se discute. Los que critican á Calderón tienen que doblar la cabeza ante los aplausos del pasado, del presente y del porvenir.

VII.

La poesía dramática en el siglo XVIII.—Extrema decadencia á que llegó en los tiempos de Carlos II y Felipe V, y causas de ella.—Esfuerzos para mejorar la situación del teatro y sentido en que se hacen.—Oposición á la escuela francesa: García de la Huerta y sus obras.—Don Leandro Fernandez de Moratin.—Su significación literaria y sus principales obras.

 A LITERATURA dramática del siglo XVII, aquel soberbio monumento que levantaran á la Talía castellana la grandiosa inspiración de Lope y Calderón, Tirso y Moreto, Alarcón y Rojas, vino á derumbarse por completo con los Zamoras y Cañizares. El Teatro, pues, que fundara el gran Lope de Rueda y que tanto engrandeció el inmortal Calderón de la Barca, empezó á decaer despues de la desaparición de este astro luminoso, hasta parar en el churrigueresco é infeliz Comella, á la manera que la gran monarquía española vino á caer desde Carlos V en las débiles manos de Carlos II el *Hechizado*.

Desde Calderón hasta llegar á estos dos autores, que florecieron en el reinado del último austriaco y del primer Borbón, el teatro español se presenta en decadencia cada vez más visible; al llegar á ellos bien puede afirmarse que dejó de existir, pues ni el nombre de decadencia es bastante enérgico para determinar el estado de abandono, de perversión y de esterilidad en que se vió sumida la escena que años antes causaba la admiración y la envidia de las naciones más adelantadas en literatura. En los dias del desdichado Carlos II y en los primeros años del reinado de Felipe V se inauguró para la escena española un período tan lastimoso como

brillante fué el comprendido entre el fecundísimo Lope de Vega y el inspirado autor, de *La vida es sueño*. Los estragos causados por el mal gusto en los dominios de la poesía dramática no fueron ménos visibles, grandes y lastimosos que los que hizo en la esfera de la poesía lírica.

Al comenzar el siglo XVIII el carácter español modificábase con la influencia de las costumbres francesas, desterrando aquel espíritu de austeridad sombría y caballeresca que tanto favorecía al movimiento de la literatura romántica, y adoptando en su lugar la sensualidad y el epicureismo de la corte de Luis XIV, que necesariamente habia de encaminar á la literatura por sendas ménos ideales y que más se conformaran con las exigencias de la realidad de la vida. Las notables diferencias que habia entre las Córtes del Escorial y de San Ildefonso habian de reflejarse, así como en la arquitectura, en la literatura y en todas las demás artes de la época. La sociedad del siglo XVIII, frívola é indiferente, aguijoneada por un implacable deseo de goces materiales, llevando en su seno los gérmenes de la filosofía escéptica, aceptaba las obras de nuestro teatro clásico más como legado paterno y recuerdo histórico que como monumento tradicional y reflejo de nuestras costumbres. Entonces escribieron los Bustamante, los Fernandez de León, los Torres, los Tellez, los Navarro, los Bayo y otros muchos que no merecen nombrarse, hicieron en sus dramas tal mescolanza de moros y cristianos, de santos y milagros, de personajes históricos antiguos y modernos, de dioses mitológicos, de magos y tramoyas, que la pobre Talía hubo de ahuyentarse de nuestro suelo, dejando su imperio entregado á la invasión de ese nuevo diluvio de bárbaros; entonces se representaron aquellas rimbombantes y estrepitosas

mascaradas que se llamaron *El más justo rey de Grecia*; *Los mártires de Toledo* y *Tejedor Palomeque*; *El valor de las murcianas, sobre lunas africanas*, *Quitar del cordel el cuello en la más justa venganza*, ó *el pobre fundador del hospital más afamado, el venerable Antón Martín*; *El pleito de Hernán-Cortés con Pánfilo de Narvaez*, etc., etc.

Entre los ensayos originales para introducir en nuestra literatura dramática el gusto de la escuela francesa, deben citarse primeramente los realizados por Don Nicolás Fernández de Moratin, padre de Don Leandro. De dos clases fueron estos ensayos: trágicos y cómicos, porque es de notar que con los esfuerzos hechos para restaurar el teatro, coinciden los que se hicieron para establecer la tragedia, casi olvidada desde Calderón. Al primer género pertenecen las tragedias tituladas *Lucrecia*, *Hormesinda* y *Guzmán el Bueno* que, por más que tengan trozos de bella versificación y no carezcan de mérito artístico, particularmente la última, són de muy poco efecto teatral y no lograron hacer fortuna. Tampoco la obtuvo la tentativa en el género cómico, pues la *Petimetra*, que es la comedia que en dicho sentido escribió Moratin, ni siquiera llegó á representarse, á pesar de que en ella trató el autor de contemporizar con el gusto de la escuela nacional, dividiéndola en tres jornadas. Dicha comedia, cuyas bellezas de estilo y versificación aparecen destruidas por lo mal dispuesto de la fábula y la frialdad del diálogo, se imprimió en 1762 precedida de un discurso en que el autor hace la crítica del teatro de Lope y Calderón, cuyas buenas cualidades aprecia, aunque imperfectamente, á la vez que pone muy de bulto y aún exajera sus defectos.

No fueron estas las únicas tentativas que así en la tragedia como en la comedia se hicieron para aclimatar

en nuestra escena el teatro clásico francés. Entre ellas pueden citarse *Sancho García*, de Cadalso; *La Numancia destruida*, de Don Ignacio Lopez de Ayala; *El Pelayo*, de Jovellanos; *La Zoraida*, *La condesa de Castilla*, y el *Pitaco*, de Cienfuegos, etc.; entre las comedias pueden citarse, *El filósofo enamorado*, de Forner; *El señorito mimado*, y *La señorita mal criada*, de Iriarte; *El delincuente honrado*, de Jovellanos, etc., etc.

Estos esfuerzos por aclimatar en el teatro español el sistema francés irritaron á Don Vicente García de la Huerta, que se declaró el campeón decidido del teatro antiguo, y emprendió la publicación en el año de 1785, con el título de *Teatro Español*, de gran número de comedias antiguas y otra de entremeses con el intento de vindicar al teatro español del siglo XVII del concepto poco lisonjero en que á la sazón era tenido, y colocarle á mayor altura que todos los de Europa; pero como tenia poco gusto eligió mal y no consiguió su empresa. Tan desgraciado fué, que despues de tanto declamar contra los innovadores hubo de ceder al contagio, y no sólo escribió una tragedia original acomodada en gran parte al gusto del teatro clásico-francés, sino que hasta dió en la flaqueza de traducir á los franceses, que tanto aborrecia. Quiso, sin embargo, su buena estrella, que en este desvio de su acostumbrada conducta encontrase los únicos títulos de gloria que le han quedado. Con efecto, su tragedia *Raquel*, y su traducción de la *Zaira*, de Voltaire, són sus dos obras más conocidas y apreciadas.

Pero mientras estos autores monopolizaban el favor del público, apareció un ingenio privilegiado que, dedicándose exclusivamente á la comedia y satirizando con inimitable gracejo á los compositores de la escena, logró llevar á feliz término la empresa, en vano acome-

tida por sus predecesores, de regenerar el teatro español, concluyendo de una vez con el mal gusto, y preparando el camino para el triunfo definitivo de los buenos principios.

Tal fué Don Leandro Fernández de Moratin, á quien cupo la gloria de sacar la comedia española del lamentable estado en que la dejaron los Zavalas y Comellas. Moratin es, sin duda, el más insigne de los dramáticos del pasado siglo, y uno de nuestros mejores poetas cómicos. Más reflexivo que inspirado, pero observador delicado y escritor discreto y de buen gusto, representa no sólo la restauración de nuestro teatro, del que se presenta como reformador, sino el triunfo de la escuela clásico-francesa.

Su primera obra *El viejo y la niña*, le colocó ya á gran distancia de todos sus rivales: la segunda, *El café ó la comedia nueva*, fué como un verdadero Quijote del teatro, y con ella dió el golpe de muerte á los detestables escritorzueros que inundaban el teatro y corrompian el gusto público con sus monstruosos engendros; en la *Mogigata* aspiró á rivalizar con el célebre Moliére; y con el *Sí de las niñas* presentó el dechado perfecto del género que habia abrazado, mostrando hasta qué punto se pueden interesar y mover los ánimos con personajes humildes, una acción sencilla y un lenguaje elevado hasta la extrema naturalidad. Moratin, sin embargo, aunque tan rígido clásico, pagó tributo á su época, durante la cual, estaba en boga el género sentimental: admirador é imitador del gran cómico francés, se apartó de él en muchas escenas de su primera y última comedia, arrancando tiernas lágrimas, mientras su modelo jamás trató sino de excitar la risa. Los acontecimientos de 1808 vinieron también á interrumpir su trabajos en lo mejor de su edad y en la

fuerza de su talento: posteriormente, cuando la literatura ha tomado otro rumbo, se ha querido deprimir el mérito de este autor insigne; pero Moratin vivirá siempre al lado de nuestros mejores dramáticos, y cada vez que se vuelva á dudar de su valor literario, no habrá más que poner en escena el *Sí de las niñas*, y representarlo ante sus detractores.

De todo lo expuesto se deduce que el siglo XVIII fué por una parte poco fecundo en buenos autores y producciones de algun mérito, y por otra un siglo de verdadera revolución. Tambien se demuestra que el drama nacional no pudo ser restablecido, y que el fundado en las doctrinas de Luzan y en las prácticas de los Moratines no llegó á aclimatarse del todo, no obstante lo que en su favor hizo el segundo de éstos.





CAPÍTULO XI.

ESTÉTICA CON APLICACIÓN AL ARTE **de la declamación.**

I.

Necesidad que tienen los actores del estudio de la Estética.—Concepto de la Estética.—De qué procede la idea de lo bello.—Emoción que causa.—Cualidades distintas de lo bello.—No todo lo que es bueno, útil y perfecto, es bello.



LA NECESIDAD de que en la educación de los actores haya algo más que la enseñanza técnica, es cosa que á ninguna persona razonable se le oculta.

En nuestra época no sólo se exige al actor inspiración, sino ciencia, y la conveniencia de que posea conocimientos teóricos de la naturaleza, principios y leyes del arte que cultiva, está universalmente reconocida.

Nadie cree que tales conocimientos engendren el génio; pero sí que lo perfeccionan, depuran y elevan y le proporcionan dos condiciones importantes: sentido crítico y gusto depurado, abriéndole á la vez grandes y

nuevos horizontes y suministrándole multitud de recursos inestimables.

Así se explica la extensión creciente del estudio de la *Estética*, ó sea arte de lo bello. Este estudio bien dirigido revela al artista la naturaleza, los principios y las leyes del arte, le enseñan las condiciones fisiológicas y psicológicas de la emoción estética, y por ende le indican medios oportunos para crearla, le deparan el criterio á que ha de someterse, no sólo para concebir sus obras, sino para estudiar y juzgar las ajenas, y le sacan de aquel estado de inconsciencia en que produce sin saber por qué para elevarse á otro más alto en que tiene plena conciencia de lo que se propone y realiza.

La estética, estudiada dentro de las condiciones de la ciencia positiva, esto es, en relación constante con la realidad y con un carácter eminentemente práctico, y despojada de las vanas idealidades metafísicas que tanto la han perjudicado, es uno de los elementos más importantes de la educación artística.

Atentos, pues, á estas consideraciones, vamos á exponer algunas ligeras ideas acerca de lo que entendemos por *Estética ó realización de la belleza en formas sensibles*, como se define por todos los estéticos el arte bello.

La idea de lo bello procede del sentimiento de lo bello; es decir, de una emoción especial causada en el hombre por ciertos objetos. Distinguida esta emoción de todas las restantes, el hombre trata de darse cuenta de las causas que la producen, esto es, de las condiciones que ha de poseer un objeto para producirla; y una vez descubiertas estas causas, las reúne en una noción ó concepto general, que constituye la idea de lo bello. Como esta indagación de las causas objetivas de la emoción estética requiere cierto grado de reflexión y cultu-

ra, la mayoría de los hombres no convierte en idea su sentimiento de lo bello, lo cual explica cómo todos sentimos y apreciamos lo bello y lo distinguimos de lo feo, y sin embargo, no todos somos capaces de formarnos un claro concepto de la belleza.

Por eso en el sentido comun no hallamos más que conceptos subjetivos de lo bello, que para la mayoría de las gentes no es otra cosa que la causa desconocida de la especial emoción á que se llama *Estética*. El sentido comun distingue perfectamente esta emoción de toda otra, pero no alcanza á explicar su causa.

Lo bello es lo que causa en nuestro ánimo una emoción agradable, desinteresada, pura, que afecta á todas nuestras facultades, y singularmente á la sensibilidad y á la fantasía; que halaga al alma y á los sentidos; emoción que tiene algo de indescriptible é inefable, y que no se confunde con el apetito sensual, con el ánsia de la posesión, con el incentivo de la utilidad, con la admiración que causa lo perfecto, con el amor que inspira lo bueno, ni con el simple agrado que produce lo que conforma con nuestra naturaleza ó con el estado en que nos encontramos.

Esta emoción es independiente de toda consideración de finalidad, y no supone ningun concepto prévio. El objeto bello no es amado, ni nos conmueve, porque hallemos en él conformidad con ningun fin predeterminado, ni porque reconozcamos en él tales ó cuales propiedades trabajosamente descubiertas por la reflexión, ni porque satisfaga ninguna necesidad de nuestro sér. Una vez contemplado, sin concepto alguno, sin reflexión prévia ni consideración de fin, el objeto bello se nos impone y causa en nosotros la emoción que dejamos expuesta.

Cuando decimos que un objeto es bueno afirmamos

esta cualidad, porque reconocemos en el objeto la conformidad con un fin de que tenemos concepto; cuando afirmamos que es útil, significamos que satisface una necesidad determinada; cuando aseguramos que es perfecto, damos á entender que descubrimos en él todo aquel conjunto de excelentes cualidades que creemos debe poseer; pero cuando decimos que es bello, no tenemos en cuenta el fin á que responde, la necesidad que satisface, ni las excelencias que posee; no suponemos concepto alguno ni consideración de fin.

Vemos, pues, que lo bueno, lo útil y lo perfecto tienen cualidades distintas de lo bello; pero hay que tener en cuenta que lo bello siempre tiene perfección, la de la forma; siempre es útil, porque, cuando ménos, satisface las necesidades ideales del espíritu y siempre es bueno, pues el mal en todas sus formas, es un orden incompatible con la belleza.

No todo lo que es bueno, útil ó perfecto es bello, porque puede carecer de la excelencia formal que á lo bello caracteriza. Hay libros muy buenos que no son bellos; hay máquinas y organismos perfectos que tampoco lo són, y hay objetos muy útiles que ninguna belleza poseen. Debe exceptuarse de esta regla, sin embargo, el bien moral, que siempre es bello en cuanto se manifiesta sensiblemente. A esta excepción pudiera oponerse la opinión de que el mal produce alguna belleza en determinadas ocasiones; pero en casos tales, la belleza no reside en el mal mismo, sino en las cualidades buenas que lo acompañan.

Ahora deberíamos tratar de indagar si la belleza tiene ó no realidad objetiva; pero nos seria preciso para ello desarrollar una série de razonamientos que nos llevarian muy léjos de nuestro propósito.

Por otra parte, la cuestión tiene escasa importancia

práctica; pues sea ó no objetiva la belleza, en lo que toca á su realización artística, nos conducimos como si lo fuera, al modo que en nuestra vida ordinaria procedemos como si la realidad exterior fuera como nos parece.

II.

El principal maestro del actor es la naturaleza.—Estudio de la belleza natural.—Leyes por que está regido el mundo.—Diferentes clases de belleza.—Belleza acústica.—Cualidades visibles de los objetos físicos.

L ACTOR debe tener por maestro principal á la naturaleza, de quien debe tomar siempre sus ideas de lo grande y de lo bello.

Porque la reproducción exacta de la naturaleza es la base de la estética, siempre que se complete con el principio de la idealización, debida á la actividad libre, creadora y original del artista, y manifestada principalmente en la belleza de la forma.

Vamos á examinar las distintas manifestaciones de la belleza que nos ofrece la realidad, entendiendo por tal el mundo que nos rodea, y que experimentalmente conocemos por medio de la observación externa é interna.

Para proceder al estudio de la belleza natural, es menester considerarla dividida en objetos físicos, naturales ó sensibles, que percibimos por medio de los sentidos, y podemos muy bien llamar observación externa, y objetos espirituales que no percibimos por medio de los sentidos, sino por el sentido íntimo ó conciencia en nosotros mismos, que llamaremos observación interna. Reuniendo, pues, bajo el nombre de *naturaleza* á todos

los objetos físicos y bajo el de *espíritu* á todos los espirituales, podremos establecer dos órdenes de belleza natural que examinaremos sucesivamente.

No vamos á hacer este deslinde y clasificación para la ciencia en general, sino para la nuestra en particular. Al efecto, tomaremos como principales y sobresalientes aspectos que aquella considere acaso subalternos y accesorios; prescindiremos á veces de ciertas propiedades de los seres, á fin de que se destaquen más pronunciadamente otras, y si en nuestra doctrina por este sesgo especial que vamos á seguir, apareciese alguna contradicción, téngase presente para resolverla que hablamos en sentido relativo y no absoluto.

El mundo está regido por leyes matemáticas, fisiológicas y espirituales, segun la gradación de los seres que lo componen.

Los objetos físicos ofrecen dos clases de bellezas distintas: la belleza *óptica* ó *visible* y la *acústica*. La primera reside en las formas y movimientos exteriores de los objetos; la segunda, en los sonidos que producen algunos de ellos.

La belleza acústica no es permanente en los objetos y se distingue principalmente por la armonía. Su elemento varía mucho, segun los casos, teniendo unas veces verdadero valor objetivo, como el canto en que expresan las aves sus sensaciones, y otras un valor subjetivo, fundado en supuestas analogías, y, sobre todo, en el efecto que los sonidos causan en nuestro ánimo.

Constituyen los elementos fundamentales de la belleza acústica en la naturaleza como en el arte, la altura, intensidad ó vigor, y timbre ó pureza del sonido; el ritmo ó movimiento ordenado de éste; la melodía ó acuerdo de sonidos simultáneos.

En los objetos físicos, considerados bajo el punto de

vista de sus cualidades visibles, hay que examinar la forma y el movimiento.

El movimiento no aparece más que en ciertos seres y ofrece como cualidades estéticas la facilidad y ligereza, ó la grandeza y majestad, así como su regularidad rítmica. Ejemplo de lo primero puede ser el vuelo de una golondrina, de lo segundo el de un águila, y de lo tercero, la marcha de un caballo.

El movimiento, como el sonido, puede tener un valor expresivo, real ó subjetivo.

Los seres inteligentes pueden expresar en él estados de su ánimo, en cuyo caso el movimiento será realmente expresivo; pero también su expresión puede ser un concepto arbitrario de nuestro espíritu, como sucede cuando consideramos melancólico el movimiento de las hojas arrebatadas por el viento.

En la forma de los objetos físicos hay que tener en cuenta la armonía, la expresión y la grandeza.

La armonía se manifiesta en la proporción, orden, regularidad y simetría.

La expresión en la cantidad de fuerza ó de vida que manifiesta la forma del objeto en los estados interiores de éste reflejados en su forma; en la manifestación del carácter peculiar del género á que pertenece y de los caracteres individuales que le són propios.

La grandeza se revela en el tamaño del objeto y también en la cantidad de fuerza en él desplegada.

De todo cuanto llevamos expuesto resulta, que hay en la apreciación de la belleza física, mucho de subjetivo.

La imaginación propende á dar á los objetos físicos un valor expresivo que no suelen tener, atribuyéndoles cualidades propias de espíritu, y buscando numerosas analogías entre lo físico y lo espiritual.

Los casos que acabamos de citar y otros muchos, dan claro testimonio de esta afirmación.

También solemos aplicar á lo espiritual las cualidades de lo físico, y así como hablamos de la tristura del color negro, de lo risueño de un arroyo, hablamos también del vigor del sentimiento, de la claridad de la idea, etc.

La belleza de los objetos físicos reside, no sólo en cada uno de ellos, sino en su conjunto, y nace en tal caso de la armonía que éste presenta por la conveniencia de unos objetos con otros, los bellos contrastes que pueden ofrecer, la combinación de colores y tamaño, etc.

En estas bellezas de conjunto, hay también un elemento subjetivo, debido al efecto que causa en el ánimo; así se dice de los paisajes que son risueños, del cielo estrellado que es majestuoso, de un país iluminado por la luna, que es melancólico.

Fijándonos en el respectivo valor estético de los diferentes órdenes de objetos físicos, fácilmente notaremos que el grado que ocupan en la escala de la belleza, no siempre corresponde al que ocupan en la de la perfección, lo cual es una prueba más de la distinción que existe entre ambas ideas.

Es esto debido principalmente á que, para calificar el grado de perfección de tales objetos, se tienen en cuenta consideraciones muy ajenas á la estética, tales como la complicación de su estructura interna, la utilidad que reportan, y se atiende muy poco á la excelencia de su forma externa.

Por eso són considerados como animales superiores los monos, los elefantes y otros que ninguna belleza poseen, porque se consideran como perfecciones la complicación de sus órganos y funciones y el desarrollo de

su inteligencia, al paso que se reputan inferiores á estos otros animales, que en la escala de la belleza ocupan un puesto mucho más elevado, como la mayor parte de las aves, muchos insectos y moluscos, etc., etc.

Otra de las divisiones que pueden hacerse es la de considerar al mundo inorgánico, dividido en dos reinos: el sideral, que comprende los cuerpos celestes, y el mineral, que comprende las sustancias y cuerpos inorgánicos que existen en la tierra.

Los objetos pertenecientes al primero, ofrecen las cualidades estéticas de la regularidad y grandeza de sus formas, la luz que despiden y el orden concertado y majestuoso de sus movimientos, en que se encuentran los caracteres propios de la belleza.

La belleza de estos objetos reside más en su conjunto, que en cada uno de ellos por separado, y llega hasta lo sublime, como vemos diariamente cuando se observa en el firmamento estrellado y en el espacio ocupado por la atmósfera.

Los grandes fenómenos de la naturaleza, son también bellos y aún sublimes.

El hombre físicamente considerado, constituye el grado superior de la belleza animal, no sólo por la proporción admirable de sus formas, y la variedad, riqueza, agilidad y gracia de sus actitudes y movimientos, sino por la movilidad y expresión de su fisonomía, que tan vivamente retrata el estado de su alma.

En la belleza física humana hay que considerar la oposición de sexos y la variedad de razas.

III.

En la belleza física hay que considerar la oposición de sexos y la variedad de razas.—Belleza de los objetos espirituales.—Belleza espiritual en la vida del sentimiento y de la voluntad.—Unión de la belleza espiritual y física.



A PRIMERA se observa en casi todos los animales; pero en el hombre la distinción sexual es quizá más profunda que en ninguno de aquellos.

El varón aventaja á la mujer en la proporción y majestad de las formas, distinguiéndose en cambio aquella por la gracia y delicadeza de las suyas.

Con respecto á las razas, obsérvase en ellas una escala gradual de belleza, caracterizada principalmente por el color de la piel y del cabello y la regularidad de las facciones, y en la cual se advierte una ascensión creciente desde formas que confinan con las de los animales irracionales, como sucede en las razas negras hasta el bello tipo de las razas blancas.

Dentro de estas mismas razas hay variedad de subrazas distintas y de tipos nacionales, provinciales y aún locales, notablemente diversos bajo el aspecto estético.

Finalmente, considerada en las edades de la vida de los individuos, es la belleza humana (corporal y espiritual): naciente en la edad infantil, alegre, inocente, germen y aurora de la vida; floreciente en la juventud, donde, como en la primavera, se despliega al par con el amor sexual, la tendencia hácia todo bien y belleza; fructífera en la madurez, período del apogeo, de la flor y del fruto, de la plenitud de las fuerzas, estío de la vida; dulce y majestuosa, como la caída de la tarde, en

el otoño de la vejez, especie de segunda infancia, en que cae el fruto y se abre y se esparce la semilla.

La belleza de los objetos espirituales ofrece los mismos caracteres fundamentales que la de los físicos; pero estos caracteres varían por no manifestarse en formas que afecten inmediatamente á los sentidos.

Los términos con que se designan las cualidades y elementos de la belleza física, se han de emplear con muy distinto valor al aplicarse á la espiritual, pues ni la forma de ésta es lo mismo que la de aquella, ni tampoco la armonía, el orden, la regularidad, etc., toda vez que términos semejantes sólo pueden aplicarse con un valor metafórico á fenómenos que no se dan en el espacio ni afectan á los sentidos.

La belleza espiritual se refiere principalmente al pensamiento, al sentimiento ó á la voluntad en cuanto se manifiestan en hechos, esto es, en cuanto són actividades del espíritu.

Estas facultades, abstractamente consideradas, no són bellas ni feas, y sólo parecen tales cuando están en ejercicio; la belleza del espíritu reside, pues, en su actividad en cuanto se traduce en hechos, ó lo que es igual, se refiere siempre á la vida de los seres dotados de facultades psíquicas.

La fuerza, manifestada en extensión é intensidad, es uno de los principales elementos de la belleza espiritual. Por eso són bellos los pensamientos profundos, los sentimientos poderosos y fuertes y la voluntad inquebrantable y firme.

De un modo semejante puede considerarse la influencia de la belleza sobre el ánimo del hombre.

El hombre inculto obedece más bien á sus tendencias sensibles, dándose el placer material inmediato, apartándose del dolor en esta esfera y siguiendo ante

todo las inclinaciones é impulsos egoistas. Pero no bien este mismo hombre en el progreso de su educación, contempla la verdad, el bien, la hermosura, siente hacia estos objetos una pura tendencia divina que le dirige á amarlos y á repugnar y huir el error, el mal y la fealdad. Los honra en Dios, en la naturaleza, en el espíritu, en el hombre y la humanidad; los estima y respeta como sagrados, con noble sentimiento, libre, desinteresado, objetivo; los busca por ellos mismos, anhelándolos profundamente y aspirando á unirse y vivir con ellos en íntima armonía, como el único objeto digno de amor que conoce.

Y este amor y respeto á todo lo finito, en cuanto manifiesta en su límite aquellas propiedades, se subordinan á él á su respeto y amor para con Dios, con los cuales concuerda esencialmente. Ahora bien; en esta situación, sintiendo, es también el hombre unidad orgánica finita, mostrando así un bello ánimo, bellos sentimientos; por lo que sólo lo que es digno y bello en sí puede conmoverle conforme á la propia ley de nuestra naturaleza.

La emoción que de tal suerte se produce en nuestro espíritu, según sus leyes esenciales, es á su vez cosa bella por sí misma, constituyendo un elemento fundamental de la belleza humana y un efecto estético en toda clase de hermosura en nosotros.

Donde mejor se muestra la belleza espiritual es en la vida del sentimiento y de la voluntad, ó sea, en las determinaciones de estas facultades.

En los afectos del corazón, en el amor, en la bondad, en el valor, en la abnegación, es donde reside el más alto grado de belleza espiritual y el que más grandes inspiraciones ofrece al arte.

No es menor la perfección estética de la voluntad

cuando realiza el bien por puros y nobles motivos, ó cuando, puesta al servicio de una elevada idea y unida á fervoroso sentimiento, engendra esos actos, no ya bellos, sino sublimes, que se llaman heróicos.

Cuando la belleza del sentimiento y la de la voluntad se unen en un solo hecho, se encuentra realizado el grado más alto de la belleza espiritual.

La heróica abnegación de los mártires, los rasgos sublimes que el amor ofrece en todas las edades, són manifestaciones altísimas de este género de belleza que aventaja á las más excelentes que la naturaleza nos presenta.

Lo psicológico y lo físico están en el hombre íntimamente unidos; por esta causa no puede decirse que en este mundo exista la belleza espiritual pura. Cabe, no obstante, que la belleza corporal y la espiritual están separadas realmente, pero la belleza espiritual no se manifiesta sin alguna forma sensible y corpórea.

Cuando se unen la belleza espiritual y la corporal ó física, se origina una belleza compuesta, que es el más alto grado de la belleza humana.

La belleza espiritual puede ser de conjunto como la física, naciendo de la oposición de caractéres, afectos, ideas y voluntades.

La lucha y oposición entre personajes humanos realizada en formas bellas, da lugar á un género especial de belleza á la que se llama dramática.

Expuesto á grandes rasgos el ancho campo de la belleza del mundo, queda terminado el estudio objetivo de la belleza, y ahora sólo nos resta para completar este trabajo, comunicar los efectos de lo bello en el espíritu del hombre y ocuparnos en el estudio de la belleza debida á la actividad humana, esto es, la belleza artística.

IV.

Efectos que causa la belleza en el espíritu del hombre.—Juicio y sentimiento de lo bello.—Idea de lo bello.—La belleza ideal.—Fin del arte.—El arte escénico.—Concepción, idealización y representación por el actor de la belleza.



OS OBJETOS bellos afectan primera é inmediatamente á la sensibilidad, cualquiera que sea el género á que pertenezcan.

Esta impresión, trasmitida al espíritu, produce una emoción, á que luego sigue un juicio, mediante el cual afirmamos que el objeto es bello.

Para analizar las causas de la emoción sentida, esto es, saber qué cualidades especiales hay en el objeto que producen emoción, y una vez descubiertas y observadas en varios objetos, habremos formado la idea de lo bello.

La sensación física y la emoción preceden al juicio en la perfección y apreciación de lo bello, pues no decimos que el objeto es bello sino porque nos ha causado la emoción que llamamos estética. Por razón del hábito, la emoción y el acto de sentirlo y de calificarlo parecen simultáneos, aunque en realidad sean sucesivos.

Sensación, emoción, juicio; éstos són en su orden de manifestación los elementos que constituyen la impresión estética.

Esta emoción, como todas las emociones, es indescriptible, y fuera vano empeño tratar de decir en qué consiste. Sólo es fácil explicar que se compone de una mezcla de admiración y de amor que nada tiene de impura ni de interesada.

El arte bello es el resultado de la aplicación de nues-

tra actividad á la producción exterior de la belleza ideal, y esto, al encarnarse en la materia, recibe el nombre de belleza artística, que es la unión de la belleza ideal con la real. La belleza artística es belleza real, pero producida por el hombre, y en tal sentido podemos dividir la belleza real en belleza natural á la producida por la naturaleza, y artística á la producida por el hombre.

Estos dos géneros de belleza se distinguen tanto por sus condiciones como por su origen; pero en lo esencial són análogos. La belleza ideal, de la cual es realización la artística, se somete á las leyes generales de la naturaleza; pero usando de la libertad propia del espíritu. Por eso la belleza artística ofrece objetos que en la naturaleza no se encuentran, y cuando representa los objetos naturales, suele idealizarlos; esto es, engalanarlos con nuevas perfecciones, que no poseen, ó despojarlos de las imperfecciones que tienen.

Esta obra de idealización pierde mucho de su pureza al convertirse en artística la belleza ideal, por razón de los obstáculos que el material en que trabaja ofrece al artista. Hé aquí por qué la obra ejecutada parece siempre inferior á la idea; esto no obstante puede exceder en perfección á las obras de la naturaleza, que muy contadas veces puede ofrecer los tipos purísimos de la belleza que puede concebir y realizar el arte.

De esta doctrina se deduce que el arte bello no es otra cosa que la realización de la belleza concebida por el hombre, y como quiera que la obra artística se cumple trasformando la materia para encarnar en ella las ideas y representaciones fantásticas de la mente, sigue-se de aquí que el arte toca por su parte técnica ó mecánica á la naturaleza física, y por su parte conceptiva ó imaginativa al espíritu, constituyendo de esta manera

una segunda realidad material y espiritual creada por el hombre.

El fin del arte es causar en el ánimo del que contempla sus producciones la emoción estética. Y como quiera que esta pura, desinteresada y noble emoción despierta en el ánimo elevadas ideas, honestos y dignos afectos y valiosos impulsos, el fin último del arte escénico, lo que impropriamente llamamos declamación, es la educación del espíritu humano, principalmente en su parte afectiva. Proporcionar objetos dignos y elevados al amor, á la admiración y al entusiasmo, despertar en el alma el culto de lo ideal y de lo perfecto, tales son los altos fines que el arte teatral puede proponerse, y en tal sentido merece ser considerado como institución verdaderamente educadora.

Si el arte escénico expresa ideas, la importancia y carácter de esta expresión varia mucho según las obras en que toma parte el artista y los varios asuntos que estas tratan, que pueden ser unas veces cómicos, otras dramáticos y otras trágicos.

Lo expresado en el arte escénico es la belleza concebida, ideada y representada por el artista, puesto que no se propone manifestar sus propios pensamientos, sino sólo reproducir los pensamientos y las acciones de los personajes que trata de representar.

Hay quien sostiene que el artista dramático debe limitarse á reproducir fielmente la belleza real, que no es más que la imitación de la naturaleza, y que será tanto más perfecto cuanto más se amolde á la realidad.

Esta es la doctrina que se conoce con el nombre de realista, y que en el modo de definirla y comprenderla, sus partidarios ponen de manifiesto la exajeración de un principio verdadero, que entraña exigencias imposi-

bles de satisfacer y no creemos que sea aplicable al arte escénico.

Por de pronto, la naturaleza especial de los medios materiales de que el arte escénico dispone, le impide reproducir con perfecta fidelidad la belleza real. Aún en las artes imitativas hay siempre un elemento ficticio indispensable. Por más que hagan el pintor ó el escultor, jamás conseguirán imitar con escrupulosa fidelidad la naturaleza; lo mismo sucede al poeta, y no hay que decir lo que al músico acontece.

El exceso de perfección en la reproducción del natural daña al valor estético de la obra de arte; un cuadro laminado agrada ménos que un lienzo tocado con franqueza y valentía; una figura de cera siempre repugna; una composición musical nímiamente imitativa, rara vez produce buen efecto; y una producción descarnada de la vida real en el teatro, parece no pocas veces desprovista de carácter estético.

V.

Cualidades que ha de tener el artista escénico para realizar la belleza.—Vocación.—Educación.—Conocimiento de la sociedad.—Educación práctica del actor.—Impresionabilidad y sensibilidad.—Inspiración.—Cómo se produce la inspiración en el artista.



A PRIMERA condición que ha de poseer el artista dramático es la de expresar la belleza y de expresarla en forma propia, pero esta manera no ha de destruir la espontaneidad del espíritu en las creaciones escénicas, porque las creaciones han de ser espontáneas, cuando es una verdad la concepción de la belleza.

El artista ha de tener tambien la facultad de realizar sensiblemente las ideas del personaje que interpreta.

No todos los hombres han nacido para el arte, ni todos los que poseen condiciones artísticas pueden aplicarlas al arte escénico. La igualdad fundamental de los hombres no excluye las variedades individuales; la ley de la división del trabajo impera en el mundo moral como en el físico, y á cada individuo corresponde una aptitud distinta que le obliga á dedicarse á un fin determinado, y que se revela en esa tendencia constante é invencible que se llama vocación.

El artista dramático debe tener vocación para su arte y mostrarla desde luego, no sólo en su afición constante y en su propósito de consagrarse á él, despues de haber mostrado su aptitud en diferentes tanteos ó ensayos.

Pero no basta esto solo; ha de completarse con la educación. Ha de ser educado para el arte que va á cultivar.

El artista dramático es, antes que todo, hombre, por lo que su educación es preciso que sea lo primero humana, más que artística, sin que pueda considerarse educado con solo poseer la educación especial para su arte.

Muchos sostienen que el actor sólo necesita génio y no educación, fundándose en que el arte dramático es hijo de la pura inspiración, y en que el artista nace y no se hace. Pero en contra de esta afirmación podemos oponer la de que, si bien el génio no nace de la educación, se perfecciona educándose, habiendo sido hombres ilustrados y cultos casi todos los grandes actores.

La cultura general humana que debe darse al artista escénico, es la que comprende el presente *Curso com-*

pleto de declamación, que contiene los conocimientos fundamentales de absoluta necesidad para el actor,

Además, dedicándose á un arte eminentemente social por su carácter como por su influencia, necesita conocer la vida experimentalmente, no sólo en sí mismo, sino en sus semejantes; necesita estudiar en esa escuela de perpétua enseñanza que se llama mundo, única que puede despertar en el hombre vivo interés hácia sus semejantes, rectitud de juicio, delicadeza de sentimientos, y arte exquisito en el obrar.

El actor necesita conocer el mundo; desde los salones hasta las tabernas, todo debe recorrerlo y en todas partes observar tipos, caracteres y costumbres, que luego ha de representar en la escena.

Tal es la educación del artista como hombre. Ocupémonos de su educación especial como artista.

La educación práctica se adquiere con el estudio de los actores más ilustrados, y con el de las obras dramáticas en todas sus manifestaciones. Este estudio no ha de llevar á una servil imitación de los actores, sino á una libre asimilación de sus bellezas, y al estudiar las obras dramáticas, ha de tener presente el carácter de la época y del pueblo en que la acción se desarrolla, acostumbrándose á fijar éstas con exactitud para evitar incurrir en deplorables y perniciosos anacronismos.

Todas las facultades del artista cooperan á la producción de la belleza artística; pero la *imaginación* ó la *fantasía*, intervienen más directamente.

Sin imaginación, no hay verdaderos artistas escénicos; ni la razón ni el entendimiento la sustituyen.

Esta facultad, creadora de la belleza ideal, es también el primero y más necesario agente de la producción artística.

La imaginación del actor ha de ser fecunda y pode-

rosa, constituyendo lo que se llama *inventiva*, ó sea, la de crear personajes llenos de expresión y de vida.

La imaginación del actor necesita del constante auxilio de la *memoria*. Esta, por consiguiente, dependerá principalmente del orden y del análisis de las ideas.

La mejor memoria y la más segura, es la que procede con juicio. Para aprender una relación, un discurso, es menester meditar primero sobre la idea principal, las ideas accesorias, su número, su orden, su trabazón, el plan de cada parte, sus divisiones, las subdivisiones de cada objeto, etc.

Procediendo de esta manera, es casi imposible equivocarse. Aun cuando se olvidara la relación, estaria el actor en el caso de arreglarla de nuevo sobre la escena.

El objeto principal del orden es para que se nos representen las cosas en el momento que tenemos necesidad de ellas.

La *sensibilidad* es otra de las facultades que ha de poseer el actor en grado sumo. Aun en su acepción más amplia, como facultad que recibe todo género de impresiones físicas y morales, la sensibilidad es importantísima en el arte, por cuanto contribuye á producir en el artista dramático la *inspiración*.

El estado de iluminación y de calor en que se halla el alma del artista, cuando más vivamente funciona la imaginación para realizar sus concepciones, se llama *inspiración*. Es la chispa que salta del choque de las facultades creadoras que engendra una expresión de los sentidos, la espontaneidad y la reflexión, la naturaleza y el espíritu; es el metal que hierve en el horno, y no reposa hasta que se vierte en el molde, de donde sale fundida la creación artística.

Este momento del artista es el que lo coloca en la ciega impaciencia é implacable necesidad de exteriori-

zarse, de salirse de sí mismo, para contemplarse hecho obra sensible.

El artista dramático no es dueño de calmar ese tormento más que trabajando, representando las ideas y sentimientos del personaje que ha concebido su acalorada fantasía. Ni vive, ni descansa, hasta que ofrece á la contemplación de los espectadores el tipo ó concepción que ha animado dando calor y vida.

La concepción imaginada se le aparece al actor inesperadamente, sin saber de dónde viene y dejándole maravillado. Entonces no se pertenece á sí mismo; percibe que están funcionando sus más brillantes facultades, y se recoge y concentra para que no se interrumpa, extravíe ó debilite la celestial emoción que le embarga y que siente, sólo para darle realidad viva y palpitante.

Lo divino de la inspiración no desconoce ni excluye las demás causas ocasionales que ella encuentra. El aspecto y estudio de las bellezas naturales, educan y habitúan la imaginación para que produzca. El arte estimula al arte, despertando los génios é incitándoles á una noble rivalidad.

El artista dramático vive en la escena de magnetismo, y á medida que disminuye ó se refuerza la corriente que lo pone en contacto con el público, él desfallece ó se reanima. Si el efecto le falta, es claro que debe faltar calor á su interpretación. Por eso el sentimiento no basta para producir la inspiración.

Muchas veces siente el actor arder en su frente la llama de la inspiración y no logra interesar ni conmover al público.

Cuando el actor consigue dejar en el cuarto de vestirse, con la ropa que se quita, sus pasiones, sus dichas y sus amarguras, y al tomar el vestido del personaje que

va á representar, toma con él sus instintos, sus alegrías y sus dolores, puede decir que se acerca á la inspiración. Para conseguirla, basta un detalle cualquiera. Si el personaje que interpreta gime, puede servirle de atracción el recuerdo de una desgracia de familia; si el personaje sonríe, la presencia en el teatro de una persona querida, puede trocar en verdadera la falsa alegría del intérprete. En otras ocasiones, la determina el aplauso oportuno á una frase cuyo sentido le costó encontrar, al ver premiado así el esfuerzo realizado; los conceptos de la obra dramática que reproducen su manera de comprender el amor filial ó el amor de la patria, también puede sacudir su naturaleza como una corriente eléctrica.

Entonces el artista se exalta, se transforma ante sí mismo en un sér superior, que tiene por misión divulgar lo bueno y lo bello, arrebatando de entusiasmo á los que le escuchan.

Cuando esto ocurre, olvida que pisa el escenario, y en realidad le parece que no se halla en él, porque se siente como suspendido entre el cielo y la tierra; la palabra brota con naturalidad de sus labios, como si hablara realmente de sentimientos personales ó expresara ideas propias; la voz, de instrumento físico, se convierte en instrumento moral, y recorre fácilmente la escala de la pasión.

Las notas bajas de la voz que convienen con el horror ó la solemnidad del momento, las medias que expresan el afecto amoroso, las agudas con que la cólera grita, con que la alegría ríe, toman naturalmente su colocación en el discurso, formando una especie de recitativo que el mejor maestro de contrapunto no desdenaría para la mejor de sus composiciones musicales.

Cuando todos estos fenómenos se manifiestan, cuan-

do la emoción estética se apodera del actor, delirante ó sonámbulo, se mueve, siente, piensa y habla con la voluntad, el corazón, la inteligencia y la lengua del personaje que se ha trasfundido en su naturaleza, es cuando ha logrado la verdadera realización de la suprema belleza en forma exterior sensible.

En ese instante supremo es cuando el sentimiento y la pasión del artista dramático ha de encontrar la inspiración: si su corazón no le presta ese instinto artístico, es inútil que le busque en las reglas. El verdadero artista las hallará en su corazón y en su talento. El que no reuna las dotes indicadas, el que no sienta dentro de sí esa espontaneidad intuitiva que llega hasta adivinar lo desconocido, ese no es artista, y todas las reglas del mundo no le harán ver lo que no vé. Ese no llegará á concebir jamás la belleza, porque hay casos en que una sonrisa puede ella sola encerrar más dolor que el que arrastra consigo un torrente de lágrimas, y otros puede una sonrisa, asimismo, encerrar más ira que todos los arrebatos imaginables.





CAPÍTULO XII.

ARQUEOLOGÍA

con ampliación de la Indumentaria.

I.

Qué se entiende por Arqueología.—Orígen del arte.—Utilidad moral y material del arte.—División del arte.—La arquitectura.—La escultura.—La pintura.—El arte en Grecia.—Idem en Roma.—El teatro griego.—Idem romano.—Traje del actor griego.—Idem del actor romano.—Trajes que deben usar los actores.—Manera de usarlos.—Verdad histórica en los mismos.—Propiedad.—Uniformidad.—Estudios que deben hacer los actores acerca de este punto.



LA ARQUEOLOGÍA es la ciencia que investiga, describe y explica los monumentos antiguos. Se deriva de las palabras griegas *archaios*, antiguo, y *logos*, tratado.

El origen del arte está en los sentimientos nobles del corazón y en la necesidad que el hombre tiene de vivir en sociedad y transmitir y perpetuar sus ideas.

Los sentimientos nobles del corazón són el origen de la *utilidad moral* del arte; la necesidad que tiene el

hombre de vivir en sociedad y transmitir sus ideas són el origen de la *utilidad material*.

Para obtener estas dos especies de utilidades tiene el hombre tres medios, á saber: la forma *plástica*, la forma *tónica* y la forma *literaria*. La primera se dirige al sentido de la vista, la segunda al del oído, y la tercera á la imaginación sensible.

La vista, el oído y la imaginación sensible reciben las sensaciones contemplativamente; los demás sentidos las reciben prácticamente, y por esto se limitan al gusto individual.

El medio plástico da origen á la *arquitectura*, á la *escultura* y á la *pintura*; el tónico á la música y el literario á la poesía.

Tales són las formas fundamentales que el arte revisita, constituyendo las bellas artes.

Vamos á dar una ligerísima idea de las artes que tienen por medio de expresión la forma plástica.

La *arquitectura* es el arte de dar formas á la materia para atender á las necesidades de la vida social regulándolas segun las leyes de la geometría y de la mecánica. Tiene dos objetos, el primero se limita al edificio, constituyendo la alta arquitectura; el segundo se extiende al mueblaje y al traje, constituyendo la arquitectura inferior, las artes suntuarias propiamente dichas.

La *escultura* es el arte de representar el carácter individual del espíritu en la forma que mejor puede dar razón de él, que es la humana, por medio de la materia labrada en sus tres dimensiones. Se desarrolla en tres géneros, á saber: la estatua, el grupo y el bajo relieve.

La *pintura* es el arte de representar el espíritu humano en el desarrollo de sus pasiones y sentimientos por medio de la ilusión de la forma plástica sobre una superficie por medio del color. Se divide en dos géneros:

el histórico y el de simpatía. El primero puede presentarse en simple carácter y en acción: la pintura histórica en simple carácter comprende las imágenes religiosas, las alegorías y el retrato; y la pintura histórica y en acción es la representación de escenas tomadas de la historia. El segundo comprende los cuadros de costumbres, el paisaje, los floreros, fruteros, bodegones, etc.

Las edades pasadas han dejado monumentos pertenecientes á cada una de estas tres artes; pero la ignorancia ha enterrado muchos de ellos en el olvido; y el tiempo y la mano del hombre han envuelto entre ruinas y escombros los que aquella no ha destruido.

La Grecia recibió el conocimiento del arte por medio de sus colonias establecidas en el Asia Menor y en Italia, pero trasplantado á Grecia prosperó de tal modo, que las obras de los griegos no fueron igualadas por pueblo alguno, altura que mantuvieron hasta que perdida su libertad perdieron con ella las artes su esplendor.

Ocupados los romanos en su pasión favorita de dominar el mundo, se aplicaron poco á practicar las artes, contentándose con darlas un asilo, y esta indiferencia hizo decaer poco á poco á las artes, conservándose solamente el conocimiento de los procedimientos mecánicos en los talleres, luego que como era de esperar, desapareció el génio y el gusto, en cuyo caso no se halló ya en las obras nuevas la belleza que caracterizaba las obras de los grandes artistas de la Grecia.

No importando á nuestro propósito más que dar cuenta de los monumentos que la civilización griega elevó y de entre estos los teatros donde se celebraban los juegos escénicos (que así llamaron los griegos á las representaciones teatrales) que fueron autorizados y hasta

cierto punto exigidos por las creencias de aquel pueblo. Hubo dos clases de teatros, unos para la representación de tragedias y comedias, y otros para el canto y para ensayos de declamación y peroración. A estos últimos se los llamó *odeones*, y estuvieron por lo regular inmediatos á los primeros. Los griegos construyeron sus teatros en terrenos pendientes ó sobre un macizo de piedra y siempre en forma semicircular, no tuvieron techo y estuvieron orientados mirando la galería al Norte, lo cual debió tener el objeto de que el sol no incomodara á los espectadores. Al espacio que quedaba al pié de la gradería llamaban *orquestra*.

La pared de fondo de la escena tenia tres puertas: la del centro llamada *real*; las laterales que representaban, una la puerta de una caverna, y otra la de una casa. Los odeones fueron por lo regular circulares y tuvieron techos de madera.

En la *Literatura general*, al hablar del origen del teatro griego, dejamos expuesto cuanto al mismo se refiere; ahora sólo añadiremos que el poeta Thespis, de quien tambien dejamos hecha mención, fué el primero que empleó la representación dialogada, introduciendo un actor, con el objeto de dar un tanto de descanso á músicos y á danzantes; y parece que el poeta mismo se encargó de los papeles, representando distintos personajes á favor de disfraces y mascarillas ó antifaces de lienzo, de cuyo artificio parece que fué tambien el inventor.

Despues el poeta Esquilo perfeccionó la representación de la tragedia, dando á los actores verdaderos y propios antifaces, un traje holgado y rozagante, y sobre todo mucho más decente que el que hasta aquella época habian usado; y un calzado llamado *coturno*, que daba mayor estatura al actor; á todo lo cual añadió un

decorado escénico propio, valiéndose de pintores y de maquinistas especiales.

La civilización griega pasó á poder de los romanos, y animados estos del espíritu etrusco, que no pudo ser otro que el primitivo griego, continuaron empleando el medio de civilización que el teatro proporcionaba; y por lo mismo introdujeron algunas modificaciones en las formas del edificio.

Tuvieron tambien grande importancia entre los romanos los teatros, sobre todo desde que se les dió una construcción permanente. En los siglos primitivos sólo se ejecutaron los juegos escénicos en tablados de quita y pón que se levantaron en el circo. En el II antes de J. C. erigieron teatros de piedra, y cerca de un siglo más tarde adoptaron la disposición griega. Sin embargo, el teatro romano se diferenció del griego en que tuvo la orquesta ménos espaciosa, y la escena más profunda y ménos elevada, y no estuvo colocado sobre terreno pendiente.

El sitio destinado para los espectadores fué semicircular, y tuvo gradas divididas por escaleras en dirección al centro del semicírculo, cuyas divisiones se llamaron *cuneus*. En los primeros tiempos los espectadores se sentaron sobre la piedra; pero en tiempo de Calígula se permitió poner almohadones y tapices en las gradas. El conjunto de esta gradería estribó sobre series de bóvedas á manera de galerías; y el exterior del monumento estuvo decorado con pilastras y columnas, galerías y pórticos, etc., y coronado todo por un ático. El conjunto de gradas se llamó *cavea* y el espacio que quedaba al pié de la gradería se llamó *orquestra*. La escena no tuvo de ancho más que el doble del diámetro de la orquesta, y se levantó unos cinco piés del piso. En el fondo presentó un espacio en hemiciclo, adorna-

do el todo con columnas, estatuas y pinturas. Enfrente del proscenio hubo el *pulpitum*, que era una plataforma que se adelantaba hacia la orquesta y donde cantaban los coros. Los actores declamaron en el *proscenium*. La fachada del fondo de la escena presentó tres puertas como en el teatro griego, llamándose la del centro *puerta real*, y *hospitalia* las de los lados. Esta fachada estuvo decorada con columnas y estatuas. En las partes posterior y laterales de esta fachada estuvo el *parascenium* ó *postcenium*, que era el sitio en donde se vestían los actores. La escena tuvo dos pisos, el *hyposcenium*, que comprendió varias piezas para el servicio de la escena, y era el piso de debajo de la escena; el *episcenium* era el piso superior. En el centro de la orquesta se elevó una ara en la cual se sacrificaba una víctima á Baco antes de principiar el espectáculo. Al rededor del altar estuvieron colocados los músicos.

Si el actor griego llevó un traje especial y una mascarilla característica para representar en el teatro, y además para la tragedia calzó un alto coturno; fué este un calzado con suela sumamente gruesa, para elevar la estatura del actor y dar idea por este medio de la grandeza de los héroes, que eran los únicos personajes que se consideraban propios de la tragedia; el actor romano, como formado según la pauta del griego, hubo de hacer otro tanto, y añadió el vulgar *soccus* como calzado propio de la comedia, género que muy especialmente cultivaron los poetas romanos. Tales mascarillas hubieron de ser sumamente ligeras; hubieron de ser de tela encerada, de pellejo resecado, de corcho quizá, pero no cabe duda que cubrieron, si no toda, mucha parte de la cabeza.

Después de haber expuesto, aunque someramente, lo que precede, acerca del teatro entre los griegos y los

romanos, vamos á dar una ligerísima idea acerca de la propiedad del traje que deben usar los actores, circunstancia que contribuye poderosamente al mejor resultado de la representación.

El actor debe tener presente que la fatuidad y la sencillez de las personas ó el buen ó mal gusto de la coquetería y la decencia, son cosas que se distinguen por sólo el traje del individuo.

El mérito más notable del célebre Máiquez consistió en el estudio profundo y detenido que hizo en la propiedad de los trajes, pues era muy comun antes de que brillara en la escena su colosal figura, ver al que representaba á Cain vestido con tonelete griego y plumas en la cabeza, á guisa de araucano, así como á Aristóteles con casaca y peluca de bucles en la comedia *El maestro de Alejandro*.

El color, la hechura, la armonía de los vestidos y el modo de llevarlos, son otras tantas señales características que el actor ha de conocer tambien.

Por ejemplo, los que llevan habitualmente vestidos negros ú oscuros, estrechos, muy abrochados y con el sombrero calado hasta los ojos, són, por lo general, de carácter poco expansivo, y los que llevan vestidos holgados, siempre abiertos y de color más ó ménos vivo, suelen anunciar hombres que, aunque de poco orden y perseverancia, son de carácter franco y amable.

El sábio acostumbra á ser sencillo y aseado en su exterior; viste segun su clase ó gerarquía, y aunque no sigue precisamente la moda, cuida, no obstante, de no chocar demasiado con ella.

Los que siguen la moda de una manera exagerada, són, por lo comun, ociosos y superficiales, al paso que el que afecta vivir diametralmente á la moda, denota un carácter testarudo, cáustico y de poquísimo tacto.

Muy raro es que un hombre distinguido por su talento y por su mérito, sea extremadamente mirado en su vestido, al paso que es muy comun que sea negligente en este punto.

En los trajes de los actores debe observarse los principios generales de verdad histórica, de propiedad y una cierta uniformidad en cada uno en particular y entre todos en general.

La verdad histórica consiste en usar trajes árabes en una obra de argumento árabe; trajes griegos en otra que se exponga en la Grecia ó entre griegos, etc.

Porque es muy ridículo ver trajes bordados de oro, de plata ó de púrpura en países y épocas en que no los usaban, ó porque no conocian todavía esta parte del lujo, ó porque las leyes suntuarias del país les habian prohibido.

La propiedad consiste en no usar el mismo traje un viejo que un jóven, un magnate que un criado; teniendo que observarse y conocerse por ellos el carácter propio y distintivo de cada personaje.

Entre los turcos, es comun el uso del turbante; sin embargo, por el color de éste ó por alguno de sus accesorios, se distinguen ciertas clases entre sí.

Los Emires, que se vanaglorian de ser descendientes del Profeta por su hija Fátima, usan el turbante verde, por ser el color de Mahoma; mientras que los demás turcos le suelen llevar rojo con un rodete blanco; y los genízaros, se distinguian antes de su abolición ó destrucción, por un pedazo de muselina blanca que llevaban en él, y que les dió el sultán Amurates III.

De manera que faltaría á la propiedad el actor que interpretando un personaje musulmán cualquiera, se presentara con un turbante verde; causaría el mismo

efecto, que si viéramos un paisano ó un militar con sombrero de teja ó bonete de clérigo.

El traje de los jóvenes se ha distinguido en todos los países y tiempos del de los viejos, en ser de colores más vivos, de hechura más graciosa, y con adornos más elegantes.

Los esclavos romanos no solían vestir más que una túnica sin mangas, llevaban la cabeza descubierta y los pies descalzos; los ciudadanos usaban dos túnicas, una sin mangas y otra con ellas, una especie de cintas que tejían para cubrir las piernas y los muslos y les servían como á nosotros los calzones, un calzado más ó menos rico, y encima de todo llevaban la toga, la clámide ó la pretesta, según la clase ó destino de cada uno de ellos.

De todo esto se deduce que el traje que vista el actor ha de ser propio del personaje que representa, es decir, igual ó tan semejante como se pueda al mismo traje que usó ó que usaría aquel, según su edad, su categoría, etc.

La uniformidad de cada uno en particular consiste, en la relación que ha de haber y observarse en todas las prendas que usa un actor; si figura un senador romano, debe llevar la túnica con la laticlavia, la toga y el calzado que distinguía á estos magistrados.

Por uniformidad, entre todos los trajes en general, se entiende, que cuando los primeros actores vistan traje romano, los últimos, incluso los esclavos, soldados y comparsas, deben igualmente presentarse llevando el mismo traje romano correspondiente á su clase.

El que conoce la uniformidad de los trajes turcos y sabe que esta se halla fundada en un principio religioso, no puede menos de extrañar la variedad con que los actores usan tantas especies de gadaras ó sables turcos, de dulimanes, y envolviéndose cada uno de ellos y á su

manera en su alquicel ó albornoz, de hechura y color diferente.

Es necesario mucho discernimiento en el actor para no salirse del punto preciso en que deben conciliarse las conveniencias teatrales con la verdad del traje, y el efecto que debe producir en los espectadores.

Además de las circunstancias que hemos indicado, debe tenerse en cuenta por los actores el modo de vestir ó hacer uso de cada una de las prendas que constituyen el traje.

Entre los romanos se tenia á descortesía que un sujeto de la clase ínfima del pueblo se presentara delante de un magistrado ó persona de respeto con un cabo de la toga arrollado ú ondeante del brazo, de la misma manera que si entre nosotros viéramos entrar á una persona desconocida embozada en la capa y sin quitarse el sombrero.

Los europeos tenemos la costumbre de descubrirnos la cabeza cuando queremos manifestar deferencia, respeto y veneración; mientras que los asiáticos y turcos jamás se quitan el turbante, ni al presentarse delante del Gran Señor, ni aún al entrar en las mezquitas.

El vestido muy ajustado es casi siempre, entre nosotros, indicio de molicie, ó á lo ménos de ser presumido el que lo lleva; al paso que entre los romanos, y en todas las naciones antiguas, ir con el ceñidor flojo, es decir, con la túnica poco apretada al cuerpo, indicaba un hombre voluptuoso y afeminado.

Las faltas que se cometen con relación de trajes muy antiguos, tienen hasta cierto punto alguna disculpa, porque no siempre se advierten con igual facilidad que las referentes á trajes modernos. Pero á la verdad, no se necesita mucha instrucción para saber que el uso del *tontillo* fué posterior á los vestidos con que las señoras

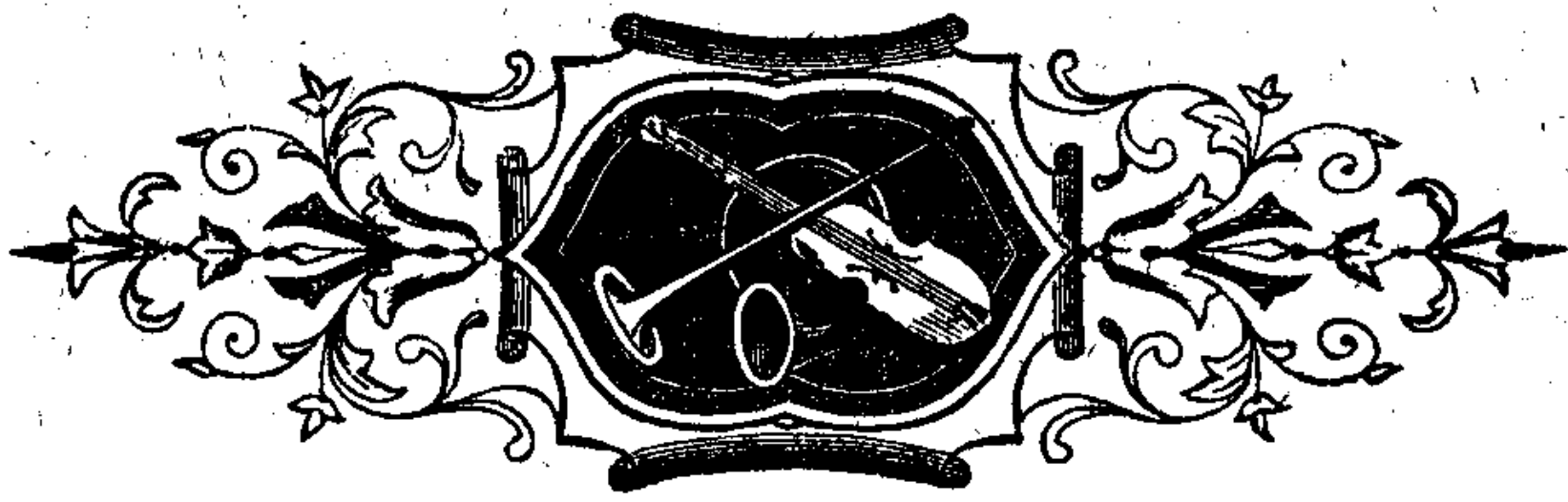
se adornaban en tiempo de Tirso de Molina y de Moreto, y es imperdonable ver en una escena á una vieja engalanada con el *tontillo* y sus demás accesorios, entre jóvenes que visten *trusas* y *ferruelos*.

El actor ó director de escena debe prevenir que se cometan tales despropósitos, y al efecto ha de saber, por ejemplo, que las *tocas* que ahora sólo usan las monjas, fué antiguamente un traje ó adorno de cabeza en la de las mujeres españolas, particularmente casadas y viudas, quedando más adelante reducidas á las viudas y *dueñas* de las casas de los grandes.

No debe ignorar que la *garnacha*, traje talar con mangas, propio de jueces, fué tambien traje comun en España, así de hombres como de mujeres, hasta que en 1579 mandó Felipe II lo llevasen los magistrados en los tribunales superiores, etc.

Los que han aspirado á ser grandes actores, hicieron de esta parte interesante del espectáculo, un estudio concienzudo, y no hace muchos años que los periódicos anunciaron la venta de los cartones del célebre Talma, en donde aquel trágico habia ido recogiendo y dibujando trajes de algunos pueblos, con indicación del siglo á que pertenecian, continuando en algunos, para su instrucción, el color y materia de cada uno de ellos.





CAPÍTULO XIII.

MÍMICA, BAILE, ESGRIMA Y GIMNASIA.

I.

Qué se entiende por mímica.—Importancia de su estudio.—Acción.—La cabeza.—El semblante.—Los ojos.—Las cejas.—Las manos.—Los brazos.—Postura del cuerpo.—El baile.—Expresión de las pasiones por medio del baile.—Dotes de que deben estar adornados los que se dedican á la pantomima.—Masas coreográficas.—Argumento del baile.

LA MÍMICA ó acción es la manera de expresar los sentimientos por medio de los diferentes movimientos del cuerpo, particularmente de los brazos y manos.

El gesto, el modo de andar y la actitud són el lenguaje comun de todas las naciones: acompañan el discurso y hacen más fuerte su expresión; suplen sus imperfecciones, y no pocas veces revelan la impostura del que habla.

No hay estudio más importante para el actor que es la acción. Con ella expresamos algunas veces las cosas mejor que con las palabras, y de ella pende toda la gracia del que habla en público.

La cabeza es uno de los miembros principales en la acción, como lo es en el cuerpo, y contribuye no solamente á dar gracia, sino tambien expresión. Lo que se requiere es que esté siempre derecha, y en una postura natural; porque baja denota humildad, demasiado levantada arrogancia, inclinada á un lado desfallecimiento, y muy erguida grosería.

Sus movimientos deben ser proporcionados á la acción, de tal manera que acompañe á las manos y se conforme al ademán.

Esta regla deberá observarse siempre, menos cuando desaprobamos, negamos ó demostramos aversión á alguna cosa, de tal manera que parece que con el semblante detestamos, y con las manos desechamos.

Hay otros muchos modos, con que la cabeza expresa los sentimientos del corazón, porque además de los movimientos que tiene para afirmar, negar y asegurar, los tiene tambien para mostrar vergüenza, duda, admiración é indignación, conocidos y sabidos de todos.

Pero no se entienda por esto que debe hacerse uso sólo del movimiento de la cabeza, porque el moverla frecuentemente no deja de ser cosa viciosa, y moverla con demasiado ímpetu sacudiendo los cabellos, es propio de un hombre que está furioso.

El semblante es la parte principal del cuerpo donde se pintan las sensaciones ó movimientos del alma. Con él nos mostramos suplicantes, con él amenazamos, con él somos benignos, tristes, soberbios y humildes. De él están como pendientes los hombres; á él es á quien miran, con él mostramos nuestro amor, por él entendemos muchísimas cosas, y algunas veces sirve para todas las palabras.

La parte más elocuente del rostro són los ojos, pues en ellos se pinta el alma, de manera que aún sin mo-

verse, no sólo se revisten de claridad con la alegría, sino que con la tristeza se cubren como de una nube. Además de esto la naturaleza les dió las lágrimas por intérpretes del sentimiento ó del gozo.

Con el movimiento muestran indiferencia, soberbia, fiereza, dulzura ó aspereza; de cuyas formas se revestirá el actor segun el caso lo exigiere.

El alma habla muchas veces y del modo más fácil y claro por las partes cuyos músculos són más móviles; así es que se explica con más frecuencia por el rostro y principalmente por los ojos.

La primera especie de estas expresiones, á saber, la de los ojos, se efectúa con tanta facilidad y tan espontáneamente, sin dejar intervalo alguno entre el sentimiento y su efecto, que el hombre más diestro en disfrazar los pensamientos secretos, no puede detener su explosión, aunque domine lo restante del cuerpo.

Los movimientos de las cejas són muy significativos en el juego de las pasiones. Así es que se alzan en el furor, y bajan en el ódio, la tristeza, el desprecio y sobre todo en las meditaciones sombrías.

Unas cejas suavemente arqueadas són propias de la modestia y la sencillez. Puestas en línea recta y horizontales revelan un carácter varonil y vigoroso. Cuando su forma es semi-horizontal, semi-encorvada, la fuerza del espíritu se halla hermanada con una bondad ingénua.

Por último, las cejas pobladas y con trazas de hincharse, anuncian á veces que el individuo se entrega con frecuencia á la cólera, bien así como su movilidad y desenvolvimiento extremado señalan un carácter inquieto.

Lo más difícil de la mímica es llegar á poseer la ciencia de conmover accionando con las manos, que són en la escena el mayor estorbo de los malos cómicos, deben

ser el más poderoso de los recursos de los buenos. El actor de talento debe darlas movimientos de inteligencia y hacer que el público se fije en ellas con interés.

Acerca del movimiento de los brazos, debe observarse que nunca han de subir más arriba de la cabeza en los hombres y de los hombros en las mujeres; á excepción, no obstante, de cuando se ha de expresar una pasión fuerte, que entonces se puede y aún debe traspasar esta prevención.

El movimiento de los brazos y de las manos está sujeto á las mismas reglas y siguen iguales modificaciones.

La gran movilidad de las manos las hace intérpretes de nuestros pesares y sentimientos, puesto que con ellas prometemos, llamamos, perdonamos, amenazamos, suplicamos, detestamos, tememos, preguntamos, negamos y mostramos gozo, duda, confusión, tristeza, arrepentimiento, moderación, abundancia, número y tiempo.

Ellas mismas, ¿no incitan, no suplican, no aprueban, no se admiran, no se avergüenzan? Para mostrar los lugares y personas hacen las veces de adverbios y pronombres, de tal manera, que siendo tan grande la variedad de idiomas que hay entre todas las gentes y naciones, este parece ser un idioma comun á todos los hombres.

La acción de los brazos no se consigue sino con gran estudio, y por muy favorables que sean las disposiciones del actor, el punto de perfección depende del arte. Para que el movimiento de los brazos sea agradable, se observará la siguiente regla: siempre que se levante el uno, es menester que la parte superior, es decir, la que se comprende de la espalda al codo, se separe del cuerpo la primera, y que esta impulse las otras, que deben moverse sucesivamente y sin precipitación. De manera que la mano deberá moverse la última, permaneciendo

inclinada hasta tanto que la parte anterior del brazo haya llegado á la altura del codo; entonces la mano se mueve hácia arriba, mientras el brazo continúa su movimiento para elevarse al punto en que debe permanecer.

Cuando se quiere bajar el brazo deberá la mano caer la primera, y las demás partes del cuerpo seguirán por su orden, atendiendo á que los brazos no estén rígidos, y se haga ver el pliegue del codo y del puño. Los dedos no deben estar tampoco estendidos: es necesario presentarlos con suavidad, y hacer que se conserve entre ellos la gradación natural, que es fácil observar en una mano medianamente doblada.

Es preciso no accionar con viveza, porque cuanto más lenta y suave es la acción, es tanto más agraciada.

Moviéndose primero la mano y la parte inferior del brazo, la acción es zurda; si el brazo se extiende con precipitación y con fuerza, la acción es dura. Cuando se acciona solamente con medio brazo, y los codos se mantienen unidos al cuerpo, semejante postura es en extremo desairada. Los brazos deben estar igualmente extendidos, pero no elevarse á la misma altura; porque es una regla bastante conocida que la mano no debe levantarse más arriba del codo, ó á todo más de los ojos; pero cuando una violenta pasión arrebatada al artista dramático, puede olvidar todas las reglas, y en tal caso le será lícito accionar con viveza y levantar los brazos encima de la cabeza.

El movimiento de una mano debe comenzar en el lado izquierdo y rematar en el derecho; la izquierda por sí sola jamás hace buen ademán; acompaña comunmente á la mano derecha, y se levanta algunas veces á la altura de la otra para la expresión de algunos afectos.

La postura del cuerpo debe ser recta: los piés igua-

les, ó el izquierdo un poco delante del otro; la rodillas derechas, pero no de manera que parezca se tienen estiradas; los hombros quietos, los brazos algo separados del cuerpo, y las manos en la disposición que queda indicada.

El actor, no obstante, ha de proceder en la acción siguiendo el impulso natural de su corazón, para lo cual debe poseerse del afecto ó pasión que ha de expresar, teniendo en consideración la edad, el carácter, la situación y las demás circunstancias en que se supone encontrarse el personaje que ha de interpretar.

El *baile* escénico participa de los elementos de todas las formas que el arte reviste. Tiene de la plástica la expresión mímica, de la literaria el argumento, de la tónica el ritmo; la gracia y efecto són sus caractéres; y sólo al combinarse con la pantomima, es decir, cuando determinadamente toma el caracter dramático, puede admitir toda la variedad de la aptitud, del ademan y del gesto. Los movimientos de las piernas y de los piés, por muy artísticos que sean, no tienen los elementos de expresión que los brazos, y de que las manos gozan. Aquellos movimientos pertenecen á la aptitud, y tienen con la palabra una relación más lejana que los segundos. Con las manos damos, pedimos, amenazamos, mandamos, suplicamos, mostramos amor, respeto, veneración, en una palabra, casi decimos tanto como con la lengua; mientras que los piés y las piernas se relacionan más con el equilibrio del cuerpo: de consiguiente su expresión es por lo mismo más material y menos varia.

De la misma manera que las pasiones, así alegres como tristes, han sido causa del canto, lo han sido tambien de la danza; pues si el canto es la mayor expansión tónica del alma, la danza es el mayor grado de agitación

del espíritu; y el canto como la danza són el resultado de estas fuertes sensaciones. De ahí que no pueda admitirse paso bailable que no tenga un significado, del mismo modo que no puede haber música sinfónica sin argumento; y si la música ha de hablar al oído, la danza habla á la vista; mas no por lo que la danza en sí sea, sino por los movimientos que han de enlazarla con toda precisión con la música. Cuando suena la música y se ejecuta la danza á sus sonos, no parece sino que una de estas artes dice y la otra acciona: sólo falta la articulación. Esta se suple con la mayor energía de la actitud, del ademan y del gesto; igual que el hombre gesticula y acciona con tanto más vigor cuanto mayor es la dificultad que encuentra en expresarse con la palabra.

Grandes dotes són necesarias para constituir el mérito de un pantomimo: que conozca la poesía y la música, que tenga nociones de Geometría, que tome de la Retórica el secreto de expresar las pasiones, y por último, que tome de la escultura y de la pintura el gesto, el ademan y la actitud; todo con el objeto de saber presentar á la vista los conceptos y los sentimientos con propiedad, no debiendo hacer gesto ni ademan, ni tomar actitud que no tengan significado, sin abandonar jamás el carácter del personaje que represente.

Las masas coreográficas figuran en un baile de la manera que las líricas en la ópera; si no tomando una parte tan activa en la acción dramática como el cuerpo de coros, á lo menos como medio de animar determinadas escenas, ya en la expresión de alegría y de bullicio, ya de travesura y de gracia, ya como danza pírrica, ya, en fin, como idealizando el entusiasmo de una orgía. Y de todo este conjunto realzado con la variedad de trajes, con la elegancia de las decoraciones, unos y otras pro-

prios y originales, pueden completar una representación tan digna y de efecto tan artístico como la ópera y el drama.

El baile admite lo maravilloso, lo extraordinario y prodigioso con buen éxito. Para fascinar al espectador, es necesario que el arte del pintor escenógrafo y el del maquinista estén de acuerdo con el autor de la música, el cual no debe ser ménos conocedor que el poeta, de los medios de que la Pantomima dispone; pues de otro modo, ni esta acción será comprendida por el público, ni será posible expresar sólo con el gesto, el ademan y la actitud, aquel género de pasiones con que ella se desarrolla.

Debe buscar el baile, reducido á un género lírico, el argumento en la misma acción del drama á que está aplicado, debiendo la música ser intérprete fiel de los sentimientos generales de la acción; pero en manera alguna debe hacerlo de modo que interrumpa la marcha franca de ésta, ni por lo intempestivo de su argumento ni por su duración.

II.

Necesidad del actor de adquirir algun conocimiento de esgrima.—Historia de las armas de que se vale la esgrima.—Utilidad de la gimnasia.—Orígen de la gimnasia.—Ejercicios que debe ejecutar el actor.

OMO el actor ha de verse precisado á interpretar obras, bien de nuestros antiguos poetas dramáticos ó de los modernos, en que intervengan personajes que gasten espada y daga, le será de gran utilidad el conocimiento de la *esgrima*. (1)

Mucho más teniendo que representar con frecuencia personajes de esta raza osada, orgullosa, caballeresca, cuya historia esmaltan las algaradas de siete siglos de aquella incesante guerra que termina en la leyenda granadina, ó representar el carácter de alguno de aquellos aventureros que formaron parte de las inverosímiles expediciones de los atrevidos almogávares al prestigioso Oriente, ó de los que intervinieron en la inconcebible epopeya de la conquista de América, ó de algunos de aquellos héroes del Romancero del Cid ó de los personajes de las comedias de capa y espada de Calderón.

Adiestrándose en aquellas cuchilladas, aquellos círculos, aquellos saltos y aquellas vueltas y actitudes siempre concertadas y armónicas, el actor encontrará nuevos efectos que añadir al arte de la representación.

La hoja antigua, la hoja romana que habian manejado valientemente Mario, el vencedor de Yúgurta y de los cimbrios, el enemigo de los aristócratas y de Sila, y el

(1) Al escribir estas líneas hemos tenido presente el libro *Las armas en Madrid*, de Don Rafael María de Labra.

emperador Maximino, que fué en sus comienzos y por mucho tiempo *maestro de armas*; la espada corta de los españoles, que tanto nombre alcanzó en la agonía de la Edad Clásica, lo mismo en las breñas astúricas que en las planicies de Alcántara y bajo los muros de Sagunto; el sable largo de los Galos, de que habla Tito Livio, y el tajante espadon de doble filo que asistió á las Cruzadas, quedaron luego eclipsados por el estoque aleman del siglo XIV, destinado á buscar las junturas de la coraza con que los caballeros habian sustituido la loriga; y al estoque aleman sucedió en el siglo XV, cuando la pólvora hizo inútil la armadura de hierro, la espada española de hoja larga y birola ancha, arma con la cual comienza la esgrima moderna, que de España pasó con Cárlos V á Italia, para lograr su apogeo en el siglo XVII, y despues á Francia, donde comienza á obtener gran boga en los tiempos de Richelieu. En toda esta época la hoja de asalto, como la de duelo, es una hoja ancha, cortante y relativamente de mucho peso, y en la esgrima tienen una importancia muy análoga la estocada y la cuchillada, siendo quizá esta última la preferida.

La esgrima, como todo arte, tiene en cuenta, así la esencia del ejercicio, como las mayores condiciones de brillantez y efecto; y para formular sus reglas tiene que atender primero á la naturaleza misma de las armas y al fin con que se emplean, y despues á las condiciones generales características del sér humano, que es quien las ejercita.

De aquí que haya reglas absolutamente imprescindibles. En la espada, por ejemplo, un hombre no puede batirse bien á espada, dedicándose á dar cuchilladas y hacer molinetes, prescindiendo de la distancia y olvidándose de parar cuando el adversario le ataca.

Terminamos, pues, recomendando á los actores el ejercicio de la esgrima con objeto de que cuando el caso lo requiera, puedan lucir en la escena su destreza y maestría.

Además de la esgrima necesita el artista dramático adquirir algunos conocimientos de la gimnasia, con objeto de imprimir más gracia y regularidad á los movimientos que ejecute en la escena.

A Grecia le cupo la gloria de ser la primera en cultivar el arte gimnástico, á donde concurrían á tomar lecciones los artistas más renombrados del mundo entero. Sócrates, Platon, Licurgo y otros legisladores dictaron las reglas para su aplicación.

La gimnasia nació con el primer hombre, porque el ejercicio es la gimnasia, y el hombre tuvo que hacer ejercicio para buscarse el sustento.

Algunos opinan que el pueblo griego llevaba hasta el exceso su pasión por la belleza de la forma, sin cuidarse en nada del fondo; pero á los que tal piensan, el mejor argumento para probarles lo contrario, es el hacer desfilar ante su vista aquella ilustre pléyade de sábios y filósofos que hicieron inmortal á su pátria y dieron brillo á tantas y tantas generaciones.

Ellos supieron armonizar la materia con el espíritu, y el resultado de esta armonía fué la perfección moral del hombre.

Roma, ilustrada con sus conquistas, siguió la huella luminosa que la Grecia le marcara, y por eso logró poseer el primer ejército y el primer Senado de la tierra.

Los modernos y más adelantados pueblos siguieron el mismo camino, dejando en zaga á los ménos ilustrados é indolentes.

Si útil é indispensable es para el artista el conocimiento de la esgrima, puesto que le facilitará el poder

manejar en la escena la espada y el florete con soltura y gallardía, no lo es ménos la gimnasia, puesto que, como uno de los ejercicios en que toman una parte activa y general los diferentes miembros del cuerpo, da mayor amplitud á las cavidades, desenvuelve la musculación, da gallardía á la figura, y, activando en general las funciones de la sangre, da mayor salud al cuerpo y energía al espíritu.

Muchos y muy variados son los ejercicios que podríamos recomendar á los artistas; pero teniendo en cuenta que la gimnasia para ellos tiene por objeto conseguir el desarrollo y soltura de los músculos dándoles al propio tiempo gracia y esbeltez en las formas, deben únicamente ejercitarse en movimientos de cabeza, de brazos, de cintura y de piernas; además les será conveniente, pero no necesario, ejercitarse en la gimnasia con aparatos, de la que hemos eliminado todos aquellos que en algun modo pudieran ser perjudiciales ó peligrosos á los artistas dramáticos, ocupándonos preferentemente de los de *agilidad y dilatación*, que son los que en nuestro concepto ayudan mejor á conseguir el resultado apetecido.

La gimnasia con aparatos, la consideramos dividida en nueve séries: Primera, aparatos ortopédicos; segunda, flexiones de brazos y piernas; tercera, picas; cuarta, escalera horizontal; quinta, saltos; sexta, pesos cortos; sétima, pesos largos; octava, mazas; novena, paralelas.

Con estos ejercicios, se consigue poner en actividad los resortes musculares, que comunican al cuerpo diferentes expresiones para las actitudes y movimientos.





CAPÍTULO XIV.

DECLAMACIÓN PROPIAMENTE DICHA.

I.

Declamación.—Impropiedad de esta palabra.—Qué se entiende por declamación teatral.—Cualidades que ha de reunir el actor.—Cualidades espirituales.—Idem físicas.—Instrucción y educación del actor.—De la voz, del gesto y de la acción.—Reglas á que en este punto debe someterse el actor.—Condiciones generales que ha de tener para desempeñar con acierto sus fines artísticos.



EXPUESTAS quedan las asignaturas que constituyen la instrucción del actor; vamos ahora á ocuparnos ligeramente de la *Declamación*, propiamente dicha, palabra de que aún nos servimos para expresar la ciencia que enseña á hablar en público, sujetando á determinadas reglas la voz, la acción y el gesto, y que no es aplicable á nuestra manera de representar el arte escénico. Indica la palabra declamación una cierta afectación de lenguaje, mayor entonación en la manera de producirse ó hablar, y actitudes ó gestos más marcados ó exajerados; cosas todas que van afortunadamente desterrándose de nuestra escena.

Remontándose probablemente á la época en que la tragedia era cantada, podria tener esta palabra justa significación; usándose hoy, desvía y da una falsa dirección al estudio de los que se dediquen á la carrera de la escena.

Podia tambien la palabra declamación aplicarse á la ejecución de las piezas dramáticas, desde los últimos tiempos de la Edad Media, hasta muy cerca de la moderna reforma del teatro; en cuya época la declamación era una especie de canturia ó salmodia pesada, parecida al canto monótono de los religiosos; pero en el dia, la naturalidad ha reemplazado á la afectación y la voz declamación no sirve para expresar la idea de las representaciones modernas. Este término que parece designar otro que el *natural* modo de hablar, envuelve una idea contraria de lo que el actor debe hacer y le aparta de la *difícil facilidad*; pero puesto que así se ha convenido en designarla, no hemos de ser nosotros los llamados á alterar esta costumbre.

La *declamación* teatral es la que por medio de la voz, del gesto y de la acción, expresa los afectos del personaje que el actor representa. Esto debe hacerse con toda la exactitud, con toda la variedad, y con las modificaciones que exige la edad, el carácter, la situación y las demás circunstancias en que supone hallarse la persona que se trata de representar.

Decia Cicerón que el que hablara en público debia reunir las cualidades del filósofo y las del poeta, lo cual muestra claramente las dificultades del arte de la declamación. Con efecto, á una instrucción bien cimentada debe reunir el orador la inspiración poética necesaria para conmover los corazones y el arte de expresar la palabra bella, armónica y rítmicamente, como tambien de acompañarla con los movimientos artísticos

propios de la mímica. Razón clara, viva y creadora fantasía, apasionado sentimiento, gran memoria, enérgico y varonil carácter en el hombre y delicado y tierno en la mujer; tales són las condiciones espirituales que ha de poseer el que se dedique al arte dramático, á las cuales debe agregar un conocimiento perfecto de la declamación y de la mímica, que le permita en caso necesario suplir con el arte la falta de la naturaleza.

Entre estas cualidades una de las que más necesita el artista dramático es la memoria, no sólo para aprender los papeles que se le confien, sino para comprenderlos, porque sin una buena memoria es casi imposible ser buen actor.

El actor necesita más que ninguno otro poseer una sensibilidad esquisita; y no se entienda únicamente por sensibilidad la predisposición á conmoverse y á llorar al aspecto ó al relato de un suceso trágico ó desgraciado. La verdadera sensibilidad es aquella que hace más fácilmente que el corazón y la mente del artista se impresionen con todo lo que oye ó mira; la verdadera sensibilidad es esa percepción delicada que así vé y se apodera de los grandes rasgos de la pasión, del sentimiento ó del instinto, como de sus detalles más pequeños y de sus más vagos perfiles; es, en fin, la sensibilidad, dice Don Julian Romea, ese dón privilegiado que por analogía unas veces y por intuición otras, se hace comprender al hombre moral en toda su extensión, desde la grandeza que le eleva y le acerca á Dios que le crió, hasta la miseria que le trae al polvo de que ha salido. Y todavía no es bastante esa percepción si no la completa la facultad de emitírsela personificada al espectador con el gesto, la acción ó la voz convenientes.

Por medio de la sensibilidad conseguirá poderse afectar y conmover hasta llegar á identificarse con el

personaje que trate de representar, y su imaginación se exaltará hasta el extremo de agitarse su naturaleza, y dar á sus facciones, á su voz y á su acción, el verdadero matiz, el tipo natural de la pasión que está expresando.

Cuando la mente del actor haya conseguido inflamarse, digámoslo así, y le haya puesto en disposición de poderse abandonar á todo el ímpetu de la pasión, entonces, por medio de la inteligencia, refrenará á aquella y la circunscribirá á sus verdaderos y convenientes límites.

El que no haya nacido con esta esquisita sensibilidad para comprender el pensamiento del poeta, y luego remontarse y verificar en su alma todas las grandes emociones que el escritor se ha propuesto hacer sentir á sus personajes para trasmitirlas á los espectadores, y carezca además de aquella inteligencia necesaria para juzgar de sus efectos y modificarlos ó ensancharlos según convenga, no podrá hacer muchos progresos en la carrera del arte escénico, particularmente en el género dramático.

A estas cualidades espirituales, debe añadir el actor cualidades naturales ó físicas, como son una voz extensa, sonora y agradable, y una presencia gallarda y simpática. Las condiciones de la voz pueden modificarse y mejorarse por la educación, siempre que sus defectos no sean enteramente incorregibles. Con respecto á la belleza del cuerpo, sería locura exigirla, y mayor locura todavía cerrar el camino del teatro á los que no la posean. Ciertamente, la belleza física es en el actor condición muy recomendable; pero ya que no la tenga, al ménos, no deberá ser su figura repugnante ni ridícula. Es, sin embargo, tan grande el poder del talento y de la voluntad, tales las maravillas de la educación y tal

también el poder de la inspiración, que actores muy notables han conseguido hacer olvidar por completo sus lastimosas cualidades físicas.

Estas cualidades deben completarse y perfeccionarse mediante la educación y la cultura. El actor debe, sobre todo, atender á esa educación social, esmerada, que desde la infancia ha de ir tomando la elegancia en las maneras, la verdadera finura, el natural buen tono que se adquieren en el frecuente trato de la buena sociedad, y cuyos pormenores muy difícilmente logra improvisar el que desde niño no ha ido haciéndolos costumbre. A esta ha de acompañar la educación especial en el arte de representar, cuya perfección sólo se obtiene mediante continuos ejercicios prácticos que desarrollen las cualidades y corrijan los defectos.

Esta educación ha de comprender á la vez la parte espiritual y la parte material de la declamación, procurando esmerarse en esta última (educación de la voz, del gesto y de la acción). Respecto á la instrucción y cultura, en el presente libro le ofrecemos los medios para adquirirlas.

Pero no le bastan estas cualidades al actor. El carácter social del teatro, la influencia que está llamado á ejercer en el público, le obligan á poseer ciertas cualidades especiales que ha de mostrar en su relación con aquel. Conocer al público y saber dominarlo; hé aquí las condiciones que el actor ha de cumplir para que su acción tenga verdadera importancia.

Respecto de la voz, debe el actor estudiar la calidad y la cantidad de la suya. La calidad para desterrar todo sonido áspero, chillón, nasal ó gutural que en su voz pueda haber; para darle blandura y modulación, si es áspera é ingrata. La cantidad para tener conocimiento exacto de su extensión, y no ir nunca, ni en los puntos

altos ni en los bajos, más allá de aquellos en que la voz conserva toda su expresión.

Las cualidades principales de la voz, són: el volúmen ó intensidad, la cualidad ó metal, la modulación y la buena entonación.

El volúmen de la voz ha de ser proporcionado al local del teatro en que el actor declame, pudiendo muchas veces, sin embargo, la buena pronunciación clara y bien entonada, suplir la natural falta de intensidad de la voz. Necesita además la voz ser agradable al oído, esto es, eufónica, lo cual pende tanto de su cualidad ó metal, como de su modulación. El metal de la voz es obra de la naturaleza, fácilmente corregida por el arte cuando no hay un irremediable defecto orgánico en el aparato vocal. El actor debe elegir siempre un tono medio en la clave del sonido, pues tanto la voz hueca y campanuda como la voz chillona són fatigosas y desagradables. En cuanto á la modulación, se observarán las reglas fundamentales del ritmo, esto es, la unidad y la variedad. Un solo tono siempre repetido es insoportable; pero tambien lo es una constante y brusca variedad de tonos, sobre todo si es inmotivada. Un tono dominante, diversificado en tonos modulados rítmica y melódicamente es el más seguro medio de hacer sonora y agradable la voz. Finalmente, la entonación ha de ser natural y apropiada á los sentimientos que expresa. Por la entonación de la voz se refleja la expresión espiritual de los afectos, y desdeñando las sonoridades propias sólo de los instrumentos metálicos de una orquesta, alcanzará más lauros el artista dramático.

En el gesto y en la acción se comprenden, como ya hemos indicado al tratar de la *Mímica*, los movimientos del cuerpo, y especialmente de los brazos, y la expresión de la fisonomía. Ahora sólo nos resta añadir

que las condiciones principales del gesto ó acción són: la naturalidad, la consonancia con la voz y con las ideas y afectos que el actor expresa, de tal suerte que el gesto sea una traducción fiel del lenguaje del espíritu en el del cuerpo; la moderación y buen gusto, que rechazan los movimientos descompasados y violentos; y la animación que exige que la acción no peque de fría, desmayada ó monótona.

Por último, el actor jamás debe emplear los efectos escénicos que se fundan en el esfuerzo físico, porque el arte no es el esfuerzo físico: el arte es natural, sencillo, fácil en sus medios; sólo es enérgico, poderoso, gigante por el sentimiento. El actor debe huir de esos efectos escénicos que aturden al espectador más que le conmueven, como la voz campanuda, las contorsiones que espeluznan y los gestos que desconciertan el rostro. Estos recursos de seguro efecto sobre el ánimo del vulgo, son indignos del verdadero artista; la alegría y el dolor deben tener en la voz y en el gesto del artista dramático, acentos y rasgos subyugadores, pero cultos y distinguidos siempre.

No es actor quien no conoce la escala de las pasiones, y no es capaz de expresarlas sin hablar. No es actor quien no tiene suficiente instrucción para comprender el pensamiento, las imágenes, los rasgos ingeniosos y felices, las delicadezas y preciosidades del estilo, porque no sabrá entonces hacerlas sentir y aplaudir.

La fisonomía del actor debe ser un espejo prodigioso que refleje los sentimientos de la pasión con singular vehemencia, pintándose en ella las luchas del alma tan vivamente, que la palabra no añade elocuencia á su silencio.

¡Ese es el verdadero arte, esa es la verdadera belleza, ese es el camino que deben seguir dentro de las

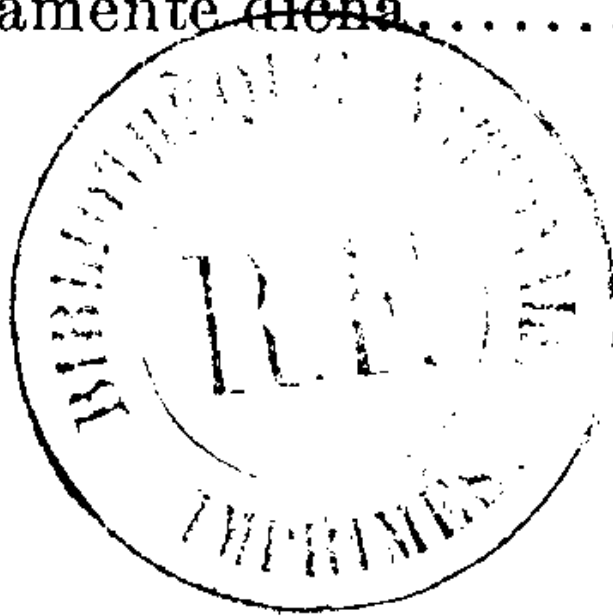
condiciones y exigencias de nuestra época los que se dediquen á seguir las gloriosas tradiciones de Máiquez, Latorre, Guzman y Romea!

Entonces podremos ir al teatro no solamente á reir ó á llorar, sino á purificar el alma con la serena contemplación de la verdadera belleza.



ÍNDICE.

	<u>Páginas</u>
PRÓLOGO	VII
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I.—Gramática general	27
» II.—Gramática castellana	51
» III.—Retórica y Poética	113
» IV.—Arte métrica	159
» V.—Historia universal	181
» VI.—Historia de España	233
» VII.—Fisiología y Psicología	271
» VIII.—Música y canto	303
» IX.—Literatura general con aplicación especial á la Dramática	319
» X.—Historia de la literatura dramática española	347
» XI.—Estética con aplicación al arte de la declamación	393
» XII.—Arqueología con aplicación de la Indumentaria	417
» XIII.—Mímica, Baile, Esgrima y Gimnasia	429
» XIV.—Declamación propiamente dicha	441



BIBLIOTECA ARTÍSTICA

OBRAS PUBLICADAS.

MÚSICOS, POETAS Y ACTORES, *estudios críticos biográficos de Salinas, Morales, Victoria, Eslava, Masarnau, Ledesma, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Ayala, Máiquez, Latorre y Roméa*, por D. CARLOS GUAZA Y GÓMEZ-TALavera y D. ANTONIO GUERRA Y ALARCÓN.

Estas obras se venden en la principales librerías y en la Administración de esta BIBLIOTECA, calle de las Salesas, núm. 2 duplicado, primer piso, derecha.

OBRAS EN PRENSA.

INDUMENTARIA TEATRAL ESPAÑOLA.

ESTÉTICA DE LA MÚSICA.

GALERÍA DE ACTORES ESPAÑOLES.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 01130524 2

INDICE.

<u>PRÓLOGO</u>
<u>INTRODUCCIÓN</u>
<u>Capítulo I.-Gramática general</u>
<u>Capítulo II.-Gramática castellana</u>
<u>Capítulo III.-Retórica y Poética</u>
<u>Capítulo IV.-Arte métrica</u>
<u>Capítulo V.-Historia universal</u>
<u>Capítulo VI. - Historia de España</u>
<u>Capítulo VII-Fisiología y Psicología</u>
<u>Capítulo VIII.-Música y canto</u>
<u>Capítulo IX.-Literatura general con aplicación especial á la Dramática</u>
<u>Capítulo X.-Historia de la literatura dramática española</u>
<u>Capítulo XI.-Estética con aplicación al arte de la declamación.</u>
<u>Capítulo XII.-Arqueología con aplicación de la Indumentaria.</u>
<u>Capítulo XIII.-Mímica, Baile, Esgrima y Gimnasia</u>
<u>Capítulo XIV.- Declamación propiamente dich</u>