

Hasta que envuelta en agua tragan juntos
La muerte, y quedan sin color difuntos.

Así quedó Remon tan negro y feo, etc.

Las ediciones dicen *dolor*; pero es claro que Lope escribió *color*, porque si no, ni habria comparacion, ni vendria al caso lo de *tan negro y feo*, ni la circunstancia de que los ahogados en agua mueren sin dolor podria convenir á la muerte del apóstata, el cual espiró entre las mayores ansias y congojas, segun refiere Lope.

2.^a Tampoco deben fundarse en semejanzas demasiado *remotas*. La razon es clara. La semejanza entre los objetos comparados, ha de ser, sino tan obvia que no nos cause placer ninguno el descubrirla, á lo ménos tan sensible que tampoco tengamos que atormentarnos para comprenderla. Una buena comparacion ha de tener siempre algo de ingeniosa, y ha de presentar cierta relacion y analogía entre dos objetos que al parecer no tienen entre sí ningun punto de contacto; pero, como ya se dijo en otra parte, estos pensamientos ingeniosos no lo han de ser tanto que degeneren en sutilezas. Una comparacion no es un enigma. ¿Quién podrá pues aprobar, entre muchas que pudieran citarse de nuestros poetas, las siguientes de Balbuena? Orimandro, rey de Persia, está explicando su amor á la famosa Angélica, y entre otras frialdades, muy impropias en boca de un amante apasionado, cuyo lenguaje debiera ser todo de fuego, amplifica pomposamente dos comparaciones, en las cuales, ademas de ser ajenas de la situacion, es imposible ver la semejanza que hay entre los objetos de donde las toma, y el otro á que las aplica. Son estas:

No con mayor lealtad el cristal puro,
Ni sosegada fuente en valle ameno,
Detras mostró del trasparente muro
A los ojos su limpio y casto seno;
Ni, en torreado alcázar, *mas seguro*
Príncipe fué de sobresalto ajeno;
Que en mi pecho se vió, y está en mis ojos,
Gozando un casto amor dobles despojos.

(Bernardo, lib. IV.)

¿Qué semejanza puede tener un amor casto que se vió en un pecho, y está en unos ojos gozando despojos dobles, con las imágenes de los objetos reflejadas por el cristal ó por el agua, y mucho ménos con un príncipe que vive seguro y ajeno de temor en un alcázar torreado? Si á lo ménos el amor de Oriman-

dro hubiese sido correspondido; si él hubiera estado muy seguro del de Angélica; si no hubiese temido ni olvido ni desdenes; podria, aunque con alguna violencia, ser comparado al príncipe que dentro de su fuerte alcázar está seguro de todo insulto. Pero si precisamente Angélica no le queria; si él no tenia ni aun esperanza de ablandar su dureza; ¿qué puede haber de comun entre este estado y la tranquila seguridad del príncipe encerrado en su torre? Se deja entrever que Balbuena quiso decir que la imagen de Angélica estaba tan fielmente retratada en su imaginacion, como las de los objetos lo están en el cristal ó en el agua, y tan profundamente grabada que nada podria borrarla. Mas cuando al hacer la comparacion del agua y del espejo, que bien expresada podria ser exacta, dice que el cristal y la fuente *muestran detras de un muro trasparente su limpio y casto seno*; y cuando para dar á entender, á lo que parece, que la impresion que hizo en su corazon la vista de Angélica, no se borrará jamas, dice que *un casto amor se ve gozando en su ánimo dobles despojos, y está en sus ojos, así como un príncipe está seguro y ajeno de temor en su alcázar*. ¿Quién podrá descifrar este mas que alambicado y enigmático concepto? De qué despojos gozaba? ó ¿cómo podia estar seguro y ajeno de temor un amante que, despues de decir á su amada con veinte comparaciones que luego copiaré, que teme su ira y que sin embargo la sirve fiel, pero que ella le aborrece; concluye así sus lindos requiebros?

Entre estas muertes vivo, y de esta suerte
Tu aspereza me está martirizando:
Mi esperanza en los brazos de la muerte
Ya *entrevive, y no vive agonizando,*
Muriendo por los gustos de quererte, etc.

3.^a *No deben ser demasiado comunes y trilladas*. A ella faltan ordinariamente los poetas medianos y los ingenios estériles. No pudiendo hallar nuevas semejanzas entre los objetos, y formar símiles no empleados todavia, se limitan á copiar servilmente los que encuentran en Homero, Virgilio y otros poetas de primer orden: símiles en su origen felicísimos, pero tan sabidos ya, que un lector medianamente versado en la lectura de los clásicos conoce desde la primera palabra, de dónde están tomados y á qué se reducen. Y aun si los copiasen con fidelidad y los aplicasen bien, tendrian el mérito de la buena eleccion; pero de ordinario, al apoderarse de ellos como por juro de heredad, los echan á perder, los recargan de inútiles

acesorias, y los aplican á objetos á los cuales, ó no convienen absolutamente, ó solo les convienen traídos por los cabellos. Por ejemplo, bien conocido es aquel hermoso simil de Virgilio, en que para pintar la actividad con que se trabajaba en edificar á Cartago, cuando llegó Enéas, compara la multitud de obreros empleados en levantar aquellos suntuosos edificios y el bullicio y ruido que se oía por todas partes, al trabajo de las abejas en la primavera cuando sacan los enjambres y labran sus panales. Por lo mismo no le copiaré; pero sí la débil y mezquina copia hecha por nuestro Cristóbal de Mesa en su poema de *las Navas de Tolosa*. Hablando en el canto III de los preparativos de defensa que hicieron los moros en el castillo de Calatrava, cuando los cristianos se acercaban para sitiarse, objeto ya mucho ménos grandioso que la fundacion de una nueva y gran ciudad, dice:

Corren á su labor, de la manera
Que suelen las abejas *con cuidado*,
En la nueva dorada primavera,
Varias flores coger por bosque y prado;
Que esta, y aquella, y la otra va lijera
De la miel al *oculto oficio amado*,
Por vencer la que mas solicita obra:
Hierve el trato, ellas bullen, y anda la obra.

Tómese cualquiera el trabajo de cotejar este simil con el original latino, y verá cuánto mejor hubiera sido no copiarle, que estropearle tan lastimosamente.

4.^a *El objeto, de donde se tome el simil nunca debe ser desconocido, ó tal que pocos puedan observar su exactitud.* No debe confundirse esta regla con la segunda. Un objeto puede ser muy familiar y conocido, y sin embargo la semejanza que se quiere hallar entre él y el otro que se le compara, puede, ó no existir absolutamente, ó ser muy débil y casi imperceptible. Contra las comparaciones fundadas en tan lijeras semejanzas, aun entre objetos muy comunes, se estableció la regla segunda; la presente manda evitar toda comparacion de un objeto con otro que debamos suponer desconocido de los lectores ú oyentes. Tales son las operaciones manuales y las herramientas de los oficios, los objetos de ciencias y artes, y en general todas las cosas de que solo puede juzgar cierta clase de personas. Semejantes similes son siempre oscuros, aun cuando la semejanza que haya entre los objetos comparados sea en sí misma muy grande; porque siendo desconocido uno

de aquellos, no puede esta ser sentida ni apreciada. ¡Cuántas de este género se hallan en varios de nuestros poetas, que por ostentar erudicion, andan siempre á caza de *spicilos*, *centros*, *orbés*, *esferas* y otros objetos astronomicos! No citaré ninguna ahora, porque, habiendo de volver á tratar extensamente este punto, cuando hable de la metáfora, cuyas reglas en cuanto á esto son las mismas que las de las comparaciones, los ejemplos que allí se citen, podrán servir para estas. Solo añadiré con Blair, que los poetas modernos pecan en esta parte, cuando, por copiar á los antiguos, repiten sin discernimiento sus similes tomados de leones, tigres, serpientes y otros animales, bastante comunes entónces, para que todo lector pudiese conocer fácilmente, en qué se parecían al objeto con el cual los comparaban. Hoy día no es lo mismo, porque los lectores, que suelen no haber visto vivas semejantes alimañas, no tienen idea de sus propiedades, su modo de combatir, etc.

5.^a *En las composiciones serias y majestuosas los similes jamas se han de tomar de objetos bajos ó ignobles; pero es de notar que, como la bajeza ó dignidad de los objetos depende en mucha parte de los usos y costumbres dominantes en cada siglo, varios similes de Homero y de Virgilio, que ahora nos parecen bajos, fueron muy nobles en la sencilla antigüedad.* Sin embargo, no negaré que los dos padres de la epopeya hubieran hecho mejor en no comparar, el primero á Ulises con una *morcilla*, y el segundo á la reina Amata con una *peonza*.

6.^a *Aun siendo los similes claros, oportunos y bien escogidos, no se prodiguen con demasia, ni aun en verso; y sobre todo, jamas se acumulen muchos para ilustrar un mismo objeto.* Uno bueno basta. Como en este punto yerran tambien con frecuencia varios de nuestros poetas, daré un ejemplo señaladísimo de estas malamente amontonadas comparaciones de un solo objeto con muchos, y son las ya indicadas de Balbuena. Sigue Orimandro enamorando á Angélica, y dice:

Bien sabes que tu ira la he temido
Cual verdugo el cuchillo y brazo alzado,
Cual violencia de principe ofendido,
Cual pequeño bajel al mar airado,
Cual vulgo en nuevos bandos dividido
Cual avariento golpe *desusado*,
Cual tirano cruel gente alterada,
Cual sagaz capitan gente emboscada.

Y que entre estos temores te he servido
 Cual siervo al interes aficionado,
 Cual *pretensor* en corte entretenido,
 Cual á juez *dudoso* hombre culpado,
 Cual paje *nuevamente recibido*,
 Cual por conjuro espíritu apremiado;
 Y por comparacion mas ajustada,
 Cual nuevo amante á dama disgustada.

Y tú por esto me has aborrecido,
 Cual á cruel enemigo declarado,
 Cual labrador á un avariento ejido,
 Cual noble pecho á un corazon *hinchado*,
 Cual á competidor favorecido,
 Cual ánimo ambicioso hombre privado,
 Cual *prolija visita* alma enfadada,
 Y á libres ojos dama recatada.

Esto es lo que se llama abusar de la paciencia del lector, burlarse de él, insultarle. Dejemos aparte la bajeza de algunos de estos símiles, como el del *paje* nuevamente recibido, y la *prolija visita*, y concluyamos ya este punto, previniendo que dos objetos pueden muy bien compararse, aunque no sean semejantes en sí mismos; bastará que lo sean sus efectos. De este género es la semejanza en que se funda aquel símil tan delicado de Osian, citado y justamente alabado por Blair: *La música de Carril era como la memoria de las alegrías pasadas, agradable y triste al alma*. Ya se ve que la música patética y la memoria de las alegrías pasadas no son objetos semejantes en sí mismos, pero lo son sus efectos, porque ambas dejan en el ánimo cierta impresion mezclada de tristeza y de placer.

Sentencia.

Así se llama cualquiera *reflexion profunda y luminosa, cuya verdad se funda en el raciocinio ó en la experiencia*. Si es puramente especulativa, se llama *principio*; si se dirige á la práctica toma el nombre de *máxima*; si el dicho sentencioso no es del mismo que habla, sino tomado de algun otro, se dice *apoteagma*; si es vulgar, *adagio* ó *proverbio*.

No es necesario citar ejemplos. De dichos sentenciosos, ya puramente especulativos, ya encaminados á la práctica, pueden serlo los aforismos morales citados en las Epifonemas, y varios otros que de tiempo en tiempo ofrecen los buenos poetas, como aquel de Virgilio:

*Quid non mortalia pectora cogis,
 Auri sacra fames?*

¿A qué no obligas los mortales pechos,
 Maldita sed del oro?

De dichos y respuestas célebres, por lo profundo del pensamiento, hay un gran número en el tratado de Plutarco intitulado *Apotegmas de los lacedemonios*, y en otros libros de esta clase. De adagios ó proverbios vulgares tenemos tambien nosotros varias colecciones, y todo el *Quijote* es un rico almacén, donde se encuentran innumerables de todas clases. Lo único que hay que prevenir en este punto es que *las sentencias morales no se derramen con profusion en las composiciones poéticas, y aun en las de prosa; y que los adagios propiamente tales se eviten en composiciones serias y de tono elevado, porque son jocosos, ó á lo ménos del lenguaje familiar*.

Prolépsis, revocacion, reyeccion y transicion.

La *prolépsis* consiste en *prevenir ó refutar de antemano alguna objecion que pudiera hacerse contra lo que se acaba de decir*. La *revocacion*, en *anunciar que se vuelve al asunto despues de alguna digresion*. La *reyeccion* ó *remision*, en *declarar que el escritor se abstiene por entónces de tratar algun punto, pero indicando que hablará de él en otra parte*. La *transicion*, en *anunciar que se va á pasar á otro punto*. Si en ella se indican los dos, el que se acaba y el que se empieza, se llama *transicion perfecta*: si solo se expresa el punto que se va á tratar, se llama *imperfecta*.

No daré ejemplos de estas fórmulas oratorias, porque son harto conocidas, y ni aun hablaria de ellas, si no fuera necesario prevenir, 1º que *las prolépsis, reyecciones, revocaciones y transiciones formales solo vienen bien en obras didácticas y en composiciones oratorias*, porque en ellas es necesario á veces hacer remisiones á otros parajes, prevenir alguna objecion, y anunciar expresamente que se va á tratar de otro punto; pero en los otros géneros es mejor que se pase insensiblemente de un punto á otro, se vuelva de una digresion sin advertírsele al lector, y se refuten, sin decir, que se hace, las réplicas que á este pueden ocurrírsele contra nuestra doctrina: 2º que *ninguna de estas fórmulas puede emplearse en composiciones poéticas serias*: regla que no tu-

vieron presente algunos de nuestros épicos. Ercilla, en su *Araucana*, concluye siempre sus cantos anunciando que por entónces suspende la narracion, y que la continuará en el siguiente: Balbuena lo hace aun peor, porque dentro de un mismo canto corta frecuentemente el hilo; nos advierte de ello, y nos convida para oír el resto en otra parte. Uno y otro imitaron en esto al Ariosto; pero esta era precisamente la parte en que no debieron imitarle. Homero y Virgilio, en los cuales no hay una sola transicion formal, y mucho ménos revocaciones y reyecciones, eran los modelos que debieron proponerse.

CAPITULO III.

DE LAS FORMAS PROPIAS PARA EXPRESAR LAS PASIONES.

Un escritor frances (1) ha dicho con verdad, que en una riña de verduleras se pueden aprender las figuras mejor que en las escuelas de retóricos, porque en efecto, estos no han inventado las maneras de hablar á que llamamos *figuradas*; lo que han hecho, ha sido clasificarlas y ponerlas nombres, ridículos y altisonantes las mas veces. La naturaleza de las ideas que deseamos expresar y la situacion en que nos hallamos, son las que nos inspiran, no solo los pensamientos, sino las formas mismas que les convienen; el arte nos sirve para evitar los defectos, que acaso pudiéramos cometer, empleándolas intempestivamente. Así, en órden á las de esta tercera clase, si los autores de las composiciones literarias hubieran de expresar en ellas siempre sus propias pasiones, nada habria que enseñarles en cuanto á las formas que mejor cuadran á sus pensamientos, porque en este caso la naturaleza que sugiere la idea, sugiere tambien el modo mas eficaz de comunicarla. Pero como ellos están por lo general muy tranquilos cuando escriben, y solo se revisten artificialmente de los afectos que desean inspirar á sus lectores, es necesario que el arte les sumi-

1. «Dumarsais; y lo propio vino á querer decir *De Brellev*, cuando oyendo la conversacion de unos *payos*, esclamó: «me avergüenzo, en verdad, de haber gastado tantos años en el estudio de la elocuencia, cuando advierto en estos hombres una cierta retórica de género mucho mas persuasivo y mas elocuente que el de todas nuestras retóricas artificiales.»

Eso mismo notan y de eso mismo se avergüenzan igualmente todos los hombres que, como Herosilla, saben lo que se dicen. Que los maestros tengan, pues, por necia, por escusada, la nota que Salvá puso en la página 103, porque ni en esta ni el prólogo á que nos remite, hay cosa alguna capaz de invalidar lo que va á decir nuestro autor sobre las formas propias para expresar las pasiones.

nistre reglas seguras, para que no equivoquen el verdadero tono de las pasiones, sustituyendo á su irresistible elocuencia la vana declamacion.

Cómo se expliquen los hombres agitados por una pasion real, lo puede observar cualquiera hasta en la conversacion ordinaria. Una persona vivamente conmovida *habla*, no solo con cuantos la rodean, sino con los ausentes, y hasta con los objetos inanimados: *amenaza, ruega, exclama; sustituye á la expresion débil otra mas fuerte; exagera, invierte el órden lógico de las ideas* para conservar el del interes actual; *expone con viveza y ardor lo que desea; supone vida, movimiento é inteligencia* en todos los seres; *interrumpe el discurso*, dejando incompleto el sentido de sus frases; *afirma con juramentos, tal vez imposibles*, lo que dicen sus palabras; *pregunta*, aun cuando nadie haya de responder; y si se queja de sus desgracias, parece que *se complaciera en que se agravaran, para tener motivos mas fundados de quejarse*. A estas diferentes maneras de expresar con verdad y viveza los afectos, han dado los retóricos los nombres de *apóstrofe, conminacion, depreciacion, exclamacion, correccion, hipérbole, histerologia, optacion, prosopopeya, reticencia, imposible, interrogacion y permission*. Los recorreré por órden alfabético, diciendo en cada uno lo mas importante de saberse.

Apóstrofe.

Consiste en *dirigir la palabra, no al auditorio ó al lector, con quien respectivamente se está hablando, cuando se arenga ó escribe, sino á alguna otra cosa particular, ya sea á una persona verdadera, viva ó muerta, ausente ó presente, ya á los seres invisibles, ya á los abstractos, ya á objetos inanimados*. Nada mas comun en el lenguaje de las pasiones: los ejemplos ocurren á cada paso; y solo hay que advertir, que cuando el apóstrofe es á cosas inanimadas ó á entidades abstractas, hay ademas la personificacion, de que luego se hablará.

Conminacion.

Consiste en *amenazar á uno con castigos ó males terribles, próximos é inevitables, á fin de intimidarle*. En los agitados razonamientos que sugieren la ira, la memoria de alguna injuria, los zelos y otras grandes pasiones, son comu-