

en suma, tal que excite la admiracion y el amor, y no el odio y el desprecio.

Los personajes secundarios han de ser tambien generalmente buenos, porque nadie toma interes por los malvados y facinerosos; pero puede introducirse alguno que sea positivamente malo, para que resalte mas el mérito de las personas virtuosas. Sin embargo, en este caso ha de cuidarse: 1.º de que sea enemigo del héroe, es decir, uno de los que se oponen á sus designios y maquinan para que se malogre la empresa; y 2.º de que su maldad misma tenga algo de heroica, y nazca de motivos en cierto modo generosos. Traiciones dictadas por miras ambiciosas, venganzas inspiradas por ofensas en el honor, son crímenes que pueden entrar en el nudo de una epopeya; pero vicios odiosos, viles y bajos serian en ella insufribles.

Lo que principalmente hay que observar en los personajes secundarios es el diversificarlos y dar á cada uno un carácter particular, una fisonomía, por decirlo así, que le distinga de todos los demas. Aun en los que son de una misma clase, por ejemplo, valientes, sabios, prudentes &c. es necesario que cada uno tenga aquella especie de valor, sabiduría, prudencia &c. que debe resultar de la mezcla de estas calidades con otras disposiciones de su ánimo. Aquí es donde mas se descubre el talento de un poeta, en dibujar semejantes caractéres individuales; y en esta parte ninguno ha igualado á Homero.

Tambien es preciso cuidar de no introducir un personaje secundario tan perfecto, tan virtuoso, y tan amable, que oscurezca al principal, de modo que contra la intencion del poeta tomemos mas partido por él que por el héroe de la accion. En esto me parece que Homero no anduvo muy acertado. Pintó en Héctor un héroe tan acabado, que aunque no queramos le preferimos á Aquiles. Esposo tierno, padre cariñoso, hijo obediente, buen patricio, hombre religioso, magnánimo, generoso, valiente; reconoce la injusticia de la causa que defiende, acusa á París de ser la causa de la guerra, propone que esta se decida en un combate singular entre aquel y Menelao, dicta condiciones equitativas para la paz; y si esta no se verifica y la tregua se rompe, no es por culpa suya, él hace todo lo posible para evitar la efusion de sangre. Además, aquella Andrómaca, aquel hijo, y aquella despedida le hacen tan interesante!

En órden á los seres sobrenaturales, ya sean los que reconoce por tales la religion verdadera, como Dios, los Angeles, los Santos ya glorificados, los espíritus infernales; ya los que en parte ha fingido la creencia popular, es decir, los hechiceros, y encantadores; ya las falsas divinidades del paganismo, ya personajes alegóricos, estan divididos los críticos. Unos miran la intervencion de algunos seres sobrenaturales como absolutamente necesaria en todo poema épico, y niegan este título á aquel cuyos actores sean to-

dos hombres. Otros al contrario, cuentan en este número todo poema en que se cante una acción heroica, bien enlazada en sus incidentes, variada en los caracteres, y referida con la elevación y dignidad convenientes, aunque los actores sean todos seres humanos. La decisión de los primeros está fundada en la práctica de Homero y Virgilio, y de los modernos que en esta parte los han imitado servilmente; los segundos parece que tienen en su favor á la razón. Verdad es, dice Blair, que Homero y Virgilio hermosearon sus poemas con los cuentos de la tradición y las leyendas populares de su país conforme á las cuales los grandes hechos de los tiempos heroicos estaban mezclados con las fábulas de sus divinidades; pero ¿se sigue de aquí que en otros países y en otros tiempos, donde no existe una superstición autorizada por la creencia popular, deban emplearse en la poesía épica ficciones anticuadas y cuentos de viejas? Los dos padres de la Epopeya hicieron lo que debían supuesta la elección de su asunto, y ni aun podían tratarle de otra manera. El tiempo de la guerra de Troya rayaba con los fabulosos en que se creía haber vivido entre los hombres los Dioses y semidioses de la Grecia: varios de los campeones de aquella guerra pasaban por hijos de Dioses; y de consiguiente los cuentos que la tradición había extendido acerca de ellos y sus hazañas, formaban un cuerpo mismo con las fábulas de la mitología. Ambos pues adoptaron con mucha propiedad estas leyendas populares. Pero

seria absurdo inferir de aquí que los poetas posteriores que han escrito sobre asuntos del todo diferentes, esten obligados á emplear la máquina. Tambien es de notar que segun la antigua mitología los Dioses se elevaban muy poco sobre la esfera de los hombres, y tenian entre ellos hijos y parientes; y supuesta esta creencia era entonces muy verosímil que tomasen parte en sus altercados, cosa que en otros tiempos es absolutamente absurda é improbable.

Mas aunque la máquina fundada en la mitología del paganismo no sea necesaria en todo poema épico, y al contrario sea inadmisibile en asuntos posteriores á los siglos gentílicos; no por eso es cierta la opinion de algunos que miran toda máquina como incompatible con la verosimilitud propia de la epopeya. La que esta exige no es tan rigurosa como la que piden las composiciones dramáticas. En la tragedia y la comedia la menor inverosimilitud nos choca y nos disgusta, porque ambas son una representación de la vida real, y por lo mismo es imposible que admitamos como verdadero lo que no es conforme á la manera de obrar y conducirse que es natural al hombre; pero en la epopeya, en la cual las acciones se nos cuentan y no se ejecutan á nuestra vista, estamos mas dispuestos á la indulgencia. Al leer un poema épico nos trasportamos con la imaginacion á una época remota, en que lo maravilloso y sobrenatural era recibido como verdadero, adoptamos sin repugnancia la creencia popular de aquellos

tiempos, y suponemos por un instante que nosotros somos uno de los contemporáneos del héroe para quienes las ficciones del poeta eran otras tantas verdades. Así, le permitimos que engrandezca el asunto por medio de aquellos objetos magestuosos y augustos que la religion del pais, teatro de la accion, permite introducir en él: y no nos ofende que haga intervenir en su historia el cielo, la tierra, el infierno, seres invisibles, y el universo entero. Pero al mismo tiempo es menester que el poeta por su parte sea moderado y prudente en el uso de la máquina. El autor de una epopeya no tiene absoluta libertad para adoptar el sistema de fábulas que mas le agrade, es preciso que este se funde en la fe religiosa ó en la supersticiosa credulidad del pais y tiempo en que supone haber pasado las cosas que cuenta; y solo de este modo podrá dar cierto aire de probabilidad á sucesos que hoy son ya mirados como imposibles. Así, el poder sobrenatural de las hadas y de los encantadores, solo puede emplearse refiriendo empresas de los siglos medios en que la comun ignorancia hacia creer en semejantes absurdos. Ademas debe cuidar el poeta de no hacer intervenir á cada paso la máquina que haya adoptado, cualquiera que ella sea, y de no oscurecer las acciones humanas con una nube de ficciones, las cuales, por solo el hecho de presentarse muy á menudo y en gran número, se harian ya increíbles á los ojos mismos del hombre mas crédulo y supersticioso.

Con respecto á los personajes alegóricos, tales como la fama, la discordia, la envidia, el amor &c. está reconocido que son la peor máquina de todas. A veces pueden ser admisibles en la descripción y servir para hermosarla, pero jamás se les debe dar parte en la acción del poema. Porque siendo ficciones conocidas, y meros nombres de ideas abstractas á los cuales la más exaltada imaginación no puede dar existencia real como á personas verdaderas; si se introducen mezclados con los actores humanos, resulta una confusión intolerable y absurda de sombras y realidades.

Estas observaciones me hacen creer que bien pesado todo, y siendo tan difícil, digamos mejor, tan imposible, mezclar sin impropiedad lo divino con lo humano, lo maravilloso con lo probable, la mentira con la verdad; el que hoy escribiese un poema épico haría mejor en no emplear máquina ninguna, si el asunto fuese posterior al establecimiento del cristianismo. Puede y debe inventar y fingir circunstancias, acciones secundarias, incidentes, episodios, y situaciones que den variedad á la acción principal, que la engrandezcan y hagan más interesante; pero jamás cosa que en rigor no haya podido suceder naturalmente. Y yo creo que si el poema está escrito con la elevación y magestad dignas de la epopeya, si los versos son armoniosos, si el lenguaje es verdaderamente poético, si la acción es grandiosa y magnífica, si está amenizada con descripciones

oportunas y bien hechas y con pinturas animadas de caractéres y costumbres, si está sembrada de escenas tiernas y patéticas de aquellas que hablan al corazon de todos los hombres; no puede dejar de gustar, aunque no haya máquina de ninguna clase. En los poemas mismos que la tienen esta parte es siempre, á lo menos para mí, fria é insípida: lo que generalmente arrebatá, es lo puramente humano, si está bien tratado. La despedida de Héctor, Príamo á los pies de Aquíles, en la Iliada; la muerte de Príamo, la entrevista de Eneas con Andrómaca y Heleno, la pasion amorosa de Dido, la amistad de Niso y Eurialo, en la Enéida, y otras bellezas de esta clase en ambos poemas; he aquí lo que los ha inmortalizado y los hará pasar á la mas remota posteridad, no las absurdas ficciones de la mitología. En suma, mi opinion sobre este punto es, que en rigor la máquina puede emplearse con las precauciones y bajo las reglas indicadas, pero que seria mejor desterrarla totalmente de la epopeya, como ya lo ha sido de la tragedia.

ARTICULO III.

Plan.

Es regla de Aristóteles admitida por todos, y muy cierta, que la accion de un poema épico ha de tener principio, medio y fin, lo cual quiere decir en otros términos que ha de ser entera y

completa. Y esto mismo determina su plan; pues claro es que el poeta ha de comenzar su narracion por donde la accion empieza, la ha de seguir en todo su progreso, y ha de acabar cuando la accion finaliza. Antes de empezar la narracion es práctica recibida que el poeta haga una breve indicacion del asunto que va á tratar, á la cual se llama *proposicion*; y que en ella misma ó separadamente invoque la asistencia de su musa ó de cualquiera divinidad, pidiéndola que le inspire y le diga cómo y por qué medios se verificó aquel gran suceso, cuáles fueron las causas que pusieron al héroe en situacion de intentar aquella empresa, cuál la divinidad que se opuso á su logro y le precipitó en tamaños peligros &c., á lo cual se da el nombre de *invocacion*. Sobre estas fórmulas de la introduccion, dice juiciosamente Blair, que el poeta puede variarlas, que es una simpleza sujetar á reglas estas fruslerías, y que lo importante es proponer el asunto con claridad y sin afectacion ni pompa; porque segun el precepto de Horacio, la introduccion no debe tomar un tono muy elevado, ni prometer mucho.

Supuesta pues esta sencilla introduccion hecha en la forma que al poeta mas le agradare y que mejor convenga al asunto y al uso que haya de hacer de la máquina; pues claro es que si en el cuerpo del poema no ha de emplear las divinidades gentílicas, seria absurdo que en la invocacion implorase su auxilio, y que preguntase cuáles fueron las que favorecieron ó contrariaron la

empresa : lo esencial es que abra la escena en el punto crítico en que la accion empieza , y que dando á conocer su origen y la série de sucesos anteriores que la prepararon y produjeron , no tome las cosas de muy alto. Si la accion duró poco tiempo , ó si no fué el resultado de una larga série de hechos anteriores ; el poeta puede empezar refiriendo desde luego él mismo el último acaso ó suceso que dió ocasion á ella. Así lo hizo Homero en la Iliada. Como la venganza que Aquíles tomó del insulto que le hizo Agamenon , no fué la consecuencia de muchos sucesos anteriores , sino el resultado casual de la disputa que ambos tuvieron sobre la entrega de una cautiva á su padre , sacerdote de Apolo ; Homero empezó su narracion por la venida de este al campo de los griegos con el objeto de rescatar su hija. De su demanda , la repulsa de Agamenon , la peste que Apolo suscitó en el ejército para vengar el ultraje hecho á su sacerdote , la declaracion de Calcas de que la peste no cesaria hasta que se hubiese entregado la cautiva á su padre , la propuesta de Aquíles de que así se hiciese , la resistencia de Agamenon , y la disputa en que ambos se empeñaron con este motivo , en la cual amenazó Agamenon á Aquíles de que le quitaria su esclava favorita si á él se le obligaba á entregar la suya: resultó que altamente ofendido Aquíles de este insulto , juró no combatir mas por la causa de un gefe que así le ultrajaba , y se retiró á sus naves con sus tropas. Luego , habiendo Agamenon

realizado su amenaza , rogó Aquiles á su madre Tetis que para vengarle alcanzase de Júpiter que en tanto que él no combatiese , los troyanos fueran vencedores y encerrasen dentro de su campo á los griegos , para que estos y su gefe reconocieran su culpa y le diesen satisfaccion del agravio; Tetis lo pidió así á Júpiter , y este lo prometió. Esto es todo lo que precedió á la accion propia del poema que es la venganza de Aquiles , no su cólera , como malamente se ha dicho por no haber entendido la fuerza de la palabra griega. Y como esto fué negocio de pocos dias , Homero hizo una breve narracion de estos antecedentes en el libro I. , y desde el II. comenzó ya la de la accion misma , y la siguió sin interrupcion hasta su fin. Mas cuando la accion es larga , y los sucesos que la prepararon muchos ; conviene al contrario que el poeta comience el poema en el momento en que ya estan cerca los últimos y mas importantes acontecimientos , y que en parage oportuno ponga en boca de alguno de los personajes una relacion rápida de todos los hechos anteriores. Así lo hizo Homero en la Odisea. Como la accion de esta , que es el restablecimiento de Ulises en su trono , abraza en rigor todo lo que le sucedió desde que salió de Troya hasta que vuelto á Itaca quedó en plena y pacífica posesion de su casa y de sus bienes ; Homero abre la escena en el momento en que los Dioses , compadecidos de sus trabajos y queriendo poner fin á su largo padecer , mandan á Calipso que le detenia en su isla que le deje salir de

ella. Sale en efecto, llega á la de los Feacios, estos le conducen con seguridad á Itaca, y allí en pocos dias mata á los importunos pretendientes de su muger, y recobra su autoridad y patrimonio. Mas siendo necesario que á los lectores se les diga todo lo que le habia sucedido desde su salida de Troya hasta llegar á la isla de Calipso, el poeta proporciona habilmente la ocasion de que él mismo lo cuente al Rey de los Feacios que deseaba saber sus aventuras. El mismo plan dió Virgilio á su Eneida, porque las circunstancias eran las mismas.

Abierto ya el poema é instruido el lector en todos los antecedentes, cuya parte corresponde á lo que se llama principio de la accion; se sigue su medio, es decir, toda la serie de hechos é incidentes que aceleraron ó retardaron su progreso, y prepararon su desenlace ó éxito. Esta segunda parte se llama, como en las tragedias, *nudo*, *enredo* ó *trama*, y es siempre la parte principal y mas extensa del poema, y la que de consiguiente pide mas atencion, talento y habilidad. Pero como no hay reglas en el mundo capaces de dar talento poético al que no le ha recibido de la naturaleza; todo lo que puede prescribirse es que los obstáculos que formen el nudo ó enredo del poema sean tales que el lector tema que la empresa se malogre atendidos los obstáculos que se presentan, que tiemble por el héroe viendo los peligros que le amanazan, y que las dificultades que este tenga que superar vayan creciendo por

grados, hasta que habiéndonos tenido por algun tiempo suspensos y agitados, se vaya allanando el camino, y desenredando el nudo de una manera natural y probable, á no intervenir la máquina.

Acerca del desenlace se disputa sobre si la naturaleza del poema épico requiere que este tenga siempre éxito feliz. Los mas de los críticos sostienen que sí, y parece que la razon está de su parte. En efecto, el éxito infeliz se opone al fin primario de esta clase de poemas, que es excitar la admiracion. Un héroe que se empeña en una grande empresa, y que despues de haber luchado con todos los obstáculos que ella presenta, sucumbe al cabo y no logra el fin que se habia propuesto; podrá ser objeto de nuestra compasion, pero nunca podremos admirarle. O los obstáculos que tenia que vencer para salir con su empresa eran insuperables, ó no. Si lo eran, es un temerario, digno mas bien de vituperio que de admiracion; si no lo eran, y sin embargo no pudo ó no supo vencerlos, no nos da ciertamente muy alta idea de su valor ó de su sabiduría, y no tiene mucho derecho á que le admiremos. La compasion es el afecto que debe excitar la tragedia; pero en un poema épico sería ridículo venir á parar en un éxito desgraciado, despues de la continúa turbacion en que hemos estado durante todo el poema. Conforme á esto la práctica general de los buenos poetas épicos está por la conclusion feliz, y solo á nuestro Lope se le ocurrió escribir una epopeya *trágica*.

ARTICULO IV.

Narracion.

Supuesto lo dicho en otra parte acerca de la narracion histórica, cuyas reglas generales relativas á la claridad, rapidez, probabilidad y ornato, son tambien aplicables á la épica; lo que acerca de esta puede añadirse se reduce á que esté enriquecida con todas las bellezas de la poesía. No hay en efecto composicion ninguna que requiera mas fuerza, elevacion, dignidad y fuego que el poema épico. En él, como en region propia buscamos, dice Blair, cuanto hay de mas sublime en la descripcion, de mas tierno en los afectos, y de mas grandioso y animado en la expresion. Por tanto, aunque el plan de un autor no tenga el menor defecto, y la historia esté bien manejada; sin embargo, si el estilo es débil, si la locucion no es constantemente poética, y si los versos son flojos, duros ó prosáicos; el poema no pasará á la posteridad. Es de notar tambien que los adornos que admite y requiere la poesía épica deben ser todos graves, nobles y serios, y al mismo tiempo naturales. En ella no tiene cabida nada de bajo, licencioso, burlesco ni afectado. Además, los objetos que presente han de ser todos decorosos; y en consecuencia se deben evitar las descripciones de cosas asquerosas. Por eso censuran los críticos la fábula de las Harpías en el li-

bro III. de la Eneida; y creo que en esta, en la Iliada, y en la Odisea hubieran hecho mejor sus autores en omitir algunos otros pormenores desagradables. Todo esto y lo dicho acerca de la verosimilitud en los hechos, se entiende de los poemas épicos serios; pero no de los burlescos como la Batracomiomaquia falsamente atribuida á Homero; ni de los alegóricos, como el de Casti, ni de las parodias, como la de la Eneida por Scarron.

CAPITULO II.

Poesía bucólica.

Así se llama «la que tiene por objeto presentar escenas rústicas que hagan amable la vida «del campo.» Y como en estas composiciones unas veces habla el poeta y otras los interlocutores que introduce, pertenecen indudablemente á las poesías mixtas que estamos examinando. Sobre su origen se ha disputado como sobre tantas otras cosas sin entenderse, y sin fijar con exactitud el estado de la cuestion. Algunos creen que la poesía pastoril es la mas antigua de todas; porque los hombres vivieron dispersos en los campos y fueron pastores, antes de reunirse en grandes sociedades y entregarse á otras ocupaciones distintas de la pastoría. Otros la creen al contrario la mas moderna de todas; porque en efecto las composiciones bucólicas mas antiguas que tenemos son las de Teócrito, compuestas en tiempo de los

Tolomeos, es decir, cuando la Grecia poseía ya poemas épicos, tragedias, comedias, odas de todas clases, elegías, fábulas &c. Es facil conciliar estas dos opiniones, concediendo á los primeros que los antiguos pastores cantaron en efecto algunos versos, ya cuando celebraban sus amores correspondidos, ya cuando lloraban desprecios de sus queridas, ya cuando se desafiaban unos á otros sobre cuál cantaba mejor; y sosteniendo con los segundos que no habiendo llegado á nosotros ninguno de estos rudos ensayos de la primitiva poesía pastoril, puede y debe considerarse Teócrito como el padre de la que hoy conocemos con este título.

Mas cualquiera que haya sido su origen, lo que no admite disputa es que estas composiciones bien desempeñadas son sumamente agradables; porque, como dice Blair, recuerdan á nuestra imaginacion aquellas gratas escenas campes- tres que fueron la delicia de nuestra infancia y juventud, y á las cuales la mayor parte de los hombres vuelven con gusto los ojos en edad mas avanzada. La vida del campo lleva consigo la idea de paz, de felicidad y de inocencia, y su pintura no puede menos de arrastrar el corazon hácia unos objetos que aun solamente retratados hacen que nos olvidemos de los cuidados del mundo. Al mismo tiempo no hay asunto mas hermoso, ni mas á propósito para la poesía. La naturaleza presenta á manos llenas en el campo objetos poéticos, por decirlo así, pues parece que corren por sí

mismos á ponerse en verso los arroyuelos y las fuentes, los prados, las flores, los árboles, los rebaños, y los inocentes pastores. Sin embargo de estas ventajas, acaso no hay género en que sea mas difícil sobresalir y en que los poetas, si se exceptuan algunos pocos, hayan quedado mas distantes de la perfeccion. Esto consiste en que es muy difícil dar á los pastores y habitantes del campo un carácter que no sea ni grosero ni demasiado fino, presentar escenas variadas é interesantes sin salir del recinto de los bosques y praderas, mostrar en la vida rural lo que tiene de halagüeño y ocultar sus incomodidades y penas, pintar su inocencia y sencillez y encubrir su miseria y grosería, en suma, hermostear la naturaleza y no desfigurarla enteramente; circunstancias todas que debe reunir una composicion bucólica, si ha de tener verdadero mérito. Para allanar pues el camino á los poetas y facilitarles, en cuanto es posible, una empresa árdua por sí misma; extractaré de Blair algunas observaciones relativas á la escena, á los caracteres de los personajes ó interlocutores, y á los asuntos de que deben tratar estas poesías.

Lugar de la escena.

Este ha de ser siempre el campo, y el poeta debe poner mucho cuidado en describirle exactamente. Para esto no basta que nos hable de violetas y rosas, de menuda y aljofarada yerba, de

las arpadas lenguas de los pintados pajarillos, de los claros y limpios arroyos, y del blando soplo de los zéfiros, como hacen los bucólicos ordinarios copiándose unos á otros. Es preciso que particularice los objetos, y que coloque la rosa, el árbol, el arroyo, la colina, de modo que el conjunto de estas imágenes forme un cuadro agradable y tan bien coordinado, que un pintor pueda pintarle. Un solo objeto oportunamente introducido, sobre todo si tiene relacion con el hombre, como el antiguo sepulcro de Bianor en Virgilio, que le tomó de Teócrito, bastará á veces para fijar y circunscribir la perspectiva de la escena.

El poeta ha de procurar principalmente la variedad, no solo en las descripciones formales que haga de los lugares campestres, sino tambien en las alusiones á objetos rústicos que con tanta frecuencia ocurren en este género de poesías. Es preciso pues que diversifique la faz de la naturaleza presentando nuevas imágenes, y que salga de aquellas pinturas trilladas, que aunque originales en los primeros poetas porque las copiaron directamente de la naturaleza, son ya triviales é insípidas á fuerza de haber sido imitadas y repetidas tantas veces.

Debe tambien acomodar la escena al asunto de la composicion, es decir, que segun este sea alegre ó melancólico, ha de mostrar la naturaleza bajo un aspecto risueño ó tétrico que venga bien con la situacion moral de los personajes que ha

de presentar. Así Virgilio en la Egloga II. que contiene las quejas de un amante desdeñado, da con mucha propiedad un aspecto sombrío á la escena diciendo:

*Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
assidue veniebat : ibi hæc incondita solus
montibus, et silvis studio jactabat inani.*

Solo, siempre que el sol amanecía,
entrando de unas hayas la espesura,
con los montes á solas razonaba,
y en rudo verso en vano así cantaba.

Fr. Luis de Leon.

Carácter de los interlocutores.

No basta que las personas que se introduzcan en las Eglogas habiten en el campo, es necesario que sean rústicos de profesion, y que se expliquen como tales; porque en ellas no buscamos conversaciones de cortesanos, sino de gentes criadas en el campo, ocupadas constantemente en negocios rústicos, y cuyo sencillo language é inocentes costumbres formen contraste con la afectada civilidad y artificiosa finura de los habitantes de la ciudad. Ya he dicho que una de las mayores dificultades que ofrecen estas poesías, consiste en guardar cierto medio entre la nímia rusticidad y el excesivo refinamiento. Los pastores pues que se introduzcan hablando, deben explicarse sin la menor afectacion; pero al mismo tiempo es preciso que no sean tontos, insípidos, pe-

sados ni groseros. Se les puede suponer buen talento natural, razon clara y despejada, y aun afectos tiernos y delicados; pero es menester que no sutilicen ni hagan reflexiones demasiado generales y racionios muy abstractos, que no salgan de aquel círculo de ideas que pueden haber adquirido viviendo siempre en el campo, y que no hablen de sus amores con estudiados conceptos agenos de su educacion y carácter. En las poesías pastoriles de los italianos, bellísimas generalmente, se encuentran algunos conceptos de esta clase que las afean y deslucen. Tal es el que Taso pone en boca de Aminta, cuando al desenredar de un árbol el cabello de su pastora le hace decir (acto III., escena I.)

Gia di nodi si bei non era degno

cosi rubido tronco: or ¿che vantaggio

hanno i servi d'amor, se lor commune

é colle piante il prezioso laccio?

¡Planta crudel! potesti quel bel crine

offender tu, ch'a te feo tanto honore?

..... *¿Cuando tan bellos nudos*

un tan áspero tronco ha merecido?

¿Pues qué ventaja llevan los amantes

que sirven al amor, si ya comunes

son con las plantas sus preciosos lazos?

¡Planta cruel! ¿Pudiste unos cabellos

de oro ofender que tal honor te hacian?

Jáuregui.

Pensamientos tan alambicados (digamos mejor, tan falsos) añade Blair citando este pasage, no

pueden venir bien en los bosques, cuyos habitantes cuando hablan, describen ó refieren, ó cuando expresan sus afectos; lo hacen con sencillez, y sin otras alusiones que las que naturalmente ofrecen los objetos rústicos con que están familiarizados. Esta sencillez no excluye sin embargo aquel grado de finura y delicadeza en los afectos, que siendo inspirado por la naturaleza, puede hallarse en un rústico tan bien como en el cortesano mas instruido. Ya lo hemos visto en el *Malo me Galatea petit*, de Virgilio; acción que supone cierta delicadeza de sentimientos, pero muy natural en la zagala mas inocente y sencilla.

Asuntos de las Eglogas.

Supuesto que el poeta sepa poner en boca de sus personajes el lenguaje que les conviene, es necesario que escoja asuntos propios para sus églogas, parte la mas difícil tal vez en la poesía pastoril; porque debiendo toda composición poética ofrecer un asunto capaz de interesar á los lectores, la vida rural presenta por desgracia muy pocos de esta clase. Es demasiado uniforme, y los habitantes del campo no suelen experimentar accidentes ó reveses que exciten la curiosidad y la sorpresa. De aquí es que de todas las poesías, la mas débil en el asunto y la menos diversificada en su giro, es por lo comun la bucólica. Por eso dice Blair, y con razón, que desde

las primeras líneas de una Egloga podemos adivinar lo que se ha de seguir. Ya es un pastor que sentado á la orilla de un arroyo se lamenta de la ausencia ó crueldad de su zagala; ó ya tenemos dos que compiten sobre quién canta mejor repitiendo versos alternados de poca ó ninguna sustancia, hasta que un tercero hace de juez y recompensa al uno con un cayado muy bonito y al otro con un vaso de encina. La constante repetición de estos lugares comunes tomados de Teócrito y de Virgilio, es en gran parte la causa de la monotonía que se observa en las composiciones pastoriles.

Puede dudarse sin embargo, añade el mismo crítico, si esta falta de variedad debe atribuirse á la esterilidad de la materia, mas bien que á la poca habilidad de los poetas que tan servilmente han imitado á los antiguos. En efecto, ¿qué razón hay para no dar mas extensión á la poesía bucólica? En esta no tienen cabida pasiones violentas y terribles, sino aquellas solamente que sean compatibles con la inocencia, la sencillez y la virtud; pero dentro de estos límites tiene aun mucho campo el ingenio de un cuidadoso observador de la naturaleza. Escenas variadas de tranquilidad ó agitación; rasgos de amistad, amor conyugal, piedad filial, y amor paterno: zelos, competencias, y rivalidades de amantes; prosperidades ó desventuras inopinadas de las familias, pueden dar lugar á muchos incidentes agradables y tiernos. Y si á las descripciones se juntase

mas narracion, serian estos poemas mucho mas interesantes de lo que han sido hasta aquí. Esto se ve prácticamente en los Idilios de Gesner, que ha sabido dar variedad é interes á las composiciones pastoriles y cierto aire de novedad que hace á las suyas muy agradables.

Acerca de este título de *Idilios* debo advertir que esta voz en lo antiguo no designó exclusivamente las poesías bucólicas. Todas las composiciones de Teócrito llevan este título, y sin embargo hay entre ellas varias que nada tienen de pastoril. Los griegos no quisieron significar con el título de *Idilio* mas que un *poemita corto*, de cualquier género que fuese. Los modernos son los que han limitado esta palabra á la poesía bucólica, y algunos distinguen entre la *Egloga* y el *Idilio*, llamando *Egloga* á toda composicion pastoril en que el poeta, ó no habla nunca en su propia persona, ó aunque hable alguna vez, introduce uno ó mas personages en cuya boca pone la mayor parte de la composicion; é *Idilio* á aquella en la cual habla él siempre, ya describiendo una escena rural, ya contando aventuras de personages rústicos cuyos discursos refiere alguna vez por dialogismo. Sin embargo, los límites entre estas dos formas no estan todavía tan bien señalados que puedan constituir dos clases de poesías absolutamente distintas; ni los autores mismos que admiten esta distincion estan de acuerdo entre sí. La cuestion por otra parte no es de mucha importancia. Con tal que una com-

posicion pastoril sea buena, es muy indiferente que se llame Egloga ó Idilio.

La forma que sí es necesario distinguir, es la que los italianos dieron en el siglo XVI. á estas poesías poniéndolas en drama ó en forma de rigurosa comedia, es decir, imitando una accion cuyos personajes son tomados de entre la gente del campo. Las mas célebres son *la Aminta* del Taso, y *el Pastor Fido* de Guarini.

CAPITULO III.

Fábulas. Sus reglas.

He dicho, tratando de las novelas, que los cuentos eran tan antiguos como la sociedad; y que inventados en el seno de las familias particulares, diversificados de mil maneras, compuestos bajo diferentes formas, extendidos de boca en boca, y trasmitidos de padres á hijos formaron por muchos siglos, juntamente con los cánticos sagrados y marciales, toda la literatura de los antiguos pueblos; hasta que los mas civilizados é instruidos fueron sucesivamente creando, perfeccionando y distinguiendo todos los géneros de composiciones literarias que hoy conocemos, tanto en prosa como en verso. He dicho tambien que cuando este se apoderó exclusivamente de varias de las antiguas ficciones ó invenciones fabulosas; los cuentos en prosa formaron una clase aparte que con varias alteraciones en la forma, los asun-

tos y el objeto, ha sido siempre cultivada, y ha llegado hasta nosotros bajo el título de novelas ó cuentos. Ahora debo añadir que las novelas y los cuentos son siempre unas historias ficticias mas ó menos extensas, de empresas amorosas, hechos heróicos y maravillosos, sucesos trágicos, acontecimientos semejantes á los de la vida común, y aun aventuras puramente cómicas; pero que además hay otro género de pequeños cuentos que por escribirse ya generalmente en verso, aunque al principio se escribieron en prosa, y porque en ellos habla unas veces el poeta, y otras los personajes de que trata, pertenecen á las poesías mixtas que estamos examinando, y se llaman particularmente *fábulas*, sin embargo de que este título conviene á toda historia fingida. Habiendo observado algunos antiguos, como Esopo entre los griegos, y Pilpay entre los indios, que varios de los cuentos populares, bajo el velo de una ingeniosa ficción, encerraban instrucciones útiles y consejos sabios de que los hombres podían aprovecharse para el arreglo de su conducta y la mejora de sus costumbres; se dedicaron á componer otros que pudiesen contribuir á divulgar entre el pueblo verdades importantes, máximas saludables, principios de moral, y desengaños oportunos. Conocían que las moralidades propuestas directamente y con la sequedad de preceptos, son por lo común mal recibidas, y por eso prefirieron presentar la instrucción envuelta en alguna ficción ingeniosa y alegórica, que en-

treteniendo agradablemente al lector, le hiciese recibir indirectamente, y casi sin advertirlo, la enseñanza útil que querian darle. A este fin pues inventaron ciertas historietas cuyos actores fuesen, ya hombres, ya animales, ya seres inanimados, y de cuyo contexto resultase la moralidad que querian inculcar. Estas ingeniosas fábulas fueron bien recibidas: y mas ó menos felizmente desempeñadas en los siglos posteriores, continúan aun hoy siendo una de las composiciones poéticas, que si estan bien escritas, si la invencion tiene novedad é interes, si la instruccion que ofrecen resulta de la accion misma y es importante; se leen con placer y utilidad por todos los hombres de gusto, y son muy oportunas para la primera educacion de los niños. Porque bajo la forma de un cuento parecido á los que oyeron en la infancia á sus nodrizas, madres ó ayas, les pueden inspirar insensiblemente principios virtuosos y máximas morales que algun dia les sean útiles en el curso de la vida y en el trato con los hombres.

Las reglas relativas á estas composiciones se derivan de su naturaleza y del fin con que se escriben, y quedan enunciadas sumariamente en lo que se ha dicho sobre su origen y carácter. Así, bastará extender un poco mas lo mismo que ya he indicado.

1.º «La accion, la cual como en toda composicion dramática ó mixta debe ser rigurosamente una, ha de ser ademas interesante, en-

„tretenida y bien imaginada.” Sin estos requisitos la fábula será insípida y fria, y no producirá el efecto que se desea.

2.º „A los actores que en ella intervengan, sean hombres ó animales, se les ha de dar un carácter que los distinga entre sí, y que convenga con la idea que de ellos se tiene formada de antemano.” Así, el lobo ha de ser ladron, cruel y sanguinario, la zorra astuta, el mono imitador &c. &c. Este carácter se ha de sostener durante la accion, y nada han de hacer ó decir los personajes que no sea propio del que se les ha supuesto.

3.º „La moralidad ha de resultar de la accion misma, y no ha de ser deducida con violencia; y ademas ha de ser pura”: lo cual quiere decir que el poeta nunca ha de emplear la fábula para cohonestar usos ó costumbres inmorales, sostener errores peligrosos, ó propagar máximas perjudiciales.

4.º „El estilo ha de ser la naturalidad misma, sin el menor resabio de afectacion ni agudezas epigramáticas, y al mismo tiempo no ha de tener nada de bajo ó chabacano.”

5.º „La versificacion por consiguiente ha de ser fácil y fluida, y con aquel grado de armonía que corresponda al asunto y pidan los objetos mismos.”

6.º „La narracion en las fábulas ha de ser singularmente breve.” Por esta razon en ellas, mas que en cualquier otro género, se ha de omitir toda circunstancia inútil.

Advierto que las Fábulas suelen llamarse *apólogos* cuando los interlocutores son, ó animales irracionales, ó seres inanimados, ó de una y otra clase: fábulas *racionales* ó *parábolas*, cuando todos son hombres; y *mixtas* cuando en la historieta alternan hombres y brutos, ó seres insensibles.

Tambien debo advertir que la voz *fábula* tiene en literatura otra acepcion, que es la de *argumento* ó *asunto* de las composiciones poéticas; porque en efecto, las palabras latinas *fábula* y *fabella* significan segun su valor etimológico, aquello de que se trata, de que *se habla*. En este sentido se toma en las poéticas cuando se dice que en las composiciones dramáticas la fábula puede ser *simple* ó *implexa*.

APENDICE PRIMERO.

De la naturaleza , verdad é invariabilidad de las reglas ; y de la necesidad de saberlas y observarlas en toda composicion.

Cuando al principio de esta obra dí la definición del arte de hablar , dije que las que se llaman reglas en las artes no han sido establecidas en esta ó en aquella época por tal ó cual individuo de la especie humana , en cuyo caso podían ser falsas y estar sujetas á caprichosas variaciones ; sino que son principios eternos y de eterna verdad , fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes , y de consiguiente tan inmutables como la naturaleza. Añadí que no debiendo entonces detenerme á probar esta asercion , lo haria en parage mas oportuno ; y ya estoy en el caso de cumplir esta palabra.

Fácil me sería demostrar lo que allí senté y acabo de repetir , recorriendo una por una todas las artes , y haciendo ver que las reglas de la arquitectura , por ejemplo , estan fundadas en las eternas verdades de la geometría , las de la pintura en las de la óptica y perspectiva , y así respectivamente ; pero me limitaré á las del arte de hablar. Y no serán menester por cierto largos discursos para probar que se deducen de la naturaleza misma de las potencias intelectuales y mora-

les del hombre, que por tanto son y no pueden dejar de ser verdaderas, y que no son de ninguna manera arbitrarias: tres proposiciones que van á quedar demostradas con solo recapitular muy sumariamente los principios establecidos en todo el curso de esta obra. He dicho 1.º que los pensamientos de toda composicion han de ser, en el sentido que se explicó en su respectivo lugar, verdaderos, claros, nuevos, naturales, sólidos y acomodados á la naturaleza del asunto: 2.º que las formas bajo las cuales se presenten han de ser las que convengan á las ideas que contienen, á la situacion moral del que habla, y al objeto que este se propone: 3.º que las expresiones han de ser puras, correctas, propias, precisas, exactas, concisas, claras, naturales, enérgicas, decentes y melodiosas: 4.º que las traslaciones de significado sean oportunas y bien escogidas, atendidas todas las circunstancias que largamente se indicaron: 5.º que las cláusulas tengan variedad en su extension y forma, y esten construidas con claridad, unidad, energía, elegancia, y la competente numerosidad y armonía: 6.º que los discursos ó razonamientos públicos deben empezar por lo general con algunos pensamientos que preparen al auditorio para que escuche con gusto al orador y adopte la opinion que se le va á proponer, que luego se ha de fijar la cuestion con toda claridad y exactitud, que despues se ha de probar lo propuesto excitando en el ánimo de los oyentes aquellos afectos que deben decidirlos á adop-

tar el partido que se les propone, y que se concluya recapitulando brevemente las razones mas poderosas que se han alegado y añadiendo algunas reflexiones para acabar de persuadir al oyente: 7.º que al aplicar estas reglas generales se tenga en cuenta lo que exigen la clase del asunto y el lugar en que se perora, segun que este es un tribunal, un púlpito, ó la sala de una junta gubernativa: 8.º que las historias verdaderas, suponiendo que sus autores tengan las calidades que pide su profesion, exigen unidad de plan, narracion clara, rápida y animada, estilo elegante y tono de dignidad: 9.º que en la ficticia se enseñen bajo ingeniosas ficciones verdades útiles y una moral pura, que el argumento sea interesante, los sucesos verosímiles, los caractéres variados y retratados con fidelidad, que esté amenizada con oportunos episodios y escenas patéticas, y que el estilo sea en alto grado elegante y encantador: 10.º que en las composiciones didácticas las disertaciones sueltas piden estilo adornado, pero no demasadamente pulido ni patético; las obras magistrales precision, claridad y sencillez, y los elementos explicaciones mas prolijas é individuales: 11.º que en las epistolares la naturalidad, sencillez y familiaridad que exigen no excluyen ni las agudezas y sentencias, ni cierto cuidado y aliño en la locucion; pero sí adornos brillantes, cláusulas muy numerosas y musicales, y largos períodos: 12.º que las poesías líricas sean inspiradas por aquella situacion y aquellos objetos