

»levantó en ellos el estandarte de la Cruz, sino *Cortés?*»

289. Cuando una palabra se repite consecutivamente en un inmenso inciso, la repetición se llama *reduplicación*.—Por ejemplo: «*Respetá, respetá*, hijo mío, aquellas almas de temple privilegiado, aquellos caracteres superiores, que nunca dan satisfacción cuando se les amenaza, y que aceptan la calumnia mientras hay riesgo en ser calumniado.»

290. Cuando se repite al principio de un inciso la última palabra del que inmediatamente le precede, la repetición se llama *conduplicación*.—Por ejemplo: «Presentase en el salón la *novia*, la *novia*, radiante de hermosura, y graciosa sin igual.»

291. Si se empiezan dos ó más incisos ó miembros con palabras tomadas del antecedente, aunque en éste no sean precisamente las últimas, se llama *concatenación*.—Por ejemplo: «El mal humor produce la *impaciencia*; de la *impaciencia* nace la *cólera*; de la *cólera* se origina el *arrebato*; el *arrebato* induce la *violencia*; y de la *violencia* se pasa al crimen.»

292. Ahora puede conocerse bien toda la diferencia entre la concatenación de las frases y la gradación en las ideas, que son cosas absolutamente distintas. Siempre que haya concatenación en las frases hay también gradación en las ideas, pero no viceversa. Rociúrdense los ejemplos dados de la figura gradación ó climax (80), y se verá que en ellos no hay concatenación de frases.

293. Cuando la primera palabra de una frase es la misma que la última, se llama esto *epanadiplosis*, que vale tanto como *sobre-reduplicación*.—Por ejemplo: «*Los hombres* desde el atroz derecho de la guerra, se arman contra los hombres.»

294. Cuando una frase está compuesta de las mismas palabras que la antecedente, pero invertido el orden y los casos y tiempos, de modo que lo que en la primera fué, por ejemplo, sujeto, es en la segunda atributo; ó la que en aquélla estaba en nominativo se halla en ésta en ablativo, y al revés, se dice entonces que hay la figura *conmutación*, que otros llaman *reflexión*, y que, bautiza-

da en griego, se dice *antimetábole*. En término vulgar se denomina *retruécano*.—Por ejemplo: «En ciertas cosas los niños parecen viejos, y los viejos parecen niños.—Como para vivir, y no vivo para comer.»—En los epigramas pueden tener los retruécanos alguna gracia, como en este del venerable Palafox:

Marqués mío, no te asombre  
Río y lloro, cuando veo  
*Tantos hombres sin empleo,*  
*Tantos empleos sin hombre.*

295. Acerca de todas estas especies de repeticiones debe tener presente: que la simple *repetición* puede usarse con alguna frecuencia, cuando la idea, expresada por la palabra repetida, es en efecto muy interesante, atendidas todas las circunstancias; la *reduplicación* y *conduplicación* sólo en lugares patéticos; y las demás raras veces, y aun esto en pasajes que tengan algo de jocosos. Porque siendo, como son, verdaderos juegos de palabras, descubren visiblemente el artificio, y no pueden dejar de parecer adornos estudiados y frívolos. Mas esto no ha de entenderse tan literalmente, que si alguna vez, aun en pasajes serios, se nos ofrecieren con naturalidad, y el pensamiento mismo pidiera esta especie de construcción en la cláusula, dejemos de usarlas. Estamos seguros, sin embargo, de que estos casos son raros; y así es que son escasísimos los ejemplos que se hallan en las obras de los buenos escritores.

296. Toda inútil repetición de palabras se llama *batología*, palabra griega sobre cuyo origen no están de acuerdo los autores (\*).

(\*) Sobre el origen de la palabra *Batología* se explica el erudito Sr. Gómez Hermosilla en los siguientes términos:

«Unos dicen que se debió al nombre del fundador de Cirene, llamado *Bato*, el cual suponían que tenía la costumbre de repetir cada cosa dos ó más veces. Otros, á un mal poeta del mismo nombre que repetía un pensamiento con las mismas expresiones que había empleado la vez primera; y otros, finalmente á un pastor que hacía lo mismo. Y, en efecto, Ovidio habló de él en aquel pa-

297. *Elegancias de reunión.*—Compréndense bajo este título todas las que consisten en reunir dentro de una cláusula palabras análogas: 1.º, por el sonido; 2.º, por los accidentes gramaticales; 3.º, ó por la significación.

298. Verifícase en una cláusula reunión de palabras análogas *por el sonido*:

1.º Cuando hay en ellas varias en que se repite una misma letra, sea vocal ó consonante, lo cual se llama *aliteración*.—Por ejemplo: «Rotos del rayo los riscos, se derrumban.» Aquí hay una aliteración de *rr*.—Esto sólo puede tener lugar en el caso de ser oportuna la imitación de algún sonido, movimiento, etc. Fuera de este caso, la aliteración es un verdadero defecto contra la *eufonia*, suavidad ó melodía, cualidad general de las expresiones (195).

2.º Cuando se terminan dos ó más incisos ó miembros de una cláusula con voces cuya última ó últimas

saje del libro II de sus *Metamorfosis* ó transformaciones, en el cual refiere que Mercurio hurtó á Apolo el ganado que guardaba; y no habiéndole visto nadie hacer el robo, sino un pastor viejo, llamado *Bato*, rogó á éste que no le descubriese, ofreciéndole en premio una vaca. El viejo lo prometió; pero dudando Mercurio de que cumpliera su palabra, se ausentó, mudó de forma, volvió, le preguntó si había visto hacia qué parte había ido el ganado que estaba allí pasciendo poco antes; y para tentar su codicia, le ofreció una vaca y un toro si le decía la verdad. El viejo entonces le respondió: «Ahora poco al pie de aquellos montes estaban, y estaban al pie de aquellos montes.»

. . . . . *Sub illis*  
*Montibus, inquit, erant, et erant sub montibus illis.*

Por lo cual, indignado Mercurio, lo transformó, dice Ovidio, en la piedra llamada *index*, esto es, descubridora ó denunciadora. La verdad es que la palabra griega *battos* significa *tartamudo*; y como los que lo son repiten dos, tres ó más veces las sílabas iniciales de las palabras, hasta que rompen á hablar, de aquí se llamaron *battos* todos los que repetían sin necesidad una misma voz. Lo advierto, porque los señores enciclopedistas no lo sabían, á pesar de toda su erudición; y queriendo dar la etimología de la palabra *batología*, no han hecho más que repetir las inepticias de Bato el de Cirene y el pastor de Ovidio.»

sílabas son idénticas, lo cual se llama *asonancia*.—Por ejemplo: «Era amigo de la *decencia*, y nunca cometía la menor *imprudencia*.»—Esto no es elegante sino en las lenguas griega, latina, y otras en cuya versificación no se conoce la rima: en las que la emplean, como la nuestra, ya dejamos dicho (198) que la reunión muy inmediata de palabras consonantes es un defecto en la prosa.

3.º Cuando en la cláusula hay dos palabras homónimas, ó una equívoca repetida en dos distintas acepciones, lo cual en castellano se llama *equivoco*.—Por ejemplo: «Jugaba, y le alargó la *mano*, á pesar de que no era *mano*.»—De estos juegos de palabras queda ya prevenido (162) que no se haga uso sino en composiciones jocosas.

4.º Cuando en la cláusula se encuentran dos palabras que, sin ser equívocas, suenan casi lo mismo, y sólo se diferencian en alguna letra ó sílaba. Esto se llama con término griego *paranomasia*, y en latín *annominatio*.—Por ejemplo: «Invadieron la *casa*, pero no se llevaron gran *cosa*.»—Las tales paranomasias pueden pasar en los escritos jocosos; pero no tienen cabida en las composiciones de tono serio, porque son un juguete de palabras, más pueril aún y frívolo que el de los equívocos. Hubo, sin embargo, un tiempo en que nuestros escritores miraban las *paranomasias* como un precioso adorno del estilo, las buscaban de propósito, y las prodigaban hasta en los escritos más serios y majestuosos, afeando con ellas pasajes tal vez hermosísimos.

299. Se reúnen palabras análogas *por los accidentes gramaticales*.

1.º Cuando en una cláusula hay varias derivadas de un mismo radical.—Por ejemplo: «Entregué el *libro* al *librero* para que lo encuadernase junto con la *libreta*, y me lo devolviese en seguida á fin de ponerlo en la *librería*.»—A esto llaman *derivación*. Su uso puede ser de algún efecto en las lenguas que tienen declinación; pero en la nuestra, lejos de añadir elegancia á las cláusulas, destruirían la que tuviesen por otra parte.

2.º Cuando se emplea una misma palabra bajo dife-

rentes formas gramaticales, como un adjetivo en sus varias terminaciones, un sustantivo en sus dos números, un verbo en diferentes tiempos, modos ó personas. Por ejemplo: «Yo *estoy* comprometido, tú *estás* comprometido, todos *estamos* comprometidos.—*Loco* de alegría está su padre, *loca* su madre, y *locos* están sus hermanos.»

3.º Cuando se terminan dos ó más incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo caso, ó con tiempos homólogos de verbos en la misma persona, pero sin formar asonancia ni consonancia. A esto llaman *cadencia igual* ó *similicadencia*.—Por ejemplo: «Tenía muchos libros que *ordenar*, algunos manuscritos que *recoger*, y varias medallas que *describir*.»

De estos últimos adornos, poquísimo importantes, no hay inconveniente en usar, cuando por la afinidad lógica de las ideas resulta que las palabras que las expresan tienen entre sí la afinidad gramatical en que ellos consisten; pero se ha de evitar la *cacofonia* (198), que puede resultar de poner muy cerca unas de otras palabras que tienen unas mismas sílabas iniciales ó finales: esto aun en latín, que en castellano, respecto de las últimas, ya está dicho que se debe evitar su concurrencia.

300. Se reúnen palabras análogas *por su significación*:

1.º Si en la cláusula se encuentran dos ó más palabras sinónimas, pero sin indicar que se diferencian algo en su significado.—Por ejemplo: «La dejó, la abandonó, la desamparó.»—Para que esta especie de *sinonimia* sea tolerable, es menester que haya gradación de ideas entre los términos sinónimos, y que se coloquen según ella, como en el ejemplo que acabamos de citar.

El defecto de usar sinónimos sin gradación, se llama *datismo* (\*)

2.º Cuando al reunir términos sinónimos se indica

(\*) Dióse tal nombre á este defecto porque el persa *Datis*, que mandó las tropas de Darío en la batalla de Maratón, queriendo dar á entender que sabía la lengua griega, amontonaba sin discernimiento voces que venían á decir una misma cosa; por

que no lo son del todo, haciéndose sentir su diferencia, lo cual se llama *paradiástole*, palabra griega que significa *separación* ó distinción de cosas que estaban mezcladas ó confundidas.—Por ejemplo: «Alfonso no tiene disculpa, porque aquello fué más que *mentira*, fué un verdadero *embuste*.» Aquí hacemos sentir la diferencia entre la simple *mentira* y la mentira maliciosa ó *embuste*.

Este uso de los sinónimos, no sólo no es reprobable, sino que, introducido con oportunidad, es muy útil para fijar el valor preciso y exacto de las palabras. Decimos con oportunidad, porque si se quiere siempre andar á caza de estas pequeñas diferencias en la significación de las palabras sinónimas, se parará en *sutileza*. Séneca tiene algunas bellas paradiástoles; pero abusó de ellas demasiado, y éste es uno de los defectos de su estilo.

301. ARMONÍA DE LAS CLÁUSULAS.—En la armonía de las cláusulas hay que considerar: 1.º, el sonido ó modulación agradable en general, sin expresión ó imitación alguna; 2.º, la disposición artificiosa de los sentidos, para que expresen ó imiten alguna cosa.—Lo primero se llama *melodía* ó *suavidad*, como ya dijimos (195), y también *armonía*; lo segundo se llama *armonía imitativa* (196).

302. *Armonía general*.—Esta armonía depende de las expresiones y de su coordinación.—De la que resulta de la buena elección de las expresiones hablamos ya en otra parte (192); ahora debemos tratar de la armonía que resulta de la coordinación musical de las expresiones.

303. La armonía resultante de la coordinación musical de las expresiones depende también de dos circunstancias: 1.ª, buena distribución de los miembros é incisos de las cláusulas; 2.ª, buena cadencia final.

304. Todo cuanto se puede enseñar sobre la *primera circunstancia* se reduce á que los miembros de todas las cláusulas, y en cada uno de ellos sus respectivos incisos

ejemplo, las equivalentes á estas expresiones castellanas: *Me alegro, me regocijo, estoy contento, tengo placer, siento el mayor íbilo*.

si los tuviere, estén distribuidos de modo que la respiración no se fatigue para recitarlos, y que las pausas de sentido mayores y menores caigan á tales distancias, que éstas tengan entre sí cierta proporción musical que se llama *ritmo ó número*: aunque el *número* es más propiamente la melodía de las voces de muchas sílabas, cuando por una feliz mezcla de consonantes y vocales, y de sílabas breves y largas, son agradables y sonoras.

Investigaciones filosóficas sobre este punto, y preceptos genéricos, serían inútiles para los que no tengan oído delicado; y para los que lo tienen, él será el mejor maestro. Un solo ejemplo de Cervantes, cuyo estilo es notablemente armonioso, enseñará lo que es esta coordinación musical de las cláusulas mucho mejor que las reglas más prolijas. Dice así en un pasaje del *QUIJOTE*: «La «poesía, señor Hidalgo, á mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, á quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias; y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener, el que la tuviere, á raya, no dejándola correr en torpes sátiras, ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, ó en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo solamente aquí vulgo á la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número de vulgo; y así, el que con los requisitos que he dicho tratar y tuviere á la poesía, será famoso y estimado su nombre en todas las naciones políticas del mundo.»

Estas tres cláusulas son muy armoniosas: las expresiones son en sí mismas melodiosas, porque constan de palabras llenas y sonoras, como *autorizar, purísimo, lamentable, desalmados*, etc.; están artificiosamente coordinadas para aumentar la melodía, y los miembros é incisivos están distribuidos con cierta proporción armónica.

El que quiera formar su oído á la armonía general de la prosa, lea mucho á Cervantes, á Fray Luis de Granada, á Solís y demás clásicos españoles; y los que posean el latín (que en rigor deben poseerlo todos los que aspiran al título de literatos), lean mucho á Cicerón, el más armonioso de todos los escritores antiguos y modernos.

305. En cuanto á la *cadencia final*, que, por ser la parte más sensible del oído, es la que pide mayor cuidado, la única regla importante que puede darse es que: en las composiciones oratorias, en las cuales se requiere más pompa y ornato que en ninguna otra de prosa, *el sonido debe ir creciendo hasta el fin*;—que, en general, así como deben reservarse para los últimos los miembros más largos, también *deben terminarse los miembros con las palabras más llenas y sonoras*;—y que, aun en los escritos que exigen menos armonía, *no se coloquen los monosílabos al final* de las cláusulas. Las cláusulas deben terminarse, en lo posible, con palabras largas y sonoras; no con monosílabos, disílabos ó esdrújulos. *Fines aptissimè cadunt in vocabula longiora.*

Véase, por ejemplo, cuán desagradable cadencia tiene este final de cláusula de Mariana: «Que tal es la inconstancia de la naturaleza y de las cosas que en la tierra hay. Es mucho más agradable la cadencia de este final: «Enmendando en ti mismo lo que en los otros reprehendes», que la de esotro: «Enmendando en ti mismo lo que reprehendes en los otros», como dijo Estella.

306. Es necesario, sin embargo, observar que nunca deben ponerse seguidas muchas cláusulas musicalmente medidas, y que, si bien ha de atenderse á la armonía, no se ha de prodigar tampoco con exceso. Sobre

todo, nunca se sacrifiquen á lo grato del sonido, la claridad, la precisión, la energía, la concisión y la naturalidad del estilo.

307. *Armonía imitativa.*—La armonía imitativa tiene dos grados: 1.º, cierta conveniencia vaga y genérica del sonido dominante en una cláusula con la naturaleza del pensamiento que contiene; y el 2.º grado de armonía imitativa consiste en la analogía particular que tienen con algún objeto los sonidos empleados para describirle.—Ambos grados, y particularmente el primero, pueden convenir hasta cierto punto á la prosa más humilde; pero en general, y sobre todo el último, son más propios de la poesía.

308. En orden al primer grado, todos sabemos por experiencia que cuando hablamos, cada alocución pide su tono particular de voz, y que no es el mismo el de un discurso tranquilo que el de una disputa acalorada, el de una arenga pública que el de una conversación familiar. Este tono de voz que emplea y varía el que habla según el asunto de que trata, es el que se ha de imitar cuando se escribe, dando, en cuanto se pueda, á los sonidos de cada cláusula aquella disposición artificial que mejor cuadre con el tenor y la clase del pensamiento que contiene, y variándola según lo exija la naturaleza de cada composición y la de cada uno de sus pensamientos individuales; pues claro está que no puede haber tono alguno que venga bien á todas las composiciones, y en una misma á todas sus partes.—Así, por ejemplo, los armoniosos y dulcísimos períodos que leemos en Cicerón, cuando da gracias al Senado y al pueblo después que volvió de su destierro, en los cuales la serie de los sonidos y su coordinación pintan el estado de tranquilidad y satisfacción interior de su alma, hubieran venido muy mal cuando, lleno de fuego y ardor patrio, declamaba contra Antonio ó Catilina.

309. En orden al segundo grado, es decir, á la imitación de algún objeto por medio de los sonidos, conviene saber que los que de algún modo pueden ser imitados por éstos, son: 1.º, otros sonidos; 2.º, el movimiento fi-

sico y sensible de los cuerpos; y 3.º, las conmociones interiores del ánimo, que llamamos *pasiones*.

310. En cuanto á los primeros, es claro que por la reunión de ciertas palabras y su combinación, podemos imitar muy bien aquellos *sonidos*, cuando intentemos describir los objetos que les producen, como el *ruido* de las aguas, el *estampido* del cañón, los *gritos* de algunos animales, etc.; porque el medio de imitación que empleamos es bastante exacto: á saber, sonidos para representar otros sonidos. No se requiere á la verdad mucho arte en un poeta para emplear, cuando habla de sonidos suaves y blandos, aquellas palabras que tengan más líquidas y vocales, ó para amontonar, cuando está describiendo sonidos duros y broncos, una porción de sílabas ásperas y de difícil pronunciación. La estructura misma del lenguaje favorece en esta parte, porque en todas las lenguas los signos de muchos sonidos particulares están formados de suerte que los de nuestra voz, al pronunciarlos, tienen alguna afinidad con el que representan, cuyas palabras imitativas se llaman *onomatopéyicas* ó de *onomatopeya*: tal es, en castellano, el *silbido* de las balas, el *chisporroteo* de la leña ó carbón cuando se encienden, y el *chasquido* del látigo, el *aullido* de los perros y de los lobos, el *relincho* del caballo, etc.; las palabras *estallar*, *retumbar*, *cacarear*, *roncar*, *hundirse*, *estruendo*, *chirrido*, *bronco*, *ribombante*, y otras muchas.

311. La segunda clase de objetos que puede imitar el sonido de las palabras es el *movimiento*, según que éste es rápido ó lento, igual ó interrumpido, fácil ó acompasado de algún esfuerzo, etc. Aunque al parecer en la naturaleza no tiene afinidad alguna el sonido y el movimiento, sin embargo, en nuestra imaginación la tiene muy grande, como se ve en la conexión tan íntima que tienen para nosotros la música y el baile. Pueden, por lo tanto, los poetas darnos idea del movimiento por medio de sonidos que en nuestra imaginación guarden con él alguna analogía. Así, las sílabas largas dan naturalmente idea de un movimiento pausado, lento, difícil, como en los siguientes versos de Herrera:

Subo, con tanto peso, quebrantado  
Por esta alta, empinada, aguda sierra,  
Del golpe y de la carga maltratado.  
Me alzo apenas. . . . .

Las breves, por el contrario, retratan bastante bien un movimiento vivo, veloz, instantáneo. Nuestros estrújulos nos sirven maravillosamente en este caso:

. . . . . Desaparece  
Cual relámpago súbito brillante,

dice Meléndez en una de sus odas morales.

312. La tercera clase de objetos que hasta cierto punto puede pintar el sonido de las palabras, son las conmociones interiores del ánimo, que llamamos *pasiones*. Aunque los movimientos reales y físicos producidos en nuestros órganos interiores por ciertas sensaciones actuales ó el recuerdo de las pasadas son invisibles, y por lo tanto es imposible imitarlos directamente por medio de sonidos, tienen éstos, no obstante, cierta conexión con aquéllos, como se ve por el poder de la música para excitar ó calmar algunas pasiones. Sin embargo, es preciso confesar, dice Blair, que la imaginación tiene gran parte en muchos de los casos en que se supone esta imitación; y que según el lector se penetra de un pasaje, imagínase á veces entre el sonido y el sentido una semejanza que otros acaso no hallarán. Con todo, no puede dudarse de que el lenguaje es capaz de esta especie de imitación. Así vemos que la alegría, el placer y todas las emociones agradables se retratan con bastante fidelidad por medio de palabras que abunden de sonidos blandos, suaves y claros; las sensaciones fogosas por medio de sonidos vivos y agudos, y palabras cortas; y al contrario, las sensaciones tristes y sombrías por medio de sonidos oscuros y palabras largas.

Homero y Virgilio tienen bellísimas imitaciones de esta clase. En nuestros poetas se hallan también algunos pasajes que felizmente retratan el estado de tranquilidad ó de agitación que describen. Así, nuestro distinguido

literato, académico y poeta, el Sr. D. Juan Nicasio Gallego, al describir los horrores del memorable Dos de Mayo de 1803 en Madrid, dió á toda su composición elegíaca una armonía tan terrible y funeral, que por el solo tono musical de la oda estamos viendo la honda amargura del poeta, y cómo se le inflamaba la sangre al recordar la alevosía y crueldad de los invasores. Vale la pena de que la transcribamos íntegra, pues su análisis podrá servir, además, de repaso de lo principal que hemos dicho sobre las figuras, los epítetos, las imágenes, los tropos, etc.

#### EL DÍA DOS DE MAYO

Noche, lóbrega noche, eterno asilo  
Del miserable que, esquivando el sueño,  
Profundas penas en silencio gime,  
No desdeñes mi voz; letal beleño  
Presta á mis sienes, y en tu horror sublime,  
Empapada la ardiente fantasía,  
Da á mi pincel fatídicos colores,  
Con que el tremendo día  
Trace al fulgor de vengadora tea,  
Y el odio irrite de la patria mía,  
Y escándalo y terror al Orbe sea.  
¡Día de execración! La destructora  
Mano del Tiempo le arrojó al Averno;  
Mas ¿quién el sempiterno  
Clamor con que los ecos importuna  
La madre España, en enlutado arreo,  
Podrá atajar? Junto al sepulcro frío,  
Al pálido lucir de opaca luna,  
Entre cipreses fúnebres la veo;  
Trémula, yerta y descañido el manto,  
Los ojos moribundos  
Al cielo vuelve, que le oculta el llanto.  
Roto y sin brillo el cetro de dos mundos  
Yace entre el polvo, y el león guerrero  
Lanza á sus pies rugido lastimero.  
¡Ah! que cual débil planta  
Que agosta en su furor hórrido viento,  
De víctimas sin cuento  
Lloró la destrucción Mantua afligida!  
Yo vi, yo vi en su juventud florida  
Correr inerte al huésped ominoso;

Mas ¿qué su generoso  
Esfuerzo pudo? El pérfido caudillo,  
En quien su honor y su defensa fia,  
La condenó al cuchillo.  
¿Quién ¡ay! la alevosía,  
La horrible asolación, habrá que cuente,  
Que, hollando de amistad los santos fueros,  
Hizo furioso en la indefensa gente  
Ese tropel de tigres carniceros?  
Por las henchidas calles  
Gritando se despeña  
La infame turba que abrigó en su seno.  
Rueda allá rechinando la cureña,  
Acá retumba el espantoso trueno.  
Allí el joven lozano,  
El mendigo infeliz, el venerable  
Sacerdote pacífico, el anciano  
Que con su airada faz respeto imprime,  
Juntos amarra en su dogal tirano.  
En balde, en balde gime,  
De los duros satélites en torno,  
La triste madre, la afligida esposa,  
Con doliente clamor; la pavorosa  
Fatal descarga suena,  
Que á luto y llanto eterno las condena.  
¡Cuánta escena de muerte! ¡Cuánto estrago!  
¡Cuántos ayes doquier! Despavorido  
Mirad ese infelice  
Quejarse al adalid empedernido  
De otra cuadrilla atroz. «¡Ay! ¿Qué te hice?  
Exclama el triste, en lágrimas deshecho;  
Mi pan y mi mansión partí contigo,  
Te abrí mis brazos, te cedí mi lecho,  
Templé tu sed y me llamé tu amigo.  
¡Y ora pagar podrás nuestro hospedaje  
Sincero, franco, sin doblez ni engaño,  
Con dura muerte y con indigno ultraje!»  
¡Perdido suplicar! ¡Inútil ruego!  
El monstruo infame á su ministros mira,  
Y con tremenda voz gritando ¡Ruego!  
Tinto en su sangre el infeliz expira.  
Y en tanto, ¿dó se esconden,  
Dó están ¡oh cara patria! tus soldados,  
Que á tu clamor de muerte no responden?  
Presos, encañelados  
Por jefes sin honor que, haciendo alarde  
De su perfidia y dolo,  
A merced de los vándalos te dejan.  
Como entre hierros el león, forcejan

Con inútil afán. Vosotros sólo,  
Fuerte DAOIZ, intrépido VELARDE,  
Que, osando resistir al gran torrente,  
Dar supísteis en flor la dulce vida  
Con firme pecho y con serena frente;  
Si de mi libre musa  
Jamás el eco adormeció á tiranos,  
Ni vil lisonja emponzoñó su aliento,  
Allá del alto asiento  
Á que la acción magnánima os eleva,  
El himno oid, que á vuestro nombre entona,  
Mientras la Fama alígera le lleva  
Del mar del hielo á la abrasada zona.  
Mas ¡ay! que en tanto sus funestas alas  
Por la opresa metrópoli tendiendo,  
La yerma asolación sus plazas cubre,  
Y al áspero silbar de ardientes balas,  
Y al ronco son de los preñados broncees,  
Nuevo fragor y estrépito sucede.  
¿Oís cómo, rompiendo  
De moradores tímidos las puertas,  
Caen estallando de los fuertes gonces?  
¡Con qué espantoso estruendo  
Los dueños buscan, que medrosos huyen!  
Cuanto encuentran destruyen,  
Bramando, los atroces forajidos,  
Que el robo infame y la matanza ciegan  
¿No veis cuál se despliegan,  
Penetrando en los hondos aposentos,  
De sangre, y oro, y lágrimas, sedientos?  
Rompen, talan, destrozan  
Cuanto se ofrece á su sangrienta espada;  
Aquí, matando al dueño, se alborozan,  
Hieren allí su esposa acongojada;  
La familia asolada  
Yace expirando, y con feroz sonrisa  
Sorben voraces el fatal tesoro.  
Mustio el dulce carmín de su mejilla  
Y en su frente marchita la azucena,  
Con voz turbada y anhelante lloro  
De su verdugo ante los pies se humilla  
Tímida virgen, de amargura llena;  
Mas con furor de hiena,  
Alzando el corvo alfanje damasquino,  
Hiende su cuello el bárbaro asesino.  
¡Horrible atrocidad!... ¡Treguas ¡oh Musa!  
Que ya la voz rehusa,  
Embargada en suspiros, mi garganta!  
Y en ignominia tanta,

¡Será que rinda el español bizarro  
 La indómita cerviz á la cadena?  
 No; que ya en torno suena  
 De Palas fiero el sanguinoso carro,  
 Y el látigo estallante  
 La eaballos flamígeros hostiga.  
 Ya el duro peto y el arnés brillante  
 Visten los fuertes hijos de Pelayo.  
 Fuego arrojó su ruginoso acero;  
 ¡Venganza y guerra! resonó en su tumba;  
 ¡Venganza y guerra! repitió Moncayo,  
 Y al grito heroico que en los aires zumba,  
 ¡Venganza y guerra! elaman Turia y Duero  
 Guadalquivir guerrero  
 Alza al bélico són la regia frente,  
 Y del PATRÓN valiente  
 Blandiendo altivo la nudosa lanza,  
 Corre gritando al mar: ¡Guerra y venganza!  
 Vosotras, oh infelices  
 Sombras de aquellos que la infiel cuchilla  
 Robó á sus lares, y en fugaz gemido  
 Cruzáis los anchos campos de Castilla;  
 La heroica España, en tanto que al bandido  
 Que á fuego y sangre, de insolencia ciego,  
 Briadó felicidad, á sangre y fuego  
 Le retribuye el dón, sabrá piadosa  
 Daros solemne y noble monumento.  
 Allí, en padrón cruento  
 De oprobio y mengua, que perpetuo dure,  
 La vil traición del déspota se lea,  
 Y altar eterno sea  
 Donde todo español al monstruo jure  
 Rencor de muerte que en sus venas cunda  
 Y á cien generaciones se difunda.

Nótese cómo el autor supo variar el tono musical según las circunstancias, y cuán diversa es, por ejemplo, la armonía de aquellos versos en que, al presentarnos la imagen de España, nos dice:

Junto al sepulcro frío,  
 Al pálido lucir de opaca luna,  
 Entre cipreses fúnebres la veo;

y la de aquellos en que, asegurando que el español bizarro no se dejará esclavizar, añade:

No; que ya en torno suena  
 De Palas fiero el sanguinoso carro,  
 Y el látigo estallante  
 Los caballos flamígeros hostiga,  
 Ya el duro peto, etc.,

y sucesivamente hasta el fin de la estancia.

313. Antes de concluir este punto de la armonía, conviene refutar una errada opinión de algunos críticos modernos. Porque han leído en los antiguos que entre los latinos se notaba como defecto que en obras de prosa se encontrasen versos, creen que sucede lo mismo en castellano que en otros idiomas vivos; pero es todo lo contrario. Para que nuestra prosa salga vibrante, fluida y sonora (y lo mismo observan los franceses é italianos respecto de la suya), es preciso que de tiempo en tiempo, y aun con bastante frecuencia, se encuentren en ella versos de diferentes medidas. Así, porque uniendo dos, tres ó mas palabras de las que están seguidas resulte un verso, no sólo no hay defecto, sino que, por el contrario, es gala, si se tiene cuidado de que no haya seguidos muchos de una misma medida y asonantados, y menos consonantados; ó como suede decirse, es necesario que los incisos y miembros de las cláusulas no caigan en copla. De otra manera sería imposible escribir en prosa. Apenas hay en ningún autor una página en la cual si, prescindiendo del sentido gramatical, reunimos en varios grupos las expresiones, no resulten muchos versos.—Separemos, por ejemplo, en proporciones (algunas sin violentar el sentido) la primera cláusula del pasaje de Cervantes que hemos dado en la pág. 156, y se verá que resultan veintitrés versos de varias medidas. Aquí están:

La poesía . . . . .	}	Dos versos pentasílabos.
Señor Hidalgo. . . . .		
á mi parecer es como. . . . .	}	Tres octosílabos.
una doncella tierna y de. . . . .		
poca edad y en todo extremo. . . . .		
hermosa, á quien tienen. . . . .	}	Uno de seis sílabas.
euidado de enriquecer. . . . .		
pulir y adornar. . . . .	}	De seis sílabas.
otras muchas doncellas. . . . .		
		De siete.

que son todas las. . . . .	De cinco sílabas.
otras ciencias. . . . .	
y ella se ha de servir de todas. .	De nueve.
y todas se han. . . . .	De cinco.
de autorizar con ella. . . . .	
pero esta tal doncella. . . . .	De siete.
no quiere ser. . . . .	
manoseada. . . . .	De cinco.
ni traída por las calles. . . . .	De ocho.
ni publicada. . . . .	
por las esquinas. . . . .	
de las plazas, ni. . . . .	De cinco.
por los rincones. . . . .	
de los palacios. . . . .	

Lo mismo hallaremos en todas las obras bien escritas; y sépase que, aun en latín, lo que se censura son versos largos, como el hexámetro, en los cuales es menester cuidado para combinar las largas y breves de modo que formen los pies que requiere el metro; pero versos cortos, como el adónico, y yámbicos, puros y mixtos (\*), se encuentran algunos, sobre todo si para juntar las palabras que han de formularlos prescindimos de las pausas de sentido, como hizo Quintiliano para encontrar en Cicerón aquel hexámetro

*In qua me non inficior mediocriter esse  
versatum,*

que reprende. Pues si así lo hacemos en otros pasajes, no dejaremos de encontrar otros versos de varias clases.

(\*) Véase la nota puesta al pie del párrafo 475.

## SECCIÓN QUINTA

### DEL ESTILO

314. Indicamos, al citar ejemplos del 5.º modo de traslación metronímica (221), que, por cuanto los antiguos, cuando escribían sobre tablitas enceradas, usaban de un punzón llamado *estilo*, se empleaba trópicamente esta palabra para designar la *manera de escribir*, esto es, de manifestar los pensamientos, no la acción de trazar los caracteres. Definiremos, pues, el estilo, diciendo: que es la *manera particular que tiene cada cual de expresarse ó de comunicar sus pensamientos*.

315. Cada hombre, cada escritor, tiene un estilo especial; los autores se distinguen por su estilo, lo mismo que las personas por su fisonomía. *El estilo es el hombre*, dijo filosóficamente el gran naturalista Buffon.

316. El estilo, ó sea la *manera de escribir*, no es otra cosa que el carácter general, ó, mejor dicho, el grado de claridad ú obscuridad, de novedad ó trivialidad, de naturalidad ó afectación, de pureza ó barbarie, de corrección ó incorrección, de precisión ó vaguedad, de concisión ó redundancia, de energía ó debilidad, de suavidad ó dureza, de nobleza ó familiaridad, de ligereza ó pesadez, de enlace ó desunión, de uniformidad ó variedad, de ornato y desaliño, y de soltura ó encadenamiento en las frases, que generalmente domina en una composición literaria.

317. Las cualidades que acabamos de enumerar resultan en parte *de los pensamientos y sus formas*, en parte *de las expresiones*, en parte del giro dominante en