

PROGRAMA

PARA UN CURSO DE RECITACION

EN

ESCUELAS SUPERIORES, NORMALES É INSTITUTOS

DE

SEGUNDA ENSEÑANZA.

POR

Juan F. Ferraz,
Fernández

PARTE PRIMERA.

Segunda Edición.

1891.

SAN JOSÉ.—COSTA RICA.

Tipografía Nacional.

À los que leyeren.

Estas notas han sido escritas sin pretensiones y en la vida activa y exigente de clase.

Mis alumnos aprovecharon más de lo que yo podría esperar por este método teórico-práctico.

Considero este estudio paralelo con las clases de Gramática, Retórica y Literatura castellanas.

Si mis apuntes fueren aceptados por los profesores de Letras, y si estas páginas sirvieran de algo á los estudiantes, veré colmados mis deseos.

JUAN F. FERRÁZ.

SAN JOSÉ DE COSTA RICA, 1891.



Apuntes acerca de recitación,

SEGUN EL DESARROLLO DE ESTA ASIGNATURA EN EL
INSTITUTO AMERICANO.

CARTAGO, C. R.

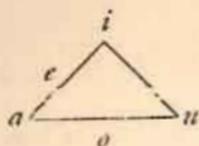
I.—Plan de la asignatura.—La recitación comprende: 1º la recta pronunciación de las letras, sílabas y palabras, y por lo tanto del discurso en general; 2º los ademanes y posiciones, en que estriba gran parte del éxito de la obra recitada; 3º la elección de las composiciones en prosa y verso que han de recitarse, para lo cual recurriremos á las reglas principales de la preceptiva y á los datos de la literatura del idioma en que recitamos, y 4º la mnemónica ó memorización, parte importantísima, cuyo cultivo más que á reglas está sujeto á la práctica y repetición de los ejercicios.

II.—Alfabeto castellano.—Es necesario que nos acostumbremos á pronunciar rectamente los sonidos fundamentales del idioma castellano.

Nuestras vocales son perfectamente claras.

Tres de ellas son *llenas*, porque se pronuncian en las partes más interiores de la boca: *a, e, o*; y las otras dos son *débiles*, porque suenan, *i* detrás de los dientes y *u* entre los labios enflautados.

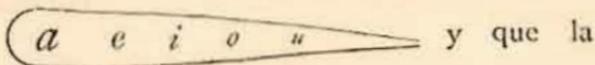
Representando el órgano bucal por un triángulo, tendremos:



donde se ve que la *a* corresponde á la garganta; la *e* al paladar; la *o* á la base ó lengua; mientras que la *i* y la *u* suenan en los extremos indicados.

Si nos fijamos en la configuración que sucesivamente va tomando la cavidad bucal y principalmente sus partes exteriores, los labios, veremos que la abertura va disminu-

yendo así:



y que la

lengua contribuye también á ir estrechando el conducto, de tal suerte que si en la *i* apretamos la punta de la lengua, ó mejor, su parte superior contra el cielo de la boca, saldrá el sonido articulado *y* (*ye*), y si al contrario al emitir la *u* apretamos los labios sonará *b*; si reforzamos la *y* sonarán sucesivamente *ll* y *ch*, y si reforzamos la *b* sonará *p*. Todavía más: recogiendo los labios, el aire que sale rozando los dientes y labio inferior producirá sucesivamente *v* y *f*.

Tenemos, pues, las series:

i, y, ll, ch;
u, b, p, v, f.

Reforzando un poquito la *a*, suena *h*, que aunque se considera muda tiene un sonido gutural muy débil,— y después, con más expresión, sale *j* (*y g^o*).

De la *e* resultan sucesivamente: *g* (*g^a*), *c* (*c^a*), *k*, *q*.

Sobre la lengua simplemente parecen formarse como la *o*: *l, r, s, n* (ésta última con un poco de *nasalidad*, ó aire por la nariz). De donde las series:

a, h, j, g fuerte;
e, g suave, *c* fuerte, *k, q*;
o, l, r, s, n.

Y tocando los dientes superiores respectivamente en la raíz, en medio y en el filo con la lengua, sonarán:

d, t, z, c suave,

así como interesando á la vez los labios y la nariz se oirá *m*,

y la lengua sobre la parte posterior del cielo de la boca producirá *x*.

La *rr* no es más que un movimiento rápido de la lengua contra la parte media del cielo de la boca, y la *ñ* la combinación de *ny* (cosa que también puede verse en la *ll* que es *ly* y en la *ch* que es *ky*).

III.—Articulación y series fonéticas.—Sea cualquiera el valor de esta teoría, se observará en ella que el sonido fundamental *i* entra en las siguientes articulaciones:

y, ll, ch, ñ;

y el fundametal *u* en:

b, p, v, f;

ó lo que es lo mismo, que estas consonantes son transformaciones sucesivas articuladas de aquellas vocales débiles.

De las otras diez y seis consonantes:

h, j, (g fuerte) = serie de la *a*;

g suave (c fuerte) k, q = serie de la *c*;

l, n, r, s = serie de la *e*;

d, t, z, c suave = serie dental;

y las especiales *m, rr, x*, se pudiera igualmente inferir relación más ó menos clara con las otras tres vocales, y con las intermedias *ü, ö*, que faltan en español.

Las series de la *i* y de la *u* se nos figura que son más explicables en virtud de que estas dos vocales son *casi consonantes*, de donde resulta que cuando van sin acento acompañadas de cualquiera otra vocal (y también *u* con *i*, ó *i* con *u*) se digtongan, es decir, se articulan, y en *iai, iei, uai, uei* (estando el acento en la llena) forman triptongo, ó articulación doble, *cerrada*.

IV.—Sílabas, diptongo, triptongo.—Las sílabas propiamente dichas son en efecto articulación de consonante ó consonantes con vocal ó vocales, y así podemos decir:

articulación vocal directa

ia, ie, io, iu; ua, ue, ui, uo;

articulación vocal inversa

ai, ei, oi; au, eu, ou.

En la primera serie debe observarse que el acento ha de recaer precisamente, si lo hay, en la segunda letra, como en *vindo*, *ruin*, para que haya diptongo, ó ser ambas átonas, como en *ciudadano*, *cuidado*; así como ha de suceder lo mismo respecto de la primera vocal en la segunda serie.

Finalmente, habrá *articulación vocal cerrada* en *apreciáis*, *apreciéis*; *averiguáis*, *averigüéis*, donde forzosamente ha de acentuarse la vocal llena.

V.—Sílaba vocal simple.—Una sola vocal apenas puede concebirse como sílaba, pues no hay articulación, y en efecto á toda vocal ó diptongo inicial debe preceder un pequeño esfuerzo ó aspiración, que los griegos llamaban *pucuma*, espíritu, para que el sonido sea articulado. Sin embargo, nuestro oído no distingue esas delicadezas fonéticas.

VI.—Homofonía.—De esta misma falta de delicadeza auditiva depende también la confusión que existe en algunas consonantes, que debemos aprender á pronunciar bien.

En la serie de la *i* se confunde, en casi toda la América española y en parte de España, la *y* con la *ll*, pronunciando y aun escribiendo indistintamente: *halla* y *haya*, *olla* y *hoya*; etc.

En la serie de la *u*, sucede lo mismo—y este defecto es casi general en los pueblos que hablan castellano, si se exceptúan los que tienen dialecto lemosino (Valencia, Cataluña y las Baleares)—con la *b* y la *v*, diciendo y aun escribiendo indiferentemente *baya* y *vaya*, por ejemplo, con que agregando el defecto anterior llegan á confundirse *baja* (especie de fruta y color), *vaya* (del verbo *ir*) y *valla* (cerca ó defensa).

Pero lo más raro de todo y sin embargo lo más común, fuera de las Castillas, es confundir la *s*, de la serie lingual (de la *o*), con la *c* suave y la *z*, de la serie dental (de la *ü*), ó no pronunciar ésta absolutamente, ya trastornando como en Andalucía *casa* por *caza* y viceversa, ya diciendo como en toda Hispano-América siempre *casa*.

La *g* fuerte y la *j*, que indudablemente se pronunciaron originariamente de distinto modo, ya han llegado á confundirse por completo, lo cual es una verdadera lástima, pues ello ha traído grandes dificultades á la ortografía.

La *c* suave y la *s* debieron de confundirse muy desde el origen, y ya la Academia Española permite que se escriba siempre con *c* el sonido de *s* ante *e*, *i*, cosa que pareció quererle hacer ántes con la *g* y la *j*, y que por último se abandonó.

En varias partes de España se comete el defecto de reforzar la *d* final hasta hacerla *t*, pronunciando *virtut*, *salut*, y hasta en las Castillas se dice *salus*; defecto que según nuestra teoría va acabando por suprimir la *d* final, como ya se ve en *usté* y vulgarmente en *caridá*, *ciudadá*, etc.

La *m* que por convención ortográfica se escribe ante *b* ó *p*, y se usó ántes ante *f*, se confunde ya con el sonido de *n*.

Para pronunciar bien las palabras es indispensable emitir correctamente las sílabas y articulaciones y sonidos elementales.

Tan frecuente es la confusión de la *c* con la *s* en España misma, que se llama *ceceo* y *seseo* respectivamente el vicio de hacer la *s* dental ó la *s* meramente sibilante.

También es ya frecuente pronunciar como *s* la *x* ante consonante ó al fin de palabra, diciendo *es-ministro* por *ex-ministro*, *Felis* por *Félix* y confundiendo *espiar* con *expiar*, de donde nace que muchos escriban *expontáneo* y *expléndido* por *espontáneo* y *espléndido*, y hasta *ausilio* en vez de *auxilio*.

Aunque la primera infancia es la edad oportuna para adquirir la correcta pronunciación, bien hacedero es en cualquiera época lo que se cuenta que hizo Demóstenes, el grande orador ateniense, á fin de corregir la suya.

VII.—Vocalización, elisión, sinalefa, acentuación.—Comenzando por las vocales debemos:

1º Cuidar de pronunciar bien distintamente las llenas

que se encuentran y que jamás forman diptongo, como en *apalcar* (no *apaliar*), *cac* (no *cai*); no pronunciar como diptongo la fuerte y débil que forman dos sílabas, como en *criar*, *cruel*, *reír*, *oír* (donde en ejemplos como los dos últimos suele decirse *oír*, *reír* y así *ataúd* por *ataúd*); no deshacer diptongos como en *deída* por *deuda*, *auto* por *auto*, etc.; no aconsonantar jamás la *i*, diciendo *baya* por *bahía*, *luyido* por *luido*, ni hacerla desaparecer de ciertos diptongos como en *amás* por *amáis*, *habés* por *habéis*;

2º Evitar las elisiones que suelen hacerse de *a* y de *e*, cuando se pronuncia *l'alimentación*, *l'hermana*, *l'hora*, ó *d'él*, *d'ella*, *sobr'eso*, etc.; la conversión de *de* en *di*, en *diuno* por *de uno*, *diotro* por *de otro*, y las contracciones bárbaras que cambian á *ahora* en *hora*, *deuda* en *diuda*, *rie* en *re* y otras por el estilo;

3º Cuidar de que al hacer sinalefas como en "*pára y—óyeme,—oh Sol*," no desaparezca ni bastardee ninguno de los sonidos fundamentales, pues la *y* conjuntiva debe unirse á la *a* final de *pára* y no ha de hacerse *yóyeme*, juntándola á la siguiente palabra, y la *e* final de *óyeme* no ha de sonar *i*, que es defecto frecuente de que ántes se habló, y

4º Pronunciar con entonación gradual las vocales que llevan acento principal, en las voces de dosacentos, como *tímidamente*, *cortésmente*, *primogénito*, dando más fuerza al último, y pasar ligeramente sobre las átonas y las pocas enclíticas que nuestra lengua tiene.

VIII.—Homología.—Para la recta pronunciación de la *b* y la *v*, la *y* y la *ll*, la *s* y la *z* ó *c* suave, deben hacerse muchos ejercicios prácticos como el siguiente:

—Vaya la mula baya hasta la valla, y la yegua llegue sólo hasta el pozo: los mozos de casa dispongan la caza en la sierra, y si cierra á llover, vuelvan luego á la villa.—

Frasas semejantes, aunque á veces no presenten gran sentido ni encierran útiles conceptos, siempre acostumbra-rán los órganos bucales á la fácil pronunciación de las consonantes equívocas.

Leer en alta voz y pausadamente al principio, más rá-

pidamente después, es ejercicio utilísimo para llegar á adquirir una pronunciación castiza y bella.

IX.—Tonalidad. Enclíticas y átonas.—Las sílabas son como los miembros de las palabras y, fonéticamente hablando, tienen que pronunciarse en una sola emisión de voz, de un solo golpe.

Los monosílabos tienen que ser siempre agudos, pero hay algunos como *á, de, por, sin, con; el, la, lo; que* (conjunción), *é, y, ó, ú; mí, tu, su* (posesivos), y semejantes, que en realidad deben considerarse enclíticas, pues en combinación se juntan tanto á las demás voces, que pierden su acento.

Los disílabos son ó agudos ó llanos, y aun hay algunos como *para, sobre* (preposiciones), *solo* (adjetivo) y otros pocos que en el discurso pierden verdaderamente su acento como los enclíticos monosilábicos, y sus dos sílabas pasan por átonas: de aquí la diferencia entre su pronunciación y la de *pára* (verbo), *sobre* (verbo ó sustantivo), *sólo* (adverbio), etc.

Los trisílabos y demás polisílabos pueden ser agudos, llanos y esdrújulos, y aun los últimos sobre-esdrújulos; y hay palabras compuestas y recompuestas que en cada una de sus simples llevan un acento, y entonces, según queda dicho en otra parte, el último es el más fuerte, como *bárbaramente, vaivén*; y hasta se da el caso de tres acentos en una sola palabra, como *correvidile*, que los tiene, aumentando sucesivamente en importancia, en *co*, en *ve* y en *di*, y en esa como en *vaivén* se pierde absolutamente le de la enclítica *i* (*y*).

No poseemos nosotros lo que se llama cantidad ó cantidad silábica; cada sílaba se pronuncia en el mismo tiempo, y sólo atendemos al acento, no en el sentido griego de elevación ó depresión de la voz, ó tono, sino en el de mayor fuerza, ó *ictus*, al emitir la sílaba acentuada.

X.—Pronunciación llena de las débiles; trema; diéresis y sínéresis.—Las vocales débiles, si están solas, con acento ó sin él, y cuando en iguales cir-

cunstances tónicas se juntan á vocal llena ó débil sin formar diptongo, ó están entre consonantes, tienen su sonido completo fuerte ó lleno, como *intrínquilis, bilis, gutural, viaducto, sinuosidad, huída, Riu.*

Creemos que en todos estos casos se ganaría mucho en claridad y precisión ortográfica, si se marcase por medio de la crema ó diéresis esta separación, aun cuando ese signo diacrítico se emplea también para indicar mera sonoridad de la *u* entre *g* y *e* ó *i*, aunque la *u* forme digtongo con alguna de ellas.

Llábase diéresis, es decir, separación, esa división de sonidos elementales que tienden estando juntos á formar diptongo, ó la de una de las débiles y los diptongos *ai, ei, oi*, que debieran formar triptongo con aquéllas, v. gr.: *liar, lia; flúido, fluído; declais, fiéis, hioides* y semejantes.

En verso se permite verificar la diéresis, aumentando una sílaba á la palabra, ó hacer sinéresis, esto es, contracción de dos en una para acortar su medida; y aun más, puede el versificador diptongar dos vocales llenas, diciendo por ejemplo: *poe-ma* (en dos sílabas), *o-cea-no* (en tres) y hasta se suele hacer lo mismo con la *i* ó la *u*, en *ha-bía* (disílabo), *cruel* (monosílabo); licencias no muy recomendables, pero de que han abusado nuestros más notables poetas.

Antes de recitar una composición en verso debe examinarse bien si en ella se han cometido esas figuras prosódicas.

XI.—Articulación líquida, Nombres extranjeros, Compuestos.—Hay unas cuantas consonantes llamadas líquidas, reducidas ya propiamente á la *l* y á la *r* en castellano, con las cuales articulan en principio de sílaba las siguientes:

con *l*: *b, c, f, g, p, t* (en pocas voces);

con *r*: *b, c, d, f, g, p, t;*

donde se ve que sólo la *d* no articula con *l*.

Pero debe notarse que en varios compuestos de *ab* y

sub no se licúan aquellas letras; v. gr. *ab-lación*, *ab-rogar*, *sub-lunar*, *sub-repticio* y otros.

Y ha de advertirse que la *r* suena fuerte después de cualquiera otra consonante (excepto *k* en voces extranjeras) como en *alrededores*, *Nemrod*, *curcdo* (y aquí sería el caso de demostrar que esto es lo que pasa en *perro*, donde realmente suenan, *r* suave primero y *r* fuerte después, y cualquiera puede distinguir la diferencia de ese sonido en *parra* y *ropa*) y por último en *israelita*, *ex-rector* y *Ezra*.

Digno de observarse es también que quedan articulaciones especiales greco-latinas como las siguientes: *gnomon*, *mnemónica*, *pneumático*, *psíquico* y *tnesis*, todas voces técnicas y pocas, pero que debe aprenderse á pronunciar bien.

Respecto á nombres extranjeros de rarísima prosodia y ortografía, que de vez en cuando suelen hallarse en escritos españoles, hay que aprender especialmente á pronunciarlos. En otra ocasión hemos propuesto que á fin de que estos nombres se lean sin dificultad, en vez de aconsejar que se acentúen *bárbaramente*, se escriban entre paréntesis imitativamente así: *Byron* (Bairon), *Bacon* (Beicon), *Boileau* (Boaló), *Bourdalone* (Burdalú), *Chantreau* (Chantró), *Dumas* (Diumá), *Fourrier* (Furrié), *Goete* (Guete), *Lavoisier* (Lavoasié), *Montaigne* (Montañ), *Proudhon* (Prudón), *Rousseau* (Rusó), *Shakespeare* (Cheikspíar), *Watt* (Wot), *Waterloo* (Vaterló), *Washington* (Wósinton), etc., etc.

Por lo demás podemos recomendar á los alumnos de la clase de recitación que procuren distinguir bien la recta silabificación de algunos compuestos como *in-undar*, *des-hacer*, y principalmente la de aquéllos que tienen homógrafos de significación muy diferente, como *des-alar* y *de-salar*, *ad-amar* y *a-damar*, etc., aunque por desgracia va desapareciendo la precisión prosódica en muchísimos compuestos, pronunciándose ya *pro-sodia* en vez de *pros-odia*, *no-sotros* en lugar de *nos-otros*, *i-nútil* por *in-útil* y así sucesivamente.

XII.—Acento y su inclinación. Díéresis, sínéresis y sinalefa. Metrificación.—La recta



pronunciación de las voces no ofrece en prosa ni en verso dificultad notable, mas la acentuación á veces presenta asperezas en ambas formas: en la primera, por el vicio de cambiar de lugar el acento como en *médula* por medula, *méndigo* por mendigo, y así en otras palabras; pero este defecto puede fácilmente corregirse consultando el diccionario: lo que más cuidado reclama es la licencia poética que algunos autores suelen tomarse haciendo de océano, *oceano*, de prístino, *prístino*, de impío, *impio* (en que además se comete sinéresis ó contracción); pues no hay cosa más desagradable ni que más choque que el acento del verso mal colocado.

En estos versos por ejemplo:

“De lo más hondo del abismo Eolo
sopló, y mugiendo férvido oceano,
sus alas extendió de polo á polo,
del orbe soberano.”.....

si no se pronuncia *E-ó-lo* y *o-ce-á-no*, se pierden verso y consonancia; ni habría asonancia en estos:

“Yo no sé á donde me guía,
y así navego confuso,
el alma á mirarla atenta,
cuidadosa y con *descuido*” (Cervantes),

si no se pronunciase *des-cú-i-do*, como el autor ha querido.

Más violenta es todavía esta otra dislocación ó inclinación del acento:

“Aquesto cantaban
á sus almohadillas
dos niñas, labrando
pechos de camisas.
Cerrólas su madre,
fuése por la villa
á dar parabienes
y á consolar *vtudas*” [Rom. gen. de 1614],

ejemplo citado como el anterior por la Academia, donde hay que leer *ví-u-das*, como esdrújulo trisilábico.

Y por más que tal cosa no sea recomendable, ni mucho menos, hay que atenerse á lo escrito si ello se ha de recitar debidamente.

Aquí es de repetirse con relación al verso lo dicho en punto á diéresis, sinéresis y sinalefa, y sirvan de muestra de la primera los siguientes ejemplos de la misma docta corporación:

“A la puerta del llano ¡ay me! se mete
Zapardiél, famoso por la pesca,
sin que un pequeño rato se *quicte*” (Cervantes).

“.....renuevan el gemido
mil sombras nobles de una gran *rúina* (R. Caro).
Piedra de toque *fiel*
en que se conoce el bueno” (Juan Rufo).

“¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal *ruido*” (L. de León).

Hay más que sinéresis en el ejemplo de la misma Academia

“Alma *real* en cuerpo hermoso,”
pues hacer *real* un monosílabo es diptongar *ea* como si fuese *ia*, y ésta á nuestro juicio, y no aquélla, es la verdadera sinéresis, como en:

“*Ímpio* honor de los dioses, cuyo estrago
publica el amarillo jaramago” (Rodrigo Caro).

Aquella diptongación es más bien sinalefa, pues lo mismo da que se realice la disminución silábica, por contracción entre vocales llenas, en una misma palabra ó entre los extremos de dos que se juntan.

La sinalefa es esto: hacer una sola sílaba de dos ó más, que no podrían formar ni diptongo ni triptongo, como en “*áurea corona*” y en “*cuerpo hermoso*” que la misma Academia cita como casos diferentes.

Claro es también que, considerado el verso como un conjunto oral rítmico, llamaríamos sinéresis la cometida en

"*Tu imagen bella, riñte
vi así en delirante sueño.....*"

De todos modos, y salvo la cuestión de palabra, lo que debe entenderse en este punto es que hay que ceder á las exigencias métricas, si hemos de recitar versos como se debe, y que en prosa será siempre conveniente evitar estas figuras que afean y desperfectonan nuestra rica y numerosa lengua castellana.

XIII. Entonación. Baja, media y elevada. Sermoneo, sonsonete, etc. Sentimiento.

La entonación general, el acento retórico, digámoslo así, de la cláusula, abraza dos extremos y á ambos debe prestarse atención.

El primero es el tono propio de cada composición, el calor ó la languidez, la elevación ó depresión que á las expresiones debe darse; y el segundo, la inflexión de la voz en ciertas palabras, ya por lo intencionadas, ya por la mayor importancia que tengan en el discurso.

Aquí de la práctica, que no valen reglas ni teorías en tan vario asunto.

Lo que de una vez debe indicarse ahora es que conviene proporcionar la voz, no sólo al tamaño de la composición y á nuestra capacidad, sino también á las circunstancias de auditorio, localidad, etc.

En una pequeña recitación podemos sostener fácilmente una entonación elevada; no así en otra de largo aliento. Si hablamos á unos pocos, no lo haremos como ante numeroso público y viceversa.

En general es buen consejo el de comenzar un discurso ó poesía de alguna extensión en un tono bajo, subir luego un tanto y llegar á la más alta tensión sólo en momentos oportunos.

Hay que evitar á todo trance en la recitación el *sermoneo*, el *sonsonete*, el *dejo* y todos esos defectos tan corrientes en las malas escuelas.

Recítese con la mayor naturalidad y como si la obra fuese propia y bien sentida. Este es el arte:

“Si vis me flere dolendum est

Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent”
que dice Horacio, y que debe entenderse aplicable al *sentimiento* con que se recita, de tal suerte que la mayor naturalidad acompañe á la obra.

XIV.—Expresión. Semblante. Actitudes. Ademanes.—Si respecto de la voz y entonación se han hecho tales advertencias ¿qué no diremos de los ademanes y actitudes, de la expresión y del gesto que deben acompañar á la recitación de un trozo cualquiera?

En primer lugar, debe entenderse la composición, á fin de asumir la expresión adecuada á los diversos sentimientos y afectos que al autor han debido de conmover y que han de ser comunicados al auditorio. Nada más chocante que el *poner cara alegre* para recitar una elegía, ó decir cosas alegres, jocosas ó juguetonas con semblante compungido. El juego de las facciones es, pues, importantísimo punto en la recitación.

En segundo lugar, el cuerpo no debe mantenerse completamente inmóvil cuando recitamos, á menos que el caso lo requiera indispensablemente en momentos dados, en que haya que tomar una posición expresiva cualquiera; pero entiéndase que la rigidez en todo caso implica frialdad y muerte. Claro que si recitamos un trozo en que se manifiesta profundo dolor y abatimiento de ánimo y cuerpo, la postura correspondiente debe sostenerse; si es la obra un largo apóstrofe, debe el cuerpo mantenerse inclinado hacia el objeto real ó ficticio á quien dirigimos la palabra, y así de lo demás.

Y en tercero y último lugar, los brazos, y por ende las manos, miembros que ayudan tanto á la vivaz expresión del pensamiento, tienen que seguir en cierto modo las evoluciones de éste; mas, hay que distinguir la recitación, tanto de la simple conversación y diálogo familiar, como de la declamación teatral. La inacción y la gesticulación deben igualmente evitarse como extremos viciosos.

En la plática corriente, la suavidad de los modales

debe ser, entre gente educada, distintivo constante; en el teatro la acción es viva, enérgica, porque debe dominar á los espectadores é impresionarlos profundamente; en la recitación, término medio entre ambas, se da por sabido que va á repetirse una pieza literaria, con la intención no sólo de hacerla conocer y comprender, sino de exhibir en ello arte y gusto.

Así convendrá que las manos estén libres, á menos que en la izquierda se lleve la copia de lo que se recita, ó que convenga apoyarla (aunque no permanentemente) en el espaldar de una silla, sobre la base de una columna, el borde de una mesa, ó la baranda de la tribuna.

En todo caso la mano derecha es la que debe jugar siempre con toda libertad.

(Si el recitador llevare guantes y hubiere de volver alguna hoja de lo escrito ha de tener descalza la derecha, tomando su guante plegado con la izquierda en que tiene el manuserito ó impreso.)

Es regla á que nunca debe faltarse la de no cievvar más arriba del pecho ninguna de las manos, ni señalar las partes del cuerpo ó cosas demasiado próximas. El infinito, la llanura, las montañas pueden bien indicarse con suaves ademanes.

XV.—División de las obras literarias.—Las obras literarias se dividen, por su fondo, en útiles y recreativas, y aun las hay que abrazan y contienen ambos extremos; en cuanto á las formas que revisten pueden hallarse en prosa y en verso. Tocante al fin utilitario, las primeras se proponen la enseñanza y son entonces didácticas; ó la práctica del bien, y entonces son morales. Las puramente recreativas son por lo general parto de la imaginación y regularmente poéticas.

Las obras científicas y filosóficas, los libros de enseñanza, la historia de los acontecimientos humanos, así como los tratados morales y religiosos, no son objeto de la recitación, aunque se sabe que los grandes historiadores griegos referían sus obras maestras al pueblo, y según su belle-

za eran premiados con aplausos, coronas, y aun retribuciones monetarias que les eran discernidas.

Las novelas y leyendas son obras de dimensiones más ó menos considerables, de que en nuestra lengua tenemos verdaderos modelos.

La poesía, ese arte divino que todo lo embellece, se divide en épica, lírica y dramática. La epopeya ha tenido pocas obras maestras: el Ramayana y el Mahabárata, sublimes restos de la poesía índica; la Iliada y la Odisea, monumento inmortal de la musa griega; la Eneida, bellísima concentración del espíritu romano; la Divina Comedia, la Jerusalem Libertada y Orlando, tres joyas del poema italiano; el Paraíso Perdido, en Inglaterra; Los Luisiadas, en Portugal, y la Araucana en España, son poemas épicos.

Fuera de éstos hay poemas heroicos, filosóficos, burlescos, etc., que afectan formas semejantes á aquellos grandes modelos.

El drama, la tragedia y la comedia, han sido cultivados con más ó menos éxito por todos los pueblos.

Y en fin la lírica, es la que, más libre y diversiforme, ha producido en todos tiempos preciosas flores, de entre las cuales vamos á escoger en el repertorio inmenso de nuestra poesía castellana algunas para ejercicio de esta clase.

Imposible sería tomar de todo ni siquiera un poco; y sin embargo después de haber repasado históricamente nuestra lírica, algo veremos de épica y dramática y aun de prosa.

XVI.—Metrificación.—Comenzaremos por dar idea de la métrica española, á fin de que nada tocante á la forma nos sea desconocido.

Verso es la combinación silábica sujeta á número, ritmo y cadencia, con que se expresa el pensamiento embellecido.

Lo que prosódicamente es sílaba, lo es también en el sentido poético, sino que el verso entero, de cualquiera ex-

tensión que sea, se considerará como una unidad para contar sus sílabas haciendo sinéresis, contracciones y sinalefas en las palabras mismas ó en su reunión; y por otra parte como el *tiempo* y la *entonación* se combinan en el verso, cuando éste termina en palabra llana, tendrá *número* completo de sílabas, cuando termina en una aguda se le atribuye una más y cuando en esdrújula una menos.

El *número* es pues el de las sílabas convenientemente acentuadas y la medida ó *metro* viene á ser lo mismo en relación sólo con el tiempo.

El *ritmo* es el número en relación con la entonación ó acento solamente.

Y por último la *cadencia* es la conveniencia fonética del verso, principalmente desde la última sílaba acentuada en adelante.

Nuestros versos pueden ser desde *dos* hasta *catorce* sílabas, á saber:

De dos.

“Péñola
mía,
guía
mi
voz.

De tres.

“Estírate,
encógete,
ya ardiente
ya fría,
pausada,
veloz.

De cuatro.

“Muy enérgica
ó muy llana,
muestra ufana
los misterios
del trovar.”

Propiamente éstos no son versos; de dos y de tres sílabas sólo se ven empleados como esfuerzo de arte, y verdaderamente ni para la onomatopeya como los empleó Espronceda y han hecho otros á su imitación, ni para expresar vivamente imágenes, se prestan, pues sus estrechos límites no dan lugar al juego de nuestros verbos castellanos, cuyo mayor número cuenta ya de por sí dos, tres y cuatro sílabas.

Los de tres vienen á ser hemistiquios de versos de seis, y los de cuatro, semioctosílabos.

No puede haber recitación propia en esta clase de versos, y sólo en casos como “la carrera del caballo” de Zorrilla ó “la danza de los campanarios” de Espronceda, y otros semejantes, se observan esos *crescendos* y *diminuidos* en la métrica castellana.

Veamos las demás combinaciones:

De cinco.

“Ora en esdrújulos,
ó en versos llanos,
ó en los livianos
y rapidísimos
de aguda sílaba
al terminar.

De seis.

“Y siempre aumentando
el compás y el número,

vénos demostrando
la riqueza rítmica
del verso español.

De siete.

“En versos heptasílabos,
ardientes como el sol,
¡oh péñola querida!
ostenta tu arrebol.

De ocho.

“Nuestro verso favorito
agudo, grave y esdrújulo
de ocho sílabas compón.

De nueve.

“De Tomás de Iriarte la fábula
te dará de nueve el patrón,
pues “querer entender de todo
es ridícula pretensión.”

De diez.

“Y ya pasada la ruda fórmula
de ese chocante martillar,
dínos tú con el Himno de Riego:
“¡guerra, muerte, y después habrá paz!”

De once.

“Paz, alma paz, como Tibulo ¡oh péñola!
en dulce endecasílabo demanda,
pues ya sabes que “quien con lobos anda”
aunque no quiera, al fin “se enseña á aullar.”

De doce.

“Los versos de doce son dobles de seis
y tienen cesura sin falta en el medio:
usólos Berceo, mas dan mucho tedio,
y ya bien mirado parecen inútiles;
tan sólo de amores en trovas muy fútiles
puede hoy verse usado el arte mayor,
si alguno se atreve á ser trovador.

De trece.

“Tal cual, Iriarte entre ellos, y uno que otro vate,
se atrevieron en verso á juntar trece sílabas;
mas para hacer tal cosa, es menester valor!

De catorce.

“Los versos de catorce son, como los de doce,
hemistiquios de siete, pesados y muy áridos,
por ser de largo aliento, y en ellos se conoce
la falta de energía, de gracia y de vigor!
Mas ya las muestras todas de versos castellanos
has dado á los alumnos ¡oh! péñola querida;
discípulos atentos, no hagáis que sean vanos
las reglas, los ejemplos y la escolar labor!” (*)

(J. F. F.)

Los versos de cinco sílabas ó pentasílabos se emplean pocas veces solos; se usan en una composición llamada seguidilla en combinación con heptasílabos.

(*) Compuesto expresamente para dar á los alumnos ejemplos prácticos de las diferentes clases de versos, no debe juzgarse este juguete sino desde ese punto de vista, y de ningún modo como obra literaria. (N. del A.)

Estos últimos y los de seis se emplean en letrillas, barcarolas y aun romances.

El octosílabo es nuestro verso popular por excelencia; el más propio para el romance y para el diálogo. En él se escribe la redondilla, la quintilla y la décima ó espi-nela.

Los de nueve y trece no se usan por inarmónicos.

Los de diez son generalmente combinación de dos de cinco, así como los de doce y catorce lo son respectivamente de dos de seis y dos de siete.

El endecasílabo, el más elegante y sonoro de todos los versos, reproduce el exámetro griego y latino, y como él se usa en los poemas épicos y en la tragedia y en general en toda combinación de importancia. Se forman con él la cuarteta, el quinteto, la sexta rima y la octava real, que es la estrofa más noble de la poesía castellana. También se combina con el heptasílabo elegantemente en la silva y la lira.

Aunque se dice que el endecasílabo fué introducido del italiano por Boscán, en nuestros poetas más antiguos ya se hallan versos de esta clase, y es probable que lo que sucedió fué que el soneto que se escribe en endecasílabos, era estrofa italiana, aunque también ésta se usó desde el principio por los poetas provenzales ó lemosinos como Mosén Jordi, de quien Ariosto copió ó imitó muchos de sus sonetos.

XVII.—Ley del acento.—Medida.—Versos sáficos y adónicos.—Cesura.—Cadencia final.—

No pasaremos adelante sin hacer notar que el acento, parte esencial del verso, se distribuye de tal suerte que en los de sílabas pares caiga en las impares y en los de sílabas impares en las contrarias.

El verso más perfecto será el que se ajuste mejor á esta regla.

Sin embargo se permite el cambio del lugar del acento hasta la primera mitad del verso próximamente, y aun

Espronceda acentuó la sétima en algunos de sus preciosos endecasílabos.

Dicho ya que en verso se pueden contraer dos, tres y hasta cuatro vocales en una sola sílaba, y que pueden también deshacerse en dos sílabas los diptongos, y teniendo en cuenta que la *h* se considera sin valor fónico alguno, y sin olvidar que la última sílaba acentuada se cuenta por penúltima, ya la siga una, dos ó ninguna, para medir un verso no hallaremos dificultad.

El oído delicado y poético basta para medir los versos y para saber si el acento está bien distribuído; pero como no todos tienen esas cualidades, haremos aplicación de la regla general é indicaciones á ella referentes.

Respecto del endecasílabo tócanos advertir que hay unos llamados sáficos, en realidad compuestos de uno de cinco y otro de seis, cuyos acentos indispensables son el de la cuarta y el de la octava, y que de ninguna manera pueden llevarlo en la sexta. Tres de estos versos sáficos se combinan con uno más de cinco, que se llama adónico, formando una estrofa especial sin consonancia ni asonancia, v. gr.:

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

(Villegas.)

Otra cosa hay que observar, y es que para evitar la monotonía de los versos largos y semejantes, se suele cortar el sentido y suspender un tanto la pronunciación en medio del verso, lo cual se llama *cesura* (esto es, cortadura), pero ha de ser de tal suerte que en el endecasílabo caiga después de par aguda ó de impar breve, así:

“Todo el mar se alteró; | tembló la tierra
en el primer furor; | mas de otra parte
el ejército justo resplandece
en armas de diamante, | y obedece
al Sol, | que va oriental en su estandarte.”

(Argensola.)

Estas pausas ó cesuras y la apropiada modulación de la voz constituyen la primer belleza de la recitación. No hay que tomar aliento ni hacer cadencia ó caída al fin de cada verso, sino allí donde el sentido y la puntuación lo reclaman. Hay que recitar los versos, aunque con más delicada entonación, como si fuesen prosa, sin hacer sonnete ni marcar especialmente la consonancia.

XVIII.—Consonancia; perfecta é imperfecta.—Combinaciones de consonancia perfecta y versos mayores.—La rima es, ya perfecta, ya imperfecta: la primera que consiste en que todos los elementos desde la última vocal acentuada sean perfectamente iguales, se dice propiamente *consonante*; (*) la segunda, que se verifica cuando son solamente iguales la última vocal acentuada en los agudos, ésta y la de la sílaba siguiente en los llanos, y la misma y la postrera en los esdrújulos, se llama *asonante*, concordancia fonética exclusiva del castellano y sus dialectos, y que forma la base de los versos romanceados.

En los asonantes se permite que la otra vocal además de la acentuada sea *e* con *a*; *i* con *e*, y *u* con *o*.

Los asonantes sólo son propios de los versos pares, es decir, segundo, cuarto, etc., de una composición.

(*) Como en verso á lo que se atiende es al sonido, no dejará de haber consonancia perfecta en *vaho* y *nao*, *imagen* y *bajen*, *nuevo* y *mancebo*; pero sí dejará de haberla para el oído castellano en *paz* y *jamás*, *casa* y *plaza*, etc.

Los consonantes se combinan de diversos modos, según veremos en su lugar. Entre los versos aconsonantados no se permiten los asonantes, ni tampoco los versos libres, sueltos ó blancos, que son aquéllos en que no se observa consonancia alguna.

Las consonancias perfectas se verifican así:

Dísticos ó pareados, que son los que dos á dos llevan el mismo consonante:

“Conquisté el interés, surqué los mares,
amontoné tesoros á millares,
y halléme con la barba tan nevada
como la misma plata conquistada.”

(E. Gómez.)

Tercetos, cuando entre tres versos, dos van aconsonantados:

“El ánimo plebeyo y abatido
elija en sus intentos temeroso
primero estar suspenso que caído:
que el corazón entero y generoso
al caso adverso inclinará la frente
antes que la rodilla al poderoso.”

(Rioja.)

Cuartetos, cuando en cuatro versos se combinan 1º y 3º, 2º y 4º ó 1º y 4º, 2º y 3º—A veces quedan sueltos 1º y 3º

“¿Qué era, decidme, la nación que un día
reina del mundo proclamó el destino,
la que á todas las zonas extendía
su cetro de oro y su blasón divino?”



"Y si queréis que el universo os crea dignos del lauro en que ceñís la frente, que vuestro canto enérgico y valiente digno también del universo sea."

(Quintana.)

"Y pára en ocio y paz aventurada de tu vivir el tiempo oscuro y breve, esperando aquel último desmayo á quien tu luz y púrpura se debe."

(Rioja.)

Quinteto, aquellos cinco versos en que se hacen consonar entre sí dos y tres de ellos respectivamente con diverso arreglo. Aunque esta combinación se usa más ordinariamente con versos de ocho ó siete sílabas, bajo el nombre de quintilla, sirva éste para muestra de quintetos:

"Aquí los ejemplos, hazañas, historias de los patriarcas y santos profetas; aquí las visiones y claras memorias, aquí los triunfos, milagros, victorias de los que tuvieron las vidas perfectas."

(De Frenellón.)

Sexteto, sexta ó sextina, se llama la combinación de un cuarteto de consonantes 1^o y 3^o, 2^o y 4^o, con un dístico final:

"Hubo algún tiempo en los remotos años, del mundo infancia, en que la dura tierra no le causaba al hombre algunos daños

ni con zarzas y abrojos hizo guerra,
y sin cultivo pródiga y esclava
los frutos de sus árboles le daba.”

(Moratín.)

Sétima, es la unión de un cuarteto con un terceto, de modo que el verso suelto de éste consuene con alguno del cuarteto. Se usa generalmente para terminar los poemas escritos en tercetos:

“¿Y no serán siquiera tan osadas
las opuestas acciones, si las miro
de más ilustres genios ayudadas?

Yo, dulce amigo, huyo y me retiro,
de cuanto simple amé rompí los lazos:
ven, y verás al alto fin que aspiro,
antes que el tiempo muera en nuestros brazos.”

(Rioja.)

Igualmente se puede formar con un quinteto y un dístico independiente. En las estrofas de asonante veremos que también la seguidilla es una sétima de arte menor y versos desiguales.

Octava es la combinación de dos cuartetos, de tal suerte que el primero y quinto de los versos vayan rimados ó sueltos, y consuenen respectivamente el 2º y 3º, el 6º y 7º y el 4º y 8º, generalmente agudos. La combinación de ocho versos con tres consonancias, una para el 1º, 3º y 5º, otra para el 2º, 4º y 6º, y otra para un dístico, de 7º y 8º, se llama especialmente *octava real*, y es la que se emplea para los poemas épicos y heroicos. También hay la octava de arte mayor en que consuenan respectivamente 1º, 4º, 5º y 8º, 2º y 3º, y 6º y 7º, ó 1º y 3º, 2º, 4º, 5º y 8º, y 6º y 7º. Dése aquí un ejemplo de cada especie;

nosotros sólo pondremos la octava real, que es la más importante y la más usada:

“No me pesa de ver la lozanía
de vuestro corazón, antes me esfuerza;
mas temo que esta vuestra valentía
por mal gobierno el buen camino tuerza;
que vuelta entre nosotros la porfía
degolléis vuestra patria con su fuerza:
cortad, pues, si ha de ser de esa manera,
esta vieja garganta, la primera.”

(Ercilla.)

“Adiós, amigos, próspero viaje;
mi paz huyera de teneros cerca.
Más quiero en pobre ermita mi hospedaje
que vivir con mujer voluble, terca,
locuaz, sosa, gazmoña, abencerraje,
fisgona, ruda, necia, altiva, puerca,
falsa, golosa y . . . basta, musa mía;
¿cómo apurar tan larga letanía?”

(Vargas Ponce.)

Décima ó espinela, llamada así de su inventor, es una combinación de dos quintetos, de tal suerte que se invierta en el segundo el orden de los consonantes del primero. La *décima* de endecasílabos casi no se usa, y la verdadera espinela es de octosílabos, rimados así: 1º, 4º y 5º, 2º y 3º, 6º, 7º y 10º, 8º y 9º

“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 sufre y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.”

(Calderón.)

Soneto, la más importante estrofa métrica, es una reunión de dos cuartetos de modo que tengan el mismo consonante los versos 1º, 4º, 5º y 8º, y otro el 2º, 3º, 6º y 7º, y luego dos tercetos diversamente combinados, que á veces forman una sexta real. Hé aquí uno que contiene la teoría de su formación:

“Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy á la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y aun parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que estoy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y está hecho.”

(Lope de Vega.)

A veces se agregan al soneto algunos versos que reciben el nombre de *estrambote*, como en éste:

“Vive Dios que me espanta esta grandeza,
y que diera un doblón por describilla,
porque ¿á quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostara que el ánima del muerto
por gozar de este sitio, hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón, y dijo:—Es cierto
cuanto dice voacé, seor soldado;
y el que dijere lo contrario miente.—

Y luego incontinentemente
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuése, y no hubo nada.”

(Cervantes.)

XIX.—Combinaciones de versos menores de diferente medida.—Versos de pie quebrado. Lira; silva.—Romances y rimas.—Seguidilla.—

Cuando los versos son menores, generalmente de ocho, pocas veces de siete ó seis sílabas, algunas de las estrofas mencionadas reciben otros nombres.

La equivalente al cuarteto ó cuarteta, se llama entonces *cuartetilla* ó *redondilla*, y si riman el 1º y 3º y el 2º y 4º, *serventesio*; la que corresponde al quinteto se denomina *quintilla*; la octava y la décima sólo reciben el distintivo de la medida de sus versos, y el soneto se denomina *sonetillo*, muy poco usado.

La consonancia se llama también rima, y de aquí las composiciones poéticas que se denominaron *rimados*.

Debe tenerse presente que á veces se combinan versos de desigual medida, según hemos visto respecto de los sáficos y adónicos.

Hay versos de pie quebrado que se agregan á otros de una medida cualquiera, haciendo un graciosísimo contraste con ellos, aunque conservan la consonancia, v. gr.:

“Oídme, muy ensalzad
é muy poderoso infante,
lo que os cuento:
ca de vuestro honor llevado
con ánimo suplicante
me lamento.”

(Fernán Gómez.)

En la estrofa llamada *lira* se entrelazan caprichosamente versos aconsonantados de once y de siete sílabas, pero de tal suerte que el modelo se repita con regularidad, lo que no pasa en la *silva*, donde pueden quedar versos sueltos y ser de diverso número y configuración cada estrofa.

Ya veremos ejemplos de todo ello.

Para terminar diremos que con los asonantes se forman, además del romance, las *rimas*, en que se usa uno particular para cada estrofa; las *endechas*, que son rimas de heptasílabos con el cuarto endecasílabo asonante, y las *seguidillas*, que son estrofas de 1º y 3º heptasílabos sueltos, 2º y 4º pentasílabos asonantes; 5º y 7º, lo mismo ó consonantes, y 6º heptasílabo suelto, como:

“Dijo la zorra al busto,
después de olerlo:
—tu cabeza es hermosa,
pero sin seso.—

Como éste hay muchos
que aunque parecen hombres
sólo son bustos."

XX.—Ovillejo.—Diversos poemas líricos.—

Leyenda.—En la poesía lírica hay varias composiciones especiales, ya por su forma, ya por su fondo.

Así se dice *ovillejo* á la combinación de tres octosílabos con otros tantos de pie quebrado, y luego cuatro de la misma medida, de suerte que el último sea formado por los tres de pie quebrado reunidos.

Los ovillejos siempre son jocosos.

En cuanto al fin y objeto de las composiciones, entre otras pueden citarse, la *oda*, composición de largo aliento en que el sentimiento adquiere su más alto vuelo; el *himno* y la *canción*, á las cuales puede adaptarse música; la *elegía*, especie de oda sobre un motivo triste; la *égloga*, sobre asunto pastoril ó campestre; el *idilio*, tierna y delicadísima composición en que dominan el amor y los dulces afectos de corazones sencillos y puros; la *anacréontica*, ligera y expresiva forma de estilo griego; la *sátira*, en que se critican vicios particulares ó sociales, y la *epístola*, en que fingiendo el poeta dirigirse á alguien, da consejos de moral, de ciencia ú otros objetos. El *madrigal* es una concisa y delicadísima poesía que merece clasificación aparte, y de que citaremos algún ejemplo á su tiempo.

Hay grandes poemas lírico-descriptivos, llamados *leyendas* que desenvuelven una verdadera acción y en que á veces entran diversas combinaciones métricas.

XXI.—Desarrollo histórico de la poesía castellana.—Poemas anónimos.—Poema del

Cid.—Vamos ya á hacer aplicación de lo que hemos aprendido, entresacando del inmenso repertorio de nuestra literatura algunos de los mejores modelos en verso.

Comenzó nuestra poesía, salvo algunos ensayos muy imperfectos, que se han perdido ó han llegado hasta nos-

otros muy desfigurados, por grandes poemas, obras enteras y de largo aliento, lo cual quiere decir que no fué nuestra poética espontánea sino que se fundó sobre el latín corrupto en que se escribieron, antes del siglo XII, letanías, locutorios y otros cantos religiosos.

Así, de autores desconocidos, se hallan *Los Reyes Magos*, *Los tres Reys d' Orient* y *María Egipciaqua* y la leyenda de las *Mocedades del mio Cid* y su poema, obras cuya inteligencia es bastante difícil por su lenguaje rudo é informe.

Véase una muestra del primero:

"Deus criador quál maravela;—non sé quál es achesta strela:
agora primas la e velda:—poco tiempo a que's nacida:
nacido es el Criador—que's de las gentes senior....
non es verdat, nin sé qué digo,—todo esto non val un figo."

De *Los tres Reys* es ésta:

"Los Reys sellen de la cibdat et catan á toda part;
é vieron la su estrella, tan luciente é tan bella,
que nunca d' ellos se partió fasta que dentro los metió.
do la Gloriosa era, el Rey del cielo é de la tierra."

De *María Egipciaqua*:

"Esta de qui quiero fablar María la hoí nombrar:
et su nombre es en escripto, porque nació en Egipto.
De pequenya fué bautizada, malamiente fué ensenyada;
mientre que fué en mancebía, dexó bondat é priso follía."

Se observa en estas muestras cierta conformidad en el arreglo de cada renglón por dos hemistiquios pareados de ocho ó nueve sílabas que para nuestro oído no hacen buen verso casi nunca. La *ni* y *ny* deben pronunciarse *ñ*, la *ll* acaso *l* solamente; *qua* debe sonar *ca*, excepto en *qual*, la *ch* como *k* y la *x* como *j*.

De las *Mocedades* de Rodrigo es el trozo siguiente:

“Prisiést'nos los hermanos é tení'd'oslos acá,
é nos mugieres somos que no hay quien nos ampar'.
—Esas oras, dixo don Diego, non deveades á mí culpar;
peditlos á Rodrigo, sy vos los quisier' dar,
prométolo yo á Christus, á mi nom' pod' pessar.”

Estos, con más ritmo y estro poético, son todavía de varia medida y consueñan al fin en *monorrimo*.

Semejante á esta leyenda ó crónica es el llamado *Poema del mio Cid*, á cuya copia, que parece haber sido hecha por un tal Per Abbat, faltan algunas páginas del principio, una del medio y varios versos y palabras sueltas. Consta lo que queda de 3,735 versos, donde se ven desde versos de siete hasta de más veinte sílabas. Refiere este poema las hazañas de Rodrigo ó Rui Díaz de Vivar, bajo el reinado de Alfonso VI el Bravo, I de Castilla (1065-1109). Parece escrito el poema á fines del siglo XII.

Hé aquí un trozo de los más bellos, en que el Cid Campeador presenta su última queja contra los Infantes de Carrión, sus yernos, ante las Cortes que el Rey juntó en Toledo:

—A qué'm descubriestes las telas del corazón?
A la salida de Valencia mis fijas vos dí yo,
con muy grant ondra é averes á nombr'.
Cuando las non queríedes ya çanes traydor's,
¿por qué las sacábades de Valencia, sus onor's?
A qué las firiestes á cinchas é á espolon's?
Solas las dexastes en el robredo de Corp's
á las bestias fieras é á las aves del mont'.
Por quanto les fiziestes, menos valedes vos.
Si non recudedes véalo esta cort'.—

Y á propósito de lo que se afirma por casi todos los literatos que conocemos sobre ello y lo que hemos dado por bueno al decir que en este poema se hallan versos

“desde siete hasta más de veinte sílabas,” salvo estudio más detenido, vamos á hacer una observación acerca de la métrica del poema del Cid.

Nos parece absurdo que el poeta no siguiera regla eufónica alguna, ni en la medida de los versos ni en la consonancia que según el general sentir hemos llamado *monorrimo*. Pensamos que faltas de copia ó mala interpretación de las que del original se han hecho, han debido de producir este errado concepto. Así las primeras composiciones á que antes nos referimos se hallan evidentemente escritas en pareados de ocho y de nueve sílabas, leídos así:

1	2	3	4	5	6	7	8
Los	reys	sall'n	de	la	cib-dat,		
et	ca -	tan	á	to -	da	part; etc.	

(Los Reys d' Orient.)

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Deus	cri -	- a -	- -	- dor,	quál	ma-ra	- ve -	la,
non	sé	quál	es	a -	ches-ta	stre-	la; etc.	

(Los Reyes Magos.)

Creemos que es mérito del poema del Cid el de estar escrito en *romance de siete sílabas*, con lo cual esos versos de siete y los de veintiuna serán respectivamente *uno* y *tres heptasílabos*, considerando que donde no ajusten ese número, hay, ó algún error de pluma ó falta de conocimiento acerca de la pronunciación de aquel tiempo. Probemos con el trozo transcrito del Cid, corrigiendo faltas que están bien claras y suprimiendo algunas finales y vocales que debieron de ser mudas, como pasa en francés y en catalán y gallego, y veremos cómo la integridad del romance heptasílabo queda constituida:

1	2	3	4	5	6	7
Cuan	- do	las	non	que	- ríe	- des
ya	ca	- nes	tra	- y	- dors,	
¿por	qué	las	sa	- ca	- ba	- des
d'Va	- len	- cia	sos	o	- nors?	
¿A	qué	las	fe	- rí	- es	- tes
á	cin	- chas	é	á	es	- po
So	- las	y	las	de	- xas	- tes
n'el	ro	- ble	- do	de	Corps	
á	las	bes	- tias	fí	- e	- ras
é	á	las	a	- ves	del	mont.
Por	cuan	- to	les	fe	- cics	- tes
me	- nos	va	- le	- des	vos:	
si	non	re	- cu	- de	- e	- des,
vé	- a	- lo	es	- ta	cort.	

No creemos haber hecho un gran descubrimiento, pero si bien Gil de Zárate propuso algo semejante, no es su doctrina la más acertada ni admitida, y si nuestra hipótesis lo fuere, no dejaremos de felicitarnos por haber inventado un método para leer armoniosamente ese bello monumento de nuestra literatura.

Debe aconsejarse para la recitación de este trozo mucha gravedad y energía, y hechas las correspondientes correcciones, creemos digna de recitarse íntegra la parte del duelo entre los caballeros del Cid y los Condes de Carrión:

1	2	3	4	5	6	7
A	- bra	- çan	los	es	- cu	- dos
de	- lant	los	co	- ra	- çóns;	
a	- ba	- xan	las	la	- an	- ças
bues	- tas	con	los	pen	- dóns;	
en	- cli	- na	- van	las	ca	- ras
so	- bre	de	los	ar	- çóns;	

1	2	3	4	5	6	7
ba - tí -	en	los	ca - va -	llos		
con los	<i>sos</i>	es -	po -	lóns;		
tem -	brar	que -	ric	la tier -	ra	
dod e -	ran	mo -	ve -	dors		
ca -	da	u -	no	de e -	llos	
mien -	tes	te -	ní -	e	al só . . .	

.....

<i>A - quel</i>	Pe -	ro	Ver -	mú -	ez
el	que	an -	tes	reb -	tó,
con	Fer -	ran -	do	Gon -	çá -
de	ca -	ra	se	jun -	tó;
ffi -	rien -	seen	los	es -	cu -
si -	ne	to -	do	pa -	vor:
Gon -	ça -	lez	á	Ver -	mú -
el	es -	cu -	dol'	pas -	só:
prí -	so -	<i>le</i>	en	va -	çi -
en	car -	ne	nol'	to -	mó:
bi -	en	en	dos	lo -	ga -
el	ás -	til	le	que -	bró:
ffir -	me	es -	ti -	do	Ver -
por	ess'	no	s'en -	ca -	mó:
un	col -	pe	re -	çi -	bie -
mas	o -	tro	fi -	rĩ -	ó:
que -	bran -	tó			
la	bo -	ca	del	es -	cu -
a -	part'	ge	la	e -	chó:
me -	tiól'				
la	lan -	ça	por	los	pe -
que	na -	da	nol'	va -	lió.
Tres	do -	bles	de	lo -	ri -
te -	ní -	e	Fer -	ran -	do,
a -	ques -	to	le	pres -	tó.

.....

1 2 3 4 5 6 7
Cuan - do lo vió Fer - ran - do
co - nu - go á Ti - zón.
An - tes quel' colp' es - p'ras - se
di - xo: ven - çu do só.

.....

Mar - tín An - to - li - nez
ma - no me - tióal es - pa - da:
re - lum-bra tod' el campo:
tan - to es lim - pia é cla - ra.

.....

Las mon-clu - ras del yel - mo
to - das ge las cor - ta - va:

.....

Bol - viól' rien - da al ca - va - llo
por tor - nas - se de ca - ra.

.....

Es - so - ra el yn - fan - te
tan gran-des vo - ces da - va:
Val - me Dios glo - rī - o - so,
Sen - ñor,
e cu - riam' d'es - te es - pa - da.

.....

Los dos an ar - ran - ca - do:
di - re - vos de Guz - tioz,
con As - su - re Gon - çá - lez
cóm - mo se a - do - bó:

.....

1 2 3 4 5 6 7
 Di - xo Gon ça - lo As-sú - rez:
 no'l fir - ga - des, por Dios.

Ven - çu - do es el cam - po
 cuan - do es-to se a - ca - bó.
 Di - xie - ron los fi - e - les:
 es - to o - y - mos nós.
 Man - dó li - brar el cam - po
 el buen rey don Al - fons.

Repetimos que según nuestro modo de ver no es la forma *leonina* (monorrimo), sino la de heptasílabos asonantados la que domina en el poema. Algunos pies quebrados que aparecen, acaso no estén en el original, que no conocemos, y talvez haya otro modo de pronunciación que dé nuevo giro á los versos.

El tono recitativo animado es el que debe emplearse en esa caballeresca descripción.

XXII.—Siglo XIII.—En el siglo XIII se observa ya un alto desarrollo literario en España. A esa época pertenecen, en la prosa, la traducción del Fuero Juzgo y la formación del admirable Código de las siete Partidas de D. Alfonso X, el Sabio. Éste fué también gran poeta, y con él, centro y sol de ese sistema, brillaron en la *gaya ciencia*, Berceo, Segura de Astorga, D. Pedro III de Aragón, Mosén Jordi, Mosén Jaume Febrer, Hugo de Matalana y otros.

Vamos á recitar dos trozos de D. Alfonso el Sabio que los oseurece á todos:



“A tí, Diego Pérez Sarmiento, leal
cormano é amigo é firme vasallo,
lo que á míos omes de cuita les callo
entiendo decir, plañendo mi mal:

A tí, que quitaste la tierra é cabdal
por las mis haciendas en Roma é aliende,
mi péndola vuela; escóchala dende,
ca grita doliente con fabla mortal.

Cómo yaze solo el Rey de Castilla
Emperador de Alemania que foé;
aquél que los Reyes besaban el pie,
é Reinas pedían limosna en mancilla;
el que de hüestes mantovo en Sevilla
diez mil de caballo é tres dobles peones;
el que acatado en lexanas regiones
foé por sus tablas é por su cochilla.

La *cuaderna vía*, que ya era un adelanto sobre el monorrímo, fué también abandonada por formas más elegantes y sonoras.

Véase este otro precioso aunque embrollada é ininteligible trozo del Tesoro:

El mayor de los supremos
convidará en su morada
la mayor infortunada,
juntándose dos extremos:
después de lo qual veremos
que'n su mayor dinidad
estará la magestad
del que más distante vemos.

Catad que del agua salen,
é vuelven á entrar en fuego,
é si vos veis este juego
non vos otras cosas calen:

ochocientos años salen
desde una á otra vegada,
porque siendo ésta llegada
veréis lo que aquestos valen.

Entonces será llegado
el fatal tiempo de verme
á mi tesoro cogirme,
ca ya non será eclipsado:
é vos catad con cuidado
que en aquesta escuridad
veréis una claridad
onde un mudo es bien hablado.

En estos versos debe emplearse una entonación baja propia del arcano y misterio de la Alquimia y Astrología á que se refiere el Rey Sabio.

XXIII.—Siglo XIV.—El siglo XIV, de desgracias y desazones para España, produjo bien poco en el sentido de la bella literatura. Aunque se emplean otras formas vuelve á ser general la *cuaderna vía* tan monótona y casi insoportable. El Infante don Juan Manuel, Juan Ruiz, conocido con el nombre de Arcipreste de Hita, Rodrigo Núñez, don Sem Tob y el Canciller y cronista Pero López de Ayala son los más conocidos poetas de ese siglo, y áun un tal Pero de Berague á quien se atribuyen ya muchas de las obras del judío Sem Tob ó don Santo de Carrión.

El Arcipreste de Hita parece el mejor de todos ellos.

Citemos un trozo del *Ensiemplo de la propiedat que el dinero há*, escrito según la *cuaderna vía* de Berceo, y que imitó Quevedo en su letrilla titulada:

“Poderoso caballero
es don dinero . . .”

Dice así lo del Arcipreste:

Mucho fas el dinero, et mucho es de amar,
al torpe fase bueno, et omen de prestar,
fase correr al coxo, et al mudo fabrar,
el que non tiene manos dineros quier tomar.

Sea un ome nesçio, et rudo labrador,
los dineros le fassen fidalgo é sabidor,
quanto más algo tiene, tanto es más de valor,
el que non ha dineros non es de sí sennor.

Si tovieres dineros, habrás consolación,
plaser, é alegría, é del papa raçión,
comprarás paraíso, ganarás salvaçión,
do son muchos dineros, es mucha bendiçión.

Yo ví en corte de Roma, do es la santidat,
que todos al dinero fan grand homilidat,
grand honra le fasçien con grand solenidat,
todos á él se homillan como á la magestat.

Fasie muchos priores, obispos, et abades,
arzobispos, doctores, patriarcas, potestades,
á muchos clérigos nesçios dábales dinidades,
fasie de verdat mentiras, et de mentiras verdades.

Fasie muchos clérigos é muchos ordenados,
muchos monjes, é monjas, religiosos sagrados,
el dinero los daba por bien examinados,
á los pobres desían que non eran letrados.

Daba muchos juisios, mucha mala sentençia,
con muchos abogados era su mantenençia,
en tener pleytos malos é faser avenençia,
en cabo por dineros había penitençia.

El dinero quebranta las condenas dannosas,
tira çepos é grillos, et cadenas plagosas,
el que non tien' dineros, échanle las esposas,
por todo el mundo fase cosas maravillosas.

Yo ví fer maravilla dó él mucho usaba,
muchos meresçían muerte que la vida les daba,
otros eran sin culpa, et luego los mataba,
muchas almas perdía, et muchas *lras* salvaba.

Fasía perder al pobre su casa é su vinna,
sus muebles é raíces todos los desalinna,
por todo el mundo anda su sarna é su tinna,
do el dinero jüega, allí el ojo guinna.

El fase caballeros de nesçios aldeanos,
condes, é ricos omes, de algunos villanos,
con el dinero andan todos omes lozanos,
quantos son en el mundo le besan hoy las manos.

Ví tener al dinero las mejores moradas,
altas é muy costosas, fermosas, é pintadas,
castillos, credades, et villas entorradas,
todas al dinero sirven, et suyas son compladas.

Comía muchos manjares de diversas naturas,
vistía los nobles pannos, doradas vestiduras,
traía joyas preçiosas en viçios et folguras,
guarnimientos estrannos, nobles cabalgaduras.

Yo ví á muchos monges en sus predicaciones
denostar el dinero, et á sus tentaciones,
en cabo por dinero otorgan los perdones,
asuelven el ayuno, así fan oraçiones.

Peroque le denuestan los monges por las plazas,
guárdanlo en convento en vasos et en tazas,

con el dinero cumplen sus menguas, é sus razas,
mas condesignos tienen que tordos nin picazas.

Comoquier que los frayles et clérigos disen, que aman
si barruntan que el rico está para morir, [á Dios servir,
quando oyen sus dineros que comienzan á retener
quál de ellos lo levarán, comienzan luego á rennir.

Monges, frayles é clérigos non toman los dineros,
bien les dan de la ceja do son sus parçioneros,
luego los toman prestos sus omes depenseros;
pues que se disen pobles ¿qué quieren tesoreros?

Allí están esperando, cuál habrá más rico tuero,
no es muerto, ya disen pater noster, mal agüero,
como los cuervos al asno, quando le desuellan el cuero,
cras, cras nos lo habremos, que nuestro es ya por fuero.

Toda muger del mundo, et duenna de altesa
págase del dinero et de mucha riqueza,
yo nunca ví fermosa, que quisiese poblesa,
do son muchos dineros y es mucha noblesa.

El dinero es alcalde et juez mucho loado,
éste es consejero, et sutil abogado,
algauçil et merino bien ardit esforzado,
de todos los ofçios es muy apoderado.

En suma te lo digo, tómalo tú mejor,
el dinero del mundo es grand revolverdor,
sennor fase del siervo, de sennor servidor,
toda cosa del sigro se fase por su amor.

Por dineros se muda el mundo é su manera,
toda muger cobdiçiosa de algo es falaguera,
por joyas et dinero salirá de carrera,
el dar quebranta pennas, fiende dura madera.

Derrueca fuerte muro, et derriba grand torre
á coyta, et á grand priesa el mucho dar acorre,
non a siervo captivo, que el dinero non le aforre,
el que non tien' que dar, su caballo non corre.

.....

.....

De aconsejarse es que se consideren esos versos como heptasílabos, aconsonantados en las sílabas pares. El tono es burlesco y la expresión con gracia.

Vamos á aprender una composición del mismo autor, de la cual dice el notable literato y poeta don Narciso Campillo que los dos primeros versos "son endecasílabos y muy notables por su facilidad. Se titula "Cántico de loores de Santa María," y comienza así:

*"Quiero seguir á tí, flor de las flores,
siempre desir cantar de tus loores;
non me partir de te servir,
mejor de las mejores.*

Nosotros, con todo el respeto debido á los eruditos críticos de nuestra literatura antigua, proponemos todo el himno como compuesto de seis preciosas y perfectas seguidillas, compuestas según se sabe de siete versos de 7 y de 5 sílabas alternadas.

Quero seguir á tí,
flor de las flores;
quiero desir cantar
de tus loores;
non me partir
de te servir, mejor
de las mejores.



Grande fianza hé
yo en tí, Sennora,
la mi esperanza en tí
es toda hora;
de tribulança, (*)
sine tardança, venme
librar agora.

Virgen santa, yo paso
atribulado
pena atant' con dolor
atormentado;
en tu esperanza
coyta atanta que veo,
mal é pecado.

Estrella del mar, puerto
de *folegura*,
de *dolore* complido
et de tristura
venme librar
et conortar, Sennora
de *el* altura.

Nunca falleçe la tu
merçed complida,
siempre guareçes de coy- (**)
tas et das vida;

(*) Creemos que en vez de *tribulación* debe leerse *tribulança*, que es igualmente voz de la época, y *sine* en vez de *sin*.

(**) Los poetas griegos y el primero de los latinos, Horacio, cortaron así las palabras en sus versos.

En la misma Arte poética dice el protegido de Mecenas:

“*Quàm lingua, Latium, si non offenderet unum-
quemque poetarum limae labor et mora.*”

Poetas de nuestros mejores tiempos hicieron igual cosa.

nunca peresçe
nin entristeçe quien á
tí non olvida.

Sufro grand mal sin me-
resçer, á tuerto,
escribo tal porqué
pienso ser muerto;
mas tú me val,
que no veo ál, qué
me saque á puerto.

El ritmo de la composición es ése, y bien se entiende que no importa el número de renglones que formen la composición. Efectivamente hacen los cuatro primeros versos dos endecasílabos; pero ha sido eso efecto de mera casualidad, por estar el primero y tercero formados por agudos en la sexta sílaba y agregando los pentasílabos claro es que resultan de once y muy bien sonantes. Admirable artificio muestran por otra parte estas estrofas, que creemos dignas de estudio.

XXIV.—Nuestro renacimiento.—El renacimiento de las literaturas latina y griega, el frecuente trato con los poetas toscanos, el desarrollo progresivo de la poesía provenzal, todas y cada una de estas causas fueron suficientes para imprimir mayor adelanto á nuestro idioma y á las letras castellanas.

En efecto, el siglo XV cuenta con poetas y prosadores en España por centenares, entre los cuales deben citarse por principales en la poesía: el Marqués de Villena, que por sus conocimientos en ciencias naturales pasó por brujo, el Marqués de Santillana, Jorge Manrique, don Juan de Mena y Juan de Padilla. Todavía la estrofa más admitida y corriente es la copla de arte mayor, compuesta de ocho versos dodecasílabos aconsonantados así: 1º, 4º, 5º y 8º, 2º con 3º y 6º con 7º. En cuanto á los endecasíla-

bos, que generalmente se cree fueron introducidos por Boscán y Garcilaso, ya se ha dicho que se conocen muchos desde el siglo anterior escritos por Mosén Jordi, de quien copió é imitó algunos *sonetos* el Petrarca y en lengua de Castilla se conservan nada menos que 42 del Marqués de Santillana. Quintana cita uno de ellos que comienza:

“Lexos de vos, é cerca de cuydado,
pobre de goço, é rico de tristeza,
fallido de reposo, é abastado
de congoxa mortal, pena é graveça; etc.”

Pero entre todas las poesías españolas de ese siglo ninguna tan bella, filosófica y perfecta como las célebres “Coplas” de Jorge Manrique, á la muerte de su padre, el Maestre don Rodrigo, conde de Paredes, y en las que imitó, según parece, al poeta árabe-rondeño Abul-Beka, en su elegía lamentando la pérdida de Sevilla, conquistada por San Fernando.

Sea de ello lo que quiera y á pesar de que se tilda de amanerado y demasiado sentencioso el lenguaje de Jorge Manrique, es su obra de lo más digno de cometerse á la memoria y de recitarse con verdadero sentimiento, con el tono variable del desengaño y del escepticismo.

La obra consta de 26 coplas formadas así: ocho versos octosílabos, entrelazados dos á dos con cuatro de pie quebrado de cuatro y de cinco sílabas, á veces, de suerte que el primer verso de los grupos de cuatro octosílabos rima con el tercero y el segundo con el cuarto, y después de cada dos van los de pie quebrado rimando dos á dos también.

Hé aquí las mejores estrofas de la preciosa obra:

I.

Recuerde el alma adormida,
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.

Cuán presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor;
cómo á nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fué mejor.

II.

Y pues vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado;
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.

No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vió;
porque todo ha de pasar
por tal manera.

III.

Nuestras vidas son los ríos
que van á dar en la mar,
que es el morir;

allí van los señoríos
derechos á se acabar
y consumir.

Allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos;
allegados con iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

.....

V.

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.

Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
y allegamos
al tiempo que fenescemos:
así que cuando morimos
descansamos.

.....
.....

VIII.

Decidme: la hermosura
la gentil frescura y tez
de la cara,

la color y la blancura,
cuando viene la vejez,
¿qué se pára?

Las mañas y ligereza
y la fuerza corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega al arrabal
de senectud.

.....

X.

Los estados y riqueza
que nos dejan á deshora,
¿quién lo duda?
no les pidamos firmeza,
porque son de una señora
que se muda.

Que bienes son de Fortuna
que se vuelve con su rueda
presurosa,
la cual no puede ser una,
ni ser estable ni queda
en una cosa.

.....

XII.

Los plácemes y dulzores
desta vida trabajada
que tenemos,

¿qué son sino corredores,
y la muerte la celada
do caemos.

No mirando á nuestro daño,
corremos á rienda suelta
sin parar:
desque vemos el engaño,
y queremos dar la vuelta,
no hay lugar.

.....

XIV.

Estos reyes poderosos
que vemos por escrituras
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas.

Así no hay cosa tan fuerte;
que á papas y emperadores
y prelados,
así los trata la muerte
como á los pobres pastores
de ganados.

.....

XVI.

¿Qué se hizo el Rey don Juan?
los Infantes de Aragón
¿qué se hicieron?

¿Qué fué de tanto galán,
qué fué de tanta invención
como trujeron?

Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras,
¿fueron sino devaneos?
¿qué fueron sino verdura
de las eras?

XVII.

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?

¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas drapadas
que traían?

.....

.....

.....

.....

.....



XXIII.

Tantos duques excelentes
tantos marqueses y condes
y barones
como vimos tan potentes,
dí, Muerte ¿dó los escondes
y traspones?

Y sus muy claras hazañas
que hicieron en las guerras
y en las paces,
cuando tú, cruel, te ensañas,
con tus fuerzas las aterras
y deshaces.

XXIV.

Las huestes innumerables,
los pendones, estandartes
y banderas,
los castillos impunables,
los muros y baluartes
y barreras;

la cava honda chapada,
ó cualquier otro reparo
¿qué aprovecha?
que si tú vienes airada,
todo lo pasas en claro
con tu flecha! . . .

.....

.....

XXV.—Nuestro siglo de oro.—El siglo XVI, llamado de oro en nuestras letras castellanas, así como lo fué en Grecia el de Pericles y en Roma el de Augusto, no menos que el de Luis XIV en Francia, produjo innumerables escritores famosos, ya en la prosa ya en el verso, habiéndose en él cultivado todo género de obras literarias.

Entre los prosistas figuran el Maestro Juan de Ávila, Juan Valdés, Diego Hurtado de Mendoza, Fr. Luis de Granada y cien más, sobre todos los cuales ha de ponerse como remate y suma del humano ingenio el inmortal autor de Don Quijote, Miguel de Cervantes Saavedra, también considerado como gran poeta.

Jerónimo de Zurita, Ambrosio de Morales y Juan de Mariana, grandes historiadores.

Teresa de Cepeda, más conocida con el nombre de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y otros, escritores místicos.

Famosos principalmente como poetas Luis Ponce, por otro nombre Fr. Luis de León, Pedro Malón de Chaide, Garcilaso de la Vega, Baltazar de Alcázar, Alonso de Ercilla, Fernando de Herrera, apellidado el *divino*, Francisco de Figueroa, Diego de Hojeda, Juan de Arguijo, Bernardo de Valbuena y los dos Argensolas (Lupercio y Bartolomé).

El endecasílabo y sus combinaciones dominan desde esta época. La octava real sustituye definitivamente á la de arte mayor, y se adaptan admirablemente los versos y estrofas diversas al tema de las obras.

Tomaremos sólo algunas de las más bellas y delicadas composiciones.

Hé aquí el *Elogio de la vida del campo*, de Fr. Luis de León:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal rüido,
y sigue la escondida

senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspes sustentado.

No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.

¿Qué presta á mi contento
si soy del vano dedo señalado,
si en busca de este viento
ando desalentado
con ansias vivas, con mortal cuidado?

¡Oh montel ¡oh fuente! ¡oh río!
¡oh secreto seguro, deleitoso!
roto casi el navío,
á vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestüoso.

Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de á quien la sangre ensalza, ó el dinero.

Despiértenme las aves
con su cantar sabroso no aprendido;
no los cuidados graves
de que es siempre seguido
el que al ajeno arbitrio está atenido.

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
á solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo.

Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera
de bella flor cubierto,
ya muestra en esperanza el fruto cierto.

Y como codiciosa
por ver y acrecentar su hermosura,
desde la cumbre airosa
una fontana pura
hasta llegar corriendo se apresura.

Y luego sosegada,
el paso entre los árboles torciendo,
el suelo de pasada
de verdura vistiendo
y con diversas flores va esparciendo.

El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido;
los árboles menea
con un manso ruido,
que del oro y del cetro pone olvido.

Ténganse su tesoro
los que de un falso leño se confían;
no es mío ver el lloro
de los que desconfían
cuando el cierzo y el ábrego porfían.

La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna: al cielo suena
confusa vocería,
y la mar enriquecen á porfía.

Á 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.

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del peligroso mando,
tendido yó á la sombra esté cantando.

A la sombra tendido,
de hiedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce, acordado,
del plectro sabiamente meneado.

Este poemita está en estrofas de cinco versos, 1º, 3º y 4º heptasílabos, y 2º y 5º endecasílabos; consueñan 1º con 3º, y 2º con 4º y 5º. Es lo que se llama *lira*. Parece que esta obra es imitación de Horacio, carmen II, que comienza:

“Beatus ille qui procul negotiis. . . .”

pero como dice Campillo, lo que el poeta latino se propuso fué “ponderar la insaciable codicia de Alfio el logrero,” mientras que Fray Luis de León parece escribir un sincero elogio de la vida camprestre. Más semejanza le encontramos nosotros con Marcial. Fr. Luis dice:

“A mí una pobrecilla
mesa de amable paz bien abastada. . . .”

y Marcial:

“Convictus facilis, sine arte mensa. . . .”

También tiene algo de la del mismo á Liciniano, y de Virgilio en su elogio de la vida del labrador que empieza:

“O fortunatos nimium. . . .”

aunque de todos modos lo que hay es que la oda filosófico-moral de nuestro poeta es superior indudablemente á las que se pretende que imita.

Esta composición requiere un tono dulce y suave acomodado al asunto.

También se puede aprender la oda á la Ascensión, del mismo autor, y cuya combinación métrica es idéntica; pero por su fondo y carácter religioso, la recitación de ésta ha de ser más pausada y solemne.

De Fernando de Herrera, es la delicada y preciosa *Canción al sueño*, compuesta también en liras, aunque de diferente combinación y de trece versos cada una.

Héla aquí:

Süave sueño, tú que en tardo vuelo
las alas perezosas blandamente
bates, de adormideras coronado,
por el puro, adormido y vago cielo;
ven á la última parte de occidente
y de licor sagrado
baña mis ojos tristes, que cansado

y rendido al furor de mi tormento,
no admito algún sosiego
y el dolor desconorta al sufrimiento.
Ven á mi humilde ruego,
ven á mi ruego humilde, ó amor de aquélla
que Juno te ofreció tu ninfa bella.

Divino sueño, gloria de mortales,
regalo dulce al mísero afligido,
sueño amoroso, ven á quien espera
cesar del ejercicio de sus males
y al descanso volver todo el sentido.
¿Cómo sufres que muera
lejos de tu poder quien tuyo era?
¿No es dureza olvidar un solo pecho
en veladora pena,
que sin gozar del bien que al mundo has hecho,
de tu vigor se ajena?
Ven, Sueño, alegre: Sueño, ven dichoso,
vuelve á mi alma ya, vuelve el reposo.

Sienta yo en tal estrecho tu grandeza;
baja y esparce líquido el rocío,
huya el alba que en torno resplandece,
mira mi ardiente llanto y mi tristeza
y cuánta fuerza tiene el pesar mío,
y mi frente humedece,
que ya de fuegos juntos el sol crece.
Torna, sabroso Sueño, y tus hermosas
alas suenen ahora;
y huya con sus alas presurosas
la desabrida aurora;
y lo que en mí faltó la noche fría,
termine la cercana luz del día.

Una corona, oh sueño, de tus flores
ofrezco: tú produce el blando efeto

en los desiertos cercos de mis ojos;
que el aire entretejido con olores
halaga y ledó mueve en dulce afeto:
y destos mis enojos
destierra, manso Sueño, los despojos.
Ven, pues, amado Sueño, ven liviano,
que del rico oriente
despunta el tierno Febo el rayo cano.
Ven ya, Sueño clemente,
y acabará el dolor: así te vea
en brazos de tu cara Pasitea.

Aquella parte que dice:

“Ven, Sueño, alegre: Sueño, ven dichoso,
vuelve á mi alma ya, vuelve el reposo....”

con tanto *hiato* y susurrantes *eses* y el ritmo especial, parece el cabeceo del que dormita. Esta composición ha de recitarse con languidez y como si dijéramos provocando los bostezos.

Copiamos del poco conocido Pablo de Céspedes la preciosa descripción del caballo, contenida en su *Poema de la Pintura* y que se asemeja mucho á la de Virgilio.

Está escrita en octavas reales, tan limpias y preciosas que parecen de nuestros días.

Héla aquí:

Que parezca en el aire y movimiento
la generosa raza do ha venido:
salga con altivez y atrevimiento
vivo en la vista, en la cerviz erguido:
estribe firme el brazo en duro asiento
con el pie resonante y atrevido;
animoso, insolente, libre, ufano,
sin temer el horror de estruendo vano.

Brïoso el alto cuello y enarcado
con la cabeza descarnada y viva,
llenas las cuencas, ancho y dilatado
el bello espacio de la frente altiva:
breve el vientre rollizo, no pesado
ni caído de lados, y que aviva
los ojos eminentes; las orejas
altas sin derramarlas y parejas.

Bulla hinchado el fervoroso pecho
con los músculos fuertes y carnosos:
hondo el canal dividirá derecho
los gruesos cuartos limpios y hermosos:
llena el anca y crecida, largo el trecho
de la cola y cabellos desdeñosos:
ancho el hueso del brazo y descarnado,
el casco negro, liso y acopado.

Parezca que desdeña ser postrero,
si acaso caminando, ignota puente
se le opone al encuentro, y delantero
preceda á todo el escuadrón siguiente:
seguro, osado, denodado y fiero,
no dude de arrojarse á la corriente
rauda, que con las ondas retorcidas
resuena en las riberas combatidas.

Si de lejos al arma dió el aliento
ronco la trompa militar de Marte,
de repente estremece un movimiento
sus miembros, sin parar en una parte:
crece el resuello, y recogido el viento
por la abierta nariz, ardiendo parte:
arroja por el cuello levantado
el cerdoso cabello al diestro lado.

Tal las sueltas madejas extendías
de la fiera cerviz con fiero asalto,
cuando con los relinchos encendías
el aire y blanca nieve á Pelio alto:
las matas más cerradas esparcías
al vago viento igual de salto en salto,
en el encuentro de tu ninfa bella,
saturno volador, delante della.

Tal el gallardo Cílaro iba en suma
y los de Marte atroz iban, y tales
fuego espiraba la albicante espuma
de los sangrientos frenos y bozales:
tal con el tremolar de libia pluma
volaban por los campos desiguales
con ánimos y pechos varoniles
los del carro feroz del grande Aquiles.

Á los cuales excede en hermosura
el cisne volador del señor mío,
que la victoria cierta se asegura
de otro cualquiera en gentileza y brío:
va delante á la nieve helada y pura
en color, y en correr al Euro frío,
y á cuantos en su verso culto admira
la ronca voz de la pelasga lira.

El tono de esta pintura ha de ser animado y onomatopéyico.

De la *Araucana* de Alonso de Ercilla son las siguientes octavas, del canto IV, en que se describe una batalla:

Los caballos en esto apercibiendo,
firmes y recogidos en las sillas,
sueltan las riendas y los pies batiendo,
parten contra las bárbaras cuadrillas:

las poderosas lanzas requiriendo,
afiladas en sangre las cuchillas;
llamando en alta voz á Dios del cielo,
hacen gemir y retremblar el suelo.

Calan de fuerte fresno como vigas
los bárbaros las picas al momento,
de la suerte que suelen las espigas
derribarse al furor del recio viento:
no bastaron las armas enemigas
al ímpetu español y movimiento;
que los nuestros rompieron por un lado,
dejando el escuadrón aportillado.

A un tiempo los caballos volteando
lejos las rotas lanzas arrojadas,
vuelven al enemigo y fiero bando
en alto ya desnudas las espadas:
otra vez arremeten, no bastando
infinidad de puntas enastadas
puestas en contra de la airada gente,
á que no se mezclasen igualmente.

Los unos, que no saben ser vencidos,
los otros á vencer acostumbrados,
son causa que se aumenten los heridos
y que bajen los brazos más pesados.
De llamas los arneses encendidos,
con gran fuerza y presteza golpeados,
formaban un rumor que el alto cielo
del todo parecía venir al suelo.

.....

Como si fueran á morir desnudos,
las rabiosas espadas así cortan;
con tanta fuerza bajan golpes crudos,
que poco fuertes armas les importan,

lo que sufrir no pueden los escudos,
los insensibles cuerpos lo comportan
en furor encendidos, de tal suerte,
que no sienten los golpes, ni aun la muerte.

Antes de rabia y cólera abrasados
con poderosos golpes los martillan,
y de muchos con fuerza redoblados
los cargados caballos arrodillan:
abollan los arneses relevados,
abren, desclavan, rompen, deshebillan:
ruedan las rotas picas y celadas,
y el aire atruena el son de las espadas.

Es esta admirable descripción un bellissimo trozo del poema épico, que solemos apreciar en mucho menos de lo que vale, y que en verdad es sólo parte de la grande Epopeya de la Conquista de América, que aun está por escribirse y que algún americano hará, puesto que ni aun Arboleda tuvo la dicha de terminar su "Gonzalo de Oyón."

Veamos ahora *La Cena* del chispeante sevillano Baltasar de Alcázar, cuyas redondillas merecen todas engarzarse en oro finísimo, aquilatado:

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

Tenía este caballero
un criado portugués;
pero cenemos, Inés,
si te parece, primero.

La mesa tenemos puesta,
lo que se ha de cenar junto,
las tazas de vino á punto:
falta comenzar la fiesta.

Comience el vinillo nuevo
y échale la bendición;
yo tengo por devoción
el santiguar lo que bebo.

Franco fué, Inés, este toque;
pero arrójame la bota:
vale un florín cada gota
de aqueste vinillo aloque.

¿De qué taberna se trajo?
mas ya, de la de Castillo;
diez y seis vale el cuartillo,
no tiene vino más bajo.

Por nuestro Señor, que es mina
la taberna de Alcocer:
grande consuelo es tener
la taberna por vecina.

Si es ó no invención moderna,
vive Dios, que no lo sé;
pero delicada fué
la invención de la taberna.

Porque allí llevo sediento,
pido vino de lo nuevo,
mídenlo, dánmelo, bebo,
págolo y voyme contento.

Esto, Inés, ello se alaba,
no es menester alaballo;
sólo una falta le hallo:
que con la priesa se acaba.

La ensalada y salpicón
hizo fin: ¿qué viene ahora?
la morcilla, gran señora,
digna de veneración.

¡Qué oronda viene y qué bella!
qué través y enjundia tiene!
paréceme, Inés, que viene
para que demos en ella.

Pues, sus, encójase y éntre,
que es algo estrecho el camino;
no echas agua, Inés, al vino,
no se escandalice el vientre.

Echa de lo trasañejo,
porque con más gusto comas:
Dios te guarde, que así tomas,
como sabia, el buen consejo.

Mas dí, ¿no adoras y precias
la morcilla ilustre y rica?
¿cómo la traidora pica!
tal debe tener especias.

¡Qué llena está de piñones!
morcilla de cortesanos,
y asada por esas manos
hechas á cebar lechones.

El corazón me revienta
de placer: no sé de tí:
¿cómo te va? yo por mí
sospecho que estás contenta.

Alegre estoy, vive Dios;
más oye un punto sutil:
¿no pusiste allí un candil?
¿cómo me parecen dos?

Pero son preguntas viles:
ya sé lo que puede ser;
con este negro beber
se acrecientan los candiles.

Probemos lo del pichel,
alto licor celestial;
no es el aloquillo tal,
ni tiene que ver con él.

¡Qué suavidad, qué clarezal!
¡qué rancio gusto y olor!
¡qué paladar, qué color!
¡todo con tánta fineza!

Mas el queso sale á plaza,
la moradilla va entrando,
y ambos vienen preguntando
por el pichel y la taza.

Prueba el queso, que es extremo:
el de Pinto no le iguala:
pues la aceituna no es mala,
bien puede bogar su remo.

Haz, pues, Inés, lo que sueles:
daca de la bota llena
seis tragos. Hecha es la cena.
Levántense los manteles.

Ya, Inés, que habemos cenado
tan bien y con tanto gusto,
parece que será justo
volver al cuento pasado.

Pues sabrás, Inés hermana,
que el portugués cayó enfermo. . . .
las once dan, yo me duermo;
quédese para mañana.

Esta animadísima sátira ha de recitarse con gracia y haciendo un tanto del beodo, aunque sin exagerarlo.

XXVI.—Principio de la Decadencia.—En el siglo XVII, aunque según el común sentir de los literatos comienza la irremediable decadencia de la poesía española, es lo cierto que el teatro se desenvuelve admirablemente y no escasean los ingenios tanto en el cultivo de la historia como de la novela. Don Luis de Góngora y Argote, talentoso poeta, crea su famosa escuela alambicada y oscura, y hasta los más insignes poetas y sus opositores le siguen ó se contagian. Frey Félix Lope de Vega Carpio, Juan de Jáuregui, Quevedo, Calderón, Tirso de Molina (Fr. Gabriel Téllez), Moreto, Alarcón, Rojas y otros son, con todo, gloria de su desdichado siglo.

Recítese como muestra delicadísima el romancillo de Góngora, titulado *A la ausencia*:

Lloraba la niña,
y tenía razón,
la prolija ausencia
de su ingrato amor.

Dejóla tan niña,
que apenas creyó
que tenía los años,
que há que la dejó.

Llorando la ausencia
del galán traidor
la halla la Luna,
y la deja el Sol,
añadiendo siempre
pasión á pasión,
memoria á memoria,
dolor á dolor.

*Llorad, corazón,
que tenéis razón.*

Dícele su madre:
—“Hija, por mi amor,
que se acabe el llanto,
ó me acabe yo.”

Ella le responde:
—“No podrá ser, no;
las causas son muchas,
los ojos son dos.

“Satisfagan, madre,
tanta sinrazón,
y lágrimas lloren
en esta ocasión;

“tantas como de ellos
un tiempo tiró
flechas amorosas
el arquero dios.

“Ya no canto, madre,
y si canto yo,
muy tristes endechas
mis canciones son;
“porque el que se fué,
con lo que llevó
se dejó el silencio,
se llevó la voz.”
*Llorad, corazón,
que tenéis razón.*

Con motivo de esta composición debemos advertir lo que se llama estribillo.

“Llorad, corazón,—que tenéis razón,” es un dáctilo hexasílabo que recuerda de tiempo en tiempo la idea principal del romance, y que en la mayor parte de las veces, como en ésta hay que recitar cambiando de tono y marcando especialmente el sentido que las palabras tienen.

Hé aquí un soneto del mismo poeta, *Al Guadalquivir*, digno de conservarse en la memoria:

Rey de los otros ríos caudaloso,
que en fama claro, en ondas cristalino,
tosca guirnalda de robusto pino
ciñe tu frente y tu cabello undoso;
pues dejando tu nido cavernoso
de Segura en el monte más vecino,
por el suelo andaluz tu real camino
tuerces soberbio, raudó y espumoso;
á mí que de tus fértiles orillas
piso, aunque ilustremente enamorado,
la noble arena con humilde planta,
dime si entre las rubias pastorcillas
has visto, que en tus aguas se han mirado,
beldad cual la de Clori, ó gracia tanta.

De Rioja es la tan bella oda *Á la Rosa*, que se considera por su concisión y elegancia modelo insuperado hasta ahora.

Pura, encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría,
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo?
Y ni valdrán las puntas de tu rama,
ni tu púrpura hermosa
á detener un punto
la ejecución del hado presurosa.
El mismo cerco alado,
que estoy viendo riñente,
ya temo amortiguado
presto despojo de la llama ardiente.
Para las hojas de tu cresco seno
te dió Amor de sus alas blandas plumas
y oro de sus cabellos dió á tu frente.
¡Oh fiel imagen suya peregrina!
bañóte en su color sangre divina
de la deidad que dieron las espumas;
¿y esto, purpúrea flor, y esto no pudo
hacer menos violento el rayo agudo?
Róbate en una hora,
róbate licencioso su ardimiento
el color y el aliento:
tiendes aun no las alas abrasadas,
y ya vuelan al suelo desmayadas.
Tan cerca, tan un da
está al morir tu vida,
que dudo si en sus lágrimas la aurora,
mustia tu nacimiento ó muerte llora.

XXVII.—Decadencia definitiva y esfuerzos hacia el clasicismo.—Aunque la decadencia de

las letras castellanas siguió avanzando precipitadamente hasta mediados del siglo pasado, hónranlo buenos y grandes poetas y prosistas entre los cuales bastaría citar á Quintana, á Jovellanos y á Meléndez Valdés, para saber que desde su segunda mitad el siglo XVIII inició el renacimiento de nuestra literatura, y que desde entonces ha cedido en poco, si no ha superado en algunos géneros, á las extranjeras.

Pertenece á ese siglo don Ignacio de Luzán, don Alonso Verdugo, don José Gerardo de Hervás, don Ramón de la Cruz, don Vicente García de Huerta, don Nicolás Fernández de Moratín y su hijo don Leandro, don José Cadalso, don Félix María Samaniego, don José Iglesias, don Tomás de Iriarte, don Tomás José Carvajal, don Juan Pablo Forner, don José Vargas Ponce, el famoso Sánchez Barbero, Cienfuegos y otros ciento.

Quintana, Lista, Gallego, Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas y Bretón de los Herreros, aunque nacidos á fines de la pasada centuria son glorias del siglo XIX en que estamos, al igual de Espronceda, Hartzenbusch, Echegaray ó Núñez de Arce.

Una graciosísima obra titulada *Proclama de un soltero* da por sí sola nombre á un poeta poco conocido, don José Vargas Ponce. Está escrita en octavas reales, es una delicada sátira contra las mujeres, que fué contestada por otra de la señorita doña Micaela de Silva, titulada *Un novio á pedir de boca*. Hé aquí algunas de sus mejores estrofas:

Yo busco una mujer boca de risa,
guardosa sin afán, franca con tasa,
que al honesto festín vaya sin prisa,
y traiga entera su virtud y gasa;
no sepa si el sultán viste camisa,
mas sepa repasar las que hay en casa;
cultive flores, cuide pollas cluecas,
despunte agujas y jorobe ruecas.

El padre director no la visite,
ni yo pague la farda en chocolate;
que rece poco y bien, riñas me evite;
no sea gazmoña, ni con ellas trate;
sólo mentarle toros la espirite;
primo no tenga capitán ni abate;
probar el vino, por salud lo intente;
pero tomar tabaco, aunque reviente:

Por quita allá esas pajas no alborote
la casa toda, ni oiga la vecina
si se pegó el guisado; nadie note
que habla al pobre marido con bocina;
Dulcinea la busco, no Quijote,
no haga de gallo quien nació gallina,
ponga el amor á sus vivezas dique,
sin que á fuerza de amor me crucifique.

De que nuestro vecino vaya ó venga,
jamás haga platillo á la ventana;
ni flatos gaste, ni vapores tenga,
gimiendo sin cesar rolliza y sana;
al tocador los siglos no entretenga,
y no almuerce á las mil de la mañana;
en paz las horas cuéntelas conmigo,
una de amante, veintitrés de amigo.

Zurcir á cada paso un *ya... ¿me explico?*
conque... pues... ¿eh? mi sufrimiento abisma.
¿Y aquel en horas no cerrar el pico
por cada duelo que renueva un cisma?
¿Y aquel dale que dale al abanico
en visita—¿con quién?—consigo misma.
¿Y el no soltar espejo ó cornucopia,
jamás harta de ver su imagen propia?

Trague la mar la falsa y zalamera,
que dice relamida: "Esposo mío,
¿ves aquel nubarrón? No salgas fuera:
guarda la cama mientras quiebra el frío.

¡Pluguiese al cielo que por tí tosiera!
no más Prado, mi bien; ya cae rocío.”
Y de envidia se come y se remuerde
si al paso encuentra una viudita verde.

Lejos de mí la dueña publicista,
hecha edecán con faldas del dios Marte,
que de Alejandro explica la conquista,
marchas, vados, botín, parte por parte;
no pierde simulacro ni revista;
en batalla campal con Bonaparte,
sueña que de un revés le deja cojo,
y del golpe al marido vacía un ojo.

Tampoco sabihonda: ¡Dios me guarde!
asco da la mujer sobre un *in-folio*.
La que á Plauto comenta y hace alarde
de ilustrar á Terencio en un escolio;
la que cita á Nasón mañana y tarde,
apostillando á Grevio y á Nizolio;
vaya, si gusta, con Ovidio al Ponto
y busque entre los getas algún tonto.

Otrosí, traductoras, abrenuncio;
harto habla una mujer sin diccionarios.
De caletre infeliz pícaro anuncio
es llenar de sandeces los diarios.
De Jansenio y Molinos trate el Nuncio,
de hierbas y jarabes, boticarios;
los pilotos del viento y de la luna. . . .
¿qué toca á la mujer? Mecer su cuna.

¿De nada ha de hacer gala? Sí, de juicio.
¿No ha de tomar noticias? De sus eras.
¿Jamás ha de leer? No por oficio.
¿No podrá disputar? Nunca de veras.
¿No es virtud el valor? En ellas, vicio.
¿Cuáles son sus faenas? Las caseras;
que no hay manjar que cause más empacho
que mujer transformada en marimacho.

—Mas ¡hola! ¿dónde están? ¿y mi auditorio?
ni una avispa quedó del avispero.

¿Ni una siquiera? Más que un locutorio
habla esta soledad. ¡Bodorrio huero!
convirtiéndose en viudez mi desposorio;
no hay esperanzas; me quedé soltero.
¡Suceso extraño! ¡cosa nunca oída!
primer sermón sin hembra no dormida.

Adiós, amigas; próspero viaje;
mi paz huyera de teneros cerca.
Más quiero en pobre ermita mi hospedaje,
que vivir con mujer voluble, terca,
locuaz, sosa, gazmoña, abencerraje,
fisgona, ruda, necia, altiva, puerca,
falsa, golosa y . . . basta, Musa mía;
¿cómo apurar tan larga letanía?

Quédense, que ya es tarde, en el tintero
la que al de Padua lo zambulle al pozo,
la que jalbega el arrugado cuero,
la que con vidrio y pez se rapa el bozo,
la que trece no sienta á su puchero,
la que al rosario toma cuenta al mozo,
la que reza en latín sin saber jota,
ó hace de linda siendo una marmota.

La que escudriña toda agena casta,
la que come carbón y cal merienda,
la que el habano fuma y rejón gasta,
la que de rifa en rifa lleva prenda,
la que en reír es agua por canasta,
la que no compra y va de tienda en tienda,
la que cura los males por ensalmo
y siembra chistes mil en medio palmo.

La que al marido más que el mozo sisa,
la que engulle sin él, con él no cena,
la que siempre sentada está de prisa,
la que sale á semana por novena,



la que atranca á pillar la última misa,
la que lleva en la bolsa una alacena,
la que escabecha el pelo por la noche
y se charola el rostro como un coche.

Mas ¿quién el guapo que á contar se atreve
sus gracias todas? Con menor faena
dirá las gotas que un invierno llueve
y del cerúleo mar la rubia arena.
Confieso, porque el diablo no me lleve,
que es un ángel mujer que sale buena.
¡Así el cielo de allá me la enviara,
de veinte abriles y donosa cara!

Esta pieza, adornada de tanta gracia y sabrosísimo chiste, requiere ser muy bien recitada y merece un estudio retórico especial que el maestro cuidará de hacer.

La oda de don Félix José Reinoso á la *Firmeza de la virtud* merece también ser consignada á la memoria:

De lirios y viólas olorosas
se adorna placentera,
reclinada la bella primavera
en tálamo de rosas.

Mas ¡ay! ya asalta la frondosa vega
el estío sediento,
y aja su pompa, y al airado viento
en aristas la entrega.

Templa otoño sus fuegos, y racimos
ciñe y doradas pomas,
y el ambiente embalsaman los aromas
de sus frutos opimos.

Pero el cierzo invernal hórrido zumba,
con las crujientes alas
desnuda al año las postreras galas
y le arroja á la tumba.

¿Qué bien, oh dulce Albino, habrá durable
en la mortal flaqueza,

si en giro así fugaz naturaleza
enseña á ser mudable?

Do la alta torre y orgulloso muro
al cielo se levanta,
¡cuán presto el bucy con perezosa planta
llevará el hierro duro!

Voraz el tiempo su mortal guadaña
blande, y con fiero encono
sobre las gradas del volcado trono
erige la cabaña.

Así fenece la mayor ventura:
veloz el hado esquivo
derriba al triunfador del carro altivo
á la indigencia oscura.

La virtud sola es fuerte. Denegrada
cubre su faz la esfera,
y con luz espantosa reverbera
en llamas encendida.

Ó estallando del monte la alta frente,
con horrisono estruendo
se despedeza; pálida gimiendo
vaga la triste gente.

Sólo entonces seguro el virtuoso
no busca el vano asilo,
y opone fuerte el corazón tranquilo
al estrago horroroso.

Si truena el cielo, y de las aves huye
el temeroso bando,
y busca en vano el nido que bramando
el huracán destruye;

su vuelo entonces rápida levanta
el águila altanera,
y el rayo mira desde la alta esfera
cruzar bajo su planta.

Tiembla asustado en su feroz ventura
de Sicilia el tirano;

Sócrates, mientras, con tranquila mano
el letal vaso apura.

¡Ah! sólo la virtud del tiempo fiero
triunfa y adversa suerte;
¿qué puede en ella, inexorable muerte,
el golpe de tu acero?

Hiere. . . del justo cumples la esperanza
rompiendo su atadura:
ya vuela suelto á la inefable altura,
do tu segur no alcanza.

Las cuatro primeras estrofas en su breve combinación de dos endecasílabos y dos heptasílabos (liras) pintan cada una admirablemente una de las estaciones del año. Después concluye de ese continuo mudar de naturaleza la inestabilidad de las cosas humanas, y acaba con esta afirmación: "la virtud sola es fuerte," que amplifica con todas las galas de su ingenio, haciendo reminiscencias á una célebre oda de Horacio. Acaba afirmando que la virtud triunfa hasta de la muerte.

Una silva de Quintana, *Al Sueño*, que recuerda la del Divino Herrera al mismo asunto, merece estudiarse con detenimiento y luego consignarse á la memoria.

El poeta ha empleado en esta composición las libres, fáciles y ondulantes estrofas de la silva, para hacer más vago el pensamiento, como que retrata la somnolencia pertinaz, que no llega á ser verdadero sueño, y que es peor que la vigilia misma. Personificándolo llama al sueño "esposo de la noche" y "padre del sosiego" y le aplica los más apropiados epítetos, que realzan la belleza de la obra. Como que el apóstrofe demasiado largo sería muy cansado, hace de paso alusión á sus dichas soñadas, en otro tiempo ciertas, ahora recuerdos torturadores, y exclama:

". . . vendrá contigo
á atormentarme airada
del bien perdido la doliente idea;
mas ven, sueño, á mi voz, aunque así sea."

Esto recuerda el final del famoso madrigal de Gutierre de Cetina,

“Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.”

Para decir que ya ha pasado la media noche emplea esta amplificación que imita uno de los *tristes* de Ovidio:

“...ya las dos Osas
al ocaso avecinan
su refulgente carro, y presurosas
las centellantes Pléyadas se inclinan, etc.”

La última estrofa es admirable por todo extremo, pues no sólo no tiene ni un defecto (que no consideramos tal los consonantes “agravan” y “acaban”), sino que es tanta la onomatopeya de estos versos

“...ya desmayados
mis sentidos fallecen,
mis miembros se entorpecen,
mis párpados se agravan,”

que se siente en realidad llegar el sueño. Esos tres heptasílabos seguidos, su monotonía, la misma palabra “párpados,” todo es bellamente natural y expresivo.

Aludiendo á sus penas, y sin duda durmiéndose ya, parece que en un bostezo dijera este último verso:

“¡Quién de ellas libre al despertar se viera!”

Hé aquí la composición íntegra:

Tú, mudo esposo de la noche umbría,
¡oh padre del sosiego,
sueño consolador! ¿por qué te niegas
á mi lloroso ruego?



¿por qué á mis sienes con piedad no llegas?
y no que lento y vagaroso bates
lejos de mí tu desmayado vuelo,
y esparces en el suelo
la niebla del balsámico rocío
con que el dolor serenas
y el vivo afán de las acerbas penas.

¡Duélete ¡oh Sueño! al contemplar las mías;
suspende ¡ay Dios! suspende
por un momento el velador cuidado,
y en él tu velo vaporoso tiende.
¿No bastan, dí, para penar, los días?
Mi espíritu rendido
á tanta agitación; mi triste pecho,
de palpar cansado,
y en ansia y fuego el corazón deshecho,
tu celestial venida
imploran ¡ay! á restaurar mi vida.

Para obligarte, en vano
mezclarme quise al alborozo insano
del ruidoso festín, y la ancha copa
henchí tres veces de espumoso vino;
tres veces la apuré, sediento y ciego;
pero en mi yerta boca
se heló la risa y se tornó en gemido:
y el ardiente licor que entró en mi seno,
en vez de dar á mi dolor reposo,
raudal fuego impetuoso
de hiel ingrata y ponzoñosa lleno.

Fácil un tiempo mi clamor oías,
y blandamente en derredor volabas,
y halagüeño doblabas
la gloria de mis días,
que tú en la noche á redoblar venías.
¡Oh ilusiones de bien! ¿dónde habéis ido?
¿tal vez á no tornar? Tal vez si ahora
¡oh Sueño! has de venir, vendrá contigo

á atormentarme airada
del bien perdido la doliente idea;
mas ven, Sueño, á mi voz, aunque así sea.

Ven; que ya las dos Osas
al ocaso avecinan
su refulgente carro, y presurosas
las centellantes Pléyades se inclinan.
La luna fatigada
se retira hacia el mar, y ya la aurora
que anuncia en el Oriente
su trémulo esplendor. ¡Ay! vendrá el día,
vendrá, y mis ojos, de velar cansados,
su luz no sostendrán ni su alegría.

¡Ríndete á compasión, Sueño precioso!
tu néctar delicioso
mi triste frente halague,
y blando y dulce y regalado vague. . . .
¿me escuchas? ¡oh! favor! Ya desmayados
mis sentidos fallecen,
mis miembros se entorpecen,
mis párpados se agravan,
las penas mismas su inclemencia fiera
con tu presencia acaban.
¡Quién de ellas libre al despertar se viera!

Para muestra de verdadero género lírico y altilocuente de Quintana, puede aprenderse su oda *Á la invención de la imprenta*, ó la patriótica y centelleante *Á España*.

XXVIII.—Vdvertencias finales.—Después de las composiciones poéticas citadas, procedería, leer, juzgar y aun aprender de memoria algunos trozos selectos en prosa, que presenta más dificultad que el verso para la memorización; y por último convendría, por la mayor dificultad del diálogo estudiar algunos trozos dramáticos, y hasta, en fin, preparar entre los alumnos sobresalientes de la clase la representación de alguna pequeña comedia, ó una



escena ó cuadro cómico, dramático ó trágico de nuestros buenos dramaturgos.

Eso se hará en las partes segunda y tercera, que Dios mediante, escribirá el autor de este ensayo.

En fin, para alumnos hispano-americanos sería imperdonable omisión la de algunas de las mejores composiciones de esta ya crecida y pujante literatura, en cuya cumbre figuran Heredia, Bello, Baralt, Lozano, Arboleda, Olmedo y tantos que son honra y prez de las musas.

Agréguese, para concluir, que el profesor deberá escoger también piezas de nuestros días, ya de Zorrilla, de Campoamor, Grilo, Trueba, Campillo, Núñez de Arce, Ferrari, los Echegaray, Cano y Masas, Ribera, Blasco, etc., etc.

Quede esto á la elección de quien desarrolle la asignatura, en la cuarta sección de esta utilísima serie de ejercicios.

ÍNDICE.

	<i>Páginas.</i>
I. Plan de la asignatura	1
II. Alfabeto castellano	1
III. Articulación y series fonéticas	3
IV. Sílabas, diptongo, triptongo	3
V. Sílabas vocales simples	4
VI. Homofonía	4
VII. Vocalización, elisión, sinalefa, acentuación....	5
VIII. Homología	6
IX. Tonalidad.—Enclíticas y átonas.....	7
X. Pronunciación plena de las débiles; trema; diéresis y sinéresis	7
XI. Articulación líquida.—Nombres extranjeros.—Compuestos	8
XII. Acento y su inclinación.—Diéresis, sinéresis y sinalefa.—Metrificación	9
XIII. Entonación.—Baja, media y elevada.—Sermoneo, sonsonete, etc.—Sentimiento.....	12
XIV. Expresión.—Semblante.—Actitudes.—Ademanes	13
XV. División de las obras literarias	14
XVI. Metrificación	15



ÍNDICE.

		<i>Páginas.</i>
XVII.	Ley del acento.—Medida.—Versos sáficos y adónicos.—Cesura.—Cadencia final	20
XVIII.	Consonancia; perfecta é imperfecta.—Combinaciones de consonancia perfecta y versos mayores	22
XIX.	Combinaciones de versos menores de diferente medida.—Versos de pie quebrado.—Lira; silva.—Romances y rimas.—Seguidilla	28
XX.	Ovillejo.—Diversos poemas líricos.—Leyenda...	30
XXI.	Desarrollo histórico de la poesía castellana. Poemas anónimos.—Poema del Cid	30
XXII.	Siglo XIII	37
XXIII.	Siglo XIV	39
XXIV.	Nuestro renacimiento	45
XXV.	Nuestro siglo de oro.....	53
XXVI.	Principio de la decadencia	66
XXVII.	Decadencia definitiva y esfuerzos hacia el clasicismo	69
XXVIII.	Advertencias finales	79

