

DA

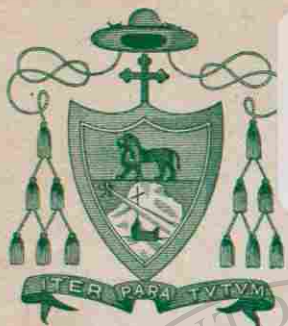
CIÓ

ETC
2011

PN 191
A7
C. 1

6362

0001977



1080021781

EX LIBRIS

HEMETHERII VALVERDE TELLEZ

Episcopi Leonensis

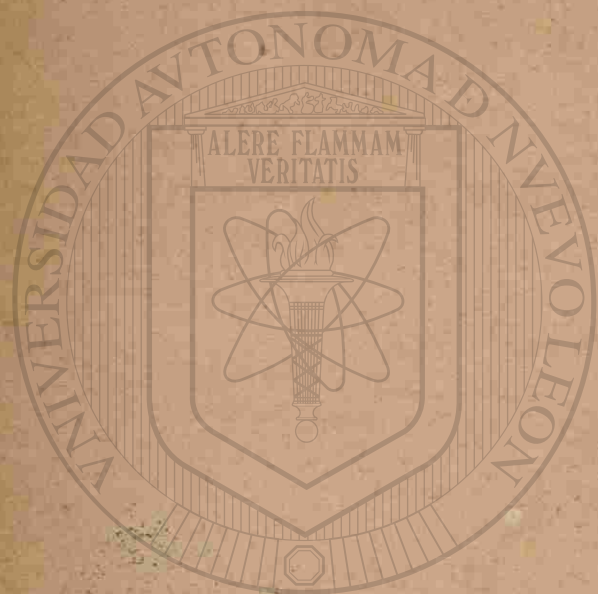


UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



FONDO
VALVERDE Y TELLEZ

COMPENDIO

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

6

LITERATURA PRECEPTIVA

POR

D. SALVADOR ARPA Y LÓPEZ

Catedrático numerario
de dicha asignatura en el Instituto de San Isidro de Madrid

SEXTA EDICIÓN



Capilla Alfonso
Biblioteca Universitaria
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
Biblioteca Valverde y Tellez

EST. TIP. «SUCESOSES DE RIVADENEYRA»
IMPRESORES DE LA REAL CASA
Paseo de San Vicente, 20
1891

46362

PM 191

A 7



Es propiedad del Autor. — Se considerarán como furtivos los ejemplares que no vayan numerados y contraseñados. — Queda hecho el depósito.

2912

Salvador López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

OBRAS DE ENSEÑANZA DEL MISMO.

	Pesetas.
Principios de Literatura general (LITERATURA FILOSÓFICA). En rústica.....	6
En cartóné.....	6,50
Historia compendiada de la Literatura Española (LITERATURA HISTÓRICA). En rústica.....	6
En cartóné.....	6,50
Compendio de Retórica y Poética , sexta edición (LITERATURA PRECEPTIVA). En rústica.....	5,50
En cartóné.....	6
Ejercicios prácticos de Literatura preceptiva , tercera edición.	
PRIMERA PARTE: <i>Ejercicios de elocución y estilo con análisis gramatical y literario de las palabras, oraciones y cláusulas.</i>	
SEGUNDA PARTE: <i>Colección selecta de obras castellanas en prosa y verso con ejercicios de análisis y de composición literaria.</i> En rústica.....	7
En cartóné.....	7,50
Manual de Estética y Teoría del Arte. En rústica.....	2
En cartóné.....	2,25
Programa de Retórica y Poética	0,50

Los precios señalados son para toda España; haciéndose con este motivo la correspondiente rebaja á los libreros. Los pedidos de alguna consideración, al autor, calle de Colón, 14.

009977



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

PRÓLOGO.

Las modificaciones introducidas en esta nueva edición (1), debidas en su mayor parte á la publicación de nuestros *Ejercicios de análisis literario*, obra que, con destino á la enseñanza práctica de esta misma asignatura, hemos publicado recientemente, son las siguientes:

1.º Haber simplificado bastante nuestro texto á fin de que el alumno aprenda solamente lo que puede ser analizado en los *Ejercicios* antedichos, mediante la dirección del Profesor y con las aclaraciones y explicaciones pertinentes; pues creemos firmemente que sin este segundo requisito, ni la enseñanza tiene valor alguno, reducida á almacenar en la memoria del discípulo algunas definiciones y clasificaciones, ni hace falta el catedrático, que puede

(1) Como en estos últimos años hemos leído en publicaciones de Retórica, y sin referencia alguna, párrafos enteros y seguidos, que no discrepan una palabra de los que nosotros incluimos en nuestro texto, párrafos cuya originalidad en un todo nos pertenece, creemos pertinente señalar la época en que escribimos nuestra primera edición, ó sea el año 78, á fin de que se distinga al autor del propagador. Por hoy, y meramente en defensa propia hacemos esta indicación. ®

ser sustituido por cualquiera que tome diariamente la lección (1). Mas á pesar de esto, las ampliaciones de doctrina y los detalles ilustrativos de la misma, expuestos en las ediciones anteriores, no los hemos suprimido, sino insertado con diferente carácter de letra, por entender que la obra de texto no debe escribirse mirando sólo el nivel del estudiante torpe y desaplicado, sino viceversa, y en este sentido pueden ser muy provechosas al último, máxime cuando tales ampliaciones y detalles no son comentarios discursivos del autor, impropios en esta clase de obras, sino nuevos y luminosos puntos de vista que los adelantos de cada día exigen señalar.

2.^a Habernos separado algo del orden que el método lógico ó científico reclama, para seguir escrupulosamente el pedagógico, que exige ir gradualmente de lo sencillo á lo compuesto, de lo más fácil á lo más difícil. ¿Qué alumno podría empezar analizando y ni aun comprendiendo teóricamente las bellezas que contiene

(1) No comprendemos se siga enseñando solamente algunas definiciones y explicaciones de memoria, á pesar de lo inútil que se comprende es tal procedimiento, y cuando en todas las naciones cultas de Europa lo que predomina en esta enseñanza es el carácter práctico, según puede verse en las pruebas del bachillerato que en ellas se exigen, reducidas á mucho análisis y á mucho ejercicio práctico, así gramatical como literario. Hoy, que se está discutiendo en Francia la reforma del bachillerato, puede verse lo que sobre este punto sostienen los hombres más eminentes y que inserta la *Revue de L'Enseignement secondaire y supérieur* en sus últimos números, así como los programas publicados últimamente conforme al decreto de 22 de Enero de 1885.

un escrito, siquier fuese en lo relativo á su forma externa, ignorando, como ignora al principio, no sólo la estructura del lenguaje y de la cláusula, sino hasta las nociones más sencillas sobre el valor retórico de la palabra y sobre el meramente gramatical de la misma? Y si esto por sí es ya imposible, ¿qué sucedería cuando lo que se intentase enseñar, desde luego, fuese lo relativo al fondo de la obra literaria, según señalamos y puede verse en el comentario al párrafo 8.^o de la primera lección?

3.^a Hemos seguido con cuidadosa atención lo que de más notable se escribe sobre este estudio, y lo que se sanciona por el público y la crítica en España y fuera de ella, presentando á la vista del alumno todo aquello que contradice las enseñanzas de la Retórica corriente en las escuelas, y que el Profesor, por honra de su magisterio, debe admitir ó rechazar con las aclaraciones y explicaciones convenientes, y sin faltar al carácter elemental de esta enseñanza, todo lo cual podrá ser difícil, pero es muy hacedero si el autor domina la materia que trata, y no se olvida que para enseñar lo poco es para lo que se necesita saber mucho. Además, desentenderse del movimiento artístico contemporáneo será cómodo, no lo dudamos, pero también es causa de que se tome hoy la Retórica, como se toma, por gárrula palabrería é insustancial artificio para ocultar la ignorancia, opiniones, por desdicha y con so-

brada razón, muy corrientes en la actualidad entre cultos y profanos.

4.^a Á pesar de las indicaciones de algunos de nuestros compañeros, no hemos querido poner al fin del libro un resumen en forma de cartilla, por tener la firme convicción de que estos resúmenes son de funestas consecuencias en la enseñanza hechos por el autor; así como hechos oralmente por el alumno, una vez estudiada la asignatura, son el ejercicio que prueba mayor adelanto y mayor disciplina intelectual en el mismo.

5.^a Hemos, finalmente, puesto las etimologías de todas las palabras técnicas usadas en esta asignatura, para lo que hemos tenido á la vista diferentes obras del ramo, y con preferencia la gramática razonada y la técnica literaria de los Sres. Díaz Rubio y Mendoza.

Tales son las modificaciones introducidas en esta nueva edición, y que, como de costumbre, sometemos al fallo de nuestros entendidos compañeros.

INTRODUCCIÓN.

I.

Análisis gramatical de las partes de la oración.

1. Lenguaje literario: su composición y significación.—2. Análisis gramatical de las partes de la oración.—3. Palabras variables é invariables y sus accidentes.—4. Oración, juicio, idea y proposición: sus elementos y explicación.—5. El pensamiento lógicamente considerado: sus funciones y operaciones.—6. Oración gramatical: elementos esenciales y accidentales.—7. Sujeto y atributo.—8. Modificaciones de uno y otro.—9. Ejercicios prácticos sobre todos estos puntos.

Lo que á primera vista aparece en un escrito, ya sea en prosa ó en verso, es un número considerable de palabras que dicen, á todo aquel que conoce dicho idioma, cuanto su autor quiso comunicar con ellas. Será, pues, el lenguaje y el pensamiento del que escribe lo que más inmediatamente aparece en toda obra literaria, y lo que por vía de introducción estudiaremos aquí gramatical y lógicamente antes de considerarlo retóricamente.

1. Lenguaje (1) literario es un conjunto de palabras por las que el hombre expresa correcta y claramente cuanto piensa, siente y quiere. El lenguaje se compone de palabras, las palabras de sílabas y las sílabas de letras. Con las palabras expresamos ideas, con las sílabas sonidos, y con las letras, si son vocales, sonidos también, y si son consonantes, el volumen de aire sin reflejar ó sin producir sonido, por lo que exigen la agregación de una vocal para producirlo.

2. Las lenguas están formadas, pues, de innumerables palabras, y para facilitar su estudio se han reunido todas las que son de una misma especie, constituyendo así diferentes grupos. A estos grupos de palabras es á lo que los gramáticos llaman partes de la oración,

(1) De *linguam* y *agere*, mover la lengua.

brada razón, muy corrientes en la actualidad entre cultos y profanos.

4.^a Á pesar de las indicaciones de algunos de nuestros compañeros, no hemos querido poner al fin del libro un resumen en forma de cartilla, por tener la firme convicción de que estos resúmenes son de funestas consecuencias en la enseñanza hechos por el autor; así como hechos oralmente por el alumno, una vez estudiada la asignatura, son el ejercicio que prueba mayor adelanto y mayor disciplina intelectual en el mismo.

5.^a Hemos, finalmente, puesto las etimologías de todas las palabras técnicas usadas en esta asignatura, para lo que hemos tenido á la vista diferentes obras del ramo, y con preferencia la gramática razonada y la técnica literaria de los Sres. Díaz Rubio y Mendoza.

Tales son las modificaciones introducidas en esta nueva edición, y que, como de costumbre, sometemos al fallo de nuestros entendidos compañeros.

INTRODUCCIÓN.

I.

Análisis gramatical de las partes de la oración.

1. Lenguaje literario: su composición y significación.—2. Análisis gramatical de las partes de la oración.—3. Palabras variables é invariables y sus accidentes.—4. Oración, juicio, idea y proposición: sus elementos y explicación.—5. El pensamiento lógicamente considerado: sus funciones y operaciones.—6. Oración gramatical: elementos esenciales y accidentales.—7. Sujeto y atributo.—8. Modificaciones de uno y otro.—9. Ejercicios prácticos sobre todos estos puntos.

Lo que á primera vista aparece en un escrito, ya sea en prosa ó en verso, es un número considerable de palabras que dicen, á todo aquel que conoce dicho idioma, cuanto su autor quiso comunicar con ellas. Será, pues, el lenguaje y el pensamiento del que escribe lo que más inmediatamente aparece en toda obra literaria, y lo que por vía de introducción estudiaremos aquí gramatical y lógicamente antes de considerarlo retóricamente.

1. Lenguaje (1) literario es un conjunto de palabras por las que el hombre expresa correcta y claramente cuanto piensa, siente y quiere. El lenguaje se compone de palabras, las palabras de sílabas y las sílabas de letras. Con las palabras expresamos ideas, con las sílabas sonidos, y con las letras, si son vocales, sonidos también, y si son consonantes, el volumen de aire sin reflejar ó sin producir sonido, por lo que exigen la agregación de una vocal para producirlo.

2. Las lenguas están formadas, pues, de innumerables palabras, y para facilitar su estudio se han reunido todas las que son de una misma especie, constituyendo así diferentes grupos. A estos grupos de palabras es á lo que los gramáticos llaman partes de la oración,

(1) De *linguam* y *agere*, mover la lengua.

que en nuestro idioma, y según la Real Academia de la Lengua, son *artículo, nombre, adjetivo, pronombre, verbo, participio, adverbio, preposición, conjunción é interjección*.

El *artículo* (1) expresa ideas de determinación; el *nombre* (2), de sustancia ó cosa; el *adjetivo* (3), de calificación ó cualidad; el *pronombre* (4), de sustitución; el *verbo* (5), de afirmación y existencia con relación á tiempo y persona, si es sustantivo, y de existencia y cualidad juntamente, si es atributivo; el *participio* (6), ideas de cualidad con relación á tiempo solamente; el *adverbio* (7), de cualidad adjunta á verbo; la *preposición* (8), expresa relaciones entre ideas; la *conjunción* (9), entre pensamientos, y la *interjección* (10), como no es parte de la oración, no expresa ideas, sino afectos del ánimo.

3. Todas estas partes de la oración se dividen en *variables é invariables*. El nombre, artículo, adjetivo pronombre, verbo y participio, corresponden á la primera clase, las demás á la segunda.

Las relaciones que guardan entre sí unas palabras con otras, se expresan con los llamados accidentes gramaticales, que son *género, número y declinación*, para el nombre, artículo,

- (1) De *articulus, i*, juntura, unión.
- (2) De *nomen, nis*, de *nominare*, nombrar.
- (3) De *adjectivus, a, um*, derivado de *adjicere*, añadir.
- (4) De *pro-nomen*, en vez de nombre.
- (5) De *verbum, i*, palabra.
- (6) De *participium, i*, de *particeps*, partícipe, participante.
- (7) De *ad* y *verbum*, junto al verbo.
- (8) De *propositio*, de *preponere*, poner delante.
- (9) De *conjungere*, unir; c. de *cum* y *jungere*.
- (10) De *interjectio*, de *interjicere*; c. de *inter* y *jactio*, arrojarse.

adjetivo, pronombre y participio, y *números, personas, modos, voces y tiempos*, para la conjugación del verbo.

Omitimos la explicación y el valor de cada uno de estos accidentes: primero, porque aquí sólo nos proponemos un repaso, por vía de introducción, de los puntos más esenciales que el alumno necesita conocer para entrar con la debida preparación al estudio de la Retórica, y segundo, porque en nuestros *Ejercicios de análisis literario* puede vencer prácticamente las dudas que se le ofrezcan.

4. Las palabras unidas entre sí forman *oraciones*. Oración (1) gramatical es la expresión oral de un juicio; *juicio* (2), el enlace ó comparación de dos ideas; *idea* (3), los términos que se dan para esta comparación. La enunciación oral del juicio se llama en lógica *proposición* (4) y en gramática *oración*, constando la primera siempre de tres términos expresos, que son: *sujeto* (5), *cópula* (6), y *predicado* (7); y pudiendo la segunda ser expresada con un solo término, que es el *verbo*, por más que en este caso el sujeto esté sobreentendido y el predicado incluido en él, cual sucede con las palabras *escribió, durmió*, que equivalen á *él está escribiendo, él está durmiendo*.

He aquí por qué siendo palabras todas las partes de la oración y significando la voz verbo *palabra*, se denomina así esta parte de la misma, para indicar que es la palabra por excelencia ó la principal por antonomasia.

5. Á la facultad que tiene el alma humana de conocer, se llama en lógica *pensamiento*. El hombre conoce *fiándose* pri-

- (1) De *oratio, nis*, orar, de *orare*, de *os*, la boca.
- (2) De *judicium, de judex*, el juez.
- (3) Del griego *idea*, imagen, apariencia, forma. De *videre*, ver, mirar, representar.
- (4) De *propositio*, de *pro-ponere*, poner.
- (5) De *subjectum, i*.
- (6) De *cum* y *apio*, atar.
- (7) De *predicatus*, de *pre*, delante, y *dicere*, decir.

meramente en aquello que intenta conocer, *viéndolo* después como consecuencia de esto, y *determinándolo* ó *diferenciándolo* últimamente de todo lo demás. A estos tres grados por que pasa el pensamiento cuando quiere conocer, se llaman en lógica *funciones* del pensamiento, que son, según lo dicho, *atención*, *percepción* y *determinación*. A su vez todas las cosas tienen la propiedad de ser conocidas en su *conjunto* y *partes* aisladamente, en sus *relaciones* y en sus *consecuencias* ó nuevas relaciones. A estos tres grados del conocimiento se llaman también en lógica *operaciones* del pensar, que son respectivamente el *concepto*, el *juicio* y el *raciocinio* (1).

Concepto, noción ó idea, es el conocimiento primero que formamos de un objeto en sí mismo, v. gr.: *hombre*, *virtud* y *paternidad*, que son respectivamente conceptos de ser, de cualidad y compuesto.

Las ideas se dividen en ideas de sustancia ó cosa (nombre), de cualidad ó modo de ser (adjetivo, verbo, adverbio, participio) y de relación (preposiciones y conjunciones). He aquí por qué la lógica divide todas las palabras de un idioma en *sustantivas*, *modificativas* y *conectivas*. Las ideas se dividen también, por su *extensión*, en *generales* é *individuales*; por su *comprensión*, en concretas y abstractas, y por su *naturaleza*, en *físicas* y *metafísicas*. El análisis de éstas, como el del juicio y el raciocinio, puede hacerlo el Profesor hasta donde permita y se preste la preparación y aplicación de sus alumnos al enseñar prácticamente la construcción de la cláusula.

6. La oración gramatical puede constar de una sola palabra, como en *nieva*, *trueno*, *relampaguea*, que por elipsis ó brevedad omite el sujeto, ó por muchas enlazadas por concordancia, régimen ó yuxtaposición. Serán, por tanto, los elementos de toda oración de dos clases, á saber: *esenciales* (2) y *accidentales* (3); son esenciales el sujeto y el predicado, ó sea el verbo, cuando éste no es el sustantivo ser ó estar; son accidentales las demás palabras ú oraciones que modifican á uno de los términos esenciales.

7. El sujeto expresa el objeto de la oración,

(1) De *ratiocinari*, calcular, hacer cuentas.

(2) De *essentia*, de *sum*, *esse*, ser.

(3) De *accidens*, de *accidere*, suceder, de *ad* y *caedo*, caer.

y el *predicado* la modificación ó cualidad que se atribuye á dicho objeto. En este ejemplo: *Dios existe*, *Dios* es el sujeto, y *existe* el predicado. El sujeto se expresa siempre por un nombre sustantivo, aunque cualquiera de las otras partes de la oración, y aun una entera, puede hacer las veces de tal, sustantivándose, v. gr.: *El saber nada es sin la virtud*. El atributo está necesariamente expresado por el verbo, bien sea por los sustantivos *ser* y *estar*, en cuyo caso hay que agregarles la modificación ó cualidad llamada atributo ó predicado, ó bien por otro cualquiera de los verbos llamados atributivos, en cuyo caso la cualidad va ya unida á dichos verbos, v. gr.: *Pedro está escribiendo* ó *Pedro escribe*.

8. Las modificaciones que puede sufrir el sujeto son las siguientes: antes de él puede ir una interjección, un vocativo, y aun á veces una conjunción; después del sujeto, otro sustantivo llamado de aposición, una calificación ó adjetivo, alguna circunstancia inseparable del sujeto, ó sea un genitivo, y también una oración entera que aclare dicha circunstancia.

Dicho se está que puede el sujeto ir acompañado de una, algunas y aun de todas las modificaciones apuntadas, en cuyo caso el orden gramatical será el arriba señalado, como puede verse prácticamente en nuestros *Ejercicios de análisis*.

Las modificaciones que puede sufrir el verbo atributivo son las siguientes: después de él sigue el adverbio, luego el acusativo, ó sea el objeto directo de la acción del verbo, llamado por los que no admiten la declinación en nuestra lengua el complemento directo de la oración, así como llaman indirectos al dativo y

ablativo; sigue á éste el dativo, y últimamente el ablativo. En ocasiones puede hacer las veces de acusativo toda una oración entera.

Para el conocimiento práctico de todo esto, véase la lección primera de nuestros *Ejercicios de análisis literario* (1).

Análisis lógico y gramatical de las oraciones.

1. Oraciones completas, pleonásticas, elípticas, simples, compuestas, principales, accesorias, etc.: explicación y ejemplos de cada clase.—2. Complementos simples y compuestos, complejos é incomplejos; explicación y ejemplos.—3. Ejercicios de análisis sobre lo que comprende la presente lección.

Hemos visto que los juicios ó pensamientos retóricos se forman de ideas, y que las oraciones gramaticales se forman de palabras; luego podemos decir que las ideas son al pensamiento lo que las palabras á la oración gramatical; ó de otro modo: que las palabras, elementos ó partes de una oración, expresan sólo ideas, que son á su vez también elemento ó parte del pensamiento; mientras que las oraciones, que son reunión de palabras, expresarán igualmente pensamientos, ó sea reunión de ideas. Estudiadas, pues, todas las clases de palabras y su oficio en la oración, sigue hacer el análisis gramatical y lógico de estas mismas oraciones, lo cual será hacer el del pensamiento y lenguaje, como necesaria introducción para el de la cláusula retórica.

1. Las oraciones en general se dividen en *completas*, *pleonásticas* (2) y *elípticas* (3); en *simples* (4) y *compuestas* (5); en *principales* (6) y *accesorias* (7), y en *separables* é *inseparables*.

Completas son las que tienen expresos sujeto,

(1) Tanto esta lección, como las que siguen en este texto, tienen su análisis y su correspondiente ejercicio práctico en nuestro libro titulado *Ejercicios de análisis literario y colección selecta*. Esta lección corresponde, pues, en dicha obra, á las páginas de 1 á 10.

(2) Del griego *pleonasmus*, de *pleonazo*, yo abundo; de *pleos*, lleno, redundancia.

(3) Del griego *alleipsis*, del verbo *leipo*, abandono, dejo.

(4) De *simplex*, de *sin* y *plico*, doblar.

(5) De *compositum*, de *componere*, de *cum* y *pono*, poner.

(6) De *principalis*, lo que tiene el primer lugar.

(7) De *accessum*, de *accidere*, acercarse.

verbo y atributo, v. gr.: *El niño es inocente*. *Pleonásticas*, aquellas en que se repite el sujeto ó el atributo, v. gr.: *Yo mismo* he sido testigo de la ocurrencia. Si dudas, tócalo *con tus propias manos*. Y *elípticas*, aquellas en que por brevedad se omite alguno de sus términos esenciales, ó lo que es lo mismo, se comete en ellas la figura elipsis, v. gr.: *Escucha, lee*.

Oraciones *simples* son las que carecen de aditamentos ó modificaciones en sus términos esenciales, v. gr.: *Juan estudia la lección*, *Pedro come pan*; y *compuestas* las que van ilustradas de alguna ó algunas de las modificaciones que en la lección anterior vimos podían acompañar al sujeto ó al atributo, v. gr.: *Pedro come el pan que dejaste anoche en el cajón*; ó esta otra: *Pedro, el hijo del vecino, que pasa todo el día echado en la butaca, come ansiosamente el pan que dejaste anoche en el cajón, á pesar de estar duro como una piedra*.

Al estudiar la cláusula se verá la diferencia que hay entre oración compuesta y cláusula compuesta.

Oración *principal* es la que forma por sí sola sentido perfecto, conteniendo, por tanto, el pensamiento principal, y *accesoria* la que depende de la principal, sin la que carece de completo sentido, v. gr.:

En Jaén, donde resido,
Vive don Lope de Sosa,
Y diréte, Inés, la cosa
Más brava de él que has oído.

Aquí hay dos oraciones principales; la 1.^a, que algunos llaman absoluta, es *D. Lope de Sosa vive en Jaén*, y la 2.^a, que llaman relativa por ir unida á la anterior, es, y *diréte*,

Inés, la cosa más brava de él que has oído. Las accesorias son, donde resido, y más brava de él que has oído.

Las oraciones simples, como constan solamente de los términos imprescindibles para la enunciación de un juicio, son todas principales; en las compuestas, como dicho juicio puede ser extensamente ilustrado en cada uno de sus términos según lo dicho, y como estas ilustraciones pueden constituir á su vez diferentes juicios, aunque dependientes del principal, importa saber cuál es entre todos ellos el primero y cuáles los segundos. Para esto deberá tenerse en cuenta lo siguiente:

1.º En toda oración compuesta habrá tantos juicios ú oraciones como verbos. 2.º De todos estos verbos podemos casi siempre saber cuál es el principal, y cuáles los accesorios, con sólo tener presente que el verbo principal debe estar en los modos indicativo y subjuntivo, sin que le preceda conjunción ó relativo, así como los accesorios lo están igualmente en subjuntivo ó infinitivo, pues de estarlo en indicativo les precede dicha conjunción ó relativo.

Subrayamos el «casi siempre», porque el único caso en que se infringe la regla anterior es cuando la oración principal está formada por dos verbos en subjuntivo, y uno de ellos es la condición imprescindible para que la acción que expresa el otro se efectúe, v. gr.: *Si tú vieras mañana, saldríamos á paseo. Quisiera jugar si mamá lo permitiera.* Aunque en esta segunda oración pudiera parecer que el sentido quedaba ya perfecto suprimiendo *si mamá lo permitiera*, no es así, pues ya sea mentalmente, ya de un modo expreso, esa condicionalidad existe siempre por ser necesaria para que la acción se ejecute; de ahí que, sin ella, la oración no alcance su sentido perfecto. De otro modo diría: *Quiero jugar.*

Las oraciones accesorias pueden también ser de dos clases: *separables é inseparables*, llamadas por algunos *incidentales* (1) y *subordinadas* (2). Son oraciones *separables ó incidentales* las que pueden suprimirse ó separarse sin perjudicar en nada el sentido de la principal, v. gr.: *donde resido*, del ejemplo anterior. Son *inseparables ó subordinadas* las que

(1) De *incido, ero, cortar.*

(2) De *sub, debajo, y ordinare, ordenar.*

no pueden suprimirse ó separarse sin perjudicar el sentido de la principal, v. gr.: *la cosa más brava de él que has oído*, ó esta otra: *El maestro desea que estudies la lección.*

Como se ve, las oraciones incidentales afectan á una sola palabra, y son como las frases ú oraciones que solemos encerrar entre paréntesis, y de ahí el que sean separables; las subordinadas modifican por entero el sentido de la oración principal, como en el primer ejemplo, ó son ellas mismas el complemento directo ó acusativo de dicha oración, como en el segundo, y de ahí que sean inseparables.

El Profesor podrá ampliar este estudio, si lo cree conveniente, haciendo que los alumnos dividan las oraciones por la clase del verbo y accidentes del mismo; esto es, en *transitivas é intransitivas, neutras, pronominales y reciprocas*; en oraciones de *activa y pasiva ó de infinitivo, gerundio, relativo*, etc. También podrá indicarles la división que se hace de ellas por las conjunciones que las enlazan, ó sea en oraciones *copulativas, adversativas, condicionales, etc.*, y por su carácter literario, en *admirativas, interrogativas, expositivas, etc.*, etc.

2. Tanto el sujeto como el acusativo ó complemento directo de una oración, pueden ser *simples y compuestos, incomplejos* (1) y *complejos* (2). Son *simples* cuando la idea que expresan es una sola, v. gr.: *El caballo es útil* (sujeto simple). *Dios es sabio* (atributo simple). Son *compuestos* cuando representan dos ó más ideas, v. gr.: *El caballo, el perro y el gato, son útiles* (sujeto compuesto). *Dios es sabio, misericordioso y justo* (atributo compuesto). En estos últimos ejemplos hay tantas oraciones como sujetos ó atributos, pues se sobreentiende en cada una de ellas el verbo.

Son *incomplejos* el sujeto y el atributo cuando se expresan ambos sin necesidad de los aditamentos ó modificaciones que ya hemos di-

(1) De *incomplexus*, lo opuesto á complejo.

(2) De *complexus*, de *complexor*, abrazar.

cho pueden acompañar á uno y otro, verbigracia: *El hombre es racional* (sujeto incomplejo). *Dios es omnipotente* (atributo incomplejo). Y son *complejos* cuando no quedan bien determinados sin el auxilio de dichas modificaciones ó complementos, v. gr.: *El hombre sabio es respetado* (sujeto complejo). *Dios es la esperanza de los buenos* (atributo complejo).

Recuérdese lo dicho sobre las oraciones separables é inseparables; las primeras no constituyen sujetos y atributos complejos porque quedan ya determinadas sin su auxilio; no así las inseparables, que hacen dicho oficio. Téngase igualmente en cuenta, según lo también dicho, que muchos gramáticos usan el nombre de complementos en vez del de los casos correspondientes, por no admitir la declinación en nuestra lengua. Creemos será, por tanto, útil la definición y división de los mismos.

Complemento (1) es toda palabra ú oración que tiene por objeto completar el sentido del sujeto ó del atributo. Puede ser de dos clases *directo* (2) ó *indirecto* (3). Llámase *directo* al objeto de la acción del verbo, que generalmente es el acusativo, ó *indirecto*, al que expresa el daño ó el provecho y el fin de dicha acción, ó sea el dativo ó el ablativo. En estos ejemplos: *Oigo á mi maestro; oigo á mi maestro la lección; el general manda á sus soldados; el general manda á sus soldados hacer fuego*, y otros muchos, habría verdadera imposibilidad de explicar cuál era el complemento directo y cuál el indirecto, no admitiendo la declinación (4).

- (1) De *complementum*, de *compleo*, de *cum* y *pleo*, llenar.
 (2) De *directus*, de *dirigere*, gobernar, de *ad* y *rego*, regir.
 (3) De *indirectus*, a, um, lo opuesto á *directus*.
 (4) Véanse nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 10 á 21.

LECCIÓN PRIMERA.

Consideraciones preliminares sobre la Retórica y la Literatura.

1. Etimología de las palabras Literatura y Retórica.—2. Definición usual de la Retórica.—3. La Retórica es un arte.—4. Explicación de las palabras arte, regla, obra literaria, retórica y artística.—5. Medios que requiere todo arte, y su importancia.—6. División usual de la literatura.—7. Otras denominaciones dadas á su estudio.—8. Objeto y división de la Retórica según los antiguos y modernos.—9. División general del arte y lugar que corresponde á la Retórica.

1. Las palabras Literatura y Retórica significan etimológicamente *letra* y *arte de hablar*. Ninguna de las dos indica claramente el objeto de su estudio; la primera dice muy poco, la segunda conviene más á la Gramática.

La palabra Literatura procede de la latina *littera*, así como la de Retórica viene del griego *rhetoriké*, sobreentendiendo *techné*, arte, que á su vez se deriva de *rhein* y de *rhetór*, el que habla, el orador.

2. Muchos preceptistas definen la Retórica el arte de hablar y escribir del modo más adecuado al fin que cada uno se propone; más adelante se verá la inexactitud de esta definición.

3. Cualquiera que sea el objeto y fin de la Retórica, podemos desde luego afirmar que es un arte, porque se propone enseñar la manera de hacer las obras literarias mediante el cumplimiento de las reglas que prescribe, con preferencia á conocer el valor y verdad de estas mismas reglas.

He ahí, pues, la diferencia elemental del arte y de la ciencia: el arte enseña á *hacer* alguna cosa; la ciencia á *conocer* lo que es esa misma cosa.

cho pueden acompañar á uno y otro, verbigracia: *El hombre es racional* (sujeto incomplejo). *Dios es omnipotente* (atributo incomplejo). Y son *complejos* cuando no quedan bien determinados sin el auxilio de dichas modificaciones ó complementos, v. gr.: *El hombre sabio es respetado* (sujeto complejo). *Dios es la esperanza de los buenos* (atributo complejo).

Recuérdese lo dicho sobre las oraciones separables é inseparables; las primeras no constituyen sujetos y atributos complejos porque quedan ya determinadas sin su auxilio; no así las inseparables, que hacen dicho oficio. Téngase igualmente en cuenta, según lo también dicho, que muchos gramáticos usan el nombre de complementos en vez del de los casos correspondientes, por no admitir la declinación en nuestra lengua. Creemos será, por tanto, útil la definición y división de los mismos.

Complemento (1) es toda palabra ú oración que tiene por objeto completar el sentido del sujeto ó del atributo. Puede ser de dos clases *directo* (2) ó *indirecto* (3). Llámase *directo* al objeto de la acción del verbo, que generalmente es el acusativo, ó *indirecto*, al que expresa el daño ó el provecho y el fin de dicha acción, ó sea el dativo ó el ablativo. En estos ejemplos: *Oigo á mi maestro; oigo á mi maestro la lección; el general manda á sus soldados; el general manda á sus soldados hacer fuego*, y otros muchos, habría verdadera imposibilidad de explicar cuál era el complemento directo y cuál el indirecto, no admitiendo la declinación (4).

- (1) De *complementum*, de *compleo*, de *cum* y *pleo*, llenar.
 (2) De *directus*, de *dirigere*, gobernar, de *ad* y *rego*, regir.
 (3) De *indirectus*, a, um, lo opuesto á *directus*.
 (4) Véanse nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 10 á 21.

LECCIÓN PRIMERA.

Consideraciones preliminares sobre la Retórica y la Literatura.

1. Etimología de las palabras Literatura y Retórica.—2. Definición usual de la Retórica.—3. La Retórica es un arte.—4. Explicación de las palabras arte, regla, obra literaria, retórica y artística.—5. Medios que requiere todo arte, y su importancia.—6. División usual de la literatura.—7. Otras denominaciones dadas á su estudio.—8. Objeto y división de la Retórica según los antiguos y modernos.—9. División general del arte y lugar que corresponde á la Retórica.

1. Las palabras Literatura y Retórica significan etimológicamente *letra* y *arte de hablar*. Ninguna de las dos indica claramente el objeto de su estudio; la primera dice muy poco, la segunda conviene más á la Gramática.

La palabra Literatura procede de la latina *littera*, así como la de Retórica viene del griego *rhetoriké*, sobreentendiendo *techné*, arte, que á su vez se deriva de *rhein* y de *rhetór*, el que habla, el orador.

2. Muchos preceptistas definen la Retórica el arte de hablar y escribir del modo más adecuado al fin que cada uno se propone; más adelante se verá la inexactitud de esta definición.

3. Cualquiera que sea el objeto y fin de la Retórica, podemos desde luego afirmar que es un arte, porque se propone enseñar la manera de hacer las obras literarias mediante el cumplimiento de las reglas que prescribe, con preferencia á conocer el valor y verdad de estas mismas reglas.

He ahí, pues, la diferencia elemental del arte y de la ciencia: el arte enseña á *hacer* alguna cosa; la ciencia á *conocer* lo que es esa misma cosa.

4. *Arte* (1), en general, es una colección de reglas que facilita el modo de hacer alguna obra, y *reglas* (2), las instrucciones ó consejos que se dan para esto mismo.

Las obras á que se refiere el arte que aquí estudiamos se llaman *literarias*, y el arte que las contiene, *Literatura preceptiva*, ó *Retórica y Poética*.

Llámase *artista* á todo ser que posee fácil habilidad para ejecutar bien una obra, teniendo además conciencia de su perfección. Esta última cualidad hace que el gusano de seda, la araña, etc., no sean artistas, á pesar de la perfección de sus obras.

5. Los medios que pueden emplearse para ejecutar con perfección una obra, son tres. 1.º Conocer bien su naturaleza. 2.º Aplicar con fidelidad las reglas que la experiencia y el talento de los grandes escritores señala. 3.º Observar y estudiar las obras mejor hechas, así de los antepasados como de los contemporáneos, á fin de imitarlas.

Conocer bien la naturaleza supone, en literatura, que el escritor siente profundamente la belleza que existe en las cosas creadas, y que este sentimiento le produce un exceso de actividad, ordinariamente llamado inspiración y entusiasmo. Todo ello unido á una instrucción y preparación bastante para manejar el material propio de su arte, que aquí es la palabra, es lo que hace falta al literato para la ejecución de su obra. He aquí por qué en las artes que á continuación llamaremos *bellas*, el primer y tercer medio son, pues, mucho más preferibles que el segundo, según veremos al hablar de las reglas; mientras en las que señalaremos como *mecánicas*, basta con la fiel aplicación del segundo.

6. Los críticos dividen la Literatura en *filo-*

(1) De *ars, artis*, y ésta, de la griega *airein*, verbo, emprender, principiar una obra.

(2) De *regula, æ, ðe regere*, poner derecho.

sófica, preceptiva ó histórica-crítica, según se refiere su estudio, ó al conocimiento de la belleza, ó al de las reglas que facilitan su expresión en las obras literarias en prosa y verso, ó al de las composiciones escritas en cualquier lugar y tiempo.

7. También se han designado los estudios literarios con los nombres de *clásicos, humanidades, buenas letras, bellas letras y letras humanas*. Clásicos, por referirse al estudio de las obras más perfectas de la antigüedad greco-romana; humanidades, por referirse á la total perfección del hombre; buenas letras, por la bondad que deben entrañar estos estudios, atentos siempre al mejoramiento individual y social; bellas letras, por el objeto directo que se proponen expresar, que es la belleza, y letras humanas, en oposición á las *divinas*, cuyo criterio y fuente supera al de la razón humana.

8. Los romanos, para quienes la Retórica era solamente el *arte oratorio*, la dividieron en cinco tratados, que denominaron: *invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación*, y cuyo objeto era respectivamente *hallar ó inventar lo que se había de decir, disponerlo con plan, revestirlo de buen lenguaje, conservarlo en la memoria y pronunciarlo claramente*. Los retóricos modernos, extendiendo el campo de la Retórica á todas las obras literarias, como hicieron los griegos, la han dividido en dos partes: una general, á la que llaman *elocución*, y que comprende el estudio del pensamiento, el de la palabra y el del estilo, y otra *especial*, que abraza los distintos géneros literarios, así en prosa como en verso.

Desde la antigüedad se vienen distinguiendo en el estudio de la Retórica tres partes principales, que son: *Invención, Disposición y Elocución*, las cuales definió Cicerón respectivamente: «*Excogitatio rerum verarum aut verosimilium.*» «*Ordo et distributio rerum que demonstrat quid quibus in locis sit collocandum.*» «*Idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem acomodatio.*» A su vez, la *invención* abraza tres capítulos, que se refieren: el primero, á señalar los procedimientos que pueden desarrollar las facultades inventivas del escritor; el segundo, á las reglas relativas á la elección del asunto, y el tercero, al desenvolvimiento del mismo. Este último capítulo es el que constituye, según los antiguos, los *Tópicos* ó Lugares comunes. El tratado de la *disposición* retórica también abrazaba dos capítulos, en los cuales se daban preceptos relativos á la obra considerada en su conjunto, y preceptos sobre el principio, medio y fin de la misma. Ultimamente, en la *elocución* se estudiaban las formas literarias de expresión, y sus elementos constituyentes, ó sean los pensamientos y figuras, el lenguaje, tropos y elegancia y el estilo.

Este es el método seguido por ilustres retóricos extranjeros, tales como Mr. Barón y Victor Le-Clere, y seguido en España por varios preceptistas, con ligeras variantes en la nomenclatura técnica. Nosotros, aunque no lo encontrásemos deficiente, dados los adelantos de la preceptiva y crítica literaria, lo rechazaríamos siempre por antipedagógico. Dígalo, si no, todo Profesor que lo haya puesto en práctica. Que diga si, dada la preparación de los alumnos de Retórica, y dada la cultura con que ingresan, es ó no perder lastimosamente el tiempo comenzar el curso enseñándoles y haciéndoles estudiar las materias que comprende la *invención* y *disposición* retórica. Y cómo no ha de ser así, si nosotros, aun al fin del curso y en treinta años que llevamos de enseñanza, jamás hemos reunido cuatro alumnos en un mismo curso que se sintieran con fuerzas para estudiar y explicar el apéndice de este texto, que se refiere á lo dicho, y eso que en sencillez y brevedad nos parece haber conseguido algo, al menos por lo mucho que nos hemos esforzado en ello!

9. Para poder definir y dividir la Retórica con exactitud, es imprescindible hacer una división general del arte: la que á continuación hacemos nos da el siguiente resultado. La Retórica es un arte estético, y como tal se propone exteriorizar la belleza por medio de la palabra. He aquí dicha división:

Si el arte, en su sentido más lato, consiste en hacer bien las

cosas, será una cualidad que acompaña á todo lo existente, como obra del artista por excelencia, ó sea Dios, y que puede en su límite acompañar á todas las obras humanas, pues que todas ellas son susceptibles de estar *bien hechas* ó con arte, ó *mal hechas* ó sin arte. Serán, pues, las artes tantas cuantas sean las obras que el hombre pueda ejecutar, y serán dichas obras tantas cuantos sean los fines que el hombre debe cumplir en esta vida.

Los fines que el hombre debe cumplir en la vida, son: unos relativos á las necesidades de su cuerpo, otros á los de su espíritu, y otros á los de su espíritu y cuerpo juntamente, ó sea al hombre. Según esto, las artes ó las obras bien hechas serán *corporales* ó *mecánicas*, si se refieren á la satisfacción de las necesidades del cuerpo; *espirituales* ó *libres*, si se refieren á las del espíritu, y *humanas*, si se refieren al hombre.

Las artes *corporales* son muchísimas, conforme á las innumerables necesidades del cuerpo; las *espirituales* pueden clasificarse en tres grupos, conforme á las facultades del alma, pensar, sentir y querer, y las *humanas* en diferentes clases, según las relaciones que el hombre guarda con la sociedad y con Dios.

Las artes espirituales pueden, según lo dicho, referirse, ó á las obras que el hombre ejecuta para desarrollar su inteligencia, ó á las que hace para elevar su corazón y sentimiento, ó á las que realiza para perfeccionar su voluntad: las primeras tienen por objeto la indagación de la verdad, y constituyen el *arte científico*; las segundas, la exteriorización de la belleza, y constituyen el *arte estético* ó *bellas artes*, y las terceras, la consecución del bien, y constituyen el *arte ético* ó *moral*; las primeras son predominantemente *útiles*, las segundas *bellas*, y las terceras *bello-útiles*. La Retórica corresponde á las segundas, y de ahí la definición que damos en la siguiente lección.

LECCIÓN II.

Definición y plan de la Retórica.

1. Definición de la Retórica.—2. Explicación de cada uno de sus términos.—
3. Plan de la Retórica.—4. Partes que comprende y puntos que abraza cada una.—5. Cuadro general de la Retórica y Poética.

1. *Retórica es un arte estético (1) cuyo objeto es expresar (2) la belleza alcanzada por el pensamiento (3) humano, cuyo fin es elevar los corazones, y cuyo medio sensible de expresión es la palabra hablada ó escrita.*

2. Se llama *arte* porque su estudio mira con preferencia, según lo dicho, al modo de *hacer* las obras literarias, y no al de *conocer* científicamente el valor y verdad de estas mismas reglas (4).

Se dice que *su objeto es la expresión de la belleza*, porque, siendo un arte estético, no puede ser otro; por eso es inexacto que su objeto sea *hablar bien*, pues esto corresponde á la Gramática y á la Lógica; y por eso es igualmente erróneo afirmar que su objeto sea hablar de un modo adecuado á lo que cada uno se propone; pues esto, sobre no señalar dicho objeto, es quitar á la Retórica el carácter de verdadero arte estético, que exige siempre belleza de parte de su asunto, y convertirla en una innoble y tal vez peligrosa palabrería.

Se dice *alcanzada por el pensamiento hu-*

(1) Del griego *aisthēsis*, tratado de la sensibilidad; ó de *aisthanomai*, sentir, juzgar.

(2) De *expressio*, *onis*, de *exprimere*, de *ex* y *premo*, oprimir.

(3) De *pendere*, pensar.

(4) Con la palabra *arte* sucede lo que anteriormente hemos señalado á la de *verbo*; esto es, que refiriéndose el arte á todas las obras humanas, el uso ha limitado su sentido á las que sólo se proponen exteriorizar lo bello, dando por *antonomasia* á éstas el nombre de arte, cuando en rigor conviene á todas.

mano, porque solamente con el pensamiento expresamos directamente la belleza, así como nuestros sentimientos y propósitos; y porque dicho se está que la belleza á que no alcance el pensamiento del escritor, aunque exista, jamás debe ser asunto de su obra, si no quiere expresar nebulosidades ó delirios.

Se dice, que *su fin es elevar los corazones*, porque, quiérase ó no por el autor de una obra estética, ese será el fin que se desprenderá siempre de la contemplación de la belleza.

Y se dice finalmente, que *su medio sensible de expresión es la palabra*, porque éste, en efecto, es su medio exterior de expresión, y no su fin, como acabamos de ver, y porque en esto se distingue la Retórica de las demás bellas artes, cuyos diferentes medios, *color, sonido, madera, piedra*, etc., dan origen á la Pintura, Música, Escultura y Arquitectura.

3. El estudio de todo arte debe comprender tres partes, relativas al que hace la obra, á los materiales de que se forma, y al modo de hacer las diferentes obras que pueden formarse con los antedichos materiales.

Nosotros omitimos la primera parte, colocando solamente al final del libro un ligero apéndice de ella, así por ser general á todas las bellas artes, como por la falta de preparación en los alumnos y por su corta edad.

4. Abrazará, pues, nuestra asignatura las dos partes siguientes: ®

1.ª El análisis de los materiales que interviene en la formación de toda obra literaria, que no son otros que su fondo, ó sea su *belleza*; su forma interior de concepción, ó sea el *pensamiento*; su forma sensible de expre-

sión, ó sea la *palabra*, y la unión de una y otra, ó sea el *estilo*. En las obras en verso hay que añadir á estos elementos el señalado con el nombre de *versificación*.

Estos elementos pueden ser denominados respectivamente *estéticos*, *psicológicos*, *gramaticales* y *formales*; y lo que en sí contienen se verá en las lecciones que tratan de cada uno de ellos. Las reglas relativas á los mismos se llaman *generales*, porque dichos elementos entran en toda obra literaria, y, por tanto, lo que sobre ellos se preceptúa es común á todas.

2.^a El estudio de las diferentes clases de composiciones en prosa y en verso, llamadas ordinariamente géneros literarios, y que se llaman *poéticas* ó *bellas*, si su objeto es expresar la belleza independientemente de toda otra mira; *morales* ó *bello-útiles*, si su objeto predominante es expresar la belleza que en sí contiene el bien, y *didácticas* ó *útiles*, si su objeto es expresar la belleza que en sí contiene la verdad. Del íntimo enlace que existe entre estas tres clases de composiciones se derivan otras llamadas *mixtas*, que estudiaremos oportunamente.

Las reglas que se dan en toda esta parte, son *especiales* á cada uno de los géneros literarios.

Sirva el siguiente cuadro para facilitar la inteligencia del plan de la Retórica y Poética.

PRIMERA PARTE.

5. REGLAS GENERALES RELATIVAS Á TODO ESCRITO.

Retórica y Poética en general

Materiales que intervienen en la formación de toda obra literaria ordinariamente <i>elocución</i> .	}	Fondo de la obra literaria	<i>Belleza</i> (1).
		Forma interior de concepción ..	<i>Los Pensamientos</i> .
		Forma sensible de expresión ..	<i>Lenguaje</i> .
		Unión de una y otra	<i>Estilo</i> .
		Forma peculiar de la Poética ..	<i>Versificación</i> .

(1) No siendo la belleza una cosa, sino una cualidad, lo que intentamos afirmar aquí es que el fondo ó asunto de toda obra literaria debe ser siempre bello, conforme á lo explicado en la lección XIII.

SEGUNDA PARTE.

REGLAS ESPECIALES RELATIVAS Á LAS COMPOSICIONES EN PROSA Y VERSO.

Retórica y Poética especial.

Obras que pueden hacerse con los antedichos materiales	}	POÉTICAS Ó BELLAS.	Género.....	<i>Épico.</i>		
			Idem	<i>Lírico.</i>		
			Idem	<i>Dramático.</i>		
			Composiciones..	<i>Mixtas.</i>		
			<i>Novela</i> (1).		
			<i>Oratorio.</i>		
	}	MORALES Ó BELLO-ÚTILES	Género.....	<i>Histórico.</i>		
			Idem	<i>Epistolar.</i>		
			Composiciones..	<i>Mixtas.</i>		
			}	DIDÁCTICAS Ó ÚTILES.	Tratados.....	<i>Elementales.</i>
					Idem	<i>Magistrales.</i>
					Idem	<i>Particulares.</i>
Composiciones..	<i>Mixtas.</i>					

LECCIÓN III.

De las reglas literarias.

1. Sentido recto de la palabra regla.—2. Origen y división de las reglas literarias.—3. Su utilidad.—4. El mero conocimiento de las reglas, ¿basta para practicarlas?—5. De qué depende esto.—6. ¿Hasta dónde alcanza el poder de las reglas?—7. Objeciones más usuales.

1. Llámanse reglas literarias ciertas advertencias ó consejos que prescriben al literato lo que debe hacer y lo que debe evitar para que sus obras tengan toda la perfección posible.

En su sentido usual, se llama regla á una lista de madera que sirve para trazar líneas rectas; y como la línea recta es la más corta entre dos puntos, y como lo que se busca en toda obra hu-

(1) Como se ve, la novela constituye para nosotros un género poético, según puede verse en la lección XXXVIII, por más que por razones pedagógicas fáciles de alcanzar la estudiemos entre las composiciones en prosa.

mana es el camino más corto y fácil para su ejecución, de ahí el uso figurado de esta palabra en toda clase de artes, y por tanto en la Retórica.

2. Las reglas no son obra de ningún ingenio, sino de la naturaleza misma. Cuando sólo reconocen el primer fundamento y no concuerdan con el segundo, vienen más ó menos tarde á degenerar en caprichosas arbitrariedades sin valor ni fuerza alguna.

Las reglas se dividen en *permanentes, variables y arbitrarias*. Son *permanentes* las que deben su origen á la misma naturaleza, como *la unidad de concepción*. Son *variables* las que reconocen por tal alguna circunstancia pasajera, como las creencias, usos y costumbres de una época histórica, v. gr.: *la unidad de lugar y tiempo, el curso en la tragedia, etc.* Y *arbitrarias*, las que sólo reconocen la voluntad del escritor, que las señala, sin estar conformes con las anteriores exigencias, v. gr.: *el número de personajes y el de actos* que Horacio exige en la obra dramática.

3. Las reglas por sí solas son utilísimas, si no para crear artistas, para educarlos y dirigirlos. Sin embargo, tratándose de bellas artes las creemos insuficientes cuando no las acompaña el estudio de la naturaleza y el de los buenos modelos.

4. El mero conocimiento de las reglas ó su simple enunciación basta en las artes mecánicas, donde la obra se ejecuta siempre conforme al modelo que se copia ó al uso á que la obra se destina, jamás según la inspiración é individual pensamiento del autor. Mas en las artes bellas, que deben su origen á lo último, no

cabe esto; pues ni la inspiración nace con el estímulo de fríos preceptos, ni el pensamiento puede elevarse, y mucho menos moverse libremente, si sólo atiende al cumplimiento formal de la regla.

5. La inspiración y el pensamiento aumentan estudiando y sintiendo la realidad; por tanto, á medida que este conocimiento y sentimiento aumente, aumentará dicha inspiración, y con ella el cumplimiento de las más severas reglas artísticas, toda vez que la fuente de ellas y la de la inspiración es idéntica, por ser la misma naturaleza.

Importa esta conclusión para que se comprenda que el dar reglas sobre cosas que no se observan y se estudian, si bien es camino llano y trillado, es también perder lastimosamente el tiempo tratándose de artes bellas.

6. Las reglas literarias deben servir de estímulo para observar, sentir y practicar, no de pauta para escribir friamente lo que ellas preceptúan. Creer que basta para hacer bien una obra bella la aplicación de unas cuantas reglas en lo que éstas tienen de meramente formal, es desconocer por completo al hombre, el cual no ejecuta una obra por el solo hecho de conocer cómo se hace, sino que necesita sentimiento y energía para identificarse con la causa que en él despiertan estos estímulos, antes de producirla. ®

La siguiente contestación, atribuida á nuestro eminente vate D. Juan Nicasio Gallego, aclarará este punto. Preguntado por el padre de un joven poeta si debía ó no animar á su hijo en el cultivo de este arte, para lo que le entregó una de sus mejores odas, D. Juan Nicasio Gallego contestó, después de haber leído detenidamente dicha poesía, «que, en efecto, estaba muy bien escrita, que era un modelo de pureza en el lenguaje y de

buena construcción; que igualmente lo era de riqueza en los epítetos y de exacta aplicación en las metáforas, etc., etc.; pero que, por Dios, no le permitiera á su hijo escribir más odas, por la sencilla razón de que éstas debían escribirse poniendo en caluroso y rápido ejercicio el cerebro y los nervios, los músculos y la sangre, y vaciar por entero en ellas el alma toda del poeta; y que, francamente, de todo eso allí no había nada. ¡Qué elocuente y qué oportuna lección!

7. Dos son las principales objeciones que se hacen al estudio de la Retórica. Consiste la primera en afirmar que han existido grandes escritores, á pesar de no conocer las reglas; consiste la segunda en afirmar también que han existido y existen multitud de preceptistas notables, incapaces de producir una obra literaria. La primera objeción se disipa con recordar que las reglas sólo enseñan el modo de hacer bien una cosa, pero no dan al artista las cualidades naturales que necesita poseer para hacerla; la segunda queda también destruida con esto mismo, pues el conocimiento crítico de las reglas, que es lo que hace al preceptista, puede no ir acompañado del genio é inspiración, cualidades esenciales á todo buen artista estético.

En resumen: las reglas literarias no hacen al literato, por más que le dirijan y le eduquen; del mismo modo que las reglas de moral no hacen al hombre bueno, por más que le señalen el camino que debe seguir para ello.

LECCIÓN IV.

Relaciones é importancia de la Retórica.

1. Relaciones de la Retórica con las demás bellas artes. — 2. Idem con la Psicología y la Estética. — 3. Idem con la Lógica y la Gramática. — 4. ¿La Retórica puede confundirse con la Lógica y la Gramática? — 5. Importancia de la Retórica bajo el triple aspecto intelectual, moral y social.

La Retórica guarda diferentes relaciones con otras artes y ciencias, las cuales se desprenden claramente de su definición.

1. En primer lugar, guarda íntima relación con las demás bellas artes, cuyo fondo, aunque común, no es tan extenso ni tan determinado en éstas como en la Retórica, por la ventaja que tiene la palabra sobre los medios de que se valen las otras bellas artes.

2. En segundo lugar, como el fondo de la obra literaria es la belleza, y ésta la cualidad á que aspira el *sentimiento* humano, del mismo modo que la verdad y el bien son las cualidades á que aspiran la *inteligencia* y la *voluntad* respectivamente, tendrá íntima relación la Retórica con la *Psicología*, ciencia que estudia todas estas facultades del alma, así como también con la *Estética*, que estudia especialmente dicha belleza.

3. También guarda íntima relación con la *Lógica*; pues siendo el pensamiento humano el que transmite la belleza que el literato concibe y siente, y estudiando la Lógica el modo acertado de pensar para transmitir con verdad dicho pensamiento, no puede darse más íntima relación que la que existe entre la Retórica y la Lógica.

Finalmente, la Retórica guarda estrecha relación con la *Gramática*; pues siendo ésta el arte de hablar bien, y siendo la palabra el medio de que se vale el literato para exteriorizar el pensamiento y la belleza que éste concibe, sólo dominando el escritor la lengua en que escribe podrá presentarnos con verdadera fidelidad todo aquello que intente comunicar.

4. Por más que sean tan íntimas las relaciones que la Retórica guarde con la Lógica y la Gramática, conviene fijar claramente

que la Retórica no es la Lógica ni la Gramática, según viene admitiéndose con notoria confusión.

Para no extendernos mucho en este importantísimo punto, sólo diremos que, aunque la Retórica fuese el arte de hablar bien, siempre resultaría una grandísima diferencia, que sería la siguiente: el objeto de la Lógica y el de la Gramática es entendernos y comunicarnos claramente, y la Retórica no se contenta con esto, sino que exige que lo comunicado se haga con una fuerza, viveza y colorido que ni la una ni la otra enseñan. Deberá, pues, acompañar el estudio de ambas á la Retórica, pero no deben confundirse con ella.

5. La importancia de la Retórica como arte estético literario debe apreciarse bajo el triple punto de vista *intelectual, moral y social*.

Su influencia en el desarrollo *intelectual* del individuo es tan notoria, que bien puede asegurarse es una de las que más elevan y desarrollan el pensamiento humano. En efecto, los diferentes fallos pronunciados por el hombre sobre la belleza, atribuyéndola unas veces á lo *útil*, otras al *placer sensible*, ahora al *agrado físico*, después al *espiritual*, etc., todo ello sirve para apreciar la historia humana, hasta el punto que la literatura, diciendo el modo que tiene de ver y sentir la belleza en un pueblo, basta para hacer comprender la cultura y bienestar de ese mismo pueblo.

Bajo el punto de vista *moral* es, si cabe, mucho mayor la importancia de los estudios literarios. El hombre no vive como piensa, sino como siente; si fuera lo primero, los más instruidos serían los más virtuosos; como no es así, hay que desarrollar otras fuerzas en él, si no se quiere que la vida sea una serie no interrumpida de caídas; entre estas fuerzas la más poderosa es la voluntad, cuyo sostén es el

sentimiento. Elevar, pues, los corazones será todo el secreto para educar bien la voluntad; ¿y acaso no es éste el fin de la Retórica y demás bellas artes?

Bajo el punto de vista *social*, como el desarrollo y progreso de la sociedad depende del que alcanza el individuo, basta lo anteriormente dicho para probar la influencia de las obras literarias en este orden social, siempre que tales obras respondan á su elevado objeto y no se abuse de ellas para fines mezquinos, exclusivamente personales.

LECCIÓN V.

La palabra retóricamente considerada.

1. Requisitos de la palabra.—2. Pureza: reglas.—3. Vicios opuestos á la pureza: arcaísmo, neologismo, purismo y barbarismo.—4. Explicación del arcaísmo: reglas y ejemplos.—5. Neologismo: reglas.—6. Clases de neologismo: reglas relativas á cada una de ellas.—7. Barbarismo.—8. Corrección: sus clases y ejemplos.—9. Reglas relativas á la analogía y concordancia de las palabras.

Hemos visto que la palabra tiene dos objetos: entendernos claramente y comunicarnos con energía, viveza y colorido cuanto pensamos, sentimos y queremos. El primero corresponde á la Gramática, y queda ya estudiado; el segundo á la Retórica, y es el que vamos á estudiar.

1. Las palabras de todo buen escrito literario deben reunir los requisitos siguientes: han de ser *puras, correctas, propias, exactas, claras, enérgicas, decentes, melodiosas y oportunas*; si falta alguno de estos requisitos, la palabra usada sera defectuosa y deberá ser reemplazada por otra que los reuna.

2. *Pureza* (1): una palabra se llama *pura*, y también *usual* y *castiza*, cuando está conforme con el uso de los buenos escritores y de las per-

(1) Del griego *pyr*, fuego, y de *purus*, puro, sin mezcla.

sonas que conocen perfectamente el idioma: *doctorum modus loquendi*. Si además de ser usual se deriva del idioma originario y primitivo, se llama *castiza* (1), como padre, hijo, derivadas de las voces latinas *pater*, *filius*. Las palabras contrarias á las usuales, puras ó castizas, se llaman *inusitadas* ó *desusadas*.

Reglas. Respecto á las palabras usuales, sólo debemos prevenir que no se las dé la significación que en otra lengua tienen sus equivalentes; tal sucedería con la palabra *bordar* si se tomase en el sentido de orillar, cercar, en cuyo caso se cometería un galicismo de significación.

3. Los vicios opuestos á la pureza de la palabra son el *arcaísmo*, *neologismo*, *purismo* y *barbarismo*. El estudio de los *modismos*, así como los vicios de construcción en el lenguaje, llamados *solecismo* é *idiotismo*, se explicarán al hablar de la pureza de la cláusula.

4. Llámase *arcaísmo* (2) al uso de las palabras legitimamente anticuadas por haber sido substituidas por otras que el uso general de los doctos ha autorizado, v. gr.: *amicicia*, *amiganza*, *amigabilidad*, etc.

Reglas. Para poder con razón declarar inservible una palabra, es necesario que ésta no corresponda ya á las ideas, costumbres y modos de ver de las generaciones actuales. Aun dado este caso, la variación debe hacerse lenta y gradualmente, sobre todo si se trata de palabras puras y corrientes hasta el día.

El uso de palabras anticuadas puede dispensarse en poesía y en los escritos jocosos, siempre que no se haga consistir esta libertad en llenar las páginas de nombres como *magüer*, *luengo*, *nao*, *tristura*, etc., sino en el empleo prudente de ciertas terminaciones antiguas de los verbos y en el de ciertas voces en una terminación hoy anticuada. Esto, sobre recordar el uso que de ellas hicieron nuestros antiguos poetas, quita á la frase poética el carácter pedestre y humilde de la prosa. Se dirá, por tanto,

(1) De *castus*, casto, puro, acendrado.

(2) Del griego *archaismos*, de *archaios*, antiguo.

muy bien, *cantarte he*, por te cantaré; *pesadumbre*, por peso, y otras semejantes. Si la palabra anticuada tiene alguna acepción equívoca, sobre todo de torpeza ó indecencia, debe siempre evitarse su empleo.

5. El *neologismo* (1) consiste en la manía caprichosa de trastornar el vocabulario de la lengua con el uso inmoderado de palabras nuevas.

Reglas. Toda palabra *nueva*, introducida en un idioma sin necesidad, sin gusto y por ignorancia, debe rechazarse. Cuando la necesidad exige un nuevo signo que exprese las nuevas ideas que el hombre adquiere, es necesario que la palabra formada con tal intento se acomode á las reglas de etimología y analogía peculiares del idioma en que se desea introducir.

6. Hay que distinguir dos clases de palabras nuevas: las sacadas de la lengua misma y las tomadas de otra. Las primeras pueden hacerse por *derivación* y por *composición*: por derivación, cuando toma su origen de otra palabra del mismo idioma, como de *culpable*, *culpabilidad*; y por composición, cuando se reúnen dos palabras simples, ó á una palabra cualquiera se le antepone algunos de los prefijos (*des*, *pre*, *pro*, etc., en castellano).

Respecto á las tomadas de otro idioma, es regla general que no debe acudirse á idiomas extraños pudiendo tomarse del nuestro, así como, en el caso de acudirse, debe en su terminación ó desinencia acomodarse al nuestro, esto es, castellanzarse.

Faltó á lo primero el que introdujo del francés la palabra *financiero*, pudiendo haber sacado del nuestro su equivalente *hacendista*, y faltan á lo segundo los que llaman *Esquiles*, *Daguerrotip*, en vez de Esquilo y Daguerreotipo. ®

7. El defecto llamado *purismo* consiste en afectar nimiamente una gran pureza en el lenguaje, con detrimento de las demás cualidades que hacen perfecta la elocución: el escritor

(1) Del griego *neos*, nuevo.

puro atiende más al espíritu; el *purista* se hace esclavo de la letra.

Al uso de voces ó locuciones extranjeras se le llama *barbarismo* (1), el cual toma el nombre especial de la nación de donde proceden dichas palabras; así se dice *galicismo*, *he-lenismo*, *latinismo*, etc.

8. *Corrección* (2): una palabra se llama correcta cuando en su estructura material y en su concordancia, régimen y construcción, se observan rigurosamente las reglas gramaticales. Se falta á la primera clase de corrección cuando se dice: *satisfacería*, *dormió*, *estóga-mo*; se falta á la segunda cuando se dice: *alma mezquino*, *hombre buenos*, *tráelo pan*, y se falta á la tercera y cuarta respectivamente, cuando se dice: *fuí con un coche*, *todos se arrojaron y perecieron en las llamas*.

Respecto á la estructura material de las palabras, hay que tener presente la libertad que disfrutaban los poetas de suprimir y añadir en ciertas palabras alguna letra ó sílaba al principio, al medio ó al fin de la misma, v. gr.: *ru-ga*, por *arruga*; *crueza*, por *crudeza*, etc. Esto, la mayoría de las veces, es más bien un arcaísmo que una licencia poética.

9. Respecto de las concordancias, aunque todo este estudio corresponde á la Gramática, diremos que en la de sustantivo y adjetivo debe tenerse en cuenta que hay algunos sustantivos femeninos que empiezan con *a* y llevan en ella su acento, á los cuales se junta el artículo masculino, v. gr.: *el arca*, *el águila*, y no *la arca* y *la águila*; también hay unos cuantos nombres masculinos, como *mar*, *margin*, *puente*, etc., los cuales, siendo masculinos unas veces y otras femeninos, puede el poeta concordar según convenga, diciendo *el mar* ó *la mar estaba en*

(1) Del griego *bárbaros*, extranjero, no civilizado.

(2) De *correctus*, lo exacto y conforme á reglas, de *eum* y *regere*.

calma. Sin embargo, la palabra *mar* con ciertos adjetivos no puede usarse sino en género masculino, v. gr.: *el mar Negro*, *el mar Mediterráneo*, etc.

En la concordancia de los pronombres, importa tener presente la opinión de los *laistas* ó de los que dicen siempre *la* y *las*, tanto en el dativo como en el acusativo del pronombre ella; la de los *leistas*, ó de los que sostienen que *le* debe ser el único acusativo masculino del pronombre él; la de sus adversarios los *loistas*, que usan siempre el *lo* para acusativo masculino del mismo pronombre, y, en fin, la de aquellos que usan *le* para acusativo si se refiere á persona, y *lo* si se refiere á cosa, todo lo cual debe ser estudiado gramaticalmente y observado en la práctica de los buenos escritores. Respecto al régimen y construcción de las palabras, lo estudiaremos al hablar de la cláusula (1).

LECCIÓN VI.

Continuación.

1 Propiedad y exactitud de la palabra: vicios opuestos: palabras sinónimas: ejemplo para aclarar este punto: reglas para hablar con rigurosa exactitud.—
2. Claridad de la palabra: vicio opuesto y causas que lo producen.—3. Palabras técnicas ó facultativas: reglas acerca de su uso.—4. Palabras cultas: reglas.—5. Palabras equívocas: reglas.—6. Palabras homónimas: reglas sobre cada una de sus clases.

1. *Propiedad* (2) y *exactitud*: una palabra es *propia* cuando expresa la idea que se quiere enunciar con ella, y *exacta* cuando la enuncia por completo, ó sea añadiendo aquella circunstancia que con preferencia deseamos comunicar. El vicio opuesto á cada una de estas dos cualidades se llama *impropiedad* ó *inexactitud*.

Las palabras *dejar*, *abandonar* y *desamparar*, son palabras propias cuando se expresa con ellas, según Hermsilla, el acto de separarnos de algún objeto. Sin embargo, para hablar con exactitud es necesario tener en cuenta que la palabra *dejar* añade la circunstancia de que lo que se deja es por pocos días; la palabra

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 21 y siguientes.

(2) De *proprius*, peculiar, característico.

puro atiende más al espíritu; el *purista* se hace esclavo de la letra.

Al uso de voces ó locuciones extranjeras se le llama *barbarismo* (1), el cual toma el nombre especial de la nación de donde proceden dichas palabras; así se dice *galicismo*, *he-lenismo*, *latinismo*, etc.

8. *Corrección* (2): una palabra se llama correcta cuando en su estructura material y en su concordancia, régimen y construcción, se observan rigurosamente las reglas gramaticales. Se falta á la primera clase de corrección cuando se dice: *satisfacería*, *dormió*, *estóga-mo*; se falta á la segunda cuando se dice: *alma mezquino*, *hombre buenos*, *tráelo pan*, y se falta á la tercera y cuarta respectivamente, cuando se dice: *fuí con un coche*, *todos se arrojaron y perecieron en las llamas*.

Respecto á la estructura material de las palabras, hay que tener presente la libertad que disfrutaban los poetas de suprimir y añadir en ciertas palabras alguna letra ó sílaba al principio, al medio ó al fin de la misma, v. gr.: *ru-ga*, por *arruga*; *crueza*, por *crudeza*, etc. Esto, la mayoría de las veces, es más bien un arcaísmo que una licencia poética.

9. Respecto de las concordancias, aunque todo este estudio corresponde á la Gramática, diremos que en la de sustantivo y adjetivo debe tenerse en cuenta que hay algunos sustantivos femeninos que empiezan con *a* y llevan en ella su acento, á los cuales se junta el artículo masculino, v. gr.: *el arca*, *el águila*, y no *la arca* y *la águila*; también hay unos cuantos nombres masculinos, como *mar*, *margin*, *puente*, etc., los cuales, siendo masculinos unas veces y otras femeninos, puede el poeta concordar según convenga, diciendo *el mar* ó *la mar estaba en*

(1) Del griego *bárbaros*, extranjero, no civilizado.

(2) De *correctus*, lo exacto y conforme á reglas, de *eum* y *regere*.

calma. Sin embargo, la palabra *mar* con ciertos adjetivos no puede usarse sino en género masculino, v. gr.: *el mar Negro*, *el mar Mediterráneo*, etc.

En la concordancia de los pronombres, importa tener presente la opinión de los *laistas* ó de los que dicen siempre *la* y *las*, tanto en el dativo como en el acusativo del pronombre ella; la de los *leistas*, ó de los que sostienen que *le* debe ser el único acusativo masculino del pronombre *él*; la de sus adversarios los *loistas*, que usan siempre el *lo* para acusativo masculino del mismo pronombre, y, en fin, la de aquellos que usan *le* para acusativo si se refiere á persona, y *lo* si se refiere á cosa, todo lo cual debe ser estudiado gramaticalmente y observado en la práctica de los buenos escritores. Respecto al régimen y construcción de las palabras, lo estudiaremos al hablar de la cláusula (1).

LECCIÓN VI.

Continuación.

1 Propiedad y exactitud de la palabra: vicios opuestos: palabras sinónimas: ejemplo para aclarar este punto: reglas para hablar con rigurosa exactitud.—2. Claridad de la palabra: vicio opuesto y causas que lo producen.—3. Palabras técnicas ó facultativas: reglas acerca de su uso.—4. Palabras cultas: reglas.—5. Palabras equívocas: reglas.—6. Palabras homónimas: reglas sobre cada una de sus clases.

1. *Propiedad* (2) y *exactitud*: una palabra es *propia* cuando expresa la idea que se quiere enunciar con ella, y *exacta* cuando la enuncia por completo, ó sea añadiendo aquella circunstancia que con preferencia deseamos comunicar. El vicio opuesto á cada una de estas dos cualidades se llama *impropiedad* ó *inexactitud*.

Las palabras *dejar*, *abandonar* y *desamparar*, son palabras propias cuando se expresa con ellas, según Hermosilla, el acto de separarnos de algún objeto. Sin embargo, para hablar con exactitud es necesario tener en cuenta que la palabra *dejar* añade la circunstancia de que lo que se deja es por pocos días; la palabra

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 21 y siguientes.

(2) De *proprius*, peculiar, característico.

abandonar, que es para siempre, y la palabra *desamparar*, que aquello que se deja está uno obligado á protegerlo. Se dirá bien, según esto: *Dejo mi viaje para Octubre; abandono mi carrera; desampara á sus hijos*, y no recíprocamente. Estas palabras que expresan una misma idea capital, aunque con circunstancias diferentes, se llaman *sinónimas* (1).

Para hablar con rigurosa *exactitud* (2), es necesario un conocimiento científico del valor de las palabras que se usan; para hablar con *propiedad*, que es lo que la crítica literaria exige, basta con el conocimiento del valor usual y etimológico de dichas palabras.

Téngase en cuenta que el valor *usual* (3) alguna vez no es el verdadero, como sucede con las palabras *sentimiento*, *pasión*, etc., y que el *etimológico* (4) no siempre expresa el objeto ó la idea con propiedad, cual sucede con las etimologías de *literatura*, *retórica*, *metafísica*, etc. En estos casos no hay más regla que la ilustración del escritor. Otra regla importantísima para disponerse á hablar con propiedad, es acostumbrar á los alumnos á que se paren alguna vez en aquellas palabras que más oyen y usan, á fin de explicar su significación ó decir lo que ellos ven y entienden. En este ejercicio es en el que más ayuda puede prestar el Profesor, preguntando, por ejemplo, la significación que tienen ó dan ellos á las palabras *mirar* y *ver*, *traer* y *llevar*, *accidente* é *incidente*, y así las más usadas y oídas por el alumno.

2. *Claridad*: una palabra es clara cuando ofrece un solo sentido y no puede dejar de ser entendida más ó menos por aquellos á quienes se dirige, y *obscura* cuando sucede lo contrario, á pesar de tener ese solo sentido. Las palabras que tienen dos ó más acepciones se llama-

(1) Del griego *syn*, con, y *onoma*, nombre, palabras que expresan una misma idea.

(2) De *exactus*, de *exigere*, medir con puntualidad.

(3) De *usus*, uso, práctica.

(4) Del griego *etymologia*, origen de las palabras.

man *anfibiológicas* (1), *ambiguas* ó *equivocas*.

Las palabras *técnicas* (2), *cultas* (3), *equivocas* y *homónimas*, pueden ser causa de que los objetos por ellas expresados no se conozcan con la claridad que aquí se exige.

3. Llámense palabras *técnicas* ó facultativas las consagradas á expresar objetos de ciencias ó artes, v. gr.: *ázoe*, *oxígeno*, *hidrógeno*, etc. 25

Reglas. Las palabras *técnicas* no deben usarse sino cuando se hable con personas que puedan ó tengan obligación de entenderlas; cuando no suceda este caso, deben sustituirse por otras análogas y conocidas, por más que no sean tan propias y exactas como las técnicas.

Exceptiáanse de la regla anterior aquellas palabras que, siendo técnicas, han pasado á ser usuales y corrientes por la práctica repetida que de ellas hacen las personas de mediana ilustración; tal sucede con las palabras *circunferencia*, *ángulo*, *triángulo*, etc.

4. Llámense palabras *cultas* las que derivadas de lenguas sabias, como el griego y el latín, se hallan actualmente en desuso, v. gr.: *libidinoso*, *esuriente*, *apropinquarse*, etc. 26

Reglas. Todo buen escritor debe abstenerse del empleo de voces cultas ó sabias, si bien teniendo en cuenta que para que una palabra sea culta no basta que pertenezca á una lengua sabia, porque entonces lo serían muchas de la lengua castellana, que las ha tomado del griego, como *geografía*, *filantropía*, ó del latín, como *invención*, *beneficio*, sino que es necesario que las tales palabras no estén adoptadas en el lenguaje común, ó que sean muy poco usadas.

Cuando una palabra culta que se halla en desuso en el lenguaje común se conserva, sin embargo, en ciertas fórmulas, particularmente del foro, cual sucede con *impetrar*, *sobreser* y algunas otras, debe evitarse su uso fuera de dichas fórmulas, por pertenecer casi á las técnicas. ®

(1) Del griego *amphibolos*, ambiguo, incierto.

(2) Del griego *technicos*, perteneciente á ciencia ó arte.

(3) De *cultus*, cultivado, y de *colere*, cultivar.

26 5. Es *equivoca* (1) una palabra cuando tiene doble sentido, ó puede tomarse en diferentes acepciones, como *cáncer*, *cuarto*, *sierra*.

6. Y *homónimas* (2) las que se escriben y pronuncian del mismo modo, no obstante tener un significado distinto, por derivarse de diferentes raíces, v. gr.: *vino*, *amo*, *enseña*, *velo*, etc.

Reglas. No deben emplearse palabras equivocadas ni homónimas para jugar con el vocablo ó formar lo que se llama equívoco ó equivoquillo, á no ser en obras jocosas; y aun en éstas los equívocos deben ser graciosos y oportunos, no insulsos y pueriles.

Los homónimos pueden ser *perfectos* é *imperfectos*; los primeros están ya definidos; los segundos son los que se escriben y hasta se pronuncian con alguna diferencia, por más que ésta se escape en la conversación, v. gr.: *bacia* y *vacía*, *halajo* y *atajo*; también son homónimos imperfectos *con jugo* y *conjugo*, á *punto* y *apunto*.

LECCIÓN VII.

Continuación.

1. Palabras decentes: ¿de qué depende la infracción de esta cualidad? Reglas para evitar las palabras indecentes, torpes y groseras.—2. Palabras oportunas: reglas. ¿La oportunidad de la palabra se opone á la naturalidad del pensamiento?—3. Palabras enérgicas: medios para conseguir este requisito.—4. Epiteto: palabras que lo constituyen: reglas y ejemplos.—5. Imagen: explicaciones y ejemplos: diferencia de la imagen con la metáfora y la energía.

27 1. *Decencia* (3). Se falta á este requisito: 1.º, por usar palabras que despierten ideas asquerosas, en cuyo caso se llaman *indecentes*;

- (1) De *equivocus*, equívoco, que tiene varios sentidos.
 (2) Del griego *homonymos*, nombre aplicable á dos ó más cosas.
 (3) De *decens*, honesto, justo, decoro.

2.º, por usar otras contrarias á la buena crianza, y se llaman *groseras*; 3.º, por usar aquellas que ofenden al pudor, y se llaman *torpes*.

En cada una de estas especies puede haber diferentes grados con otras tantas denominaciones, que el talento y finura del escritor podrán sólo apreciar.

Para evitar toda palabra indecente es preciso mucho cuidado, lo mismo cuando haya que hablar de ciertos órganos del cuerpo ó de ciertas necesidades y dolencias del mismo, como cuando se refiere algún hecho innoble ó asqueroso. En estos casos deben evitarse las palabras más propias y claras, usando otras que permiten sólo adivinar nuestras ideas.

Algunos de nuestros más distinguidos literatos antiguos fueron bien poco escrupulosos en este punto. Para evitar el uso de palabras *groseras* y *torpes*, lo más necesario es que el escritor esté adornado de una educación y de una moralidad á toda prueba.

Quando la soberbia, la irascibilidad ó el vicio no estén contenidos por la primera, ó sean vencidos por la segunda, las palabras *groseras* ó *torpes* se escapan de los labios ó de la pluma del orador y del literato. Ejemplos de las primeras se hallan en algunos escritores y oradores griegos y romanos, como también en los más importantes de nuestra literatura; eso sin contar con las insolencias y groseras injurias que en algunas tribunas parlamentarias resuenan en nuestros días. Ejemplos de las segundas se encuentran en *Aristófanes*, *Petronio*, *Marcial*, *Quevedo*, *Torre*, *Cervantes*, etc., sin contar también con las innumerables alusiones obscenas que en el teatro se oyen tan á menudo.

2. *Oportunas*: son *oportunas* las palabras cuando convienen con la naturaleza del asunto, así como también con las circunstancias de *persona*, *lugar* y demás que rodean al que habla ó escribe.

La oportunidad de las palabras no se opone nunca á la naturalidad del pensamiento. Aquélla exige que la palabra sea fiel intérprete del

pensamiento y se acomode en su expresión á las circunstancias antedichas; ésta, que el pensamiento lo sea igualmente del estado interior del escritor, y lo exprese también con verdad, no con artificio.

De ahí que las palabras *ampulosas, rebuscadas, sesquipedalias*, según Horacio, jamás sean oportunas; y de ahí que la expresión de pensamientos que no se sienten, pero que el escritor afecta sentir, produzcan la *afectación, amaneramiento, hinchazón*, etc.

Reglas. En todo asunto serio y majestuoso, las palabras deben ser siempre nobles y majestuosas, esto es, de aquellas que usan las personas de distinguida educación y elevada clase social; esto mismo debe cumplirse si se habla á personas ó corporaciones distinguidas, ó en sitios respetables y en ocasiones solemnes. En asuntos de menos importancia y en circunstancias ordinarias, pueden usarse palabras más familiares, siempre que no degeneren esta libertad en un lenguaje bajo, vulgar y chabacano, propio de la clase menos educada é instruída.

3. *Energía:* una palabra es *enérgica* cuando expresa la idea de modo que cause en nuestro ánimo una impresión viva y fuerte; si sucede lo contrario, se llama *débil*. La energía de la palabra viene á ser el resultado de la *exactitud* y de la *claridad*, así como la de la frase es el resultado de los *epítetos é imágenes*, y la del lenguaje lo es de la *precisión y concisión*, juntamente con lo antedicho, según veremos al hablar de la cláusula (1).

4. *Epíteto:* voz griega que equivale literalmente á *sobrepuesto*; es un adjetivo, sustantivo, complemento indirecto, participio ú oración incidental, que se junta al sustantivo, no para *determinarle*, sino para *caracterizarle*. Puede ser, según lo dicho, el epíteto, un adje-

(1) Como la energía de la palabra queda ya indicada al hablar de la exactitud y claridad, explicaremos aquí la de la frase, para estudiar por completo la del lenguaje al hablar de la cláusula.

tivo, como *el niño trémulo por el miedo.....*; ó un sustantivo, como *Calderón, príncipe de nuestro teatro.....*; ó un complemento indirecto, como *el general grita con voz de trueno.....*; ó un participio, como *el criminal, devorado por sus remordimientos.....*; ó una oración incidental, como *á ese hombre, á quien tanto debes, le calumnias*.

No siempre los adjetivos son epítetos: en estos ejemplos, *mano derecha, pelo negro, labio superior*, las palabras *derecha, negro, superior*, como sólo determinan al sustantivo, son adjetivos sin ser epítetos. También se ve que no hay necesidad del adjetivo para que exista el epíteto.

Reglas. Todo epíteto ha de ser *oportuno é interesante*. En este ejemplo: *La madre, modelo de abnegación, es el ángel del hogar*, se cumple esta regla; se infringiría diciendo: *La madre, siempre hermosa y elegante, es el ángel del hogar*. Debe ser igualmente *propio* el epíteto; en este ejemplo: *El pobre esclavo siente el noble golpe del látigo*, el primero es propio, el segundo impropio; pues el golpe del látigo puede ser infamante, mas nunca noble. No deben ser *vagos*; tal sucede cuando para calificar á un personaje se le llama célebre, distinguido, etc. No deben ser *torpes é indecentes*, como *Las legañas de mañanas de Enero*, etc., etc.

5. *Imágenes (1):* por imagen literaria se entiende generalmente la manifestación de alguna idea abstracta por medio de palabras que representen ideas visibles, esto es, que pueden trasladarse al lienzo por el pintor. Las imágenes y los epítetos son el alma de la poesía y un adorno que, oportuna y prudentemente usado en la oratoria, puede impresionar vivamente.

Nada de particular tendría el decir: Trajano fué un gran conquistador; pero al expresar este pensamiento Rodrigo Caro, diciendo: *Ante quien muda se postró la tierra*, nuestro ánimo se sobrecoge por la grandeza de esa valiente representación, que

(1) De *imago*, imagen, figura, representación.

personifica nuestro planeta, haciendo que silencioso se postre á los pies de este afortunado Emperador. Igualmente admira el siguiente ejemplo tomado de la composición *El Parricida*, del P. Arolas, y los dos siguientes:

Pierdo con la blasfemia la esperanza,
Y al pedirme la cuenta el Juez Eterno,
Colocan un puñal en la balanza,
Que la inclina á los bordes del infierno.

Scandit cerratas vitiosa naves
Cura, nec turbas equitum relinquit
Ociur cervis, et agente nimbo
Ociur Euro.

(HOR., lib. II, XVI.)

Et fertur super alis venti.

(PIAL.)

No deben confundirse las imágenes con las metáforas, pues las primeras pueden existir usando la palabra en su sentido recto, lo cual no sucede con las segundas. Fácilmente se comprende también que las imágenes pueden serlo de cosas materiales, y de ahí el subrayar en la definición la palabra generalmente; pero éstas no ofrecen las dificultades antedichas, según puede verse en los siguientes ejemplos (1):

..... la bandera
Que al aire desplegada va ligera.

(F. L. DE LEÓN.)

Cintia á su Delio mira
Y entre sus brazos sonriendo expira.

(F. B. ALONSO.)

Si se quiere estudiar la naturaleza y fundamento de la imagen, véase nuestra *Literatura general*, pág. 135. Las reglas relativas á la propiedad de las imágenes son las señaladas para los epítetos en lo que se refiere á su grandeza y energía (2).

(1) Aunque en rigor la imagen es una figura de pensamiento pintoresca, y el epíteto una elegancia, se estudian una y otro aquí para comprender mejor la naturaleza de la energía.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 33 y siguientes.

LECCIÓN VIII.

De las cláusulas.

1. Etimología y definición de la cláusula: su diferencia de la sentencia, frase y período.—2. División de la cláusula por su extensión: explicación, reglas y ejemplos.—3. División por su forma: explicación, reglas y ejemplos.—4. Modos de enlazarse las oraciones en la cláusula.—5. Otra división de la cláusula por su forma.—6. División de la cláusula por el número de miembros y la clase de conjunciones: miembros ó colonas, incisos ó comas.—7. Aplicación de los signos ortográficos á la estructura de la cláusula: agrupamientos de cláusulas.

1. Cláusula (de *claudere*), cerrar, es una reunión de palabras que forma sentido perfecto y expresa, ya un solo pensamiento, ya dos ó más intimamente relacionados entre sí. Algunos designan indistintamente la cláusula con los nombres de *sentencia*, *frase* y *período*, pero con poca exactitud.

La palabra *sentencia* (1) añade á la anterior la circunstancia de envolver un pensamiento ó dicho sentencioso, v. gr.: *La libertad más apetecible es la del corazón.*

La *frase* (2) se refiere ordinariamente á ciertas maneras de decir enfáticas, figuradas y características de una lengua. Ejemplo de lo primero: *¡Venciste, Galileo!* De lo segundo: *Vivir de su trabajo.* De lo tercero: *Tratarse á lo rey.*

El *período* (3) se refiere á uno de los términos en que, según veremos después, se divide la cláusula.

Como se ve, la sentencia y la frase pueden constituir por sí solas una cláusula, ó afectar nada más que á una de sus partes; igualmente puede haber cláusula sin frase ni sentencia, como en estos ejemplos: *El alma es inmortal: Virgilio fué poeta.* También debe tenerse presente que en todo período hay una cláusula, mas no viceversa.

(1) De *sentire*, juzgar, pensar, ser de opinión.

(2) Del griego *phrassein*, hablar, y *phrasis* locución.

(3) Del griego *períodos*, de *peri*, alrededor, y *hodos*, camino.

En las cláusulas hay que estudiar su *extensión*, su *forma* y sus *cualidades*.

2. Por su *extensión*, las cláusulas se dividen en *cortas* y *largas*: son *cortas* las que constan de uno ó más pensamientos principales, no modificados por otros secundarios, v. gr.: *La virtud requiere mucha fortaleza y mucha constancia*. Cláusulas *largas* son aquellas cuyos pensamientos principales llevan dichas modificaciones, v. gr.:

«Los verdaderos sabios son aquellos cuyo entendimiento progresa continuamente, y que no estiman las ciencias sino porque les ayudan á ser mejores, y porque descubriendo con una misma mirada las bellezas de la verdad y las de la virtud, encuentran siempre esta contemplación más deliciosa á medida que el fin de su vida se aproxima.»

(FORMAY.)

Reglas. Sobre si son preferibles las cláusulas cortas ó las largas, hay que tener presente: 1.º Que como no pueden todos los pensamientos de un escrito carecer de ilustraciones, y como la cláusula no puede ser de igual extensión en todos ellos, el empeñarse en que sean igualmente cortas ó largas, sobre ser imposible, sería un gran defecto. 2.º Que deben por esta razón mezclarse según lo requiera el pensamiento del autor, teniendo presente que el abuso de las cortas produce la *obscuridad*, y el de las largas la *redundancia* y *afectación*.

3. Las cláusulas se dividen también, por su *forma*, en *simples* y *compuestas*: son *simples* las que constan de una sola oración principal, incluya ésta ó no oraciones accesorias, v. gr.: *La vanidad enfría el corazón*.

Cláusula *compuesta* es la que consta de dos ó más oraciones principales, v. gr.: *El placer nos arroja en una prisión, y el hábito cierra sus puertas tras nosotros, no dejándonos salida alguna*.

Reglas. Respecto á las cláusulas simples, si no tienen modificación, ninguna dificultad ofrecen; si tienen una ó pocas, debe procurarse que las palabras regentes se coloquen de suerte

que se vea claramente aquellas á quienes rigen; y si son muchas sus modificaciones, debe también tenerse cuidado que las modificaciones del sujeto estén inmediatas á éste, y que las que recaen sobre el verbo, si son adverbios ó frases adverbiales, antecedan al mismo ó le sigan á continuación, así como si son varios los complementos del verbo se antepongan algunos para no hacer fría y pesada la construcción de la cláusula.

El siguiente ejemplo presenta prácticamente la utilidad de las reglas citadas:

«En Madrid, patria de tantos y tan esclarecidos ingenios, nació á mediados del siglo pasado D. Leandro Fernández de Moratin, literato famoso por sus obras, distinguido por sus virtudes y célebre por sus desgracias.»

Respecto á las cláusulas compuestas, añadiremos á lo anteriormente dicho que sus diferentes oraciones principales guarden íntima conexión entre sí, pues de lo contrario deben formar cláusula por separado.

4. De tres modos se enlazan las oraciones en la cláusula: 1.º, por *yuxtaposición*, ó inmediata colocación; 2.º, por medio de las *conjunciones*; 3.º, por medio de los *modos del verbo*: gerundios, infinitivos, subjuntivos, etc.

Las conjunciones copulativas y disyuntivas, y la inmediata colocación, enlazan oraciones principales con principales, incidentales con incidentales, y subordinadas con subordinadas; las demás conjunciones, los modos del verbo y el relativo, enlazan generalmente oraciones accesorias con las principales de que dependen.

5. Otra división que se hace de la cláusula por su forma, es en *suelta* y *periódica* ó período. Cláusula *suelta* es aquella en la cual las oraciones principales no están ligadas entre sí por medio de conjunciones expresas, relativos y gerundios, v. gr.:

«Los malvados encuentran cómplices; los voluptuosos, compañeros en la disolución; los interesados, socios; los políticos, facciosos; los príncipes, cortesanos; los hombres de bien son los únicos que encuentran amigos.»

Cláusula *periódica* ó período es aquella cuyas oraciones principales se hallan ligadas ó

encadenadas por conjunciones, relativos, gerundios, etc., como en el ejemplo citado de la cláusula compuesta.

6. También se dividen las cláusulas por el número de miembros de que constan, y por la naturaleza de la palabra que encadena sus diversas proposiciones.

En el primer caso se llaman *afeles* ó simples, *bimembres*, *trimembres*, *cuatrimembres*, según el número de sus miembros; si pasa de este número, toma el nombre de *rodeo periódico*; y si tiene tantos que con dificultad pueden recitarse seguidamente, toma el nombre de *tassis* (1). La primera parte de periodo en el cual queda en suspenso el sentido, se llama *protasis* (2) ó principio: la segunda en que concluye, *apodosis* (3) ó conclusión.

En el segundo caso, las cláusulas se dividen en *condicionales*, *causales*, *relativas*, *adversativas*, según la clase de conjunción que encadena sus diversas proposiciones.

Se llaman *miembros* ó *colones* (4) las diferentes proposiciones principales de que consta una cláusula compuesta; é *incisos* (5), y también *comas*, los incidentes ó complementos de la misma.

7. Las diferentes pausas que se hacen al recitar la cláusula, se expresan en la escritura con los signos ortográficos: *coma*, *punto y coma*, *dos puntos* y *punto final*.

- (1) Del griego *tasis*, acción de prolongar.
 (2) Del griego *protasis*, proposición, primer miembro de un período.
 (3) Del griego *apodosis*, conclusión, segunda parte del período.
 (4) De *colon*, parte principal del período.
 (5) De *incidere*, dividir.

Estas pausas son una exigencia del sentido y una necesidad de la buena recitación. El Profesor enseñará prácticamente su acertada colocación, en la forma que lo estime más conveniente.

Las cláusulas se enlazan también unas con otras por *conjunciones*, *transiciones* ó *yuxtaposiciones*, cuyo agrupamiento constituye los *párrafos*, *capítulos*, *artículos*, etc.; clasificación de materias (1).

LECCIÓN IX.

Continuación: propiedades de la cláusula.

1. Cualidades que debe reunir toda cláusula.—2. Pureza: vicios opuestos y explicación de cada uno de ellos.—3. Claridad: reglas relativas á la colocación de las palabras en la cláusula: explicación y ejemplos.—4. Unidad: reglas relativas á la misma: explicación y ejemplos.

1. Toda cláusula, para estar bien construída, debe reunir los requisitos siguientes: *pureza*, *claridad*, *unidad*, *energía* y *armonía*. La cláusula que carezca de alguna de estas cualidades, será imperfecta ó viciosa.

2. *Pureza de la cláusula*. Es pura una cláusula cuando además de serlo, según lo ya visto, cada una de sus palabras conviene en su construcción con la índole y giro propios de nuestro idioma. Se oponen á esta cualidad, además del *arcaísmo* y el *neologismo*, el *solecismo*, *idiotismo*, y alguna vez la mala inteligencia de los *modismos*.

El *arcaísmo*, considerado como vicio de la cláusula, consiste en introducir giros completamente anticuados, y por tanto fuera de uso, v. gr.: *Acuérdome, señor muy magnífico, siendo yo de edad muy provecta*, etc. Respecto á estas construcciones, sólo alguna vez pueden sentar bien en poesía ó en escritos jocosos.

El *neologismo* de la cláusula consiste, por el

- (1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 47 y siguientes.

contrario, en introducir giros nuevos é improprios de nuestro idioma, violando así el buen régimen gramatical. Este neologismo se llama *sintáxico*; y según sea importado del idioma francés, italiano, etc., se llama *galicismo*, *italianismo*, etc., v. gr.: *No es así que se debe hablar á un hombre enfurecido.*

Además del neologismo *sintáxico*, existe el *fonético*, que desprecia los fundamentos de nuestra prosodia; el *ortográfico*, que intenta hacer fonética la escritura, siendo ideográfica, y el *retórico*, que prefiere lo exagerado á lo natural, lo pintoresco á lo propio, y lo técnico á lo sencillo.

Solecismo (1) es una viciosa construcción gramatical, v. gr.: *Medias para niños de estambre. Pide las llaves á la sobrina del aposento.*

Idiotismo (2) es toda frase que tiene un sentido disparatado ó absurdo por su propia aplicación, v. gr.: *Haz también entendimiento.*

Modismos (3) son ciertas frases características de un pueblo ó localidad, en las cuales hay que atender más al sentido que á la letra, verbigracia: *Tomó las de Villadiego*; al pie de la letra ha sido traducido por *tomó el camino de Santiago de Galicia. Tal era el denuendo y continente que tenían ambos combatientes*; también ha sido traducido por tal era el denuendo y *porción de tierra firme que tenían.*

3. *Claridad.* Consiste la claridad de la cláusula en que se exprese en ella el pensamiento sin obscuridad ni ambigüedad alguna. Estos dos defectos pueden resultar, ó de la mala elec-

(1) Del griego *soloiismos*, nombre que se daba á los habitantes de Soles, ciudad de Cilicia, por sus faltas gramaticales.

(2) De *idiotés*, el que vive de un modo raro.

(3) De *modus*, modo, manera.

ción de las palabras, ó de su defectuosa colocación: de lo primero hemos ya hablado al estudiar la palabra; ahora resta, pues, lo segundo.

Reglas. Para evitar la obscuridad y ambigüedad de la cláusula, bastaría la exacta observación de las reglas gramaticales, así en lo relativo al régimen y concordancia, como á su construcción; mas como esto no se entiende siempre bien, ampliaremos esta regla, diciendo que se coloque cada palabra y cada miembro en el lugar que más claramente haga ver su dependencia y relación.

Las palabras cuya colocación exige mayor cuidado son los *adverbios* y *frases adverbiales*, las *circunstancias modificativas*, los *relativos*, el *pronombre de la tercera persona* y el *recíproco*.

Creemos sea ocioso el dar detalles sobre cada uno de estos puntos y encargarlos á la memoria, pues sólo manejando nuestros *Ejercicios de análisis literario* pueden ser éstos comprendidos y con ello recordarse.

4. *Unidad.* Consiste la unidad de la cláusula en que todas sus partes estén ligadas entre sí de tal modo, que hagan en el ánimo la impresión de un pensamiento total, no la de muchos.

Para conseguir dicha unidad se observarán las reglas siguientes:

1.^a Que la idea capital descuelle en primer término, cambiando lo menos posible de supuestos que la obscurezcan é interrumpen.

2.^a No deben acumularse en una cláusula pensamientos tan inconexos entre sí que cómodamente pudieran ser objeto de otras cláusulas.

3.^a Debe cuidarse mucho de no interrumpir la unidad de la cláusula con paréntesis inútiles.

4.^a La cláusula ha de quedar completamente cerrada, pues de otro modo deja de ser cláusula.

La indicación anterior sobre el modo de poder ser comprendidas estas materias, conviene igualmente aquí (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 70 y siguientes.

LECCIÓN X.

Continuación.

1. Energía de la cláusula: cómo se alcanza: precisión y concisión: reglas relativas á la energía: explicación y ejemplos.—2. Harmonía: ¿de qué proviene? Suavidad: ritmo y harmonía unitativa: explicación, reglas y ejemplos.

1. *Energía* (1): una cláusula será enérgica, cuando el pensamiento en ella encerrado hiera vivamente nuestra imaginación.

Ya hemos visto que la exactitud y claridad dan energía á la palabra, así como las imágenes y los epítetos á la frase; ahora veremos que, en la cláusula, y por tanto en el lenguaje, la precisión y la concisión son los medios de conseguir esta cualidad.

La *precisión* (2) consiste en no usar más ideas que las indispensables para la expresión del pensamiento, y la *concisión* (3) en no usar más palabras que las indispensables también para la expresión de dichas ideas; la precisión se refiere, pues, al pensamiento, y la concisión al lenguaje. De una y otra puede decirse, con Quintiliano, que toda idea y palabra que nada añade al sentido, se lo quita: *obstat quidquid non adjuvat*.

Las reglas relativas á la energía de la cláusula se derivan de lo dicho, y son las siguientes:

- 1.^a Debe purgarse la cláusula de toda idea y palabra inútil que nada añadan al sentido.
- 2.^a Debe limpiarse la cláusula de todo miembro redundante.
- 3.^a No deben multiplicarse sin necesidad las palabras relativas, demostrativas y conexivas.
- 4.^a Las palabras capitales ó enfáticas, esto es, las que representan la idea dominante del pensamiento, deben colocarse

(1) Del griego *enerjucía*, vigor, fuerza moral.
 (2) De *caedere* y *præ*, cortar lo que antecede.
 (3) De *caedere* y *cum*, cortar, dividir con.

donde hagan más impresión. No es posible determinar fijamente cuál sea este lugar, pues depende de la claridad y genio de la lengua, pudiendo indistintamente estar al principio, medio ó fin, según las circunstancias que ilustran el pensamiento.

5.^a Respecto á la gradación de los miembros de la cláusula y á la colocación de los complementos y palabras homólogas en la misma, sólo el buen oído y el gusto adquirido en la lectura de los buenos modelos podrán disponer á un buen acierto.

Se llaman palabras *homólogas* (1) en una cláusula, ya los varios sujetos que se refieren á un mismo atributo, ya los atributos que se refieren á un mismo sujeto, y ya la serie de objetos ó circunstancias cuya enumeración se hace en la misma.

2. *Harmonía*: entiéndese por harmonía de la cláusula el grato sonido que resulta de la acertada elección y combinación de las palabras en la misma, así como de la buena distribución de los acentos y pausas.

Proviene la harmonía de la cláusula: 1.^o, de que las palabras sean gratas al oído y fáciles de pronunciar, en cuyo caso se llaman *melodiosas* (2) y suaves; 2.^o, de que estén distribuidas con cierta proporción musical, que es á lo que se llama *ritmo* (3) ó número, y 3.^o, de que las palabras, por la naturaleza de los sonidos ó por la cantidad de las sílabas, tengan cierta analogía con los objetos que representan, á lo que se llama *harmonía imitativa*.

A la *suavidad* de las palabras se opone la *monotonía*, ó molesta repetición de las mismas letras ó palabras, v. gr.: *La petición pedida por el ponente*. El *hiato* (4) ó concurrencia de

(1) De *homos*, igual, y *logos*, palabra, discurso.
 (2) De *melos*, música, y *ode*, canto, suavidad de voz.
 (3) Del griego *rithmos*, movimiento regular.
 (4) De *hiare*, abrir la boca.

muchas vocales de la misma especie, v. gr.: *convenía á ambos*. La *cacofonía* (1), que es el encuentro de consonantes ásperas y de difícil pronunciación, v. gr.: *terrorífico tirano*. El *sonsonete*, que es la repetición de sílabas idénticas ó parecidas en una misma frase, v. gr.: *Ellos dijeron que los buenos eran presos*.

Respecto al *ritmo* ó número debe procurarse que las pausas ó descansos estén colocados de suerte que la respiración no se fatigue, y que los miembros guarden entre sí cierta cadencia y estructura musical, así como una gradación constante hasta el fin, que debe cerrar con las palabras más llenas y sonoras.

Respecto á la *harmonía imitativa* podemos reducir el campo de la imitación á tres órdenes de cosas, á saber:

1.º Imitar con el sonido de las palabras *otros sonidos*. 2.º El *movimiento físico y sensible de los cuerpos*. 3.º *Las pasiones y sentimientos del hombre*.

En cuanto á la imitación de los sonidos por medio de la palabra, cabe fácilmente y con perfección conseguirse, pues, como hemos visto, el lenguaje literario sólo es una colección de sonidos.

Se comprende, por tanto, el que haya palabras que guarden analogía entre el sonido de su pronunciación y el de las cosas que expresan, á cuya analogía ó imitación se da el nombre de *onomatopeya* (2); tales son *rugido, silbido, retumba, chisporroteo, estampido, cacarear, ronquido, etc.*

Ejemplo de este primer grado:

La abeja *susurrando*,
El trueno *harrisonante retumbando*,

(1) Del griego *hacos*, malo, y *phone*, voz.
(2) Del griego *onoma*, nombre, y *poiein*, hacer.

Rompa el cielo en mil rayos encendido,
Y con pavor horriso cayendo,
Se despedace en hórrido *estampido*.

(HERRERA.)

Continuo, ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, et aridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longe
Littora misceri et nemorum increbescere murmur.

(VIRGILIO.)

El movimiento puede igualmente expresarse por medio de la palabra, toda vez que la música nos enseña que es susceptible de tal imitación por el sonido. Las sílabas de muchas consonantes, los diptongos, los incisivos largos, expresan la lentitud; á la vez que las sílabas breves, las compuestas de vocales, los esdrújulos, etc., aligeran la frase y expresan la rapidez.

Ejemplos de este segundo grado:

Sabe con tanto peso quebrantado
Por esta alta, empinada, aguda sierra,
Del golpe y de la carga maltratado
Me alzo apenas.
..... y sólo la pereza
No levantó del suelo la cabeza.

(LOPE DE VEGA.)

..... et obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo.

(HORACIO.)

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

(VIRGILIO.)

Es del caballo la veloz carrera
Tendido en el escape volador....

(ESPRONCEDA.)

La única regla que puede darse en esta materia á fin de educar el oído y buen gusto, es mucha y detenida lectura de los buenos modelos, y mucho ejercicio literario; entendiéndose que esto será para educar, no para crear esas dotes naturales.

Las *pasiones del ánimo* admiten también una fiel imitación por medio de la palabra, á la

manera de lo que pasa en la música, pues nadie confunde el sentimiento que despierta un *himno patriótico* con el de una *plegaria*, ni el de una *endecha* con el de una *letrilla satírica*.

Cómo se alcanza esto, equivale á preguntar cómo se alcanza la inspiración, ó cómo se forma el poeta; lo cual, si el arte estético puede aún contestar que concibiendo y sintiendo exactamente la realidad, como dicho arte no puede dar lo que esto supone, que es elevada inteligencia y privilegiado corazón, lo que hace es señalar claramente la distancia que hay de un poeta á un versificador ó coplero.

Los siguientes ejemplos imitan bien la *impaciencia*, el *dolor*, la *tristeza*, etc.

Acude, corre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz á tu mano,
Menea fulminante el hierro insano.

(FR. L. DE LEÓN.)

Illa, graves oculos conata attollere: rursus
Deficit: infixum stridet sub pectore vulnus
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit
Ter revoluta toro est: oculisque errantibus alto
Quaesivit caelo lucem in gemmitque reperta.

(VIR., *Encida*, lib. IV.)

Cum subit illius tristissima noctis imago,
Que mihi supremum tempus in urbe fuit;
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui:
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.

(OVIDIO.)

Por todo lo que queda dicho se ve que la palabra, siendo sonido, no puede menos de imitar las propiedades de los seres físicos, como las del ser racional. Es un error el creer que esta armonía del lenguaje es un efecto casual ó un mero artificio del escritor; su origen es más alto, pues reconoce por tal la analogía y semejanza interior de las cosas, de la cual se deriva esa admirable armonía universal que el hombre, como *microcosmos*, no puede menos de reflejar en su conjunto y en cada una de sus propiedades (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 80 y siguientes.

LECCIÓN XI.

Elegancias de lenguaje.

1. Etimología y definición de las elegancias: su división y enumeración.—2. Elegancias por repetición: explicación, reglas y ejemplos de cada una de ellas.—3. Elegancias por adición y supresión: explicación, reglas y ejemplos.—4. Elegancias por analogía de sonido, de accidentes gramaticales y de significación: explicación, reglas y ejemplos.

Estudiada ya la palabra y la cláusula bajo el punto de vista retórico, sigue, como consecuencia inmediata y procediendo siempre de lo más fácil á lo más difícil, el de los diferentes adornos con que puede ser embellecido dicho lenguaje, todo lo cual constituye lo que algunos retóricos denominan formas *especiales ó particulares* (1) de la elocución ó discurso, y que son las *elegancias*, *tropos* y *figuras de pensamiento*.

1. Llámanse elegancias (de *elegire*, elegir, escoger) *ciertas maneras de construir las cláusulas con belleza, gracia y aun á veces con energía*. Aunque su número es considerable por depender de la colocación ó combinación de estas palabras en la misma cláusula, nosotros citaremos sólo las más estudiadas.

Importa ante todo saber que el nombre de *figuras de dición* con que las denominan algunos preceptistas, es impropio, pues en ellas no hay nada figurado.

Generalmente se clasifican las elegancias en tres grupos diferentes, de los cuales el 1.º con-

(1) Algunos retóricos estudian en este punto las formas generales de la obra literaria, lo cual, ni lógica ni pedagógicamente encontramos tenga disculpa, por la sencilla razón de que el método lógico las rechaza aquí por no ser este su punto de colocación, é igualmente el pedagógico por la dificultad que entraña su conocimiento. Además, estas formas, que unos las reducen á tres, otros las extienden á más de veinte, señalando, entre ellas, las formas *interna, externa, directa, indirecta*; la *subjéctiva expositiva*, la *objetiva narrativa* y la *descriptiva*, la *dialogada*, la *de amplificación*, la *de acción*, la *prosaica*, la *poética*, la *oratoria*, *novelística*, etc., etc. Basta, á nuestro juicio, la siguiente enumeración para comprender la inoportunidad arriba citada (*).

(*) Todas estas formas se estudian en sus respectivos géneros, y su conocimiento sólo se adquiere señalándolas en los *Ejercicios de análisis*.

siste en *repetir* alguna ó algunas palabras en la cláusula; el 2.º en *añadir* ó *suprimir* algunas otras en la misma, y el 3.º en *reunir* y *combinar* palabras análogas entre sí por el *sonido*, por los *accidentes gramaticales* y por el *significado*.

Pertencen al primer grupo la *repetición*, *conversión*, *compleción*, *reduplicación*, *conduplicación*, *concatenación*, *epanadiplosis* y *reflexión*.

Corresponden al segundo la *conjunción* ó *polisíndeton*, y la *disyunción* ó *asíndeton*.

Y, finalmente, abraza el tercero la *aliteración*, *asonancia* y *paranomasia*, que se refieren á la *analogía de sonido*; la *derivación*, *polipote* y *similicadencia*, que se refieren á la *analogía de accidentes gramaticales*, y la *sinominia* y *paradiástole*, que se refieren á su *significación*.

Algunos incluyen aquí con notoria impropiedad las licencias gramaticales, así las que se refieren á suprimir ó añadir alguna letra en la palabra, como la *aféresis*, *protasis*, etc., como las que se refieren al aumento ó supresión de alguna palabra en la oración, como la *elipsis*, *zeugma* y *pleonismo*; como también las que se refieren á la libertad de concordar los accidentes de las palabras, ó de ordenarlas, como la *silepsis* y el *hipébaton*. El estudio de todas estas licencias corresponde á la Gramática.

Elegancia por repetición.

2. *Repetición* (1) ó *anáfora*: consiste esta elegancia en empezar los incisos ó miembros de una cláusula con una misma palabra, v. gr.:

«*Nada* embellece tanto á los hombres, *nada* corrige sus defectos sociales, *nada* modera su espíritu, *nada* arregla los movimientos de su corazón tanto como la caridad.»

(1) De *repetere*, volver á pedir.

Cur aliquid vidi? Cur noxia lumine fecit?
Cur imprudenti cognita culpa mihi?

(OVIDIO.)

Conversión (1): se reduce á repetir al final de los incisos ó miembros de una cláusula una misma palabra, v. gr.:

«La caridad lo soporta *todo*, lo cree *todo*, espera en *todo*, lo sufre *todo* y sin ella es inútil *todo*.»

Doletis tres exercitus, patres conscripti, interfectos; interfecit Antonius: desideratis clarissimos cives; eos quoque vobis eripuit Antonius: auctoritatem hujus ordinis violatum videtis; eam etiam violabit Antonius.

(CICERÓN.)

Compleción (2): estriba en que sea una misma la palabra con que empiezan los incisos ó miembros de una cláusula, y concluyan también dichos incisos ó miembros por otra que, á su vez, sea igual en todos ellos, v. gr.:

«No es ser racional el que no domina y regla sus *pasiones*; no alcanza la paz del alma aquel que corre y para á merced de las *pasiones*; no vive, no es verdaderamente libre, el que no siente otra energía que la de sus propias *pasiones*.»

Quem Senatus damnarit, quem populus romanus damnarit, quem omnium existimatio damnarit eum vos sententiis absolvetis.

(CICERÓN.)

Reduplicación (3): es la repetición de una misma palabra en un mismo inciso ó miembro, v. g.:

«Yo *afirmo*, *afirmo* con toda la convicción de mi alma, que no cabe honradez ni verdadera dignidad allí donde se infringe la justicia.»

*Me, me adsum qui feci: in me convertite ferrum,
O Rotuli.*

(VIRGILIO.)

(1) De *cum* y *vertere*, dar vueltas.

(2) De *complexio*, juntura, enlace.

(3) De *re* y *duplicare*, repetir ó doblar dos veces.

Conduplicación (1): consiste en que la última palabra de un inciso y la primera del inmediato sean las mismas, v. gr.:

«No es quien se ríe ó celebra sus propios defectos, *el hombre de bien*; *el hombre de bien* se angustia y apena, en medio de sus debilidades, por alcanzar una perfección que no posee.»

Sequitur pulcherrimus Astur,
Astur equo fidens.

(VIRGILIO.)

Concatenación (2): se reduce á empezar los incisos ó miembros de una cláusula con palabras tomadas del inciso ó miembro que le precede, v. gr.:

«El positivismo arrastra al *placer*, el *placer* al *afán de riquezas*, y el *afán de riquezas* al olvido de todo deber.»

Torva leonae lupum sequitur, lupus ipse capellam,
Florentem cytisum sequitur lasciva capella.

Epanadiplosis ó sobrerreduplicación: estriba en que la primera y la última palabra de una cláusula simple sean las mismas, v. gr.:

«*Ignorante* es el hombre que, aun creyéndose ilustrado, se ríe y burla de otro *ignorante*.»

Ambo florentes ætatibus, Arcades ambo.

(VIRGILIO.)

Y, finalmente, la **conmutación (3)**, llamada también reflexión, retruécano ó antimetábole, consiste en que las palabras de que constan los incisos de una cláusula sean las mismas, aunque invertidas en orden, casos y tiempos, v. gr.:

«Los señores se convierten en *esclavos*, y los *esclavos* en señores.»

- (1) De *cum* y *duplicare*, redoblar.
(2) De *cum* y *catenare*, encadenar.
(3) De *commutare*, trocar, permutar.

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

Fit indominatu servitus, in servitute dominatus.

(CICERÓN.)

Toda inútil repetición de palabras se llama **battología**.

Battología quiere decir balbucear, repetir las mismas palabras. Se deriva de las dos palabras griegas, *Battos*, que era un rey de Cirene tartamudo, y *leguein*, hablar. Monlau da otro origen á esta palabra; pero lo que hay que tener en cuenta es no confundir este vicio con la *tantología* y la *perisología*, que á su vez se confunden con la amplificación, si bien la primera viene de *tanto* (lo mismo) y *leguein* (decir), y la segunda de *perisos* (superfluo) y *logos* (discurso). Téngase en cuenta que éstas se refieren á la repetición ó superfluidad de ideas, y la *battología* á la de palabras.

Reglas. Respecto al uso de este grupo de elegancias, debe tenerse en cuenta: 1.º, que la *repetición*, *conversión* y *compleción* pueden usarse con naturalidad, siempre que la palabra repetida sea muy interesante, atendidas las circunstancias que modifica; 2.º, que la *reduplicación* y *conduplicación* deben usarse en lugares patéticos, y 3.º, que las demás deben relegarse, generalmente, á los asuntos jocosos, por el artificio que descubre su juego de palabras. Decimos generalmente, porque si alguna de ellas se presentase en asuntos serios, siempre que fuese natural y no rebuscada, debería usarse también.

Elegancias por omisión ó adición.

3. **Asíndeton:** esta elegancia, que vale tanto como disyunción ó disolución, consiste en suprimir las conjunciones que enlazan las palabras ó los miembros de una cláusula para dar mayor energía y rapidez al estilo, v. gr.:

Con impetu veloz el asta trémula,
Por la acerada cota penetrando,
Hiere, traspasa, parte el corazón.

Ad omnes affectus impetu rapimur, vituperamus, laudamus, misoremur, irascimur.

(Q. CURCIO.)

Polisíndeton, que significa conjunción ó vínculo, consiste en multiplicar las conjunciones *y*, *ni*, entre varios miembros de una misma cláusula, v. gr.:

Y el Santo de Israel abrió su mano
Y los dejó, y cayó en despeñadero
El carro, y el caballo, y el caballero.

Me *præ ceteris et colit, et observat, et diligit.*

(CICERÓN.)

Reglas. La *disyunción* se usa generalmente cuando la vehemencia y pasión aceleran la rapidez del pensamiento; la *conjunción* cuando, por el contrario, nos detenemos pensativos ante la importancia ó grandeza del pensamiento que enunciamos.

4. Elegancias por analogía de sonido.

Aliteración (1) es la repetición en la cláusula de una misma letra, sea vocal ó consonante, v. gr.:

Las torres que desprecio al aire fueron,
A su gran pesadumbre se rindieron.

(RIOJA.)

Luctantes ventos tempestatesque sonoras.

(VIRGILIO.)

Asonancia (2) es la terminación de dos ó más incisos ó miembros de la cláusula con voces cuyas últimas sílabas son idénticas, v. gr.:

«Era amigo de la *templanza* y enemigo de toda *alabanza*.»

Ut ejus semper voluntatibus non modo cives asenserint socii
obtemperarint, hostes obedierint; sed etiam venti tempestatesque
obsecundarint.

(CICERÓN.)

- (1) De *ad y litera*, proximidad de letras.
(2) De *assonare*, sonar cerca.

Paranomasia (1) ó *annominatio*: tiene lugar 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, v. gr.:

Sospecho, prima querida,
Que de mi contento y vida
Serafina será fin.

Inceptio est *amentium*, hand *amantium*.

(TERENCIO.)

Reglas. La *aliteración* sólo debe tener lugar cuando se intenta imitar algún sonido ó movimiento; la *asonancia*, cuando no hallándose muy cerca las palabras rimadas, dan gran energía á la dicción, pues fuera de este caso es un defecto eufónico, y la *paranomasia* en los asuntos jocosos, por más que muchos la busquen creyéndola un precioso adorno del estilo.

Elegancias por accidentes gramaticales.

Derivación (2): se comete esta elegancia cuando en una cláusula hay palabras derivadas de un mismo radical, v. gr.:

Por los engaños de Sinón vengada
La fama infame del famoso Atrida.

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

(TERENCIO.)

Polipote (3): consiste en emplear una misma palabra bajo diferentes formas gramaticales, como un adjetivo en sus varias terminaciones, un sustantivo en sus dos números, un verbo en diferentes tiempos, modos ó personas, v. gr.:

«Loco de alegría está su padre, *loca* su madre, y *locos* todos sus hermanos.»

(1) Del griego *para*, al lado, y *onomadzein*, nombrar.

(2) De *derivare*, derivar, hacer venir.

(3) Del griego *polys*, muchos, y *plotos*, casos, finales ó desinencias.

Vanitas vanitatum, et omnia vanitas.

(*Ecclesiastes.*)

Similicadencia (1), ó cadencia igual, tiene lugar cuando se terminan dos ó más incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo caso, ó con verbos en el mismo tiempo y personas, v. gr.:

Te punzen y te sajen,
Te hundan, te golpeen, te martillen,
Te piquen, te acribillen,
Te dividan, te corten y te rajen.

(FR. DIEGO GONZÁLEZ.)

Quanta deinde omnibus in rebus temperantia! Quanta fidelitas!
Quanta facilitas! Quanto ingenio! Quanta humanitate!

Reglas. De estos adornos no hay inconveniente en usar siempre que, evitando la cacofonía y no siendo rebuscados, se derivan de la afinidad lógica de las ideas, lo cual hace aparezca esa misma afinidad en las palabras.

Elegancias por significación.

Sinonimia: consiste en introducir en la cláusula dos ó mas palabras sinónimas, sin indicar la diferencia de su distinta significación, v. gr.:

«No lo permitiré, no lo consentiré, no lo toleraré.»

Non feram, non patiar, non sinam.

(CICERÓN.)

Paradiástole (2) ó separación: se reduce á usar términos sinónimos indicando su distinta significación, v. gr.:

«Juan no tiene disculpa, pues aquello, más que *mentira*, fué un verdadero *embuste*.»

Tantum accessit, ut mihi nunc denique *amare* videar, antea *dilevise*.

(CICERÓN.)

- (1) De *similiter* y *cadens*, que cae de un modo semejante.
(2) Del griego *para* y *diástole*, separación, desunión de ideas.

Reglas. Para que las *sinonimias* estén fundadas, es necesario que haya una verdadera gradación de ideas, ascendente ó descendente; pues de otro modo ocasiona una débil redundancia, á la que se da el nombre de *datismo*. Respecto de la *paradiástole*, introducida con oportunidad, es muy útil para fijar el valor preciso y exacto de las palabras; cuando falta dicha oportunidad, degenera en nimia sutileza (1).

La palabra *datismo* procede de *Datis*, que fué un personaje persa, introducido por Aristófanes en una de sus comedias, y á quien hace hablar, repitiendo un mismo pensamiento, de diferentes modos.

LECCIÓN XII.

El lenguaje recto y figurado: tropos.

1. Etimología y definición de los tropos: sentido recto y figurado de las palabras: ejemplos: sentido primitivo y traslativo: ¿puede este último pasar á ser el recto? — 2. Origen de los tropos. — 3. Su división y fundamento. — 4. Síncdoque: sus clases: explicación, reglas y ejemplos de cada una. — 5. Metonimia: sus clases: explicación, reglas y ejemplos de cada una. — 6. Metáfora: comparación de este tropo con los anteriores: división de la metáfora: reglas, explicación y ejemplos. — 7. Ventajas de los tropos.

1. A la traslación de una palabra de su sentido recto á otro figurado se llama *tropo*, palabra griega que significa *giro*, *vuelta*, etc. Las palabras, de consiguiente, pueden tener esos dos sentidos: cuando yo digo: *me encanta esa fuente*, la palabra *fuentes* la tomo en sentido recto; pero cuando digo: *el trabajo es fuente de riqueza*, aquí la tomo en sentido figurado.

De los varios sentidos con que una palabra puede usarse, sólo el primitivo es generalmente el recto, quedando para los demás la denominación de traslativo ó figurado, que alguna vez pasa á ser el recto, por haber desaparecido el primitivo; tal sucede con las palabras *alma*, *entendimiento*, etc., que primitivamente significaron *soplo* y *facultad del alma* respectivamente, y hoy expresan el espíritu humano la primera, y el juicio, sensatez y cordura del hombre la segunda.

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 91 y siguientes.

2. Los retóricos atribuyen el origen de los tropos á la *necesidad*, entendiéndola ya *gramatical*, *ideológica* y *moral*, y señalan como fundamento de los mismos la *asociación de las ideas*.

Esto, además de no ser otra cosa que tomar el efecto por la causa, es evadir la dificultad, refiriéndola á otro hecho más general sobre el que ellos mismos confiesan que no cabe explicación ni demostración alguna.

No es, pues, el origen de los tropos debido á la necesidad, sino antes bien esa necesidad es un efecto natural de nuestro modo de conocer en analogía con la naturaleza de la palabra. Como esta cuestión excede de la Literatura preceptiva, puede verse nuestra *Literatura general*, pág. 139.

3. Entre el sentido propio y figurado de una palabra existe siempre, ó una relación de *comprensión*, ó una de *sucesividad* ó tiempo, ó una de *analogía* ó *semejanza*: la primera relación constituye el tropo llamado *sinécdoque*; la segunda, el llamado *metonimia*, y la tercera, el llamado *metáfora*. Son, pues, la *sinécdoque*, *metonimia* y *metáfora*, las únicas clases de tropos que existen, y á ellas pueden referirse los señalados por los retóricos con los nombres de tropos de sentencia. tales como la *metalepsis*, *antonomasia*, *alegoría*, etc., etc.

4. *Sinécdoque* (1), que etimológicamente significa *comprensión*, es un tropo en el cual el sentido recto de la palabra y el figurado conservan siempre una relación de *comprensión*, ó de parte á todo, y viceversa.

Todas las *sinécdoques* pueden reducirse á las tres especies siguientes:

1.º De la parte por el todo, y viceversa,

(1) Del griego *senekdechestac*, comprender, reunir.

v. gr.: *veinte mil bayonetas*, por *veinte mil fusiles* ú *hombres armados*.—*Acuérdate, hombre, que eres polvo y en polvo te has de convertir*.

2.º De lo particular por lo general, y viceversa, v. gr.: *los aguilonos*, por *los vientos*; *los mortales*, por *los hombres*.—La materia por la obra, v. gr.: *el acero*, por *la espada*.—El singular por el plural, v. gr.: *el español es valiente*, *la patria de los Jovellanos*.—El nombre común por el propio, que equivale á tomar la especie por el individuo, v. gr.: *el Evangelista*, por San Juan; *es un Mecenas*, por un protector de las letras. Esta última traslación se llama también *antonomasia*.

3.º De lo abstracto por lo concreto, v. gr.: *la ignorancia es atrevida*, *la codicia es insaciable*.—Del continente por el contenido, v. gr.: *bebí la taza*.

Reglas. Es preciso que las traslaciones empleadas en la *sinécdoque* estén autorizadas por el uso, así como en las introducidas por vez primera deben guardarse las conveniencias de relación, oportunidad, decoro, etc., que todo tropo requiere; así, se puede decir bien: *salieron diez velas del puerto*, ó *entraron en él*, porque la *vela* es lo primero que divisamos de un bajel; estaría mal dicho si en vez de velas dijéramos *quillas*, pues la quilla no se ve por ir debajo del agua.

5. *Metonimia* (1), que etimológicamente significa *transnominación*, es un tropo en el cual el sentido propio de la palabra y el figurado conservan siempre una relación de *sucesividad* ó tiempo.

Todas las *metonimias* pueden reducirse á las cuatro especies siguientes:

1.º De la causa por el efecto, v. gr.: *sol*

(1) Del griego *meta*, más allá, y *onoma*, nombre.

fuerte, por *calor fuerte*. Esta especie comprende el antecedente por el consiguiente, v. gr.: *fué Sagunto*, por *ya no existe* (á esta traslación llaman algunos metalepsis).—Del inventor por la cosa inventada, v. gr.: *Ceres*, por *pan*.—El autor por sus obras, v. gr.: *leo á Cervantes*, por *leo sus obras*.

2.º Del efecto por la causa, v. gr.: *mi aldea es mi felicidad*;—*vivo de mi trabajo*; en vez de decir: *mi aldea es causa de mi felicidad*;—*vivo del fruto de mi trabajo*.

3.º Del signo por la cosa significada, v. gr.: *cedan las armas á la toga*;—*el labio ceda al laurel*; en vez de decir: *ceda la fuerza á la justicia*, la palabra á la virtud.

4.º Del instrumento por la causa activa, v. gr.: *es una buena pluma*, por *es un hombre que escribe bien*.

Cuantas variantes señalan los retóricos en este tropo, se refieren á alguna de las cuatro señaladas.

Reglas. Consistiendo la metonimia en poner antes una cosa que debiera venir después, y viceversa, es necesario, á fin de que haya verdad en esta sustitución, que las circunstancias sean tales que justifiquen esta libertad. Tal sucederá cuando á la presencia de un objeto ó de un hecho nos impresiona algún detalle anterior ó posterior, con preferencia al objeto ó al hecho mismo, y lo expresamos con dicho detalle.

6. *Metáfora* (1), que etimológicamente significa traslación, es un tropo en el cual el sentido propio de una palabra y el figurado conservan siempre una relación de analogía y semejanza.

De todos los tropos, el único en que riguro-

(1) Del griego *metapherein*, transportar, trasladar.

samente hay traslación de sentido es la metáfora; pues en la sinécdoque y metonimia, más que traslación, es sólo extensión de sentido. Entre la metonimia siguiente: *las canas deben ser respetadas*, y la metáfora: *el cristal de las aguas*, hay la notoria diferencia de que en el primer ejemplo la palabra *cana* y la de *vejez* son atributos de un mismo objeto (hombre), mientras en el segundo, las palabras *cristal* y *aguas* se refieren á cosas del todo distintas.

La metáfora se divide en *simple*, *continuada* y *alegórica* ó *alegoría*.

Es *simple* aquella que tiene la mayoría de sus términos en sentido propio, v. gr.: *La vehemencia y rapidez del verso pindárico es un torrente*. Es *continuada* aquella que tiene la mayoría de sus términos en sentido figurado, v. gr.: *Es su elocuencia un impetuoso torrente que todo lo arrolla*. Es *alegórica* ó *alegoría* (1) aquella que tiene todos los términos en sentido metafórico, necesitando, por tanto, el auxilio de algún antecedente ó consiguiente para su explicación, v. gr.: *Este tierno arbusto no tardará en dar frutos copiosos y sazonados*: solamente el antecedente ó consiguiente puede decirnos que la palabra *este* se refiere aquí á un niño.

Son también alegorías los *apólogos* ó fábulas, las *parábolas* y muchas composiciones que revisten esta forma.

Muchos retóricos añaden á los tropos dichos otra clase, que denominan de *sentencia*, y en la que incluyen la *antonomasia*, *metalepsis*, *alegoría*, *perífrasis*, *alusión*, *personificación*, *simil*,

(1) De *allos* y *agoreuein*, arengar, emplear discursos que tienen otro sentido.

reticencia, etc., etc. Ya hemos visto que los tres primeros son variantes de los estudiados; la *perífrasis* y la *alusión* corresponden á la sinécdoque, pues los dos se limitan á expresar un objeto, valiéndose de algún accidente ó detalle; del mismo modo la *personificación* se refiere en sus dos primeros grados á tomar lo abstracto por lo concreto, y es una sinécdoque también, y en sus dos últimos grados es medio natural de expresión; el *simil* es una metáfora expresa, y la *reticencia* una sinécdoque también, pues con lo poco que se dice expresa el todo de lo que se quiere decir.

Reglas. El objeto de donde se tome la metáfora ha de ser conocido de los lectores, debiendo engrandecer y realzar el pensamiento, y no despertar ideas torpes y asquerosas. Faltaría á lo primero el que dijese, hablando al pueblo: *Juan es el satélite de Pedro*; á lo segundo: *El magistrado era un galgo en acudir á la represión de todos los delitos*; á lo tercero: *Las rocas son las verrugas de la tierra*.

La semejanza entre los objetos de una metáfora ha de ser manifiesta. Infringiría este precepto el que dijera: *Un orador elocuente es una pirámide de Egipto*. Cuando la semejanza entre los dos objetos es vaga y débil, la metáfora es forzada; tal sería la siguiente: *La muerte es el solsticio de la vida*.

La metáfora debe ser consecuente ó sostenida: así, el que comparase á un rey con un piloto, y dijera: *El rey es un piloto que dirige el edificio del Estado*, faltaría á esta regla, pues el piloto dirige las naves y no los edificios. Para usar esta última palabra deberíamos decir: *El rey es la columna que sostiene el edificio del Estado*.

7. Entre las grandes ventajas que nos proporcionan los tropos, resultan como principales las siguientes: 1.^a Los tropos contribuyen á expresar con más claridad las expresiones cuando se usan oportunamente; 2.^a Dan energía al estilo y una concisión al lenguaje que sin ellos sería imposible consignar á veces; 3.^a Enriquecen la lengua y le dan belleza y gracia (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 113 y siguientes.

LECCIÓN XIII.

1. Fondo de la obra literaria: opiniones sobre este punto.—2. Belleza directa ó indirecta del asunto.—3. Consideración general sobre la belleza.—4. Definición de la misma.—5. Atributos generales y particulares de la belleza.—6. Analogías y diferencias entre la verdad, el bien y la belleza.—7. El verdadero arte bello, ¿puede corromper las buenas costumbres?—8. Belleza objetiva y subjetiva.—9. Definición de la belleza por los sentimientos que despierta.—10. Dificultad de fijar la causa de estos sentimientos.—11. Explicación.—12. Formación del tipo ideal.—13. Ejemplos.

El elemento primero en la práctica y el más importante, sin disputa, en toda obra literaria, es la elección de su asunto; por más que muchos, teniendo una idea pobre y formalista del arte, aseguran que no hay buenos ó malos asuntos, sino buenos ó malos escritores. Como este elemento se confunde con el de la enunciación de los pensamientos y sentimientos de que se vale el escritor para su desarrollo mental, punto que á continuación tratamos, y como hoy rige una completa anarquía sobre esta parte de la preceptiva, importa fijar con toda claridad las cuestiones capitales que al asunto se refieren, dejando su explicación para cuando estudiemos la Novela y el Drama.

1. Es hoy doctrina corriente en todas las Retóricas oficiales, la de afirmar que el asunto de toda obra artístico-literaria debe ser siempre bello, y la de afirmar, igualmente, que debe ser desechado todo asunto, idea generadora, pensamiento capital, ó como quiera llamarse, que sea lo contrario, esto es, que sea deforme é inmoral.

Veamos ahora las opiniones contrarias á la anterior afirmación. Lo es, en primer lugar, la que reduce el fondo ó asunto de la obra literaria á la *méra imitación*, y lo mismo la que lo reduce á la *bella imitación* de la naturaleza; lo es la proclamada con la fórmula de *el arte por el arte*; lo es la conocida hoy con los nombres de *realismo* y *naturalismo*; y, finalmente, lo es la que inscribe en su bandera el lema de *Ars et veritas*. La primera puede ser, ó una copia de lo que aparece á nuestra vista, y por tanto, susceptible de que lo presentado sea bueno ó malo, bello ó deforme; ó puede ser una idealización ó embellecimiento de este mismo elemento, y por lo tanto con idénticos peligros. La segunda hace consistir la importancia de la obra en su perfecta ejecución, sin tener en cuenta que por mucho que sea el va-

reticencia, etc., etc. Ya hemos visto que los tres primeros son variantes de los estudiados; la *perífrasis* y la *alusión* corresponden á la sinécdoque, pues los dos se limitan á expresar un objeto, valiéndose de algún accidente ó detalle; del mismo modo la *personificación* se refiere en sus dos primeros grados á tomar lo abstracto por lo concreto, y es una sinécdoque también, y en sus dos últimos grados es medio natural de expresión; el *simil* es una metáfora expresa, y la *reticencia* una sinécdoque también, pues con lo poco que se dice expresa el todo de lo que se quiere decir.

Reglas. El objeto de donde se tome la metáfora ha de ser conocido de los lectores, debiendo engrandecer y realzar el pensamiento, y no despertar ideas torpes y asquerosas. Faltaría á lo primero el que dijese, hablando al pueblo: *Juan es el satélite de Pedro*; á lo segundo: *El magistrado era un galgo en acudir á la represión de todos los delitos*; á lo tercero: *Las rocas son las verrugas de la tierra*.

La semejanza entre los objetos de una metáfora ha de ser manifiesta. Infringiría este precepto el que dijera: *Un orador elocuente es una pirámide de Egipto*. Cuando la semejanza entre los dos objetos es vaga y débil, la metáfora es forzada; tal sería la siguiente: *La muerte es el solsticio de la vida*.

La metáfora debe ser consecuente ó sostenida: así, el que comparase á un rey con un piloto, y dijera: *El rey es un piloto que dirige el edificio del Estado*, faltaría á esta regla, pues el piloto dirige las naves y no los edificios. Para usar esta última palabra deberíamos decir: *El rey es la columna que sostiene el edificio del Estado*.

7. Entre las grandes ventajas que nos proporcionan los tropos, resultan como principales las siguientes: 1.ª Los tropos contribuyen á expresar con más claridad las expresiones cuando se usan oportunamente; 2.ª Dan energía al estilo y una concisión al lenguaje que sin ellos sería imposible consignar á veces; 3.ª Enriquecen la lengua y le dan belleza y gracia (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 113 y siguientes.

LECCIÓN XIII.

1. Fondo de la obra literaria: opiniones sobre este punto.—2. Belleza directa ó indirecta del asunto.—3. Consideración general sobre la belleza.—4. Definición de la misma.—5. Atributos generales y particulares de la belleza.—6. Analogías y diferencias entre la verdad, el bien y la belleza.—7. El verdadero arte bello, ¿puede corromper las buenas costumbres?—8. Belleza objetiva y subjetiva.—9. Definición de la belleza por los sentimientos que despierta.—10. Dificultad de fijar la causa de estos sentimientos.—11. Explicación.—12. Formación del tipo ideal.—13. Ejemplos.

El elemento primero en la práctica y el más importante, sin disputa, en toda obra literaria, es la elección de su asunto; por más que muchos, teniendo una idea pobre y formalista del arte, aseguran que no hay buenos ó malos asuntos, sino buenos ó malos escritores. Como este elemento se confunde con el de la enunciación de los pensamientos y sentimientos de que se vale el escritor para su desarrollo mental, punto que á continuación tratamos, y como hoy rige una completa anarquía sobre esta parte de la preceptiva, importa fijar con toda claridad las cuestiones capitales que al asunto se refieren, dejando su explicación para cuando estudiemos la Novela y el Drama.

1. Es hoy doctrina corriente en todas las Retóricas oficiales, la de afirmar que el asunto de toda obra artístico-literaria debe ser siempre bello, y la de afirmar, igualmente, que debe ser desechado todo asunto, idea generadora, pensamiento capital, ó como quiera llamarse, que sea lo contrario, esto es, que sea deforme é inmoral.

Veamos ahora las opiniones contrarias á la anterior afirmación. Lo es, en primer lugar, la que reduce el fondo ó asunto de la obra literaria á la *méra imitación*, y lo mismo la que lo reduce á la *bella imitación* de la naturaleza; lo es la proclamada con la fórmula de *el arte por el arte*; lo es la conocida hoy con los nombres de *realismo* y *naturalismo*; y, finalmente, lo es la que inscribe en su bandera el lema de *Ars et veritas*. La primera puede ser, ó una copia de lo que aparece á nuestra vista, y por tanto, susceptible de que lo presentado sea bueno ó malo, bello ó deforme; ó puede ser una idealización ó embellecimiento de este mismo elemento, y por lo tanto con idénticos peligros. La segunda hace consistir la importancia de la obra en su perfecta ejecución, sin tener en cuenta que por mucho que sea el va-

lor de este elemento artístico, vale bien poco cuando se aplica á desarrollar una idea generadora ó concepción frívola é insustancial. Debiera, pues, corregirse dicha fórmula diciéndose: *El arte por la belleza*, en vez de *El arte por el arte*. La tercera, llamada realista, cercena, á pesar del nombre, esa misma realidad, escogiendo sólo, como hace hoy, para sus asuntos la parte grosera y deforme de la vida, como si la vida se rigiera y desarrollara únicamente por el interés y el apetito. La cuarta, ó sea la naturalista, aplicación de la filosofía positivista hoy reinante á la esfera del arte, intenta deducir del temperamento, educación y medio social en que vive un individuo, lo que necesariamente debe suceder á éste en cualquier circunstancia importante de la vida. Y finalmente, la última nada específica, pues todo cabe en ella, según sea el valor que se dé á las palabras *ars et veritas*.

2. La afirmación antedicha de que el asunto de toda obra literaria debe ser siempre bello, es deficiente si no se añade que esta belleza puede presentarse en la obra de dos modos: *directa é indirectamente*. Directamente, cuando el sentimiento ó la acción que se desarrolla en la obra es en sí bella; é indirectamente, cuando, con motivo de un sentimiento desordenado ó de una acción malvada, se muestran las torturas y remordimientos que acompañan siempre al que infringe esta ley universal, apareciendo, por tanto, indirectamente, toda la bondad y valor de esa misma belleza.

Al estudiar la Novela y el Drama se verá ampliada esta doctrina. Téngase, por lo pronto, en cuenta, que la opinión de los que afirman en absoluto que el fondo de la obra literaria es la exteriorización de la belleza, es á todas luces deficiente. Si no se acepta la distinción anterior, muchas de las obras de más reconocida bondad tendrán que desecharse por antiestéticas, cual sucedería hoy en nuestro teatro moderno con las tan aplaudidas *Un drama nuevo* y el *Don Alvaro ó la fuerza del sino*. Aclarado ya este importantísimo punto, veamos qué es y qué realidad tiene eso que llamamos belleza y sublimidad.

3. La belleza (1) no es una cosa, sino una

(1) De *bellus*, bonito, delicioso, como diminutivo de *bonus*, anti-gua forma de *bonus*.

cualidad: nadie dice «ahí viene la belleza», ó «he visto la belleza», sino que las frases usuales son: «ese cuadro es bello, esa sinfonía es bella, esa acción es bella.»

4. La belleza es una cualidad, que consiste en que tanto las cosas como los individuos manifiesten, más ó menos claramente, la perfección que encierra toda su especie ó género; á esta especie ó género se da el nombre de tipo ó idea.

5. La perfección de la especie, reflejada en más ó en menos en los individuos, constituye la *unidad, variedad y armonía*; atributos que convienen lo mismo á la belleza que á la verdad y al bien, pero que sólo son *preceptibles* en la belleza.

6. La verdad, el bien y la belleza, convienen entre sí ó tienen algo de común; las tres son propiedades inherentes á las cosas, aunque guardando relaciones distintas con ellas. En la verdad, esta relación es de mera *conformidad* entre el objeto y el sujeto, ó lo conocido y el que conoce; en el bien, es de *finalidad* entre las obras y el fin, ó entre lo que se hace y el destino que se da á lo hecho; en la belleza, es de *analogía y semejanza* entre el individuo y la especie, ó entre el hecho y la idea, lo sensible y lo ideal, lo que sucede y lo que debe suceder; por esto son también idénticas en el fondo, y por tanto hermanas. ®

7. Según esta doctrina, no es posible belleza donde existe el vicio ó la inmoralidad; tampoco puede haber costumbres estéticas peligrosas, pues no puede darse caso en que el interés moral tenga que desterrarse de la obra artística á fin de que aparezca más claramente la belleza.

8. La belleza se divide en *objetiva* y *subjetiva*: la primera es la que existe en las cosas independientemente del efecto que nos produce; la segunda es la que se despierta en nosotros á causa de esa misma contemplación.

Una y otra tienen el mismo carácter, pues una y otra suponen un concierto ordenado y armónico más ó menos *perceptible*, pero siempre perceptible, entre el fondo y la forma.

9. Ordinariamente se define la belleza atendiendo á la afección que produce en el espectador, la cual, según la generalidad de los escritores, es *pura* y *desinteresada*.

10. Aunque la belleza ha existido siempre y su efecto ha sido siempre también sentido por el hombre, sin embargo, no ha acertado éste á señalar lo que producía en él dicha afección, atribuyéndola unas veces al *placer físico*, y otras á la satisfacción de alguna necesidad *material* ó *espiritual*.

11. De aquí, en primer término, el interés que mostró el hombre por alcanzar las cosas *útiles* que satisfacían las exigencias materiales, como si toda la vida estuviese reducida á lo útil, ó sea á la *aptitud que tienen las cosas de satisfacer las necesidades corporales*.

Otro paso más, dado en esta escala estética, fué el desentenderse el hombre del objeto útil para atender solamente al *placer* que le producía su consecución. Este *agrado* ó *placer físico* puede definirse: *La cualidad que poseen ciertos objetos para satisfacer el apetito humano, si bien haziendo, una vez consumada la posesión*.

Satisfechas en gran parte esta clase de necesidades, el hombre pudo dedicarse con preferencia al desarrollo de sus aptitudes espirituales, aspirando á leer á través de los objetos naturales y de los humanos, lo que hasta entonces había estado oculto á sus miradas. Esto dió lugar á lo *hermoso* ó *agradable*, que es el límite más cercano de lo bello, y que podemos definir: *Todo aquello que produce una afección capaz de satisfacer la inteligencia, y de estimular y arrastrar nuestro sentimiento y voluntad*.

La diferencia de lo *hermoso* y de lo *bello* consiste en que lo primero es individual y nos lo suministra la experiencia, y lo segundo general y lo suministra la razón.

12. Lo bello no se alcanza copiando sólo la naturaleza, ni entresacando las partes más perfectas de los objetos para formar un todo, ni tampoco por un esfuerzo de la individual fantasía humana. Estos procedimientos, que se señalan por algunos para la formación del tipo (1) ideal de lo bello, son igualmente falsos.

El primero, que consiste en trasladar fielmente todo aquello que el artista ve, y por lo cual se llama *realista*, admite indistintamente para su concepción lo mismo lo bello que lo deforme, lo bueno que lo malo; este procedimiento es falso, pues el *ideal* de toda obra literaria, ó como si dijéramos, el mérito mayor de toda obra, debe consistir siempre en la exteriorización de un objeto bello. El segundo, que consiste en un ingenioso artificio para entresacar las partes más perfectas de la realidad y formar con ellas un todo acabado, por cuya razón lleva el nombre de *idealista*, es también falso, y además imposible en la práctica, á no ser que preceda ese mismo ideal que se busca, lo cual sucede de hecho. El tercero, que desecha por inútil el auxilio que las perfecciones antedichas del mundo exterior puede prestarle, por lo que se llama *racionalista*, es también falso, pues el ideal sólo puede alcanzarse cotejando lo que sucede con lo que debe suceder, ó lo que es lo mismo, el mundo del sentido con el de la razón.

13. Para hacer ver la bondad de la doctrina expuesta, léanse algunos de los modelos de nuestros *Ejercicios de análisis*.

Bella y tierna es la elegía de Tibulo *A la guerra*, que empieza:

Quis fuit horrendos primus qui protulit enses?

Bellísima y edificante es la oda de Horacio en la cual se muestra que la tranquilidad del ánimo sólo se consigue con el vencimiento de las pasiones, y que empieza:

Otium divos rogat in patenti.

(1) Del griego *typos*, modelo, forma, figura, ejemplo.

No es menos bella la siguiente oda de Alberto Lista, *El triunfo de la tolerancia*, que empieza así:

¡Ay! ¡Cuándo brillarás, felice día,
En que estreche el humano
Con el humano la amorosa diestra? (1).

LECCIÓN XIV.

Lo sublime y lo cómico.

1. Definición y explicación de lo sublime y de lo cómico.—2. Su división.—3. ¿Existe belleza en lo sublime y en lo cómico?—4. Consecuencias de esta pregunta.—5. Lo sublime, lo cómico y lo ridículo objetiva y subjetivamente considerado.—6. Divisiones de la belleza. 7. Ejemplos.

1. Lo sublime (2) es considerado, según unos, como grado de elevación y magnitud, en cuyo sentido llega hasta el más superior, que es Dios, y del cual se dice que es lo sublime absoluto. Según otros, como en la belleza hay completa armonía entre el fondo y la forma, hacen derivar del desequilibrio de esta armonía el valor de lo sublime y de lo cómico, negando, por tanto, que en Dios existan estos grados de belleza. Evidentemente, en Dios lo bello y lo sublime es una misma cosa; no así en el hombre, para el que cabe una gradación en la belleza de las cosas creadas, según se aproximan más ó menos á la perfección de su autor. Será, pues, lo sublime, para el hombre, *la belleza en su más alto grado*, y dependerá ese desequilibrio entre su fondo y su forma, de la dificultad que el hombre tiene, y realmente existe, de dar forma externa adecuada á la grandeza de la concepción.

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*.
(2) De *sublimis*, elevado, magnífico, grande.

Es lo cómico (1), también, *un grado inferior de belleza*, y consiste, á su vez, en el predominio de la forma sobre el fondo, ó como dicen algunos escritores, *en el predominio de lo sensible sobre lo ideal, ó en la perturbación de lo esencial por lo accidental*.

2. Lo sublime se divide en *matemático y dinámico*; el 1.º comprende la cantidad en forma de extensión, como el *mar*, el *espacio*; el 2.º, la fuerza física y espiritual, como las *grandes tempestades*, el *choque de nuestra libertad con las pasiones*, etc.

3. Importa no perder de vista que lo cómico y lo ridículo (2), siendo grados de belleza, y el último aun más inferior, exigen que ésta se halle en los objetos sobre que recae, pues de no ser así se convertiría uno y otro en burla (3) cínica ó inmoral.

4. El cumplimiento de este precepto bastaría para que desaparecieran una infinidad de obras malamente llamadas artísticas, en las cuales, por ignorancia ó por maldad, se ridiculizan las cosas más nobles ó venerandas; ó se aplaude, cual rasgo de ingenio y de valor, lo que para todo hombre honrado debiera merecer la calificación de villanías y de crímenes.

5. Lo sublime, como lo cómico y lo ridículo, puede ser considerado también objetiva y subjetivamente; *objetivamente* considerado, consiste lo sublime en el predominio ya dicho de lo esencial sobre lo accidental; así como lo cómico, en el predominio más ó menos momentáneo de lo accidental sobre lo esencial.

Subjetivamente considerado, consiste lo su-

(3) De *Komikós*, lo perteneciente á la comedia.
(1) De *ridiculus*, de *ridere*, reír.
(2) De *burra*, plural de *burra*, mofa, desprecio, fruslería.

blime humano, que es el que aquí interesa, en el sacrificio de nuestro interés individual, y aun en el de nuestra propia vida, en aras del cumplimiento de un deber; y lo cómico, en el predominio de alguna ligera y momentánea imperfección personal, sostenida por ignorancia ó debilidad. Cuando dicha imperfección reconoce por causa la *perversión y maldad*, aparece entonces lo *deforme*, que es siempre enemigo de todo grado de belleza.

Un hombre enamorado de su figura ó de sus propios méritos será sólo ridículo, porque esto no arguye perversión y maldad; mas un hombre de inteligencia superior, pero de mala intención y sentimientos villanos, será no ridículo, sino deforme y repugnante.

6. Lo sublime, según los estéticos, se divide en *real ú objetivo, ideal ó subjetivo, y compuesto ó artístico*, que comprende los dos anteriores.

Señalar la mayor ó menor belleza que en sí contienen los objetos pertenecientes á las dos primeras clases, esto es asunto de un tratado completo de Estética; señalar la belleza que encierra cada una de las producciones más notables del espíritu humano, esto corresponde á la Literatura histórico-crítica.

7. Los siguientes pasajes pueden servir de comprobación á lo dicho. Desde Longino acá son considerados como sublimes los siguientes versículos de la Sagrada Escritura:

«La tierra estaba empero informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo; y el espíritu de Dios se movía sobre las aguas. Dijo, pues, Dios: Sea hecha la luz. Y la luz quedó hecha.»

Sublime es el heroísmo de Régulo cuando, sabiendo que le espera la muerte, se desprende de los brazos de su esposa é hijos para ser fiel á su juramento.

Atqui sciebat, quæ sibi barbarus
Tortor pararet: non aliter tamen
Dimovit obstantes propinquos
Quam si clientum longa negotia

Dijudicata lite relinqueret
Tendens venafranos in agros
Aut lacedæmonium Tarentum.

(HORACIO.)

Sublime es el poder y grandeza del Ser Supremo, tan grandilocuentemente expresada en el salmo XXVIII, vertido por D. Tomás G. Carvajal.

De la voz poderosa
El eco ya resuena
Del Señor en la nube tenebrosa:
.....

No queremos abandonar este punto sin destruir la opinión, hoy muy valedera, de que lo inmoral no excluye á lo sublime, y que, por tanto, son concepciones sublimes: Medea, destrozando á sus hijos por celos; Mhirra, suicidándose después de declarar su incestuoso amor; igualmente que el *Verther* de Goëthe, el *Mahoma* de Voltaire, etc. El verdadero sublime, siendo un grado de elevación en la belleza, jamás podrá ser compatible con el crimen. Es verdad que los notabilísimos escritores que sostienen que *lo inmoral no excluye á lo sublime*, lo fundan en que, lo mismo en la desesperación que en el suicidio, aparece una energía y grandeza de voluntad á todas luces incontestable: nosotros, en vez de *grandeza*, diríamos *trastorno*; trastorno que, más bien que poderío y sublimidad, lo que expresa es limitación y flaqueza.

LECCIÓN XV.

El pensamiento en Retórica y sus condiciones esenciales.

1. Elocución: su diferencia de la Retórica.—2. El pensamiento retóricamente considerado.—3. Reglas relativas al modo de alcanzar, elegir y expresar los pensamientos literarios.—4. Verdad y falsedad del pensamiento.—5. De qué depende esta última.—6. Verdad científica y poética, ó verosimilitud.—7. Verosimilitud por posibilidad y por necesidad.—8. Reglas y ejemplos sobre cada uno de estos puntos.

1. Llámase *elocución* (1) á la manifestación de nuestros pensamientos y sentimientos por medio del lenguaje oral.

(1) De *eloqui*, explicar, decir.

Como se ve, la elocución se limita á expresar fácilmente nuestros pensamientos y sentimientos, mientras que la Retórica, según lo ya dicho, aspira á más, pues se vale de estos elementos para expresar la belleza que el escritor concibe y siente: por eso creemos impropia esta palabra para designar toda la primera parte de nuestra asignatura.

2. El pensamiento, retóricamente considerado, no es todo aquello que queremos comunicar cuando hablamos ó escribimos, sino *la forma interior que reviste en nuestra inteligencia, aquello mismo que queremos comunicar á los demás*. Esto último ya sabemos, por lo anteriormente dicho, que se exige sea bello.

Con esta adición se comprende que el pensamiento y sentimiento del escritor deben sujetarse en toda obra literaria á algo superior, que es la belleza, la cual queda ya estudiada. Respecto á la enumeración de las cualidades del sentimiento que algunos preceptistas incluyen en este punto, nosotros las omitimos, ya por ser las mismas del pensamiento, y ya también porque el verdadero conocimiento del corazón humano, es en el literato hijo de la intuición, más que del raciocinio.

3. Las reglas relativas á los pensamientos literarios se refieren, unas á la manera de alcanzarse, otras al modo de elegirse, y otras, finalmente, á la manera de expresarse: estas últimas constituyen las llamadas figuras de pensamiento.

Respecto á la manera de hallarse los pensamientos literarios, no existe otra que la ya señalada, en la introducción al enumerar las funciones del pensamiento; pues sólo estudiando y meditando mucho sobre la materia de que se habla ó escribe, podremos alcanzar dicho resultado.

Cuantas reglas se den sobre este punto serán verdaderas si convienen con lo que la Lógica enseña, y falsas si se apartan de ella.

En cuanto á la elección de los mismos, ó sea el conocimiento de aquellas cualidades que deben acompañar á todo buen pensamiento literario, fácil es señalarlas, teniendo en cuenta: lo primero, que el pensamiento reclama como condición esencial la *verdad*, que es lo que busca y á lo que aspira, y de cuyo requisito se derivan, como legítimas consecuencias, la *claridad* y la *solidez*; y segundo, que el pensamiento literario requiere además ser expresado con *naturalidad*, de cuyo requisito, también, nacen la *finura*, *energía*, *delicadeza*, *oportunidad*, *apasionamiento* y cuantas cualidades constituyen la característica genialidad del escritor.

Las primeras cualidades se derivan, pues, del pensamiento mismo; las segundas de las condiciones que adornan al escritor; unas y otras pueden, con más propiedad, denominarse *objetivas* y *subjetivas* respectivamente, pues entre las segundas las hay también esenciales, como, por ejemplo, la *naturalidad*. Sin embargo, en obsequio á la claridad, respetamos la nomenclatura establecida.

4. La *verdad* (1) del pensamiento literario consiste en que éste se halle en un todo conforme con la naturaleza de las cosas á que se refiere: el vicio opuesto á este requisito esencial se llama *falsedad* (2).

5. Las causas principales de la falsedad de los pensamientos son tres: la primera depende de afirmarse una cosa de un modo contrario á lo que ella es, v. gr.: *El cuerpo humano tiene dos cabezas*. La segunda, de atribuir á las cosas cualidades que no poseen, v. gr.: *El hombre vuela*. *El hombre adquiere la ciencia sin esfuerzo*

(1) De *veritas*, verdad, justicia, equidad.

(2) De *fallere*, engañar.

ni trabajo. La tercera, de negar á las cosas aquellas propiedades que en sí contienen, v. gr.: *El hombre es un ser que no siente ni padece.*

6. La verdad del pensamiento literario se divide en *científica* y *poética*: en la primera se refiere nuestro pensamiento á cosas que existen ó han existido, y en la segunda á cosas que no existen ni han existido, pero que pueden existir. Esta segunda clase toma también el nombre de *verosimilitud* (1).

7. La verosimilitud puede también ser de dos clases: verosimilitud por *posibilidad*, y verosimilitud por *necesidad*. La primera consiste en afirmar como posible todo aquello que no contradice las leyes ó propiedades esenciales de las cosas. Ejemplos: *Es posible que un hombre tropiece, caiga y apenas se lastime. Es imposible que la piedra en que tropezó dicho hombre se convierta en caballo.* La segunda consiste en afirmar todo aquello que fatalmente debe suceder conforme á la naturaleza misma de las cosas, v. gr.: *Es necesario muera el hombre á quien cortan la cabeza. Es necesario que sufra la madre que ve ahogarse á sus propios hijos.*

8. *Reglas.* Las reglas más importantes que deben tenerse presentes sobre la verdad de los pensamientos, son las siguientes:

1.^a Todo pensamiento debe ser verdadero; en las obras poéticas y en la novela puede esta verdad ser meramente poética ó verosimil.

2.^a Lo mismo la verdad científica que la verosimilitud, deben conformarse con la realidad de las cosas á que se refieren, pues que sin esto no hay verdad de ninguna clase.

3.^a La verdad científica sólo se alcanza con un profundo conocimiento de la materia sobre que se habla ó escribe; la de

(1) De *verus* y *similis*, semejante á la verdad.

sentimiento, con un profundo conocimiento del corazón humano.

4.^a En las composiciones festivas es permitido únicamente el uso de pensamientos falsos, con tal que sea muy visible la falsedad y muy manifiesta la brillantez é ingeniosidad humorística de dichos pensamientos.

5.^a El modo de corregir y rectificar los pensamientos falsos corresponde á la Lógica.

Ejemplos de pensamientos verdaderos. Aunque lo son todos los que conforman con la realidad, citaremos los siguientes: *Dios es cavidad. El hombre es mortal. La virtud da paz á la conciencia,* ó estos otros de Rioja:

Aquel entre los buenos es contado
Que el premio mereció, no quien le alcanza.

.....
Sin la templanza, ¿viste tú perfecta
Alguna cosa?

El lenguaje del sentimiento exige la misma conveniencia con la realidad, según lo ya dicho, que el lenguaje de la razón, expuesto en los ejemplos anteriores. Sirva de ejemplo la siguiente estrofa de la magnífica elegía de D. Juan Nicasio Gallego, titulada *El Dos de Mayo*:

¡Cuánta escena de muerte! ¡Cuánto estrago!
¡Cuántos ayes doquier! Despavorido
Mirad ese infelice
Quejarse al adalid empedernido
De otra cuadrilla atroz. «¡Ah! ¿qué te hice!»
Exclama el triste en lágrimas deshecho.
«Mi pan y mi mansión partí contigo,
Te abrí mis brazos, te cedi mi lecho,
Templé tu sed, y me llamé tu amigo.
¡Y hora 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 sus ministros mira,
Y con tremenda voz gritando: ¡fuego!
Tinto en su sangre el desgraciado expira (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 129.

LECCIÓN XVI.

Continuación.

1. Claridad y profundidad del pensamiento.—2. Vicios opuestos á la claridad: explicación de cada uno de ellos.—3. Reglas para dar claridad al pensamiento literario.—4. Ejemplo práctico para esclarecer este punto.—5. Solidez del pensamiento: vicio opuesto.—6. Importancia y reglas.—7. Ejemplos.

1. Es *claro* (1) un pensamiento cuando los términos ó ideas que en él se expresan y relacionan se comprenden fácilmente, supuesta la aptitud necesaria para ello.

Sin este conocimiento de las ideas y relaciones, que son la materia de todo pensamiento, nunca será éste claro para quien lo lea, por más que las palabras con que se enuncia sean muy corrientes y muy oídas, v. gr.: *El fuego quema. El trabajo ennoblece al hombre.* El primer ejemplo será claro para quien conozca el valor de las palabras *fuego* y *quema*; el segundo para quien conozca la relación que el verbo señala, además de conocer los términos de dicha relación.

Es *profundo* (2) un pensamiento cuando la extensión y generalidad de sus términos hace que sean muchas las relaciones que comprende, v. gr.:

Asomaba á sus ojos una lágrima
Y á mi labio una frase de perdón;
Habló el orgullo y se enjugó su llanto,
Y la frase en mis labios expiró.
Yo voy por un camino, ella por otro;
Pero al pensar en nuestro mutuo amor,
Yo digo á n: «¿por qué callé aquel día?»
Y ella dirá: «¿por qué no lloré yo?»

(BECQUER.)

La dificultad de comprender esta clase de

- (1) De *claritas*, claridad, resplandor.
(2) De *pro*, hacia adelante, y *fundus*, fondo.

pensamientos no depende de que sean oscuros, sino de ser muchas y variadas las relaciones que entrañan.

2. Los vicios opuestos á la claridad del pensamiento son la *obscuridad*, *confusión* y *embrollo*.

Es *oscuro* (1) un pensamiento cuando no aparecen las cosas que en él se expresan con distinción y como en relieve. *Confuso* (2) cuando relaciona propiedades de una cosa sin orden y enlace, y *embrollado* (3) cuando relaciona cosas diferentes sin el orden antedicho.

3. Reglas. Las reglas principales para dar claridad á nuestros pensamientos literarios, son las siguientes:

1.^a Observar y meditar bien las cosas ó propiedades que en el pensamiento se expresan y relacionan; pues cuanto mejor se vean aquéllas y con más distinción éstas, mayor será la claridad que revista y más fácil su expresión.

2.^a No descansar perezosamente en la recitación de palabras corrientes y muy oídas, creyendo por eso mismo conocer lo que significan, y por lo tanto, lo que se dice; pues esto, además de ser un error, tiene el gravísimo inconveniente de acostumbrar á los jóvenes á ser frívolos y locuaces. El cumplimiento de esta regla es hoy de absoluta necesidad.

3.^a Abstenerse el escritor de hablar sobre cosas que apenas están ligeramente bosquejadas en su inteligencia y que por lo mismo sólo las percibe á través de nubes y sombras, pues de esta manera es imposible expresarse con claridad.

Para que se comprenda la diferencia de los grados de obscuridad en el pensamiento, citaremos el siguiente ejemplo práctico, que el Profesor podrá variar y cuyo ejercicio creemos muy conveniente en todos los casos análogos para aclarar dificultades de esta índole.

4. «Figurémonos que, estando los alumnos en clase, se cierran las puertas y ventanas por donde entra la luz; desde luego todo quedará en una completa *obscuridad*; añadamos hipotéticamente que el Profesor continúa la clase y sigue preguntando la lección; el alumno que la sepa podrá contestar por otro, y el Profesor atribuir

- (1) De *obscuritas*, falta de luz.
(2) De *confundere*, confundir, mezclar cosas diversas, desordenar.
(3) Del verbo italiano *embrogliare*, enredar.

el mérito á quien no lo tiene, cayendo en una lastimosa *confusión*; supongamos todavía que, por efecto de esa misma circunstancia, un alumno afirma que el que contestó no es el preguntado, mientras otro niega ser exacto; aquí habrá un *embrollo* manifiesto, que sólo podrá remediarse abriendo paso á la luz, para que cada una de esas cosas se vean por el Profesor, y las pueda así esclarecer y ordenar.»

5. La *solidez* (1) del pensamiento no es otra cosa que la *verdad del raciocinio*, la cual resiste toda *falsa argumentación*. En su sentido propio, se llama sólido á todo aquello que es consistente y de mucha duración; así se dice *edificio sólido*, esto es, edificio de hondos cimientos, buenos materiales, gruesas paredes, etc. El vicio opuesto á la solidez se llama *futilidad*.

6. Esta cualidad es una de las más importantes en el escrito, y su ejercicio requiere un estudio y preparación que por desgracia es poco común en nuestros días.

Reglas. 1.^a Para dar solidez á nuestros pensamientos, no hay otro camino que el señalado en la Lógica, que, en resumen, viene á ser mucho dominio sobre la materia de que se habla ó escribe.

2.^a Aunque en las obras ligeras y jocosas se atiende más á la brillantez é ingeniosidad del pensamiento que á la solidez, será siempre de superior mérito el autor que reuna ambas cualidades.

3.^a En toda obra seria deben ser los pensamientos sólidos, aunque para esto haya de sacrificarse toda clase de brillantez, que, en suma, sólo es la apariencia de lo sólido.

7. *Pensamientos sólidos.* «Con los trabajos se alarga la vida; con los deleites se abrevia. Á un vaso de vidrio formado á soplos, un soplo lo rompe; el de oro, hecho á martillo, resiste al martillo. Quien ociosamente ha de pasear por el mundo, poco importa que sea delicado; el que le ha de sustentar sobre sus hombros, conviene que los erie robustos.»

(SAAVEDRA.)

Pensamientos fútiles (2). «La naturaleza puso puertas á los ojos

(1) De *solidus*, macizo, firme.

(2) De *futilis*, lo que es ligero, vano, inútil.

y á la lengua, y dejó abiertas las orejas para que á todas horas oyesen.»

(SAAVEDRA.)

Pensamientos brillantes (1). «Es el sol la criatura que más ostentadamente retrata la grandeza del Creador. Llámase sol, porque en su presencia todas las demás lumbreras se retiran: él solo campea» (2).

(GRACIAN.)

LECCIÓN XVII.

El pensamiento en Retórica: sus condiciones accidentales.

1. Enumeración de estas cualidades.—2. Pensamientos naturales: su importancia y reglas.—3. Objeción sobre este punto.—4. Vicios opuestos á la naturalidad: ejemplos.—5. Pensamientos finos: correspondencia entre el sentido usual y el retórico: reglas y ejemplos.

1. Las condiciones accidentales ó subjetivas del pensamiento, ó sean las que se derivan de las cualidades dominantes del escritor, son: la *naturalidad*, *finura*, *delicadeza*, *energía*, *apasionamiento*, *originalidad*, *oportunidad*, etc.

2. El lenguaje común llama hombre *natural* (3) á aquel que se presenta tal como es. Conforme con este sentido, llámense pensamientos naturales á aquellos que se enuncian espontáneamente sin que se descubra ningún esfuerzo de parte del escritor; la mucha naturalidad recibe el nombre de *facilidad* (4), así como cuando ésta es efecto de la sencillez de alma se llama *candor* (5) é *ingenuidad* (6).

(1) Del antiguo francés *bril*, brillo.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 134 y siguientes.

(3) De *naturalitas*, ingenuidad, sencillez, falta de artificio.

(4) De *facilis*, lo que se hace sin trabajo.

(5) De *candor*, sinceridad, pureza de alma.

(6) De *ingenuus*, noble, de buena fe.

el mérito á quien no lo tiene, cayendo en una lastimosa *confusión*; supongamos todavía que, por efecto de esa misma circunstancia, un alumno afirma que el que contestó no es el preguntado, mientras otro niega ser exacto; aquí habrá un *embrollo* manifiesto, que sólo podrá remediarse abriendo paso á la luz, para que cada una de esas cosas se vean por el Profesor, y las pueda así esclarecer y ordenar.»

5. La *solidez* (1) del pensamiento no es otra cosa que la *verdad del raciocinio, la cual resiste toda falsa argumentación*. En su sentido propio, se llama sólido á todo aquello que es consistente y de mucha duración; así se dice *edificio sólido*, esto es, edificio de hondos cimientos, buenos materiales, gruesas paredes, etc. El vicio opuesto á la solidez se llama *futilidad*.

6. Esta cualidad es una de las más importantes en el escrito, y su ejercicio requiere un estudio y preparación que por desgracia es poco común en nuestros días.

Reglas. 1.^a Para dar solidez á nuestros pensamientos, no hay otro camino que el señalado en la Lógica, que, en resumen, viene á ser mucho dominio sobre la materia de que se habla ó escribe.

2.^a Aunque en las obras ligeras y jocosas se atiende más á la brillantez é ingeniosidad del pensamiento que á la solidez, será siempre de superior mérito el autor que reuna ambas cualidades.

3.^a En toda obra seria deben ser los pensamientos sólidos, aunque para esto haya de sacrificarse toda clase de brillantez, que, en suma, sólo es la apariencia de lo sólido.

7. *Pensamientos sólidos.* «Con los trabajos se alarga la vida; con los deleites se abrevia. Á un vaso de vidrio formado á soplos, un soplo lo rompe; el de oro, hecho á martillo, resiste al martillo. Quien ociosamente ha de pasear por el mundo, poco importa que sea delicado; el que le ha de sustentar sobre sus hombros, conviene que los erie robustos.»

(SAAVEDRA.)

Pensamientos fútiles (2). «La naturaleza puso puertas á los ojos

(1) De *solidus*, macizo, firme.

(2) De *futilis*, lo que es ligero, vano, inútil.

y á la lengua, y dejó abiertas las orejas para que á todas horas oyesen.»

(SAAVEDRA.)

Pensamientos brillantes (1). «Es el sol la criatura que más ostentosamente retrata la grandeza del Creador. Llámase sol, porque en su presencia todas las demás lumbreras se retiran: él solo campea» (2).

(GRACIAN.)

LECCIÓN XVII.

El pensamiento en Retórica: sus condiciones accidentales.

1. Enumeración de estas cualidades.—2. Pensamientos naturales: su importancia y reglas.—3. Objeción sobre este punto.—4. Vicios opuestos á la naturalidad: ejemplos.—5. Pensamientos finos: correspondencia entre el sentido usual y el retórico: reglas y ejemplos.

1. Las condiciones accidentales ó subjetivas del pensamiento, ó sean las que se derivan de las cualidades dominantes del escritor, son: la *naturalidad*, *finura*, *delicadeza*, *energía*, *apasionamiento*, *originalidad*, *oportunidad*, etc.

2. El lenguaje común llama hombre *natural* (3) á aquel que se presenta tal como es. Conforme con este sentido, llámense pensamientos naturales á aquellos que se enuncian espontáneamente sin que se descubra ningún esfuerzo de parte del escritor; la mucha naturalidad recibe el nombre de *facilidad* (4), así como cuando ésta es efecto de la sencillez de alma se llama *candor* (5) é *ingenuidad* (6).

(1) Del antiguo francés *bril*, brillo.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 134 y siguientes.

(3) De *naturalitas*, ingenuidad, sencillez, falta de artificio.

(4) De *facilis*, lo que se hace sin trabajo.

(5) De *candor*, sinceridad, pureza de alma.

(6) De *ingenuus*, noble, de buena fe.

La naturalidad es la condición más importante de un escrito; sin ella, las demás cualidades, que á continuación estudiaremos, no podrán nunca sostenerse por mucha que sea la habilidad del escritor.

Reglas. Para hablar con naturalidad es necesario estar adornado de esta condición; el escritor que no la posea trabaje por adquirirla, pues sólo á esta costa podrá transmitirla á sus escritos. El medio es difícil, pero segurísimo, y, sobre todo, digno.

3. Por más que se afirme que muchos hablan y escriben con calor, modestia, etc., siendo ellos muy frios y muy soberbios, añadiendo que justamente en este artificio estriba el arte, nosotros, con profunda convicción, afirmamos que lo primero es falso, pues á la larga ó á la corta, lo que es natural vence y se sobrepone á todo artificio; y que lo segundo, sobre ser también falso, según lo expuesto al definir la Retórica, lo creemos altamente indigno.

4. El vicio opuesto á la naturalidad es la *afectación* (1), que por algunos toma los nombres de *exageración* (2), *hinchazón* (3), *violencia*, *amaneramiento*, etc., según nazca de *ponderar los objetos y los afectos; ó del abuso de adornos con que se enuncian; ó de la lejana relación que tienen los pensamientos con las cosas de que se habla; ó de la carencia de variedad en las ideas.*

Ejemplos de pensamientos y sentimientos naturales existen con abundancia en la bellísima oda *La vida del campo*, de Fr. Luis de León, que empieza:

Qué descansada vida
La del que huye del mundanal ruido;

(1) De *affectare*, presumir, afectar.

(2) De *exaggerare*, acumular, amontonar.

(3) De la antigua forma *finchar*, llenar con aire.

en la inimitable epístola moral de Rioja, que empieza:

Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son do el ambicioso muere;

en la endecha de Jorge Manrique á la muerte de su padre, que empieza:

Recuerde el alma adormida,

y en la bella canción en quintillas de Gil Polo.

Para ejemplo de pensamientos fáciles, léase la célebre cena jocosa de Baltasar de Alcázar, que empieza:

En Jaén, donde resido,
Vive don Lope de Sosa.

Como ejemplo de *candorosidad* en el pensamiento, léase la bellísima égloga *Tirreno Alcino*, de Garcilaso, que empieza:

Flérida, para mí dulce y sabrosa
Más que la fruta del cercado ajeno.

Y para ejemplos de pensamientos *afectados*, léanse las obras de Góngora, *Soledades*, y el *Polifemo*: las primeras empiezan así:

Era del año la estación florida
En que el mentido robador de Europa
(Media luna las armas de su frente,
Y el sol toños los rayos de su pelo)
Luciente honor del cielo
En campos de zafiro paece estrellas, etc.

Todo esto, y bastante más, para decir que se estaba en la primavera. No menos afectados son los siguientes pensamientos de Baltasar Gracián hablando del estío en su poema *Selvas del año*:

Después que en el celeste anfiteatro,
El jinete del día
Sobre Flegonte toro valiente
Al luminoso toro, etc.

No se puede llevar á más alto grado la extravagancia; y, sin embargo, ésta era la moda á fines del siglo XVII, y esto es, para algunos pobres de inteligencia y de sentimiento, hablar bien: ¡qué delirio!

5 *Pensamientos finos* (1). El lenguaje común llama hombre *fino* al que cumple escrupulosamente los deberes que le impone una buena educación. Conforme con esto, llamaremos pensamientos finos á aquellos que guardan siempre la debida circunspección y miramiento á cosas y personas. El vicio opuesto se llama *grosería*.

Reglas. 1.^a Tratándose de personas, es necesario siempre la finura, sobre todo cuando haya que dar algún consejo ó hacer algún cargo.

2.^a La grosería jamás será justificada, por mucha que sea la indignación que nos cause la ingratitud ó mal proceder de algún individuo.

Para ejemplos de pensamientos finos y corteses, léanse algunas escenas de los dramas de Lope de Vega y Calderón, sobre todo del titulado *El premio del bien hablar*, del primero, y el cual está fundado sobre este principio caballeresco:

Es honrar á las mujeres
Deuda á que obligados nacen
Todos los hombres de bien.

No presentamos á los alumnos ejemplos de pensamientos groseros, pues éstos, por desgracia, se aprenden fácilmente en la vida (2).

LECCIÓN XVIII.

Continuación.

1. Pensamientos delicados: correspondencia entre el sentido usual y el retórico: vicio opuesto á la delicadeza: reglas y ejemplos.—2. Pensamientos enérgicos: correspondencia entre el sentido usual y el retórico: vicio opuesto: reglas y ejemplos.—3. Pensamientos vehementes: pensamientos nuevos ó originales: plagio: reglas y ejemplos.—4. Conveniencia del pensamiento con la naturaleza de la obra: división y explicación de cada una de sus clases.

1. El lenguaje común llama hombre *delicado* (3) á aquel que tiende siempre á debilitar

(1) De *finitus*, acabado, concluido, perfecto.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 140 y siguientes.

(3) De *deliquatus*, suave, blando, tierno.

con su dulzura y parquedad de palabras las imperfecciones ajenas. Conforme con esto, llamaremos pensamientos delicados á aquellos que indican *ligertísimamente* cuanto es innoble ó imperfecto, dejando á los lectores que adivinen lo que no permite decir dicha delicadeza. El vicio opuesto á esta cualidad se llama *ligereza* ó *insolencia*, según la intención. Con fundamento se ha dicho que la delicadeza es *finura del sentimiento*, así como la finura es *delicadeza del espíritu*.

Reglas. Para hablar con delicadeza no existe más regla que la de poseer el escritor esta cualidad. No se olvide jamás que el arte no es un artificio, sino una creación, y que la Retórica, como arte estético, exige además que esta creación sea bella.

Como ejemplos de delicadeza en el pensamiento, léase la composición siguiente del malogrado poeta contemporáneo Gustavo A. Becquer:

Alguna vez la encuentro por el mundo
Y pasa junto á mí.
Y pasa sonriéndose, y yo digo:
¿Cómo puede reír!
Luego asoma á mi labio otra sonrisa,
Máscara del dolor.
Y entonces pienso:—¿Acaso ella se ríe
Como me río yo!

2. El lenguaje común llama hombre *enérgico* á aquel que ejecuta lo que se propone sin vacilaciones ni complacencias. Conforme con esto, serán pensamientos enérgicos los que nos impresionan vivamente, disponiéndonos á obrar en tal sentido: la energía aplicada al deber se llama *fortaleza*, la dedicada al capricho, *tenacidad*. El vicio opuesto á la energía se llama *debilidad* (1).

(1) De *debilitas*, extenuación, falta de vigor.

Reglas. Las reglas de la cualidad anterior tienen aquí exacta aplicación.

Como ejemplos de rasgos enérgicos, citaremos el siguiente de Ercilla:

Que ningún mal hay grande si es postrero,
y este otro:

Que nunca por mudanzas vez alguna
Pudo mudarle el rostro la fortuna;

y también las siguientes de Quevedo:

No he de callar por más que con el dedo
Ya tocando la boca, ya la frente,
Silencio avises ó amenaces miedo.

3. El lenguaje común llama hombre *vehemente* ó apasionado á aquel que se mueve y hasta exalta fácilmente por el gran interés que se toma en las cosas y en las personas. Conforme con esto, llamaremos pensamientos *vehementes á los que reconocen por origen la fuerza del sentimiento*. El vicio opuesto á esta cualidad, se llama languidez ó debilidad. Las reglas para conseguir esta cualidad, son también las anteriores.

Para ejemplos de pensamientos apasionados léanse las composiciones poéticas de Santa Teresa de Jesús, sobre todo la titulada *Al amor de Dios*, que empieza:

Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.

Y también el bellissimo y vehemente soneto que empieza:

No me mueve, mi Dios, para quererte
El cielo que me tienes prometido.

No es menos apasionada la elegía al *Dos de Mayo*, de Bernardo López García, de la cual extractamos la siguiente décima:

La virgen, con patrio ardor,
Ansiosa salta del lecho;
El niño bebe en el pecho

Odio á muerte al invasor;
La madre mata su amor;
Y cuando calmado está,
Grita al hijo que se va:
«¡Pues que la patria lo quiere,
Lánzate al combate y muere,
Tu madre te vengará!.....»

Un pensamiento es *nuevo* (1), ó mejor dicho, *original* (2), cuando en su expresión se manifiesta el sello individual y característico del escritor, sin que por esto se sobreponga su personalidad á las leyes de la naturaleza ó del arte; si esto último sucede, el pensamiento será *extravagante*.

La originalidad no exige que los pensamientos y sus formas sean nuevos, sino el que ambos elementos estén combinados con novedad. El pensamiento opuesto á esta condición se llama *vulgar* (3), y también *común* (4) y *trivial* (5).

Cuando un escritor toma los pensamientos, las formas y hasta las palabras de otro autor sin la debida manifestación, se llama *plagiario*, y el escrito *plagio* (6).

Como ejemplo de feliz *originalidad*, véase la siguiente composición de Campoamor, cuyo pensamiento no puede ser más común, pues se refiere á manifestar la *variedad de las apreciaciones en las cosas humanas*:

¡Pobre Carolina mía!
¡Nunca la podré olvidar!
Ved lo que el mundo decía
Viendo el féretro pasar:
Un clérigo.—Empieza el canto.

- (1) De *novus*, lo que se ve ú oye por vez primera.
- (2) De *originalis*, lo que pertenece al origen.
- (3) De *vulgus*, la muchedumbre, populacho.
- (4) De *cum y minus*, deber; lo común, lo que debe abundar.
- (5) De *trivialis*, ordinario, de poca estima.
- (6) De *plagium*, hurto literario.

El doctor.—; Cesó el sufrir!
El padre.—; Me ahoga el llanto
La madre.—; Quiero morir!
Un muchacho.—; Qué adornada!
Un joven.—; Era muy bella!
Un mozo.—; Desgraciada!
Una vieja.—; Feliz ella!
 ¡Duerme en paz! dicen los buenos.
 ¡Adiós! dicen los demás.
Un filósofo.—; Uno menos!
Un poeta.—; Un ángel más!

4. La conveniencia (1) del pensamiento con la naturaleza de la obra, consiste en la concordancia ó conformidad que dichos pensamientos deben guardar con el asunto de la misma, siendo *sublimes, bellos, cómicos, jocosos* (2), etc., según sea el asunto sublime, bello, cómico, jocosos, etc. La definición de cada una de estas clases de pensamientos la creemos inútil habiendo ya estudiado lo que es lo sublime, bello y cómico (3).

LECCIÓN XIX.

Figuras de pensamiento: pintorescas.

1. Definición de estas figuras: naturalidad y número de las mismas: ¿tiene importancia este estudio?—2. División de las figuras de pensamiento: su fundamento.—3. Figuras de primera clase: descripción: explicación y clases de la misma: reglas y ejemplos.—4. Enumeración: sus clases: ¿en qué se diferencia de la descripción? Reglas y ejemplos.—5. Amplificación: ¿en qué degenera su abuso? Ejemplos.

1. Llámense figuras (4) de pensamiento, las diferentes y naturales modificaciones que éstos reciben, según la facultad del alma que interviene más en su expresión.

- (1) De *convenire*, de *cum* y *venire*, venir con otro, concordar.
 (2) De *iocosus*, festivo, alegre.
 (3) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 142.
 (4) De *forma*, hechura, aspecto exterior de las cosas

De lo dicho se deducen dos consecuencias: es la primera que, siendo estas expresiones naturales, no pueden sustituirse por otras más adecuadas; es la segunda, que su número será infinito, como lo es el de las manifestaciones de nuestro pensamiento.

De todo esto se deduce también, que es un trabajo más ingenioso que útil el dar nombre técnico á dichas expresiones, tanto por ser imposible, como por no conducir á adelanto de ninguna clase.

2. Para dividir las figuras de pensamiento, hay que tener en cuenta la facultad del alma que sobresale en su expresión, que puede ser la *imaginación*, el *raciocinio*, la *pasión* y la *intención* ó *voluntad*. Según esto, las figuras de pensamiento se dividirán en cuatro clases, á saber: *pintorescas*, que sirven para presentar con viveza los objetos; *lógicas*, que sirven para enunciar con energía los pensamientos; *patéticas*, que sirven para expresar con fidelidad las pasiones; *intencionales*, que sirven para expresar los pensamientos conforme á la intención del que habla ó escribe.

El fundamento de las figuras de pensamiento consiste en ver y sentir con claridad y fuerza todo aquello que queremos comunicar á los demás por medio de la palabra. El escritor que reuna este requisito usará de dichas figuras con acierto, cual sucede á la gente del pueblo que hace uso de ellas sin conocerlas; el escritor á quien falte esta condición, no las sabrá usar con elocuente verdad por más que las conozca minuciosamente. Si se quiere profundizar más esta materia, véase nuestros *Principios de literatura general*.

3. Figuras de primera clase ó pintorescas. Las más usuales son la *descripción*, la *enumeración* y la *amplificación*.

Descripción (1): consiste en poner de relieve con su propia forma y colorido el objeto que se

- (1) De *de* y *scribere*, delinear.

intenta dar á conocer, individualizando sus más características circunstancias.

Para ejemplo citaremos la siguiente que hace Ercilla describiendo á Lantaro:

Fué Lantaro industrioso, sabio, presto,
De gran consejo, término y cordura,
Manso de condición y hermoso gesto,
Ni grande ni pequeño de estatura:
El ánimo en las cosas grandes puesto,
De fuerte trabazón y compostura,
Duros los miembros, recios y nerviosos,
Anchas espaldas, pechos espaciosos.

«Ipse inflamatus scelere in forum venit. Ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat. Expectabant omnes quo tandem progressurus, aut quidnam acturus esse; cum repente hominem corripit, adque in foro medio nudari et deligari, et virgas expediri jubet. Clamat ille miser, se civem esse Romanum.....»

(Cic., II, *Verr.*, act. II, v.)

Los retóricos han dado á esta figura el nombre de *topografía*, cuando lo que se describe son edificios, sitios y paisajes; *prosopografía*, cuando es el exterior de una persona ó de un animal; *etopeya*, cuando se refiere á las cualidades morales de un individuo; *carácter*, cuando es á una clase entera á la que se refiere, y *cronografía*, cuando se describe el tiempo en que tiene lugar un suceso.

Reglas. La regla más importante para describir con viveza y verdad, es representarse claramente el objeto que se describe y no apartarse en nada de esta representación. Para esto es inútil toda regla si falta la cualidad necesaria, que es una viva imaginación. Las ideas abstractas deben sensibilizarse por medio de imágenes, para hacerlas igualmente visibles.

4. *Enumeración* (1): consiste en expresar las partes y circunstancias que concurren en un objeto hasta dejarlo completamente analizado.

(1) De *enumerare*, numerar, contar.

Se divide en *simple* y *compuesta*, llamada también la primera *enumeración de partes*, y la segunda *distribución*: ésta añade alguna afirmación ó negación á cada una de las cualidades que se enumeran.

La enumeración no aspira á hacer visible el objeto como la descripción, sino á exponer las cualidades del mismo con el mejor orden posible; aquélla mira la cosa en su conjunto, y así la traslada; ésta lo que contiene dicha cosa, y así también la señala.

Para ejemplo de enumeración simple, sirva la siguiente de Cervantes:

«El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas.»

Ejemplo de distribución. «Los hombres han abusado de todas las cosas: de los vegetales, para sacar los venenos; del hierro, para asesinarse; del oro, para comprar las iniquidades; de las artes, para multiplicar los medios de su destrucción, y de la brújula, para ir á esclavizar á sus semejantes.»

Regla. Para enumerar con acierto, hay que observar detenidamente todas y cada una de las cualidades que constituyen un objeto. También debe tenerse presente para su uso que la enumeración simple exige más viveza y movimiento de fantasía que la distribución.

5. La *amplificación* (1), llamada también *expolición* y *conmoración*, no consiste en repetir una misma idea ó pensamiento con diferentes palabras, sino en ilustrar dicha idea ó pensamiento cuando por su importancia lo merece, ó en señalar aspectos distintos de ese mismo pensamiento. Cuando la amplificación carece de dicha importancia, se hace entonces pesada y difusa, degenerando en lo que los griegos

(1) De *amplius* y *facere*, hacer ancho, espacioso.

llamaron *tantología* y *perisología*, que es la afectación de manifestar que se sabe decir una misma cosa de muchas maneras. Ejemplo:

¡Anciano! en todo la verdad dijiste,
Pero Aquiles pretende sobre todos
Los otros ser, á todos dominarlos,
Sobre todos mandar, y como jefe
Dictar leyes á todos, y su orgullo
Inflexible será.

(*Iliada*.)

O esta otra de un escritor contemporáneo:

«No se comienza á perseguir sino cuando se desespera de convencer, y quien desespera de convencer blasfema en sí mismo contra el poder de la verdad; está falto de confianza en las doctrinas que sostiene.»

LECCIÓN XX.

Continuación: figuras lógicas.

1. Figuras de segunda clase.—2. Antítesis: reglas y ejemplos.—3. Concesión: reglas y ejemplos.—4. Epifonema: reglas y ejemplos.—5. Gradación: reglas y ejemplos.—6. Paradoja: reglas y ejemplos.—7. Simil ó comparación: reglas y ejemplos.

1. *Figuras de segunda clase ó lógicas*. Las más usuales son *antítesis*, *concesión*, *epifonema*, *gradación*, *paradoja* y *simil*.

2. *Antítesis* (1): es la contraposición de unos pensamientos á otros para que resalte más la idea que pretendemos principalmente comunicar. Ejemplos:

Seamos *prontos* para entender y *tardos* para hablar. «*Sit autem omnis homo velox ad audiendum, tardus autem ad loquendum.*»

(*Sagrada Escritura*.)

(1) Del griego *anti*, contra, y *tithenai*, poner.

«La verdadera libertad es una libertad reglada; por eso los libertinos corren á la *servidumbre por la libertad*, en vez de alcanzar la *libertad por la obediencia*.»

(BOSUET.)

Moreno de buen talante,
Elegante sin alifio,
Con la sencillez de un niño
Y el aliento de un gigante.

(CAMPRODÓN.)

Reglas. La antítesis debe ser natural, no buscada ni afectada; por eso aparece en las situaciones tranquilas y no en las patéticas, pues su origen lo debe al raciocinio, no á la pasión.

3. *Concesión* (1): es cierta manera de otorgamiento que hacemos á nuestros contrarios de una cosa al parecer en perjuicio nuestro, pero siempre con deliberado intento de rebatirla. Ejemplos:

«Alguna vez podréis ser más fuerte que vuestros enemigos; pero cuánto más grande es ser siempre más fuerte que uno mismo!»

(MASSILLÓN.)

«Tema demasiado la muerte el impío, el sacrilego, el pecador cargado de delitos; mas no el que ha vivido la vida del justo. Estremézcase de la sombra de la muerte aquel que nunca ha sentido un remordimiento, mas no el que siempre ha llevado una vida de compunción y penitencia.»

(CAPMANY.)

Reglas. Las concesiones tienen más gracia y fuerza cuando no se expresan con las fórmulas, *pero concedamos*, *supongamos por un instante*, y otras semejantes, sino que se introducen como una proposición incidental.

Las concesiones, así las francas como las artificiales, deben ser todas oportunas y naturales, no afanándose el que escribe por buscarlas. Si el asunto las pidiera, ellas ocurrirán por sí mismas al escritor.

4. *Epifonema* (2): esta palabra griega vale

(1) De *concedere*, conceder, consentir.

(2) Del griego *epi*, sobre, y *phonein*, hablar.

tanto como *exclamación final*, y consiste en una exclamación lanzada al final del período, cuando hay en el relato alguna cosa que nos produce admiración. Ejemplos:

«La vida es siempre presa de una infinita diversidad de emociones, porque el hombre no puede vivir una hora entera en una misma disposición espiritual; ¡tan profunda es nuestra miseria!»

(BOSUET.)

Pues bien; la fuerza mande, ella decida:
Nadie incline á esa gente fementida
Por temor posilánime la frente,
Que nunca el aleoso fué valiente.

(QUINTANA.)

*Musa, mihi causas memora quo numine laeso,
Quidve dolens Regina Deum tot volvere casus
Insignem pietate virum, tot adire labores,
Impulerit. Tantaene animis caelestibus ira!*

(VIRGILIO.)

Reglas. La epifonema debe ser una consecuencia lógica de lo anteriormente dicho, y no una conclusión ampulosa y sin conexión con lo que antecede.

Peca de mal gusto el escritor que acude á este recurso solamente para terminar su período con más armonía.

5. *Gradación* (1): no es otra cosa que una serie de pensamientos presentados de tal modo que vayan en escala ascendente ó descendente hasta la terminación del período, v. gr.:

«Numa Pompilio fundó las costumbres romanas en el trabajo, el trabajo en el honor, y el honor en el amor de la patria.»

«Suprimid la piedad, la santidad, la religión; ¡qué perturbación en la vida, qué confusión, qué caos! No sé, en verdad, si robada la piedad hacia la Divinidad, puede subsistir entre los hombres alguna buena fe, algún principio social, algún principio de justicia.»

(CICERÓN, *De natura deorum*, lib. I.)

La gradación de los pensamientos no debe confundirse con la *concatenación* de las pala-

(1) De *gradus*, situación, grada, puesto.

bras, de que se hablará á su tiempo. Siempre que hay concatenación en las palabras, hay gradación en las ideas, pero no al contrario.

Reglas. No debe el escritor afanarse por buscar gradaciones, ni tampoco emplearlas sino cuando la fuerza misma del pensamiento lo requiere claramente.

6. *Paradoja* (1). consiste en presentar reunidas en un objeto cualidades que á primera vista paracen contradictorias, v. gr.:

«El que no se posee á sí mismo pasa por la *vida* sin *vivir*.»

Para consuelo del amor y el llanto,
¡Enclavada en la cruz murió la muerte!

(B. GARCÍA.)

Reglas. Debe cuidarse mucho que las paradojas no degeneren en conceptillos epigramáticos ó juegos de palabras, para lo cual no debe usarse nunca la que sea hija del artificio ó del estudio.

7. *Simil* (2): consiste en hallar analogía entre dos objetos y explicar el uno por el otro. Estas analogías no deben ser tan idénticas que se confundan las cosas, ni tan remotas que no se comprenda la semejanza. Faltaría á lo primero el que comparase entre sí dos gotas de agua, dos hojas de un mismo árbol, etc.; faltaría á lo segundo el que comparase una ermita ruinoso y desierta con un tísico, fundando esta comparación en que ni la una ni el otro tenían *cura*, y valiéndose del equívoco á que se presta dicha palabra. Esta clase de símiles sólo en escritos ligeros y jocosos podrán tolerarse.

Los símiles pueden ser *simples*, *breves* y *amplificativos*: estos últimos requieren una situa-

(1) Del griego *para*, contra, y *doxa*, opinión.

(2) De *similis*, semejante.

ción más tranquila en el escritor, la cual permite, no sólo encontrar semejanzas, sino dar más variedad á su expresión. Ejemplos:

«No corro ningún peligro por ignorar en qué tiempo comenzó mi vida, con tal que conozca bien á dónde voy y cuál es su término; como importaría poco que, dirigiéndome en una nave á Roma, olvidase el punto de donde salí, con tal que supiese bien, dada su situación, el rumbo que debía seguir para llegar á ella.»

(SAN AGUSTÍN.)

¿Ruge el mar ó suspira? ¿Canta ó llora?
Suspira, pues, besando las arenas
Cual esclavo infeliz de sangre hirviente,
Que mira con tristura las cadenas
Temiendo un corazón libre y valiente.

(AROLAS.)

Sicut enim corpus sine spiritu mortuum est, ita et fides sine operibus mortua est.

(SAN JACOBO.)

Reglas. Debe procurarse no aglomerar muchos símiles para un solo pensamiento; evitar aquellos vulgares que andan en boca de todos, y caso de aprovecharlos, revestirlos de cierta novedad (1).

LECCIÓN XXI.

Continuación: figuras patéticas.

1. Figuras de tercera clase.—2. Apóstrofe: reglas y ejemplos.—3. Interrogación: reglas y ejemplos.—4. Conminación: deprecación: reglas y ejemplos.—5. Optación ó imprecación: reglas y ejemplos.—6. Exclamación: reglas y ejemplos.—7. Hipérbole: hipérbolés causales y reflexivas: reglas y ejemplos.—8. Prosopopeya: sus grados: reglas y ejemplos.—9. Histerología y reticencia: reglas y ejemplos.

1. **Figuras patéticas.** Las más usuales son: *apóstrofe, interrogación, conminación, deprecación, optación, imprecación, exclamación, hipérbole, personificación, histerología y reticencia.*

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 165 y siguientes.

2. **Apóstrofe** (1): consiste en dirigir la palabra apasionadamente á un objeto, sea ó no animado, ó bien á alguna persona ausente ó muerta; como se verá más adelante, si el objeto es inanimado se comete también una personificación.

Sirva de ejemplo la siguiente pintura que hace Homero del dolor que experimenta Andrómaca al saber la muerte de su esposo Héctor:

«Querido Héctor! dejas á tus padres sollozos eternos. Pero ¿qué dolor es igual al mío? ¡Ah! tus últimas miradas no se cruzaron con las de tu Andrómaca; no tendiste hacia mí tus manos, yertas y he-ladas; no recogí de tus labios moribundos una tierna, una última palabra que, presente día y noche á mi memoria, mezclase alguna dulzura á mis lágrimas.»

(HOMERO.)

.....*Pereunt Hypanisque Dymasque
Confixa sociis; nec te tua plurima, Panthen.
Labentem pietas nec Apollinis infula terit.*

(VIRGILIO.)

Regla. Tan grande como es el efecto del apóstrofe cuando está inspirado por el sentimiento y la pasión, tan pobre y ridículo aparece cuando se busca con él ese mismo sentimiento de que carece el mismo escritor.

3. **Interrogación** (2): consiste en hablar preguntando, no para que nos contesten, sino para dar más fuerza al pensamiento que queremos comunicar á los demás. Sirva de ejemplo el siguiente consejo que da Marco Aurelio contra la pereza:

«Por la mañana, cuando sientas pereza para levantarte, haz la siguiente reflexión: ¿Debo enojarme por ir á cumplir las acciones para que he nacido y para que he venido al mundo? ¿No he sido creado más que para estar envuelto entre dos sábanas? ¿He recibido el día para el placer, ó para obrar y trabajar?»

Usque adcone mori miserum est?

(VIRGILIO.)

(1) Del griego *apo*, lejos, y *strephein*, rodear, girar.

(2) De *inter* y *rogare*, pedir con instancia.

ción más tranquila en el escritor, la cual permite, no sólo encontrar semejanzas, sino dar más variedad á su expresión. Ejemplos:

«No corro ningún peligro por ignorar en qué tiempo comenzó mi vida, con tal que conozca bien á dónde voy y cuál es su término; como importaría poco que, dirigiéndome en una nave á Roma, olvidase el punto de donde salí, con tal que supiese bien, dada su situación, el rumbo que debía seguir para llegar á ella.»

(SAN AGUSTÍN.)

¿Ruge el mar ó suspira? ¿Canta ó llora?
Suspira, pues, besando las arenas
Cual esclavo infeliz de sangre hirviente,
Que mira con tristura las cadenas
Temiendo un corazón libre y valiente.

(AROLAS.)

Sicut enim corpus sine spiritu mortuum est, ita et fides sine operibus mortua est.

(SAN JACOBO.)

Reglas. Debe procurarse no aglomerar muchos símiles para un solo pensamiento; evitar aquellos vulgares que andan en boca de todos, y caso de aprovecharlos, revestirlos de cierta novedad (1).

LECCIÓN XXI.

Continuación: figuras patéticas.

1. Figuras de tercera clase.—2. Apóstrofe: reglas y ejemplos.—3. Interrogación: reglas y ejemplos.—4. Conminación: deprecación: reglas y ejemplos.—5. Optación ó imprecación: reglas y ejemplos.—6. Exclamación: reglas y ejemplos.—7. Hipérbole: hipérbolales causales y reflexivas: reglas y ejemplos.—8. Prosopopeya: sus grados: reglas y ejemplos.—9. Histerología y reticencia: reglas y ejemplos.

1. **Figuras patéticas.** Las más usuales son: *apóstrofe, interrogación, conminación, deprecación, optación, imprecación, exclamación, hipérbole, personificación, histerología y reticencia.*

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 165 y siguientes.

2. **Apóstrofe** (1): consiste en dirigir la palabra apasionadamente á un objeto, sea ó no animado, ó bien á alguna persona ausente ó muerta; como se verá más adelante, si el objeto es inanimado se comete también una personificación.

Sirva de ejemplo la siguiente pintura que hace Homero del dolor que experimenta Andrómaca al saber la muerte de su esposo Héctor:

«Querido Héctor! dejas á tus padres sollozos eternos. Pero ¿qué dolor es igual al mío? ¡Ah! tus últimas miradas no se cruzaron con las de tu Andrómaca; no tendiste hacia mí tus manos, yertas y he-ladas; no recogí de tus labios moribundos una tierna, una última palabra que, presente día y noche á mi memoria, mezclase alguna dulzura á mis lágrimas.»

(HOMERO.)

.....*Pereunt Hypanisque Dymasque
Confixa sociis; nec te tua plurima, Panthen.
Labentem pietas nec Apollinis infula terit.*

(VIRGILIO.)

Regla. Tan grande como es el efecto del apóstrofe cuando está inspirado por el sentimiento y la pasión, tan pobre y ridículo aparece cuando se busca con él ese mismo sentimiento de que carece el mismo escritor.

3. **Interrogación** (2): consiste en hablar preguntando, no para que nos contesten, sino para dar más fuerza al pensamiento que queremos comunicar á los demás. Sirva de ejemplo el siguiente consejo que da Marco Aurelio contra la pereza:

«Por la mañana, cuando sientas pereza para levantarte, haz la siguiente reflexión: ¿Debo enojarme por ir á cumplir las acciones para que he nacido y para que he venido al mundo? ¿No he sido creado más que para estar envuelto entre dos sábanas? ¿He recibido el día para el placer, ó para obrar y trabajar?»

Usque adcone mori miserum est?

(VIRGILIO.)

(1) Del griego *apo*, lejos, y *strephein*, rodear, girar.

(2) De *inter* y *rogare*, pedir con instancia.

Regla. El uso imoderado de la interrogación casi siempre es afectado, por lo mismo que la vehemencia y la profundidad del sentimiento no duran mucho tiempo en el ánimo del que habla, ni tampoco del que escribe.

4. Conminación, deprecación.

La *conminación* (1) consiste en una terrible amenaza que tiene por objeto disuadirnos de un propósito determinado.

La *deprecación* (2) es el uso que hacemos de súplicas y ruegos para conseguir alguna cosa.

Ejemplo de conminación. «Vos, Señor, lo advertís en los sagrados libros: su fin (el del impenitente) será semejante á sus obras. Viviste impúdico, morirás como tal; fuiste ambicioso, morirás sin que el amor del mundo y de sus vanos honores muera en tu corazón; viviste en la indolencia, sin vicio ni virtud, morirás infamemente y sin compasión.»

(MASSILLÓN.)

Ejemplo de deprecación. Sócrates, antes de morir, hace la siguiente súplica á los magistrados que le condenan: «Cuando mis hijos sean grandes, si los veis deseando las riquezas ó cualquiera otra cosa distinta de la virtud, castigadlos, atormentadlos como yo os he atormentado á vosotros; si piensan que son algo no siendo nada, hacellos abochornarse de su presunción.»

(PLATÓN.)

*Mena fugis? Per ego has lacrymas dextrum que tuam te
(Quando aliud mihi jam miseræ nihil ipsa reliquit)
Per connubia nostra, per inceptos himeneos
Si bene quin de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce necum, miserere domus laentis, et istam,
Oro, si quis adhuc precibus locus, eave mentem.*

(VIRGILIO.)

Regla. Todas estas figuras sólo pueden usarse con verdad en el escrito cuando la pasión las justifique; de otro modo serán siempre ampulósidades y artificios contraproducentes.

5. Optación, imprecación.

La *optación* (3) consiste en manifestar vivos deseos de alguna cosa.

- (1) De *comminari*, amenazar con fuerza.
(2) De *deprecari*, rogar con instancia.
(3) De *optare*, desear.

Y la *imprecación* (1), en expresar vehementes deseos de que acaezcan terribles males á alguna persona ó cosa. Ejemplo de optación: dice Cicerón por boca de Milón:

«¡Prosperen, prosperen mis conciudadanos! ¡Que no les alcance la desgracia! ¡Que nunca se amengüe su poder! ¡Que sean siempre dichosos! ¡Quiera el cielo conservar en todo su brillo esta ciudad esclarecida, mi muy amada patria, cualquiera que, por otra parte, sea su comportamiento para conmigo!»

Como ejemplo de imprecación, sirva la siguiente, puesta en boca del afligido Job:

«Perezca el día en que nací y la noche en que se dijo: un hombre ha sido concebido. ¡Por qué no morí en el vientre de mi madre!»

Las reglas relativas á las dos figuras anteriores sirven igualmente para estas dos.

6. *Exclamación* (2): es un grito que se lanza cuando se halla uno poseído de algún profundo afecto ó de alguna viva emoción. Sirva de ejemplo la siguiente exclamación que lanza Estrella al oír que su hermano ha sido asesinado por su amante Sancho Ortiz, sacada de la tragedia de Lope de Vega *La Estrella de Sevilla*:

Dejadme, gente enemiga,
Que en vuestras lenguas traéis
Del negro infierno las iras.
¡Mi hermano es muerto, y le ha muerto
Sancho Ortiz! ¡Hay más fatigas,
Santo Dios, hay más tormento
Para un alma, hay más desdicha!
¡Sancho Ortiz!..... ¡Y Estrella vive!

*¡Eheu quantus equis, quantus adest viris
Sudor! quanta mores funera Dardanoe
Genti!*

(HORACIO.)

- (1) De *imprecari*, maldecir.
(2) De *ex clamare*, clamar fuera.

Ninguna figura reclama tanta verdad y tan gran naturalidad como ésta

Reglas. El escritor que sin sentir profundamente echa mano de la exclamación para ocultar su frialdad, ignora que en esos gritos del sentimiento va siempre de manifiesto el alma de quien les lanza, y por tanto, que es inútil el artificio.

7. *Hipérbole* (1): consiste en ponderar ó en carecer las cualidades de un objeto para realzarle ó deprimirle. Sólo la pasión puede justificar esta figura; así, cuando una madre llama á su hijo *rey, lucero, serafín, etc.*, todos rebajamos lo que la pasión aumenta, y encontramos natural dicha exageración; cuando esto no sucede, ó es una villana adulación, ó un cruel sarcasmo, ó una interesada mentira.

Por eso dice Quintiliano, muy acertadamente, que en la hipérbole, *«aunque lo que se diga sea inverosímil para el que lo oye, no lo sea para el que lo dice.»*

Lo dicho tiene, sin embargo, una excepción, y es cuando se refieren las hipérbolés á esas exageraciones que pueden llamarse de uso ó de convenio en la conversación, como: *más frío que el mármol, más caliente que un horno*; y también cuando lo que se busca es la hilaridad, como sucede en las composiciones ligeras ó jocosas.

Algunos disculpan ciertas exageraciones intencionales y reflexivas, como cuando en sociedad se califica de flaqueza ó de debilidad lo que es una gran infamia, ó cuando en el foro califica un abogado de crimen inaudito lo que es un delito común. Nosotros creemos altamente censurables estas exageraciones, pues la verdad puede y aun debe alguna vez callarse, pero nunca falsearse.

Cubre la gente el suelo,
Debajo de las velas desaparece
La mar, la voz al cielo
Confusa y varia crece,
El polvo roba al día y le obscurece.

(FR. LUIS DE LEÓN.)

(1) Del griego *hyper*, más allá, y *ballein*, arrojar.

8. *Prosopopeya* (1): consiste en atribuir cualidades de seres animados y corpóreos, particularmente del hombre, á seres inanimados, incorpóreos y abstractos, v. gr.: Dan voces contra mí las criaturas; la tierra dice: ¿por qué te sustentó? El agua dice: ¿por qué no te ahogo? El fuego dice: ¿por qué no te abraso?

Aut con urato descendens Dacus ab Istro.

(Georgias, II.)

Aliquando nobis gladius ad occidendum hominem, ab ipsis porregitur legibus.

(CICERÓN, pro Milone.)

Los retóricos señalan los cuatro siguientes grados de personificación:

1.º Dando á seres inanimados, y á virtudes y vicios morales, cualidades que sólo corresponden á seres animados ó á cosas corpóreas, v. gr.:

La ignorancia es atrevida. La ambición es temeraria.

2.º Introduciendo en la escena seres animados, haciéndolos conducir en todo como si tuviesen vida, v. gr.:

La codicia en los brazos de la suerte
Se arroja al mar; la ira á las espadas,
Y la ambición se ríe de la muerte.

(RIOJA.)

3.º Dirigiéndoles la palabra como si nos pudiesen entender, v. gr.:

Morada de grandeza,
Templo de claridad y de hermosura,
El alma que á su alteza
Nació, ¿qué desventura
La tiene en esta cárcel baja, obscura?

(FR. LUIS DE LEÓN.)

(1) Del griego *prosopon*, personaje, y *poiein*, hacer.

4.º Introduciéndoles, obrando ó ejecutando alguna cosa, v. gr.:

El río sacó fuera
El pecho, y le habló de esta manera:
«En mal hora te goces,
Injusto forzador.»

Reglas. La mayor ó menor vehemencia y profundidad de sentimiento, es lo único que puede justificar la elección de uno ú otro de los cuatro grados de personificación.

Aunque esta figura es una de las que suponen una emoción más viva, no debe, sin embargo, insisirse mucho en apostrofar á los objetos inanimados, pues sabido es que las situaciones más fuertes son en la realidad las menos duraderas.

9. *Histerología* (1): es palabra griega, que literalmente significa *locución prepóstera*, y consiste en decir primero lo que según el orden lógico de las ideas, y siguiendo el tiempo, debería decirse lo último, v. gr.:

«Muramos, y arrojémosnos en medio de la pelea»
«¡Caiga ese ídolo de maldición, destruyámosle por su base!»

Muramur, et in media arma ruamus.

Este desorden y alteración en las ideas cuando no está justificado por una vivísima pasión, es de un gusto detestable.

Reticencia (2): consiste en dejar incompleta una frase ya comenzada, pero dejando dicho lo bastante para que se comprenda lo que falta por decir, v. gr.:

«Te atreves á hablar de equidad y justicia, tú.... pero más vale dejarlo; el tiempo aclarará lo que la iniquidad oculta.»

Rasga tu seno, ¡oh tierra!
Rompe, ¡oh templo! tu velo, Moribundo
Yace el Criador; mas la maldad aterra,

(1) Del griego *hysteros*, posterior, y *logos*, discurso.
(2) De *re*, muchas veces, y *tacere*, guardar silencio.

Y un grito de furor lanza el profundo.
Muere..... Gemid, humanos:
Todos en él pusisteis vuestras manos.

(ALBERTO LISTA.)

Quos ego.... Sed motos prestat componere fluctus.

(VIRGILIO.)

Como se ve, estas interrupciones sólo pueden ser naturales cuando las justifica algún acceso de ira, espanto, etc.; en casos contrarios, ó sea cuando se buscan para hacer efecto, son del peor gusto posible (1).

LECCIÓN XXII.

Continuación: figuras intencionales.

1. Figuras de cuarta clase.—2. Dubitación: reglas y ejemplos.—3. Dialogismo: reglas y ejemplos.—4. Ateuación: reglas y ejemplos.—5. Preterición: reglas y ejemplos.—6. Perifrasis, alusión ó ironía: reglas y ejemplos.

1. *Figuras de cuarta clase ó intencionales.* Las más usuales son: la *dubitación*, el *dialogismo*, la *ateuación* y la *preterición*.

Algunos preceptistas añaden también la *alegoría*, *perifrasis*, *alusión*, *ironía*, etc.; pero éstas son formas figuradas de expresión, no formas directas y naturales que reviste el pensamiento: diremos, sin embargo, en qué consisten.

2. *Dubitación* (2): consiste en mostrarse perplejo, el que habla ó escribe, acerca de lo que ha de hacer ó del partido que ha de tomar; cuando la duda no es aparente, sino real, entonces no es dubitación retórica, sino lógica. Sirva de ejemplo el siguiente del P. Zárate:

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 178 y siguientes.
(2) De *dubitare*, dudar.

«¿Qué virtud le faltaba al santo Job, ó qué pecados merecieron que el Señor le tratase con tanto rigor! ¿Por ventura era soberbio? No; que él dice que con el menor de su casa se ponía á juicio para satisfacerlo si estaba agraviado. ¿Era escaso con los pobres ó peregrinos? No; que él dice que á ningún caminante tuvo cerrada la puerta..... Pues ¿qué fué la causa de tan terrible trabajo? Le faltaba esta virtud entre todas las que tenía, que era dar gracias á Dios por las tribulaciones, como las daba por la prosperidad.»

Venio nunc ad istius, quemadmodum ipse capellat, studium; ut amici ejus, morbum et insaniam; ut Siculi, latrocinium; ego quo nomine appellem, nescio.

(CICERÓN, *in Verr.*)

Como se ve, esta figura no contradice la definición que de la misma hemos dado, pues no deja de ser una manifestación natural del pensamiento, supuesta la intención del que habla.

Reglas. Cuando la situación del que habla es muy delicada y comprometida, ó la importancia del asunto muy manifiesta, puede usarse de esta figura, ya para aminorar la responsabilidad, ya para aparecer más modesto. Cuando no existen esos poderosos motivos, degenera en una artificiosa hipocresía.

3. *Dialogismo* (1): consiste en referir textualmente un discurso fingido de persona verdadera, y también en el artificio que emplean á veces los oradores para decir ciertas cosas sin que parezca que las dicen.

Ejemplo del primer caso. «¿Qué harás tú por la patria? Y el soldado responde: yo le daré mi sangre; el magistrado: yo defenderé sus leyes; el sacerdote: yo velaré en sus altares»; etc.

Ejemplo del segundo. «Si á mí se me preguntara cuál es el nombre propio y verdadero que conviene á una guerra civil, diría que era una especie de fatalidad», etc.

(CICERÓN, *pro Leg.*)

Reglas. Esta figura sólo debe usarse, ó para dar más autoridad á lo que se dice, para lo cual se pone en boca de otro lo mismo que decimos, ó para no herir el amor propio y suscepi-

(1) De *dialogus*, conversación, coloquio.

bilidad de aquellos á quienes nos dirigimos, y en este caso suponemos que hubiéramos dicho en circunstancias dadas lo que claramente estamos diciendo.

4. *Atenuación* (1): consiste en la rebaja artificiosa de las buenas ó malas cualidades de un objeto: si decimos, por ejemplo, *no te aborrezco*, podremos expresar en algunas ocasiones tanto como si dijéramos, *yo te amo*, v. gr.:

Quiero imitar al pueblo en el vestido,
En las costumbres sólo á los mejores,
Sin presumir de roto y mal ceñido.

(RUCJA.)

Reglas. El uso de esta figura sólo puede enseñarlo la delicadeza y talento del escritor, pues claro es que una mera sonrisa bondadosa en los labios de una persona á quien acabamos de ofender, supone más indulgencia y cariño que cien protestas de amistad en boca de quien no las ha puesto á prueba todavía.

5. *Preterición* (2): por medio de esta figura fingimos pasar en silencio una ó varias cosas sobre las cuales insistimos con más fuerza, v. gr.:

«Paso á los puntos que conciernen, no á la infamia personal de tus vicios, no á tus torpezas y desórdenes domésticos, sino al mayor interés de la República y á la vida y seguridad de todos nosotros.»

(CICERÓN, I.^a *Catilinaria.*)

Reglas. Esta figura no debe ser nunca inspirada por la malevolencia y el ensañamiento, sino por la mansedumbre y la caridad.

6. *Perífrasis* (3): consiste en expresar por medio de un ingenioso rodeo nuestro pensamiento, sustituyendo á veces las ideas particulares y circunscritas, con otras más generales

(1) De *atenuare*, atenuar, disminuir.

(2) De *preterire*, pasar de largo.

(3) Del griego *peri*, alrededor, y *phradsein*, hablar.

y vagas; tal sucede cuando se dice *El gran capitán*, por Gonzalo de Córdoba; *La fuente de eterno bien*, por Dios. Como se verá, á su tiempo, en el primer caso se comete un tropo llamado *sinécdoque*, y en el segundo otro llamado *metáfora*.

Reglas. La perifrasis sólo debe usarse, ó para disfrazar ideas torpes, groseras é indecentes, ó para ennoblecer las vulgares, comunes y triviales.

Ejemplo de lo primero. «Enseñarle á uno la puerta de la calle», por despedirle. «Hace dos días que no tengo noticias de tu hermano: sé que está muy delicado, y por tanto, aunque no es cosa desesperada, hay que temerlo todo», en vez de decir: murió tu hermano.

Ejemplo de lo segundo:

La luna como mueve
La plateada rueda, y va en pos de ella
La luz do el saber llueve,
Y la graciosa estrella
De amor la sigue reluciente y bella.

(FR. LUIS DE LEÓN.)

Fecerunt id serui Milonis (dicam enim, non derivandi criminis causa, sed ut factum est), neque imperante, neque sciente, neque presente domino, quos suos quisque sercos in tulli re facere voluisset.

(CICERÓN.)

La perifrasis no debe confundirse con la *paráfrasis*; ésta es un comentario, ilustración ó glosa de alguna proposición ó sentencia; aquélla un rodeo artificioso para expresar la misma idea.

Alusión (1): consiste en llamar la atención sobre alguna cosa ó persona que no se nombra: según la Academia, es la referencia á alguna cosa.

Reglas. 1.^a La alusión debe recaer sobre cosas ó personas que no sea pertinente nombrar, ó sobre el mismo que habla, en cuyo

(1) De *alludere*, aludir, referirse á otra cosa.

caso la modestia sólo permite una ligera indicación. 2.^a Las alusiones han de ser claras y fáciles de entender, pues de lo contrario, más que alusiones serían enigmas.

Ejemplo. «Don Quijote vió no lejos del camino una venta que fué como si viera una *estrella*, que no á los portales, sino á los alcázares de su redención le encaminaba.»

Ironía (1): consiste en decir en tono de burla lo contrario de lo que expresa la letra, y por tanto de lo que se piensa y siente. La ironía toma los nombres de *antífrasis*, *astéismo*, *carie-tismo*, *cleuasmo*, *diasirno*, *sarcasmo*, etc., según la intención con que se usa. El *sarcasmo*, que es la única clase que merece mención, añade á la definición general de ironía la idea de burla y escarnio sobre quien está indefenso ó vencido.

Ejemplo de ironía. «¡Oh piadosas gentes! ¡Hasta en sus huertas les nacen dioses!

(JUVENAL.)

Ejemplo de sarcasmo es el que los judíos hacían á nuestro Redentor enclavado en la cruz, diciéndole:

Vah qui destruis templum Dei, et in triduo illud reedificas, salva temetipsum: si filius Dei es, descende de cruce.

(S. MATEO.)

Reglas. Por regla general, aconsejamos como más digno y noble en toda composición sería abstenerse de esta figura, tratándose de personas. El decir siempre ingenuamente la verdad es y será una virtud, la cual puede además dulcificarse, no con artificios, sino por la bondad del que la dice.

Hemos terminado el estudio de las figuras, diciendo respecto á cada una de ellas lo más necesario á fin de que sea empleada con oportunidad; no se olvide nunca que el fundamento de las tres primeras clases es la *verdad*, así como el de la cuarta debe serlo la *bondad* (2).

(1) Del griego *ironia*, burla chanza.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 200 y siguientes.

LECCIÓN XXIII.

Del estilo.

1. Origen y definición del estilo: sentido recto y figurado de esta palabra: estilo y lenguaje.—2. División del estilo según los antiguos.—3. A qué se debe atender para clasificar bien el estilo.—4. Cualidad esencial á todo buen estilo: cualidades accidentales.—5. División general del estilo.—6. Otras divisiones del estilo.—7. Diferencia entre el estilo, lenguaje, dicción, locución y tono.—8. Reglas relativas al estilo.

Unidos y combinados los materiales que acabamos de estudiar, aparece al fin la obra literaria, presentando desde luego una fisonomía propia ó un carácter particular y distintivo, á la manera que el hombre presenta en su rostro y en su carácter moral algún rasgo predominante que le separa y distingue de los demás, no obstante reunir todos las mismas cualidades físicas y morales. Esto es lo que da origen al estilo literario, que ordinariamente se define: «la forma ó manera particular que tiene cada escritor de expresar sus pensamientos por medio del lenguaje.»

1. En su sentido recto, la palabra estilo debió su origen á la circunstancia histórica de usar los romanos un instrumento llamado así, con cuya punta escribían en tablas de cera, borrando las palabras desechadas con el extremo opuesto; después se extendió metafóricamente á expresar la manera especial de escribir, y en este sentido decimos: Fulano tiene una pluma muy *elocuente*, *discreta*, etc.

No debe confundirse el *estilo* con el *lenguaje*: el lenguaje se refiere al conjunto de palabras de que nos valemos para expresar lo que intentamos, y sólo exige que se unan y combinen conforme á las reglas gramaticales y retóricas; el estilo, además de esto, exige se tenga en cuenta la distribución y desarrollo de nuestra idea capital, la cualidad del pensamiento que

lo traduce, la del escritor que lo singulariza, y las circunstancias que lo varían y modifican.

Puede, según esto, una obra literaria tener un buen lenguaje y un malísimo estilo, aunque no cabe lo contrario por la sencilla razón de que el estilo exige lo anteriormente apuntado, más la bondad del lenguaje.

2. Los retóricos antiguos, entre ellos Cicerón y Quintiliano, dividieron el estilo en tres clases, que denominaron *grave*, *medio* y *sencillo*, las cuales se referían respectivamente, ó á expresar con apasionamiento y energía, ó con galanura y elegancia, ó sin esta clase de adornos, los pensamientos.

Esta clasificación no ayuda en la práctica, ni para juzgar las obras, ni para formar el escritor un buen estilo, por lo mismo que cada uno de sus términos abraza diferentes clases, que son las que importa conocer y clasificar.

3. Para comprender bien lo que es el estilo y clasificarlo con algún fundamento, no debe perderse de vista, siguiendo la relación establecida en el primer párrafo, que así como el carácter de un individuo lo constituye la cualidad que en él sobresale, así también el estilo de toda obra literaria lo constituirá esa misma cualidad predominante del escritor, reflejada más ó menos en las obras que él ejecuta, y con más razón en las literarias. He ahí por qué se dice acertadamente que *el estilo es el hombre*.

4. El estilo, pues, requiere, en primer lugar, una condición esencial para ser bueno, que es la *naturalidad*, y en segundo lugar, pero dentro de esta esencial condición, admite otras que son diferentes y características en los escritores, y, por tanto, accidentales y variables

Estas últimas son las que deben tenerse en cuenta para clasificar con acierto el estilo literario.

La primera cualidad que debemos, pues, estudiar en un buen estilo es la *naturalidad*, la cual exige que la condición predominante en el escrito sea natural al escritor, no afectada ni fingida.

El escritor que se esfuerza en aparentar lo que no es, intentando, por ejemplo, hablar con entusiasmo y majestad cuando él es frío y vulgar, además de faltar á este requisito intenta casi un imposible, pues al menor descuido triunfará su cualidad natural, echando abajo todo el artificio. He ahí por qué la educación literaria exige, según puede verse en el apéndice, algo más que el conocimiento descarnado de algunos preceptos literarios, pues implica, según aquí se ve, reforma y educación de la vida íntima del escritor.

Se podrá, sin embargo, objetar que algunos escritores logran hablar como quieren, no como son, ó como piensan y sienten. Que lo intenten no lo negamos: que lo consigan es otra cosa; mas aunque fuera cierto que lo consiguieran, la Retórica no debe ayudar ese innoble artificio.

Preceptistas muy ilustrados afirman que la condición esencial del estilo es la *conformidad* con el asunto, y añaden que los estilos son siempre buenos cuando resplandece en ellos dicha cualidad. Lo primero deja en pie la anterior dificultad, si es que ésta no consiste en lo dicho por nosotros, y lo segundo es inexacto, pues el ser bueno ó malo un estilo, como el ser bueno ó malo un carácter, depende, según se ha visto, de algo más que de esa conformidad.

5. Las cualidades accidentales de un buen estilo son muchísimas, y constituyen la base de su variadísima clasificación.

Para mayor claridad de los principiantes, iremos señalando la cualidad que puede sobresalir en un escrito, y que da nombre á cada una de sus clases, siguiendo para esto el orden establecido en nuestro estudio. El que desee más rigorismo científico, lea nuestros principios de *Literatura general*.

Por el *fondo*, el estilo se divide en *bello*, *sublime*, *jocoso*, *burlesco*, *humorístico*, etc. La bondad de cada uno de estos estilos, como la de todos, dependerá de que sobresalga en la obra

una ú otra de estas cualidades, en correspondencia con la que domine naturalmente en el escritor.

Omitimos explicar, lo mismo aquí que en las restantes clases de estilo, en lo que consiste cada una; porque si se recuerda lo aprendido sobre dichas cualidades, es inútil, y si no se recuerda, es insuficiente lo que aquí añadamos. Estas clasificaciones deben servir de ejercicio práctico para repasar todo lo estudiado.

Por las *cualidades predominantes del pensamiento*, el estilo puede ser *convinciente*, *claro*, *fino*, *delicado*, *enérgico*, *apasionado*, *original* y *oportuno*.

Por el uso más ó menos acertado de las *figuras de pensamiento*, el estilo puede ser *pintoresco*, *lógico*, *patético* é *intencional*, según predomine, ó la claridad de los objetos que se presenten á nuestra vista, ó la fuerza del raciocinio, ó la energía de la pasión, ó la intencionalidad del que habla ó escribe.

Por la cualidad que sobresalga del *lenguaje*, puede ser *castizo*, *correcto*, *conciso*, *claro*, *armónico*, etc.

Por la construcción de las *cláusulas*, puede ser *suelto*, *periódico* y *mixto*.

Por el mayor ó menor uso de las *elegancias* de lenguaje, puede ser *árido*, *limpio* ó *terso*, *elegante* y *florido*.

Por el sentido *recto* y *figurado* de las palabras, puede ser igualmente el estilo *recto*, *figurado* y *alegórico*.

6. También se hacen otras divisiones del estilo por *nacionalidades*, *comarcas*, *épocas históricas*, *individualidades notables*, *géneros literarios*, etc., cuyo fundamento es el mismo que el de las anteriores; pues de igual modo que en el individuo sobresale una cualidad que

caracteriza su estilo, en las naciones, comarcas, épocas, etc., sucede lo mismo.

Por *nacionalidades y comarcas*. Los antiguos dividieron en este sentido el estilo en *lacónico, ático, oriental ó asiático y rodio*, según expresaba los pensamientos, ó con brevedad y energía, como en la laconia; ó con elegante sencillez, como en el Atica; ó con ostentación y riqueza, como en Asia; ó en un término medio entre estos últimos, como en la Rodia.

Por la *originalidad de los individuos*, decimos estilo *pindárico, demostino, virgiliano, ciceroniano, cervantino*, etc.

Por el *carácter de cada obra literaria*, se divide en *lírico, épico, dramático, oratorio, histórico, novelesco, didáctico*, etc.

7. Para evitar errores, añadiremos que no es lo mismo *estilo, lenguaje, dicción, locución y tono*. Lo primero y segundo ya lo hemos explicado. La *dicción* se refiere á la naturaleza de las palabras escogidas y á su buen enlace gramatical, sin mirar á la conformidad con el asunto, lo cual corresponde ya al lenguaje. La *locución* se refiere, según lo ya visto, al conjunto de materiales que forman la obra, esto es, al pensamiento y á la palabra, con más á la pronunciación, gestos y ademanes cuando es hablada: todo esto hace tenga una significación más extensa que el estilo, si bien no precisa, como este último, la cualidad dominante del escrito. El *tono* (1) depende de la importancia del asunto, y de la relación en que el escritor se coloca con el mismo: su condición esencial consiste en esa lógica conformidad.

8. Las reglas relativas á la formación de un buen estilo se desprenden claramente de todo lo anteriormente dicho, y vienen á ser un resumen de toda esta parte de la Retórica.

(1) Del griego *toincin*, tender las cuerdas de la lira, y del latín *tonus*, sonido de la voz.

En conclusión: el estilo, no refiriéndose solamente al lenguaje, ni tampoco al pensamiento, «sino siendo un resultado de lo uno y de lo otro», fija en la obra literaria el sello característico del escritor, toda vez que al hacernos visible el asunto por medio de la palabra, imprime en su obra su propia individualidad (1).

LECCIÓN XXIV.

Origen y formación de la lengua castellana.

1. Opiniones sobre el origen de la lengua castellana.—2. Primeros pobladores de España: su idioma.—3. Fenicios, griegos y cartagineses: influencia de estos pueblos en la formación del idioma.—4. Romanos, germanos y árabes: influencia decisiva de los primeros en la formación de la lengua castellana.—5. Progresivo desenvolvimiento de la lengua castellana hasta llegar al siglo de oro.

1. El origen y naturaleza del idioma castellano no es una cuestión igualmente resuelta por los sabios. Unos creen se compone de palabras latinas adulteradas; otros lo derivan del hebreo, y aun algunos le dan un origen teutónico

Nosotros iremos presentando tan sólo los diferentes pueblos que simultánea ó sucesivamente fueron estableciéndose en España, á fin de que se vean los principales elementos que entraron en su formación hasta quedar definitivamente constituida.

2. Según la opinión hoy más valedera, los primeros pobladores de España fueron los *iberos* ó *éuskaros*: su lengua fué la *éuskara*, que es la que se habla todavía en las Provincias Vascongadas, grandemente modificada, y cuyos pobladores se extendieron por toda la Península. Tras los iberos vinieron los *celtas*, que se establecieron en Galicia y parte de la Lusitania, y que fueron poco á poco amalgamándose con los anteriores hasta formar el pueblo que se llamó *celtibero*, el cual alteró y modificó á su vez el idioma de los primeros, hasta resul-

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 213 y siguientes.

caracteriza su estilo, en las naciones, comarcas, épocas, etc., sucede lo mismo.

Por *nacionalidades y comarcas*. Los antiguos dividieron en este sentido el estilo en *lacónico, ático, oriental ó asiático y rodio*, según expresaba los pensamientos, ó con brevedad y energía, como en la laconia; ó con elegante sencillez, como en el Atica; ó con ostentación y riqueza, como en Asia; ó en un término medio entre estos últimos, como en la Rodia.

Por la *originalidad de los individuos*, decimos estilo *pindárico, demostino, virgiliano, ciceroniano, cervantino*, etc.

Por el *carácter de cada obra literaria*, se divide en *lírico, épico, dramático, oratorio, histórico, novelesco, didáctico*, etc.

7. Para evitar errores, añadiremos que no es lo mismo *estilo, lenguaje, dicción, locución y tono*. Lo primero y segundo ya lo hemos explicado. La *dicción* se refiere á la naturaleza de las palabras escogidas y á su buen enlace gramatical, sin mirar á la conformidad con el asunto, lo cual corresponde ya al lenguaje. La *locución* se refiere, según lo ya visto, al conjunto de materiales que forman la obra, esto es, al pensamiento y á la palabra, con más á la pronunciación, gestos y ademanes cuando es hablada: todo esto hace tenga una significación más extensa que el estilo, si bien no precisa, como este último, la cualidad dominante del escrito. El *tono* (1) depende de la importancia del asunto, y de la relación en que el escritor se coloca con el mismo: su condición esencial consiste en esa lógica conformidad.

8. Las reglas relativas á la formación de un buen estilo se desprenden claramente de todo lo anteriormente dicho, y vienen á ser un resumen de toda esta parte de la Retórica.

(1) Del griego *toincin*, tender las cuerdas de la lira, y del latín *tonus*, sonido de la voz.

En conclusión: el estilo, no refiriéndose solamente al lenguaje, ni tampoco al pensamiento, «sino siendo un resultado de lo uno y de lo otro», fija en la obra literaria el sello característico del escritor, toda vez que al hacernos visible el asunto por medio de la palabra, imprime en su obra su propia individualidad (1).

LECCIÓN XXIV.

Origen y formación de la lengua castellana.

1. Opiniones sobre el origen de la lengua castellana.—2. Primeros pobladores de España: su idioma.—3. Fenicios, griegos y cartagineses: influencia de estos pueblos en la formación del idioma.—4. Romanos, germanos y árabes: influencia decisiva de los primeros en la formación de la lengua castellana.—5. Progresivo desenvolvimiento de la lengua castellana hasta llegar al siglo de oro.

1. El origen y naturaleza del idioma castellano no es una cuestión igualmente resuelta por los sabios. Unos creen se compone de palabras latinas adulteradas; otros lo derivan del hebreo, y aun algunos le dan un origen teutónico

Nosotros iremos presentando tan sólo los diferentes pueblos que simultánea ó sucesivamente fueron estableciéndose en España, á fin de que se vean los principales elementos que entraron en su formación hasta quedar definitivamente constituida.

2. Según la opinión hoy más valedera, los primeros pobladores de España fueron los *iberos* ó *éuskaros*: su lengua fué la *éuskara*, que es la que se habla todavía en las Provincias Vascongadas, grandemente modificada, y cuyos pobladores se extendieron por toda la Península. Tras los iberos vinieron los *celtas*, que se establecieron en Galicia y parte de la Lusitania, y que fueron poco á poco amalgamándose con los anteriores hasta formar el pueblo que se llamó *celtibero*, el cual alteró y modificó á su vez el idioma de los primeros, hasta resul-

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 213 y siguientes.

tar de esta mezcla un lenguaje propio para el pueblo llamado *celtibero*: estos primeros invasores vinieron á España por la parte del Norte.

3. Siguen después los *fenicios*, que á través del Mediterráneo se establecen en el siglo xvi a. de J. C. en las costas meridionales, los cuales fundan á Cádiz, Málaga y otras colonias, é introducen también su lengua y sus costumbres en muchas parte del Mediodía.

En el siglo xi a. de J. C. se establecen en nuestro suelo varias colonias *griegas* salidas de Rodas y de Focea, modificando el lenguaje que hablaba el pueblo celtibero, hasta el punto de que en muchas comarcas llegó á predominar la lengua griega, mientras que en otras era casi exclusiva la de los celtas.

Como se ve, el elemento oriental, que adquiría una gran influencia en la formación de nuestro idioma, aumenta todavía más con el establecimiento de los *cartagineses*, verificado en el siglo viii.

4. Pero la influencia más sostenida y decisiva se debió á la invasión de los *romanos*. Apenas habia transcurrido media centuria de años, cuando se contaban en la Península, por decreto del Senado, colonias latinas compuestas de invasores y naturales del país, de cuya mezcla resultó una raza, la cual, merced á los privilegios y ventajas que se la otorga, aumenta y progresa de tal modo, que bien puede decirse fué dicha raza la principal causa de que se aclimatará la lengua latina en toda la Península.

Tan general llegó á hacerse el latín, que sólo en los rincones de España se hablaban los antiguos dialectos, y aun allí fué dicho idioma á dejar sus profundas huellas. Añádase á estos datos el que en el siglo ii comenzó á introducirse en Es-

paña el cristianismo, y que la lengua de que se servía era la latina, y se tendrá una prueba más de lo muy extendida que se encontraba ya entre nosotros, y de que no había otra que pudiera luchar con ella.

La irrupción de los bárbaros del Norte influye igualmente en el idioma que entonces se hablaba en España, si bien no de un modo tan decisivo como en otros pueblos, á causa de las relaciones que las razas que aquí vinieron tenían ya de tiempos anteriores con los romanos, y por la mucha influencia que sobre ellos llegaron á ejercer los Obispos españoles.

De todos modos, fué tal la corrupción que sufrió el latín en esta época, á pesar de esos esfuerzos y el de los doctos, que puede decirse resultó un nuevo idioma que hablaban las muchedumbres, y el cual venía á ser un *latín bárbaro*, como lo calificó San Isidoro.

La invasión de los árabes, ocurrida en 714 de nuestra era, viene á modificar nuevamente el idioma nacional, que puede ya considerarse como en embrión. El puñado de valientes que se refugió con Pelayo en Asturias y que llevó consigo aquel latín corrompido y bárbaro, si pudo ir comenzando la gran epopeya de la restauración española, no pudo impedir que la corrupción de su idioma fuese en aumento, por las continuas relaciones de cristianos y musulmanes, establecidas por los primeros que quedaron sometidos á los segundos (*muzárabes*), é igualmente por los musulmanes, que luego fueron sometidos á los primeros (*mudéjares*), hasta un punto tal, que en el siglo ix llegó el caso de no entender los legos el latín de los libros, siéndolo sólo por algunos doctos ú «hombres sabidores», como apellidaban al que tenía alguna instrucción.

Había, pues, en esta época dos latines: uno *rústico*, hablado por las muchedumbres, y otro *urbano*, entendido sólo de la gente docta.

De ese primer latín informe, modificado por la mezcla de los lenguajes *ibero, fenicio, cartaginés, griego, germano y hebreo*, resultaron varios dialectos, los cuales recibieron en un principio el nombre de *romances*, para denotar que eran hijos del idioma que hablaban los romanos. Estos romances ó lenguas vulgares lucharon primeramente por imponerse, no sólo á las muchedumbres, sino á las gentes doctas; después trataron de absorberse recíprocamente; hasta que, por fin, el romance castellano logró descollar sobre los demás, mereciendo por su gallardía, fluidez y galanura, el rango de *idioma nacional*, cuyo título recibió más tarde con el nombre de *lengua castellana ó española*.

Tal es, á grandes rasgos, el origen histórico de nuestro idioma, cuyo progresivo desenvolvimiento hasta llegar al siglo XVI, llamado *siglo de oro*, apuntaremos sumariamente, por corresponder ya esto á la Literatura Histórica.

5. El primer monumento literario, escrito en este idioma, es el *Poema del Cid*, de autor anónimo y correspondiente al siglo XII. En el siglo XIII, Gonzalo Berceo compuso los poemas de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de *San Millán*, el *Martirio de San Lorenzo*, etc. Juan Lorenzo Segura de Astorga, el *Poema de Alexander*: en esta misma época se escriben también los poemas anónimos, el *Conde Fernán-González*, el *Libro del Rey Apolonio*, la *Vida de Santa Maria Egipcíaca* y la *Adoración de los Santos Reyes*. En este siglo, y bajo el reinado de Fernando III el Santo, aparece el *Fuero Juzgo*, primer monumento en prosa de la lengua castellana. Bajo el reinado de Alfonso X el Sabio se escriben las *Siete Partidas*, la *Crónica general de España*, las *Tablas Alfonsinas*, etc., etc. Hacia fines del siglo XIII y durante el siglo XIV, esto es, desde Sancho el Bravo (1294) hasta Juan II (1406), aunque nuestra literatura sufre un lamentable retraso por efecto de las contiendas y perturbaciones políticas, florecen, sin embargo, el infante Juan Manuel, el escudero Rodrigo Yáñez, el clérigo Juan Ruiz, llamado el Arcipreste de Hita, y el canciller Pero López de

Ayala. Juan Manuel escribió una *Crónica de España*, y además varios tratados sobre el *Escudero*, el *Jinete*, etc., y el libro *El Conde Lucanor*, que es el más apreciado de todos. Rodrigo Yáñez, la historia de *Alfonso XI*; el Arcipreste de Hita, sus poemas con el título de *Ensiemplos ó ejemplos*, bastante libres muchos de ellos; el judío D. Santos de Carrión escribió los poemas *Danza general de la muerte*, *La Doctrina cristiana*, etcétera; Pero López de Ayala, las de *Don Pedro I* y sus sucesores hasta *Enrique III*, y el *Rimado de Palacio*, en verso.

En el siglo XV es crecidísimo el número de poetas y escritores que florecen: citaremos algunos principales, pertenecientes casi todos á la corte de D. Juan II. Uno de ellos fué el Marqués de Villena, quien por su gran ilustración científica fué tenido por hechicero. Fundó en Zaragoza el Consistorio de la *Gaya Ciencia*; promovió el arte dramático, haciendo representar alguno de sus diálogos, é hizo varias poesías líricas. El Marqués de Santillana, D. Íñigo López de Mendoza, que escribió la *Comedieta de Ponza*, los *Proverbios*, etc. Jorge Manrique, celebrado por su elegía á la muerte de su padre; Macías el enamorado; Padrón, la Torre, Juan de Mena, Fernán Gómez de Cibdareal, etc., los cuales son también de mucha importancia.

En fin, durante el reinado de Carlos V, con la propagación del verso endecasílabo por Boscán y Garcilaso, y el comercio intelectual de España con las demás naciones, singularmente con Italia, llega nuestro idioma y literatura á su mayor grandeza; contribuyendo á tan difícil obra, en primer término, nuestros inmortales vates Garcilaso y Herrera.

LECCIÓN XXV.

Discurso oratorio: cualidades del orador.

1. Oratoria y elocuencia: su etimología, diferencia y definición.—2. Convencer y persuadir: su diferencia y explicación.—3. Objeto y fin de la oratoria: partes que abraza su estudio.—4. El orador: sus cualidades morales (bondad, virtud, sensibilidad, modestia, prudencia, serenidad é imperio de sí mismo).—5. Cualidades intelectuales (saber, imaginación, conocimiento del corazón, juicio recto, sentido práctico).—6. Cualidades físicas (figura, voz, pronunciación, acción).

1. Las palabras oratoria y elocuencia, que etimológicamente significan *afluencia* y *elocución*, se distinguen entre sí en que la primera constituye un género literario con su propio objeto y fin, y la segunda es una propiedad que puede acompañar á todos los géneros, lo

mismo al oratorio é histórico, como al poético y didáctico.

Bajo el nombre de *oratoria* (1) se comprenden todas aquellas composiciones, arengas ó discursos (2) pronunciados ordinariamente de viva voz ante un auditorio más ó menos numeroso, con el objeto de convencer ó persuadir; y bajo el de *elocuencia*, la capacidad natural que poseen algunos hombres para alcanzar fácilmente dicho resultado. Puede decirse que la elocuencia es el genio de la oratoria, la cual á su vez constituye un arte, que es el de convencer.

2. Las palabras *convencer* (3) y *persuadir* (4) se diferencian también una de otra; la primera consiste en vencer por la fuerza del raciocinio la resistencia que á veces opone el entendimiento de los demás para aceptar una verdad; y la segunda añade á esto la circunstancia de mover el corazón é inclinar la voluntad á fin de que se obre conforme á esta convicción. El convencer se refiere, pues, predominantemente á la *inteligencia*, el persuadir á la *voluntad*; la oratoria abraza las dos.

3. La oratoria tiene su objeto propio, que es poner de manifiesto la belleza que en sí contiene la verdad y el bien, y tiene también su fin, que es conseguir por este racional medio el triunfo de dicho objeto.

Algunos, sin embargo, creen que la oratoria es sólo un medio, y que, como tal, puede ponerse á disposición de toda clase de

(1) De *oro, as, are*, hablar, arengar en público.
 (2) De *discurrere*, discurrir, correr por varias partes, razonar.
 (3) De *cum*, con, y *vincere*, vencer, vencer con argumentos.
 (4) De *per*, insistencia, y *suadere*, aconsejar, exhortar.

intereses y pasiones, lo mismo buenas que malas; los que afirman esto toman por esencial en la oratoria las frases de efecto, la brillantez de las imágenes, la acción vehemente y los golpes teatrales, cuando lo esencial es siempre la verdad de la idea y la belleza del sentimiento.

El estudio de la oratoria abraza tres puntos principales: el del *orador*, el del *discurso*, y el de sus *diferentes clases*.

4. Definieron los antiguos al orador *vir bonus dicendi peritus*; y ampliando nosotros esta definición, diremos que sólo merece tal nombre quien transmite con fidelidad á los demás las verdades y nobles sentimientos que él posee. Para conseguir esto se necesita estar adornado de las siguientes cualidades, *morales, intelectuales y físicas*.

Cualidades morales: la primera condición de todo buen orador es la *bondad* y la *virtud*, pues el que goza de justa fama tiene medio conseguido su objeto.

Tan importante es este requisito, que si el público tuviese una sana educación moral, jamás conseguiría ningún orador grandes resultados sin esta cualidad; mas como no es así, puede á veces la instrucción y el talento ponerse á servicio del error y del mal, deslumbrando á los pobres de inteligencia y de sentimiento: con todo, siempre faltará el lenguaje de la verdadera convicción, el cual no se suple jamás con artificios.

Otra cualidad moral de gran importancia es la *exquisita sensibilidad y la elevación de sentimientos*: la primera es necesaria á todo orador para ponerse en el lugar de los que sufren y gozan, y con esta posesión transmitir á los demás con viveza sus propias afecciones: la segunda también es necesaria para interesarse por las cosas justas y grandes, cuyo interés le hará hablar con una elocuencia que jamás se

imitará sin esto. La *modestia* es otra importante cualidad moral, pues nada repugna tanto como el orgullo y la presunción.

Sin embargo, debe evitarse lo mismo una modestia exagerada que una modestia fingida ó una excesiva timidez. La inmodestia exagerada acusa soberbia ó petulancia; la modestia fingida es una repugnante hipocresía, y la timidez no es propia del hombre de firmes convicciones que se interesa por lo que trata, sino del presumido que atiende con preferencia al efecto que produce. Comprenámoslo haya timidez al comenzar el discurso, razón por la que algunos apelan á medios reprobados para perderla; pero seguir teniéndola cuando se está en el fondo de la cuestión, eso sólo es posible á quien carece de casi toda dote oratoria.

Pueden añadirse á las cualidades morales anteriores la *prudencia*, la *serenidad de ánimo* y el *imperio de sí mismo*, con cuyo conjunto tendremos todas las que puede reunir un orador perfecto en esta sección.

5. *Cualidades intelectuales*: además del *mucho saber*, que es la fuente primera para hablar bien, el orador necesita una *inteligencia penetrante y generalizadora* para disponer acertadamente las ideas que ha de transmitir á sus oyentes.

Esta disposición mental del discurso se alcanza del modo siguiente: Una vez estudiado y meditado mucho el asunto sobre que se va á hablar, conviene encerrarlo en una sola idea que contenga, por decirlo así, toda su sustancia, y la cual será por eso mismo la capital: con esto se logra que todas las ideas subordinadas que se van desarrollando, todas ellas reciban clarísima luz de esa primera idea. Hecho esto, sólo falta transmitirlo con viveza y colorido de dicción, lo cual se consigue con una feliz imaginación.

Necesita *imaginación*, pues que esta facultad, dando forma á los objetos espirituales, los hace visibles, y comunica gran energía y colorido á la palabra.

Lo que pasa en la imaginación de esos oradores que fascinan con su palabra á todo un auditorio, es lo siguiente: en primer

lugar, la idea capital del discurso está sensibilizada en la imaginación del orador con tal claridad, que pudiera exteriorizarla en el lienzo á ser pintor; en segundo lugar, las ideas secundarias aparecen también en dicho cuadro como figuras de segundo orden, y personificadas sus relaciones en la expresión, actitud y demás detalles de dichas figuras. Según esto, todo es fácil en el orador cuando el cuadro está claramente á su vista, y todo es difícil cuando carece de facultades para concebir y fijar con claridad este cuadro.

Necesita también el orador un conocimiento profundo del *corazón humano*, el cual da origen á un *recto juicio* y á un *buen sentido*, sin lo que se expondría á cada paso á inoportunidades é inconveniencias.

Tan cierto es esto, que muchos hombres dotados de un gran caudal de conocimientos, adquiridos en el silencio y soledad de su gabinete, no pueden hablar en público sin caer en las mayores candececes, por falta de esa experiencia y de esa observación propia que el trato diario y el comercio social dan á las personas privilegiadas, y que raras veces los libros pueden por completo suplir.

6. *Cualidades físicas*: las cualidades físicas del orador se refieren á su *figura*, *voz*, *pronunciación* y *acción*. Respecto á su *figura*, es evidente que si ésta es noble y majestuosa, predispone ya antes de hablar en su favor; sin embargo, tal es el poder de la inteligencia y el de los grandes sentimientos, que hace olvidar muy pronto las imperfecciones físicas del que habla.

Mayor influencia tiene la voz en el ejercicio de la oratoria, suponiendo que sea agradable en su timbre y vigorosa en su extensión. Nadie duda que sus variadísimas inflexiones nos dicen con tal claridad los sentimientos que animan al orador, que basta una de ellas para desmentir á menudo lo que se afirma con toda gravedad. Tal sucede, por ejemplo, al afir-

marse que se está tranquilo ó apasionado cuando la inflexión de voz pregoná todo lo contrario.

Por eso la regla capital que puede darse sobre este punto, es que el orador diga con naturalidad lo que piensa y siente, pues sólo así será su voz un eco fiel de su vida interior.

Respecto á la *pronunciación*, debe ser ésta clara y distinta, acentuándose bien las palabras y modulándolas siempre según su sentido y valor.

Para conseguir esto último, que es lo más importante, debe igualmente huirse de la *monotonía* y de la *afectación*: consiste la primera en la fría y sostenida exposición de lo que se habla ó lee, y la segunda en la artificiosa y, por tanto, falsa recitación de lo que se dice. La primera indica carencia de facultades; la otra un exceso de presunción.

La acción abraza los gestos, esto es, las contracciones del rostro y los ademanes, ó sea los movimientos de nuestro cuerpo, en particular de la cabeza y brazos.

La regla capital será siempre que unos y otros sean naturales, ó espontáneamente producidos por los sentimientos del que habla. Cuando dichos sentimientos faltan, y se intenta suplir con repetidos gestos y exagerados movimientos, lo cual hoy día es muy común, lo que se consigue es caer en el ridículo para todo el que conoce dicho artificio (1).

LECCIÓN XXVI.

Análisis del discurso: fondo.

1. Análisis del discurso oratorio: fondo del mismo.—2. Medios para convencer y persuadir.—3. Argumentos y pruebas: condiciones principales de éstas: división de los argumentos.—4. Medios para persuadir: moción de afecto: explicación del precepto de Horacio: *si vis me fieri...*—5. Reseña histórica de la elocuencia.

1. El análisis del discurso oratorio abraza dos partes, que son: su *fondo* y su *forma*.

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 213.

El *fondo* ó asunto comprende todo lo que el hombre puede expresar mediante la palabra, sin otro límite que el que su carácter de arte bello señala á la oratoria.

La exposición, pues, de toda clase de verdades y la de aquellos sentimientos que contienen y modifican los ciegos impulsos de la pasión y del hábito, todo ello puede ser objeto de la oratoria, si bien llevando en el primer caso el carácter predominante de la convicción, y en el segundo el de la persuasión; pero en ambos cumpliendo lo dicho por Quintiliano, de que la oratoria instruya, agrade y conmueva: *doceat, delectat, moveat*.

2. El medio primero y el más capital que necesita todo orador para convencer, es un pleno conocimiento de la materia de que se trata. Mas conviene tener presente que lo que aquí se exige no es lo que se exige al hombre científico; el científico va ante todo derecho á indagar y mostrar la verdad; el orador á hacer que se acepte y practique esa verdad; por eso el conocimiento científico sigue el método severo, frío y riguroso que la lógica señala, al paso que el oratorio atiende también á la mayor ó menor sensibilidad é imaginación del auditorio, y á sus especiales hábitos é inclinaciones.

Decir todo lo que se sabe sobre un punto dado, esto es cosa fácil para cualquier hombre instruido, pero que jamás constituirá al orador; decir lo puramente necesario en un discurso, esto supone grandes facultades y un trabajo preparatorio muy concienzudo, pues supone un gran dominio y un gran interés sobre el punto que se va á tratar, lo cual es indispensable para que el discurso salga sin esfuerzo y lleno de vigor, como sale en el orden físico del seno materno el ser que se halla ya en condiciones para la vida.

3. A los razonamientos de que se vale el orador para convencer á los oyentes, se da el

nombre de *argumentos* (1), y á su conjunto el de *pruebas*. Son condiciones principales de éstos el que sean *sólidos*, ó tengan fuerza bastante para mostrar lo que se intenta; que sean *especiales*, ó se ciñan al punto de que se trata, y que sean *oportunos*, ó acomodados á las condiciones del auditorio.

Los argumentos literarios se dividen en *positivos*, si se fundan en principios ó nociones comunes admitidas por todos; *personales* ó *ad hominem*, si se fundan en algún dicho ó hecho del contrario; *condicionales*, si el principio ó hecho, aunque hipotético, se admite al pronto como verdadero; *ejemplo*, si se funda en un principio ó hecho particular de la misma especie que el que se intenta probar; de *semejanza*, si sólo tiene alguna analogía, etc.

Los preceptistas más prolijos tratan aquí los puntos siguientes: 1.º De las diferentes clases de argumentos, que son: por su *objeto*, especulativos y prácticos; por su *origen*, intrínsecos y extrínsecos; por su *valor*, verdaderos, perentorios, convincentes probables, hipotéticos, positivos, personales, de ejemplo, especiosos y sofisticos. 2.º De los fines á que se aplican, que son: *convencer* ó *refutar*. 3.º Del modo de hallarlos, que constituye los *tópicos* ó lugares oratorios, y que, á su vez, se dividen en *intrínsecos*, como la definición, enumeración, el género, especie, comparación, los contrarios, los repugnantes, la causa y el efecto, las circunstancias, antecedentes, concomitantes y consiguientes; y en *extrínsecos*, como la autoridad, ya divina, ya humana, las máximas, los dichos y sentencias morales, textos de autores, ejemplos, confesiones del contrario, etc. etc. El Profesor puede explicar y hacer practicar en nuestros *Ejercicios de análisis* lo que crea pertinente á este objeto, así como á las formas del razonamiento ó arte silogístico, si así también lo juzga provechoso ó conveniente.

4. El medio más fecundo que tiene el orador para persuadir es, además del que en sí

(1) De *argumentum*, materia de que se trata.

contiene la justicia y grandeza del asunto, y del que le presta su buena fama y virtud, el de *excitar las pasiones del auditorio*.

Para conseguir este gran resultado hay que leer mucho en el gran libro del mundo; sin descuidar por eso el de nuestra conciencia, ni tampoco las lecciones que los grandes oradores y poetas nos han legado. También es necesario que el orador sienta lo que dice, pues faltando esta cualidad, es muy expuesta la moción de afectos, y muy fácil el caer en la afectación y en el ridículo.

Conviene advertir, para la comprensión del renombrado precepto de Horacio: *Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi*, que no es una vehemente y desordenada pasión lo que se necesita para conmover, lo cual, por el contrario, perjudicaría; sino un profundo sentimiento que no oscurezca nuestra inteligencia, y que, á imitación de lo que dice Shakespeare sobre los movimientos oratorios, *«en medio del torrente y la tempestad de la pasión adquiera el orador una templanza que pueda darle blandura»*.

5. La elocuencia, tomada aquí en el sentido de oratoria, no ha florecido igualmente en todos los pueblos, por necesitar determinadas condiciones políticas y sociales para ello.

En los pueblos orientales, donde todas las cuestiones se ventilaban por la fuerza, y donde la comunicación de los hombres era escasa, la elocuencia apenas dió señales de vida. En Grecia, merced al carácter de su pueblo y al de sus instituciones políticas, la elocuencia brilla rápidamente, distinguiéndose en ella Sócrates, Iseo, Esquines, Pericles, y sobre todo el gran Demóstenes. Es verdad que su abuso hizo aparecer bien pronto la escuela de los sofistas, representada en Protágoras, Prodicos, Gorgias, Leontino, y otros que hacían consistir el arte de la palabra en un artificio propio para defender el *pro* y el *contra* de cualquier asunto; pero esto, que sucede también hoy, por desgracia, no aminora el prestigio de la verdadera elocuencia, sino que, por el contrario, nos avisa para no confundir el oro con el oropel, la palabrería con la oratoria.

En Roma, pueblo guerrero y eminentemente práctico, la elocuencia brilló menos, sobresaliendo la forense, que es la que estaba más en armonía con su sentido legislador. Catón de Útica, Hortensio, Craso, César, y sobre todos Cicerón, fueron los principales que descollaron en ella. Lo mismo que en Grecia, fué también desnaturalizada por el charlatanismo de los sofistas, representado aquí por los retóricos y gramáticos.

En tiempo de los primeros Emperadores aparece la elocuencia cristiana, rica en virtud y ejemplo, aunque desnuda de galas y de pomposos adornos. Sus humildes y pobres representantes adquieren pronto el prestigio que da la verdadera virtud, esparciendo la *buena nueva* en la plaza, en el templo, en el valle, en el desierto, y siendo los únicos que levantan su palabra con inspirada convicción en momentos en que todo se desquicia y derrumba.

Con la destrucción del imperio romano y la invasión de los bárbaros, la Europa enmudece, no oyéndose más voz durante los seis primeros siglos de la Edad Media, que la que exhala el sacerdote en el templo y en las asambleas político-religiosas de los Concilios. En esa elocuencia es inútil buscar adornos de dición y galanura de estilo; la lengua latina se había corrompido, y los idiomas modernos estaban aún sin formar.

Necesitábase un gran impulso para eso, y éste lo dieron las cruzadas. La educación recibida en Oriente durante ellas movió á la Europa en el camino del progreso científico, literario y artístico. El roce de una y otra civilización fué un gran paso dado en este progreso y una necesidad para desterrar muchas preocupaciones y dar unidad á las desmembradas nacionalidades. Italia se puso al frente de este movimiento regenerador: crea primero, con el esfuerzo del Dante, su idioma neolatino; establece sus activas municipalidades, inicia el movimiento que secunda toda Europa de cambiar las monarquías tradicionales en gobiernos representativos, y con todo esto principia el gran poder de la elocuencia contemporánea, alma hoy que vivifica todas las instituciones políticas y sociales, y que por ser tan grande y dilatada su influencia hay que tener mucho cuidado á fin de que no se convierta ese bienhechor influjo, en manos de los nuevos sofistas y retóricos, en arma venal y egoísta, como en los tiempos corrompidos y decadentes de Grecia y Roma (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 213 á 257.

LECCIÓN XXVII.

Análisis del discurso: forma.

1. Forma del discurso: su importancia: partes que contiene.—2. Exordio: su etimología, definición y reglas: división y explicación de cada una de sus clases.—3. Proposición, división y narración: explicación y reglas respectivas.—4. Confirmación y refutación: costumbres, argumentos y pasiones: sus reglas: amplificación oratoria: opinión de Cicerón y Quintiliano.—5. Epílogo y peroración: explicación y reglas.

1. La forma del discurso oratorio es también de suma importancia; tanto, que mientras algunos de excelente fondo pasan desapercibidos por carecer de unidad y enlace en las ideas, por su pobreza de lenguaje, y hasta por su mala recitación; otros, faltos y aun vacíos de fondo, interesan y fascinan, sin más razón que la brillantez de su lenguaje y el estar ajustados á las reglas de la preceptiva.

Al estudio de la forma del discurso ó *disposición* (1), según llamaron los antiguos, corresponde el de las partes que contiene el mismo, las cuales son, según unos: *exordio, proposición, confirmación y epílogo*; y según otros: *exordio, proposición, división, narración, confirmación, refutación, epílogo y peroración*.

Las estudiaremos todas, señalando de paso las que deben ser consideradas como partes del discurso, y las que sólo son accidentes de algunas de éstas.

2. La palabra *exordio* (2), que etimológicamente significa *comienzo*, por ser la primera del discurso, tiene por objeto preparar el ánimo de los oyentes para que nos escuchen benévola-mente.

(1) De *disponere*, colocar cada cosa en su lugar.

(2) De *exordium*, la primera labor del que teje, principio, origen; de *exordiri*, comenzar á urdir.

En Roma, pueblo guerrero y eminentemente práctico, la elocuencia brilló menos, sobresaliendo la forense, que es la que estaba más en armonía con su sentido legislador. Catón de Útica, Hortensio, Craso, César, y sobre todos Cicerón, fueron los principales que descollaron en ella. Lo mismo que en Grecia, fué también desnaturalizada por el charlatanismo de los sofistas, representado aquí por los retóricos y gramáticos.

En tiempo de los primeros Emperadores aparece la elocuencia cristiana, rica en virtud y ejemplo, aunque desnuda de galas y de pomposos adornos. Sus humildes y pobres representantes adquieren pronto el prestigio que da la verdadera virtud, esparciendo la *buena nueva* en la plaza, en el templo, en el valle, en el desierto, y siendo los únicos que levantan su palabra con inspirada convicción en momentos en que todo se desquicia y derrumba.

Con la destrucción del imperio romano y la invasión de los bárbaros, la Europa enmudece, no oyéndose más voz durante los seis primeros siglos de la Edad Media, que la que exhala el sacerdote en el templo y en las asambleas político-religiosas de los Concilios. En esa elocuencia es inútil buscar adornos de dición y galanura de estilo; la lengua latina se había corrompido, y los idiomas modernos estaban aún sin formar.

Necesitábase un gran impulso para eso, y éste lo dieron las cruzadas. La educación recibida en Oriente durante ellas movió á la Europa en el camino del progreso científico, literario y artístico. El roce de una y otra civilización fué un gran paso dado en este progreso y una necesidad para desterrar muchas preocupaciones y dar unidad á las desmembradas nacionalidades. Italia se puso al frente de este movimiento regenerador: crea primero, con el esfuerzo del Dante, su idioma neolatino; establece sus activas municipalidades, inicia el movimiento que secunda toda Europa de cambiar las monarquías tradicionales en gobiernos representativos, y con todo esto principia el gran poder de la elocuencia contemporánea, alma hoy que vivifica todas las instituciones políticas y sociales, y que por ser tan grande y dilatada su influencia hay que tener mucho cuidado á fin de que no se convierta ese bienhechor influjo, en manos de los nuevos sofistas y retóricos, en arma venal y egoísta, como en los tiempos corrompidos y decadentes de Grecia y Roma (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 213 á 257.

LECCIÓN XXVII.

Análisis del discurso: forma.

1. Forma del discurso: su importancia: partes que contiene.—2. Exordio: su etimología, definición y reglas: división y explicación de cada una de sus clases.—3. Proposición, división y narración: explicación y reglas respectivas.—4. Confirmación y refutación: costumbres, argumentos y pasiones: sus reglas: amplificación oratoria: opinión de Cicerón y Quintiliano.—5. Epílogo y peroración: explicación y reglas.

1. La forma del discurso oratorio es también de suma importancia; tanto, que mientras algunos de excelente fondo pasan desapercibidos por carecer de unidad y enlace en las ideas, por su pobreza de lenguaje, y hasta por su mala recitación; otros, faltos y aun vacíos de fondo, interesan y fascinan, sin más razón que la brillantez de su lenguaje y el estar ajustados á las reglas de la preceptiva.

Al estudio de la forma del discurso ó *disposición* (1), según llamaron los antiguos, corresponde el de las partes que contiene el mismo, las cuales son, según unos: *exordio*, *proposición*, *confirmación* y *epílogo*; y según otros: *exordio*, *proposición*, *división*, *narración*, *confirmación*, *refutación*, *epílogo* y *peroración*.

Las estudiaremos todas, señalando de paso las que deben ser consideradas como partes del discurso, y las que sólo son accidentes de algunas de éstas.

2. La palabra *exordio* (2), que etimológicamente significa *comienzo*, por ser la primera del discurso, tiene por objeto preparar el ánimo de los oyentes para que nos escuchen benévola-mente.

(1) De *disponere*, colocar cada cosa en su lugar.

(2) De *exordium*, la primera labor del que teje, principio, origen; de *exordiri*, comenzar á urdir.

Lo dicho al hablar sobre las cualidades que debe poseer todo orador, y las circunstancias especiales del auditorio y del lugar en que se habla, dirán en cada caso lo más oportuno para esta preparación. Enumeremos, sin embargo, las reglas principales que señalan los preceptistas para comprobar nuestra afirmación; dejando, por su misma facilidad la explicación al sentido de los alumnos, auxiliados por el Profesor.

Reglas del exordio. 1.^a El orador debe hablar con modestia de sí mismo, y mostrar gran respeto á sus oyentes y á las cosas que éstos estiman. 2.^a El exordio debe ser sencillo, no pomposo y afectado. 3.^a Debe el exordio estar trabajado con mucho esmero y corrección. 4.^a Debe tener íntima conexión con el fondo del discurso. 5.^a Debe ser proporcionado á la extensión del discurso.

El exordio se divide en *natural* ó tranquilo, por *insinuación* (1) y *exabrupto* (2). Algunos añaden el *solemne* ó pomposo; pero éste, si no cumple con lo prescrito al natural, más que clase distinta, será un defecto. La primera clase queda ya explicada; la segunda tiene lugar cuando existe alguna injusta prevención en contra del que habla, por lo que el modo de disponer á su favor al auditorio, es destruyendo dicha prevención; la tercera, en circunstancias difíciles, muchas veces borrascosas, en que para hacerse escuchar hay que apelar desde luego á la pasión.

Sin embargo, ocasiones hay en que una palabra severa y fría, ó un rasgo feliz y chispeante, logran el mismo efecto. Cuando deba usarse de uno ú otro medio, eso sólo una poderosa intuición y un gran sentido práctico pueden decirlo.

3. *Proposición* (3): es la parte del discurso en que se dice el asunto que se va á tratar. Puede enunciarse con un solo término, ó con dos ó más; en el primer caso se llama sim-

(1) De *insinuare*, introducirse con maña.

(2) Sin preámbulo, de repente.

(3) De *pro*, enfrente, y *ponere*, poner, poner delante.

plemente proposición: en el segundo *división* ó *proposición compuesta*. Puede también la proposición ser ilustrada, á fin de señalar mejor el punto de vista bajo el que intentamos desarrollarla, ó dar precedentes y detalles necesarios para su mejor comprensión, y entonces recibe el nombre de *narración*. De todo lo dicho resulta que solamente la proposición puede ser llamada parte del discurso, pues la *división* y la *narración* son accidentes que acompañan ó no, según las exigencias, á esa misma proposición.

Reglas. Respecto á la *proposición simple*, basta prevenir que sea sencilla y clara: la *compuesta*, ó *división*, debe omitirse no siendo necesaria; y en el caso contrario, esto es, cuando se hayan de tratar puntos distintos ó el principal sea muy complicado, debe cuidarse que esté fundada en la naturaleza del asunto y conste sólo de los términos más imprescindibles, á fin de no asustar al auditorio con la perspectiva de un interminable discurso.

Respecto á la *proposición ilustrada*, ó *narración*, si su objeto es señalar el punto de vista bajo el que se va á tratar la cuestión, debe meditarse mucho; pues, como se dice vulgarmente, «cuestión bien planteada es cuestión medio resuelta».

Si su objeto es la exposición de hechos ó antecedentes necesarios para la comprensión del asunto, debe reunir las cualidades propias á toda narración, esto es, que sea clara, precisa, verosímil é interesante; todo lo cual será explicado al hablar de la Historia. (R)

4. La *confirmación* (1) es la parte del discurso en que se intenta probar la verdad ó bondad de la proposición: cuando lo que se intenta probar es la falsedad de una proposición sostenida

(1) De *confirmare*, asegurar probar, de *cum* y *firmare*, hacer firme.

por otro orador, ó la de las objeciones hechas á la nuestra, se llama entonces *refutación* (1). La refutación no será otra parte distinta del discurso, sino una variante de la misma confirmación.

Los preceptistas señalan diferentes métodos para convencer y refutar, ó sea para ordenar las pruebas en esta parte del discurso, llamados: *analítico, sintético, progresivo, homérico, de amplificación, y de congerie ó agrupación*. También señalan, como vicios opuestos á los referidos métodos: la *prolijidad, la esterilidad, la futilidad ó insustancialidad, y la superabundancia ó hinchazón*. A juicio del Profesor dejamos la ilustración de estas cuestiones, según la importancia que le merezcan.

Ya hemos visto que los medios que tiene el orador para probar su proposición, ó sea para convencer, son las *costumbres, argumentos y pasiones*.

Las *costumbres*, ó sea la autoridad que las virtudes y buena fama del orador dan á su palabra, es un medio eficacísimo de convicción; con todo, no se consigue esto hablando el orador de sí mismo, ni con digresiones sobre el interés que la verdad y la virtud le inspiran, sino solamente con la verdadera posesión del asunto y con el natural calor que su defensa le preste. Otra cosa sería contraproducente.

Respecto á los *argumentos*, queda ya dicho lo inútil que es hacer una clasificación y enumeración de los mismos, así como dar reglas para su colocación, y más todavía para su hallazgo.

Repetimos que lo que aquí hace falta es mucha instrucción, mucha experiencia y mucho conocimiento del corazón humano. *Scribendi recte sapere est et principium et fons*. Este principio, y no las reglas anteriores, llamadas por los antiguos *tópicos* ó lugares comunes, es lo que conviene aplicar.

(1) De *refutare*, impugnar, rechazar.

Los razonamientos, además de servir para la prueba, sirven también en la oratoria para hacer ver la grandeza, importancia y gravedad de un hecho, ó de una idea, en cuyo caso constituyen lo que se llama *amplificación oratoria*.

Tan importante es este punto, que Cicerón y Quintiliano afirman que todo el artificio oratorio puede referirse á ello. Aunque en ocasiones dadas sirva para dar claridad y energía á lo que decimos, con todo, no creemos sea la amplificación el alma del discurso, y si sólo un auxiliar, que mal manejado, como sucede á los principiantes y á los hombres frívolos, sirve para hacer gala de lugares comunes é insulseces que no resiste ningún hombre de buen sentido. Si no temiéramos engañarnos, llamaríamos mucho la atención sobre nuestra siguiente opinión, á saber: que siendo hoy lo que más daña á la literatura y á la ciencia la facilidad de hablar de todo, á poco que se conozca, por efecto de nuestro carácter impresionable y confiado, la Retórica debería ser muy exigente y severa en pedir firmes convicciones y altos sentimientos, condenando rigurosamente todo lo que en último término fuera hojarasca ó palabrería.

5. Llámase *epílogo* (1) la última parte del discurso, en la cual se recapitulan los principales pensamientos expuestos en el discurso; cuando además intenta el orador despertar algún sentimiento en el auditorio, toma el nombre de *peroración*.

El modo de hacer con acierto el epílogo consiste en reunir los puntos más interesantes y hacer que se dirijan todos á probar la proposición. Esto sólo se consigue meditando mucho el plan del discurso, y viendo con gran claridad y de un golpe todo su desarrollo.

Respecto á la peroración, como ya quedan dichos los medios que tiene el orador para despertar las pasiones, añadiremos sólo las siguientes reglas especiales: 1.ª No deben moverse los afectos de un auditorio que no esté de antemano convencido. 2.ª No

(1) Del griego *epílogos*, conclusión.

debe ser esto un artificio ó recurso del orador, sino un efecto natural del interés que la verdad y el bien inspiran al mismo. 3.^a No debe confundirse el lenguaje de la pasión con el de la imaginación; el primero, siempre severo y sentencioso, llega al alma; el segundo, rico y brillante, nos agrada y fascina, pero no toca las delicadas fibras del corazón. 4.^a La moción de afectos no debe hacerse en párrafo señalado, sino que debe ir envuelta en todo el discurso. 5.^a Los movimientos patéticos no deben debilitarse con paréntesis ó digresiones, ni deben ser muy pesados, por lo difícil que es sostener mucho tiempo un estado de esta naturaleza. 6.^a Es una puerilidad, y á veces una ridiculez, querer mover los afectos en toda clase de asuntos y á toda costá (1).

LECCIÓN XXVIII.

Oratoria sagrada.

1. División de la oratoria según los antiguos y modernos.—2. Oratoria sagrada: su objeto: pláticas y sermones.—3. Cualidades del orador sagrado.—4. Fondo del discurso sagrado: sus reglas.—5. Forma del discurso sagrado: sus reglas.—6. Panegíricos.—7. Ventajas y desventajas de la oratoria sagrada.—8. Modelos.

1. Los antiguos dividieron la oratoria en tres géneros: *judicial* (2), *deliberativo* (3) y *demostrativo* (4), correspondientes al forense, político y académico de nuestros días; añadiendo la *oratoria sagrada*, que nació con el Cristianismo, tendremos la división hoy corriente de *sagrada*, *forense*, *política* y *académica*. Estudiaremos cada una de estas clases, siguiendo el mismo orden que en la parte general.

2. Es objeto de la oratoria sagrada (5) cuantos asuntos se refieren al dogma y á la moral cristiana, así como los panegíricos de los Santos y los elogios fúnebres hechos por la Iglesia

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, págs. 213 á 257.

(2) De *judicialis*, lo que pertenece al juicio ó administración de justicia.

(3) De *deliberare*, aconsejar.

(4) De *demonstrare*, exponer clara y distintamente.

(5) De *sacrare*, consagrar, dedicar á Dios.

á los grandes hombres. Los discursos dogmáticos simplemente expositivos se llaman *pláticas* (1), y todos los restantes *sermones* (2).

Algunos preceptistas, muy amantes de minuciosidades, dividen los discursos sagrados, por su fondo, en discursos de sentido *didascálico*, *exhortativo* y *encomiástico*; y por su forma, en *homilias*, *conferencias*, *pláticas doctrinales* y *sermones*.

3. Respecto á las cualidades del orador sagrado, debe sobresalir en él ese amor desinteresado por la verdad y el bien, cuyo feliz ejercicio constituye lo que ordinariamente se califica con el nombre de *unción* evangélica ó sagrada.

Es bien triste ver en la oratoria sagrada, por faltar esta cualidad, esos esfuerzos artificiosos y teatrales, que consisten en movimientos desordenados, actitudes exageradas, desaforados gritos, entonación afectada; todo ello para suplir lo que es imposible, esto es, la grandeza de la idea y el calor del sentimiento.

El orador sagrado debe ser muy docto en los estudios generales de historia y filosofía, como en los especiales de teología dogmática y moral, Sagrada Escritura, legislación y disciplina de la Iglesia, conocimiento de los Santos Padres, etc. Con esto y con el estudio teórico de la literatura y el práctico de los modelos clásicos, no será difícil elevarse á la categoría de un buen orador á pocas dotes que le acompañen.

4. Respecto al fondo del discurso sagrado, conviene tener presente las siguientes observaciones:

1.^a El discurso sagrado debe ser eminentemente persuasivo, lo cual requiere, entre otras

(1) De *platicae*, instrucción breve.

(2) De *sermo*, razonamiento, discurso.

dotes, un conocimiento profundo del corazón humano.

Esta observación se funda en que el auditorio se halla generalmente convencido de la verdad de las doctrinas evangélicas, lo cual no impide que las infrinja á cada instante por la pobreza ó debilidad de sus sentimientos. Animar y fortalecer estos sentimientos, en una palabra, elevar los corazones; tal es el fin grandioso, pero difícil, del orador sagrado.

2.º El asunto debe ser con preferencia moral y de los que comprenda á más individuos.

Se funda lo primero en que aquel que no crea en un punto dogmático, buscará en obras científicas algo más de lo que puede darle un discurso; y no es difícil lo segundo, pues el sacerdote sabe por su propia observación, y también por el tribunal de la penitencia, los vicios más arraigados en una localidad.

3.ª El orador sagrado no debe buscar su propio lucimiento, sino la grandeza del fin de esta clase de oratoria.

Fijense los oradores sagrados en este precepto, y comprendan que jamás servirán bien los intereses divinos que se les han confiado si no olvidan por completo los personalmente suyos y los de esta vida transitoria.

5. Respecto á la forma de la oratoria sagrada, el *exordio* debe ser muy breve, natural y majestuoso; la *proposición* clara y precisa, no dividiéndose sino cuando sea absolutamente imprescindible, y aun entonces con pocos términos para no asustar al auditorio con la excesiva duración del discurso; la *narración* raras veces es usada, á no ser en los panegiricos, los cuales siguen en esta parte las reglas generales; la *confirmación* no ofrece grandes dificultades en su parte doctrinal, mas sí muchas en lo que se refiere á la moción de los efectos; la *refutación* no existe, y el *epílogo*, como toma también el carácter persuasivo, constituye lo

que se llama peroración, la cual debe ser breve, enérgica y no interrumpida con digresiones.

El lenguaje y estilo deben ser sencillos y dignos, en relación con la clase de auditorio y la grandeza del asunto.

Evitará, por tanto, el predicador las palabras técnicas y las cultas, así como las construcciones neológicas y oscuras. Dentro de la sencillez y claridad que aquí se exige, cabe un estilo vivo y hasta grandilocuente, por lo mismo que al hablar al corazón pueden usarse, sin menoscabo de la claridad, los símiles, apóstrofes, deprecaciones, prosopopeyas y demás figuras naturales al objeto. Igualmente deben evitarse los pensamientos sutiles y los términos hinchados, así como las excesivas citas en latín, que sólo sirven para cortar el hilo del razonamiento y apagar el entusiasmo de los oyentes cuando se prodigan ó son inoportunas.

6. Respecto á los panegiricos (1), es necesario que los elogios no sean vagos, sino que caractericen bien al personaje; también es preciso que exciten nuestro entusiasmo y admiración, ofreciéndonos lecciones para la vida y reglas de conducta. En los panegiricos debe evitarse lo mismo la exageración de alabanzas con el fin único de entusiasmarnos, que el fijarse exclusivamente en las condiciones exteriores del personaje, ó en aquellas que son comunes á todos los grandes hombres.

7. En el ejercicio de la oratoria sagrada hay ventajas y desventajas. Las primeras se refieren á la *autoridad* del que habla, á la *santidad* del sitio, á la *grandeza* del asunto, á la *buena disposición* del que escucha, á la *carencia de adversario* que replique, etc., etc. Las segundas á la *majestad* y *unción* que debe poseer el que habla, al *flexible talento* que necesita para aco-

(1) Del griego *panegyrdsein*, elogiar.

modarse á todas las inteligencias, á su *despego* y *olvido* por todo interés mundano, al carácter eminentemente *persuasivo* del discurso sagrado, etc., etc.

8. Citaremos como modelos dignos de ser estudiados: en los primeros siglos del Cristianismo, los Apóstoles y los Padres de las Iglesias griega y latina; en la Edad Media, el gran Bernardo; en los tiempos modernos, Bossuet, Bourdaloue, Massillon, Fenelón, Lacordaire, etc., en Francia; á Clarke Tillotson, Blair, etc., en Inglaterra, y á Juan de Ávila, Fr. Luis de Granada, San Juan de la Cruz, etc., en España (1).

LECCIÓN XXIX.

Oratoria forense.

1. Oratoria forense: asuntos que comprende.—2. Cualidades del orador forense.—3. Fondo del discurso forense: sus reglas.—4. Forma del mismo: sus reglas; modelos.

1. *Oratoria forense* (2): comprende los discursos pronunciados ante un tribunal sobre asuntos civiles y criminales. Estas dos clases de asuntos son llamados por unos de *hecho* y de *derecho*, y por otros *pleitos* (3) y *causas criminales*: baste saber que los primeros se refieren á la confirmación de un derecho señalado por la ley, y los segundos á la absolución ó castigo de las personas que aparecen ó son delincuentes.

2. El orador forense, además de la instrucción ya señalada á todo orador, debe tener un conocimiento profundo del derecho en general y de la legislación vigente de su país en particular, como que la base de todas sus pruebas ha de ser en último término la ley. Debe tener

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 213 á 223.
(2) De *forum*, foro, plaza, tribunal.
(3) De *placitum*, decreto, orden.

notoria moralidad, á fin de no defender asuntos civiles conocidamente injustos, pues basta esto para que con todo su gran talento caiga en el mayor y más irremediable descrédito.

Estas condiciones se diferencian radicalmente de las de Grecia y Roma, en donde las leyes eran pocas y sencillas; en donde, según Cicerón, bastaban tres meses de estudio para ser un perfecto jurisperito; en donde los tribunales que fallaban eran numerosos é impresionables, y por tanto dispuestos más á seguir su criterio que la ley.

3. Respecto al fondo de la oratoria forense, debe ser predominantemente convencitivo y no persuasivo. Los jueces escuchan al orador para ilustrar su razón y conocer mejor la ley ó leyes que deben ser aplicadas en cada cuestión. El juez que elude este dictamen lo elude premeditadamente, por conveniencia, soborno, etc., y en ese caso la más subida elocuencia es inútil, por lo mismo que no llega á remediarlo el temor á las leyes humanas ni aun á la sanción divina.

También debe tener presente el orador forense que los jueces, siendo personas competentes y prácticas en la materia, oirán con indiferencia, cuando no con disgusto, todo lo que sea pura palabrería; por lo que deberá ser *parco* en sus adornos, *claro* y *conciso* en su argumentación, *metódico* en la distribución de ésta, *templado* en el tono, y *natural* y *sencillo* en el estilo y lenguaje. ®

Con todo, en aquellos asuntos en que se ventilan intereses de gran cuantía, ó se defiende á persona injustamente acusada, el abogado no debe permanecer impassible á la voz del sentimiento, si bien por la naturaleza de su auditorio ha de ser siempre moderado en los adornos y en el juego de las pasiones que intenten despertar.

4. Con referencia á la forma del discurso

deben cumplirse las prescripciones siguientes:

1.^a El *exordio* de esta clase de discursos exige grandes condiciones, por la clase de auditorio á quien se dirige. A un tribunal de personas ilustradas no se le dispone con frívolos recursos literarios, sino con razones de mucho peso y de gran alcance, lo mismo para confirmarle si está bien dispuesto, como para disuadirle de sus preocupaciones si está mal prevenido.

2.^a La *proposición* debe hacerse con mucha distinción é individualidad, y tirando, por decirlo así, la línea de separación entre nosotros y los contrarios; tanto para que los jueces vean con claridad lo que se disputa, cuanto para que el orador no pierda el tiempo en probar lo que el contrario no niega.

La *confirmación* abraza comúnmente la *prueba*, en que se alegan las razones oportunas para hacer ver la verdad de nuestra proposición sentada, y la *refutación*, en que se destruyen las razones del contrario.

En una y otra las razones que se aducen toman el nombre de *lógicas* y *legales*, según estén sacadas de la naturaleza misma de la *cosa*, *causas*, *efectos*, etc., ó del *texto de la ley*, *declaraciones del reo*, *testigos*, etc. El modo de ordenarse y emplearse éstas queda ya dicho en la parte general.

El *epílogo* debe comprender un claro resumen de los argumentos capitales de más fuerza, presentando como en relieve el punto culminante de la cuestión debatida y resuelta.

Aunque algunos añaden aquí una breve exposición de lo que se haya dicho ó hecho extrajudicialmente durante la causa, la oportunidad de esto debe dejarse á la consideración del orador. En los asuntos criminales suele tomar esta parte del discurso un giro patético, sobre lo que ya queda expuesto lo pertinente á ese caso.

Respecto al estilo forense, debe ser natural y claro, evitando lo mismo la pedantería de usar á todo trance términos jurídicos, como la afectación contraria de evitarlos cuando son precisos. El lenguaje debe ser propio, correcto y conciso, huyendo de esa insustancial verbosidad tan común en los abogados jóvenes que acaban de dejar las obras de Cicerón, y creen basta su pompa y elegancia para imitarle.

Citaremos como modelos en la antigüedad, á Demóstenes, cuyos discursos son más bien políticos, y á Cicerón. En los tiempos modernos puede usarse en España á Meléndez Valdés, Cortina, Pacheco, Aparisi Guizarro y muchos hombres políticos de todos conocidos (1).

LECCIÓN XXX.

Oratoria política y académica.

1. Oratoria política.—2. Cualidades generales del orador político: su necesidad en este género.—3. Moralidad é instrucción.—4. Fondo de la oratoria política: explicación é importancia de este punto.—5. Dificil situación del orador político y manera de vencerse.—6. Forma de la oratoria política: sus reglas.—7. Oratoria académica.—8. Su diferencia de las disertaciones.—9. Asuntos de esta oratoria, y modelos.

1. La oratoria política (2) comprende los discursos pronunciados en los Cuerpos colegisladores con el objeto de formar las leyes y organizar los poderes del Estado. Como se ve, el objeto no puede ser más vasto, pues se refiere á toda clase de asuntos é intereses.

2. El orador político necesita, más aún que los otros, estar adornado de las cualidades ya señaladas en la oratoria general. La falta de éstas en las otras clases de oratoria perjudica al fin especial que cada una de ellas cultiva;

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, págs. 229 á 242.

(2) Del griego *politikos*, lo que interesa á los ciudadanos.

la falta en ésta alcanza á todo, porque de todo se trata en la oratoria política.

3. El orador político necesita, ante todo, una moralidad incorruptible y una instrucción manifiesta; la primera es tanto más precisa cuanto que son muchas las tentaciones que la ponen á prueba, tales como el *interés propio*, el *de partido*, el *de los amigos*, la *ambición del poder*, etc.; la segunda es también de gran necesidad, no sólo para sostener á todo trance la causa de la razón y de la justicia, sino para evitar que los hombres venales y ambiciosos consigan con su travesura sacar á salvo sus bastardos intereses.

Qué clase de estudios deben adornar al orador político, nos parece inútil decirse, pues el que llegue á tan alto ministerio sin conocerlos, y lo que es más, sin poseerlos, no debe añadir á su ignorancia la pedantería de enumerarlos.

4. Respecto al fondo de la oratoria política, debe ser éste la convicción, y no la persuasión, por más que, siguiendo la regla de los retóricos antiguos, se preceptúe lo contrario, sin tener en cuenta que hoy no tienen aplicación dichos preceptos por haber variado las condiciones del auditorio y las del lugar en donde se pronuncian esos discursos.

El orador político no se dirige hoy al pueblo: no se dirige á las masas sociales: tampoco pronuncia sus discursos en el foro ó en la plaza pública, sino que su auditorio está compuesto de hombres de jerarquía é ilustración que representan á ese pueblo y á esas clases sociales, y su sitio es el destinado para santuario de la ley. Necesita, por tanto, serena y majestuosamente exponer el resultado de sus estudios sin buscar el aplauso y admiración personal, que todo lo encona y esteriliza, menos los odios y las injustificadas ambiciones.

5. Otro precepto de grandísima importancia

se deriva de la situación en que se halla el orador político, colocado como está delante de otras fracciones y de otros partidos que difieren de criterio y de aspiraciones, y no teniendo, como el sagrado, un canon de creencias y verdades dogmáticas, ni como el forense, un código escrito y obligatorio de leyes. Esta situación, que hace sea todo cuestionable en la oratoria política, y que apenas tenga el orador más apoyo que el de algunas máximas de moralidad y de justicia admitidas universalmente, reclama con urgente necesidad mucho estudio de la materia, mucho dominio sobre ella, y sobre todo un trabajo preparatorio muy concienzudo para hacer ver á los demás con toda claridad la justicia y necesidad de la ley que se discute ó de la reforma que se intenta.

Para llevar á la práctica el anterior precepto, y atendiendo á lo difícil que es reunir muchas inteligencias que, aun sin disenter del pensamiento capital, no difieran en sus aplicaciones ó en algunos de sus detalles, el mayor patriotismo de los hombres políticos debería consistir en trabajar y meditar mucho, á fin de exponer con toda claridad y sencillez la justicia de una ley ó de una reforma, dejando el desarrollo de los detalles, y por tanto su lucimiento personal, para cuando no peligrase ya la idea capital por haber sido aceptada. Este procedimiento modesto y didáctico, aunque quitase mucho brillo y aparato á la oratoria política, facilitaría en cambio la consecución del fin á que se aspira.

6. Respecto á la forma de la oratoria política, poco tendremos que decir después de lo expuesto. El *exordio* debe recomendarse por el imprescindible deber que tiene de hablar el que use de la palabra, y por la importancia del asunto, no por otra clase de móviles é intereses; la *proposición* debe fijarse como generalmente está preceptuada; la *confirmación* exige argumentos positivos, sacados de la cien-

cia, por lo que mira á su justicia, é históricos y sacados de la experiencia, por lo que mira á su oportunidad y conveniencia; el *epílogo* debe ser claro y luminoso y muy circunspecto, para no lastimar nada al que difiera de aquellas convicciones. El estilo y el lenguaje, el propio de la forma convencitiva, y el que reclama la índole del auditorio y la respetabilidad del sitio.

Modelos dignos de ser imitados en nuestra patria, los omitimos, tanto por creer que no es en ellos donde debe todavía hoy formarse el orador político, como porque son muchos los que la opinión y la historia contemporánea conserva como notables, por más que sea difícil sostener este juicio dentro de la preceptiva expuesta.

7. *Oratoria académica* (1): comprende los discursos pronunciados en las Academias, Ateneos, Círculos literarios, etc., sobre asuntos puramente científicos y artísticos.

8. Aunque muchos preceptistas modernos no aceptan esta clase de oratoria, por incluirla en la didáctica bajo el nombre de disertaciones ó discursos científicos, nosotros encontramos diferencias de fondo y forma muy manifiestas.

Las diferencias de fondo se refieren á que en el discurso oratorio se atiende con preferencia á que los demás acepten las verdades que nosotros sostenemos y que la ciencia da ya por probadas, mientras en la disertación se atiende á mostrar científicamente la verdad de dichas pruebas. El procedimiento del discurso será, pues, más sintético; el de la disertación más analítico. Las diferencias de forma nacen también de lo dicho; por lo que el discurso seguirá las prescripciones señaladas en la oratoria, y la disertación las que estudiaremos al hablar de las composiciones didácticas.

9. Como la oratoria académica puede tratar asuntos, ya sagrados y morales, ya forenses, ya

(1) Del griego *akademia*, escuela pública de filosofía.

políticos, etc., deberá seguir las reglas prescritas en cada una de estas clases de oratoria, según sea la naturaleza de su asunto. Nos referimos, pues, en un todo á lo allí señalado.

Los discursos de recepción pronunciados en las Reales Academias y en los Círculos científicos y literarios por los hombres más eminentes de nuestra época, pueden servir de estudio práctico á esta clase de oratoria (1).

LECCIÓN XXXI.

Composiciones históricas: cualidades del historiador.

1. Historia: su definición y división.—2. Crónicas, anales, décadas, efemérides y memorias.—3. Historia narrativa y filosófica: su diferencia: principales escuelas filosóficas.—4. Puntos que abraza el estudio de la historia.—5. Cualidades del historiador: explicación de cada una de ellas.

1. Historia (2) es una composición en prosa que tiene por objeto la narración verídica de los hechos humanos que más han influido en el desarrollo y decadencia de las naciones, y cuyo fin es instruir y edificar á los demás hombres.

El objeto, pues, de la historia son los hechos, y la cualidad capital de éstos, la *verdad*.

La historia se divide, por la materia que trata, en *sagrada* y *profana*; por el tiempo que comprende, en *antigua*, *media* y *moderna*; por su extensión, en *universal*, *general* y *particular*; por su forma, en *crónicas* (3), *anales* (4), *décadas* (5), *efemérides* (6), *memorias*, etc.; y por el método con que se escribe, en *narrativa* y

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 242 á 286.

(2) Del griego *historein*, inquirir, averiguar.

(3) Del griego *chronos*, tiempo.

(4) De *annus*, año.

(5) Del griego *deka*, decena.

(6) Del griego *epi*, acerca de, y *hemera*, día.

cia, por lo que mira á su justicia, é históricos y sacados de la experiencia, por lo que mira á su oportunidad y conveniencia; el *epílogo* debe ser claro y luminoso y muy circunspecto, para no lastimar nada al que difiera de aquellas convicciones. El estilo y el lenguaje, el propio de la forma convencitiva, y el que reclama la índole del auditorio y la respetabilidad del sitio.

Modelos dignos de ser imitados en nuestra patria, los omitimos, tanto por creer que no es en ellos donde debe todavía hoy formarse el orador político, como porque son muchos los que la opinión y la historia contemporánea conserva como notables, por más que sea difícil sostener este juicio dentro de la preceptiva expuesta.

7. *Oratoria académica* (1): comprende los discursos pronunciados en las Academias, Ateneos, Círculos literarios, etc., sobre asuntos puramente científicos y artísticos.

8. Aunque muchos preceptistas modernos no aceptan esta clase de oratoria, por incluirla en la didáctica bajo el nombre de disertaciones ó discursos científicos, nosotros encontramos diferencias de fondo y forma muy manifiestas.

Las diferencias de fondo se refieren á que en el discurso oratorio se atiende con preferencia á que los demás acepten las verdades que nosotros sostenemos y que la ciencia da ya por probadas, mientras en la disertación se atiende á mostrar científicamente la verdad de dichas pruebas. El procedimiento del discurso será, pues, más sintético; el de la disertación más analítico. Las diferencias de forma nacen también de lo dicho; por lo que el discurso seguirá las prescripciones señaladas en la oratoria, y la disertación las que estudiaremos al hablar de las composiciones didácticas.

9. Como la oratoria académica puede tratar asuntos, ya sagrados y morales, ya forenses, ya

(1) Del griego *akademia*, escuela pública de filosofía.

políticos, etc., deberá seguir las reglas prescritas en cada una de estas clases de oratoria, según sea la naturaleza de su asunto. Nos referimos, pues, en un todo á lo allí señalado.

Los discursos de recepción pronunciados en las Reales Academias y en los Círculos científicos y literarios por los hombres más eminentes de nuestra época, pueden servir de estudio práctico á esta clase de oratoria (1).

LECCIÓN XXXI.

Composiciones históricas: cualidades del historiador.

1. Historia: su definición y división.—2. Crónicas, anales, décadas, efemérides y memorias.—3. Historia narrativa y filosófica: su diferencia: principales escuelas filosóficas.—4. Puntos que abraza el estudio de la historia.—5. Cualidades del historiador: explicación de cada una de ellas.

1. Historia (2) es una composición en prosa que tiene por objeto la narración verídica de los hechos humanos que más han influido en el desarrollo y decadencia de las naciones, y cuyo fin es instruir y edificar á los demás hombres.

El objeto, pues, de la historia son los hechos, y la cualidad capital de éstos, la *verdad*.

La historia se divide, por la materia que trata, en *sagrada* y *profana*; por el tiempo que comprende, en *antigua*, *media* y *moderna*; por su extensión, en *universal*, *general* y *particular*; por su forma, en *crónicas* (3), *anales* (4), *décadas* (5), *efemérides* (6), *memorias*, etc.; y por el método con que se escribe, en *narrativa* y

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 242 á 286.

(2) Del griego *historein*, inquirir, averiguar.

(3) Del griego *chronos*, tiempo.

(4) De *annus*, año.

(5) Del griego *deka*, decena.

(6) Del griego *epi*, acerca de, y *hemera*, día.

filosófica. Omitiremos el estudio de los términos de las primeras divisiones por corresponder á otra asignatura.

2. *Crónica* es la relación contemporánea y circunstanciada de un reinado, ó de otros cualesquiera hechos, sin enlace interior y guardando un orden estrictamente cronológico. *Anales* son las historias escritas por años. *Décadas*, las escritas sobre sucesos acaecidos en el espacio de diez años. *Efemérides* ó *diarios*, son los apuntes ó publicaciones en que se escriben por días los sucesos, y *memorias*, las relaciones de ciertos hechos que sirven más tarde para escribir ó ilustrar algún punto de la historia.

3. Historia *narrativa* es la que se limita á referir los hechos, dejando al lector el calificarlos, así como el investigar sus causas y deducir las consecuencias. Este método rechaza reflexiones y comentarios de parte del historiador, á no ser éstos muy escasos y breves. La historia *filosófica*, por el contrario, toma sólo los hechos como ocasión para investigar sus causas y remontarse á las leyes que rigen la vida de la humanidad.

Los diferentes criterios seguidos en la historia filosófica pueden reducirse á estos cuatro, que se clasifican con el nombre de escuelas: 1.º, *escuela escéptica*, que no admite más ley que el *azar*; 2.º, *escuela fatalista*, que admite leyes, pero necesarias, como las de la naturaleza; 3.º, *escuela histórica*, que trata de explicar los hechos por los hechos mismos, sin necesidad de ley alguna, y 4.º, *escuela filosófica*, que se subdivide en *religiosa* y *racionalista*, según admite un principio divino ó meramente humano para explicar los hechos.

4. En el estudio de las obras históricas hay que atender á las *cualidades del historiador*, y

á las *reglas que deben aplicarse para escribir bien la historia*.

5. El historiador debe poseer *ciencia, discernimiento, imparcialidad y libertad*; todas estas cualidades pueden reducirse á dos, que son *instrucción y moralidad*.

La instrucción comprende la ciencia y el discernimiento que el historiador necesita para exponer y ordenar bien los hechos, y supone un conocimiento vastísimo de todo aquello que puede servirle para afirmar la verdad de estos mismos.

Los medios para afirmar con verdad un hecho son los siguientes: 1.º, haberlo visto el mismo que lo narra, á cuyo medio se da el nombre de *testimonio propio*; 2.º, haberlo visto otro y narrarlo nosotros, después de asegurados, según señala la crítica, de la verdad del relato: este medio se llama *testimonio ajeno*, y 3.º, estar consignado el hecho por *tradición, monumentos* ó *escritos*. Á todos estos medios de atestiguar la verdad se da el nombre de *fuentes históricas*.

En la historia filosófica se exige, además de los conocimientos dichos, que entrañan la *cronología, geografía, arqueología, numismática, paleografía, indumentaria*, etc., se exige, repetimos, un gran espíritu generalizador, unido á una vasta instrucción filosófica, literaria, económica, social, etc., sin cuyos materiales no es posible elevarse al conocimiento de las leyes mediante las cuales se desarrolla la vida del género humano.

La moralidad comprende igualmente la *imparcialidad* y la *libertad*; la primera no es más que la justicia aplicada á la historia, y la justicia es la base de todas las virtudes. El historiador, pues, que juzgue los hechos y las personas según su recta conciencia, é indepen-

dientemente aun del interés de su patria, y mucho más del personal suyo, ese es el imparcial. La segunda consiste en decir la verdad, cueste lo que cueste.

El historiador que tema sus consecuencias, esto es, las persecuciones ó violencias, ó el que no sabe sobreponerse á las adulaciones, dádivas y propias afecciones, deje tan alto ministerio antes que falsear la verdad, engañando así á las generaciones sucesivas (1).

ALERE FLAMMAM
VERITATIS

LECCIÓN XXXII.

Reglas para escribir bien la historia.

1. Elementos de la historia.—2. Plan de la misma: ¿es posible dar unidad á la historia?—3. Narración histórica: sus cualidades y explicación de cada una de ellas.—4. Reglas relativas á la narración. 5. Retratos: su división y reglas.—6. Arengas: opiniones sobre este punto y reglas.—7. Lenguaje y estilo.

1. Los elementos constitutivos de la historia, son: 1.º, el *plan*; 2.º, la *narración*; 3.º, los *retratos de los personajes*; 4.º, las *arengas*, y 5.º, el *lenguaje y estilo*.

2. El *plan*, ó sea el orden y encadenamiento de los hechos, reclama las condiciones imprescindibles de *unidad*, *variedad* y *harmonía*. La *variedad* no es difícil en la historia, pues la da su misma materia, ó sean los hechos; algo más difícil es dar *unidad* á ese número considerable de hechos, así como mostrar su relación y enlace, que es lo que constituye la *harmonía*.

Para dar *unidad* á la historia, es necesario que el conjunto de hechos de cada período histórico muestre alguna causa general que influya en su aparición; así como el conjunto de varios períodos muestre, á su vez, otra más

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 309 en adelante.

comprendiva, hasta abrazar así la historia entera, que puede señalar una más poderosa y universal.

3. La *narración* histórica debe reunir los requisitos siguientes: *concisión*, *claridad*, *orden* y *dignidad*.

La *concisión* consiste en decir puramente lo necesario para la comprensión del hecho, y en descartar todas aquellas palabras que, por su falta de propiedad, embarazan la narración; la *claridad*, en hacer ver el hecho que se narra con la debida distinción, evitando una excesiva y estudiada brevedad, lo mismo que el uso de palabras poco usadas y de giros incorrectos; el *orden*, en aquel plan ó encadenamiento á que se sujeta la exposición histórica, y sobre cuyo punto señalan los preceptistas el *geográfico* (1), el *cronológico* (2) y el *sincrónico* (3), ó sea el que une los hechos con relación al *lugar* ó *nación* en que se ejecutan, el que los une con relación al *tiempo* en que ocurren, y el que los une con relación á lo uno y á lo otro; finalmente, la *dignidad* consiste en evitar, lo mismo en el pensamiento que en la palabra, todo aquello que sea frívolo, vulgar, chocarrero é indecente.

4. *Reglas*. La buena narración histórica sólo podrá conseguirse: 1.º, con un claro convenimiento del conjunto de los hechos que se intenta narrar, y con un espíritu generalizador que permita escoger bien lo que es necesario y desechar lo que no lo es; 2.º, con un buen gusto literario que enseñe las clases de adornos que son compatibles con la verdad y grandeza de la historia, y una brillante fantasía que dé colorido y vida á la misma exposición mediante una pintura fiel y animada. Esta

(1) Del griego *guc* y *graphein*, descripción de la tierra.

(2) Del griego *cronos* y *logos*, estudio del tiempo.

(3) Del griego *syn* y *chronos*, con relación al tiempo.

forma constituye las *descripciones históricas*, que son el ornato más subido de este género literario.

5. Llámase *retratos históricos*, la pintura personal y moral de los personajes. De dos modos pueden darse á conocer: ó por sus propios actos, ó presentándolos el historiador á nuestra vista con sus rasgos más característicos.

Reglas. Respecto á la mayoría de los personajes históricos, basta con el conocimiento que de ellos nos da la historia al narrar sus hechos. Respecto á los que han tenido una visible influencia en los destinos de los pueblos, puede el historiador retratarlos, lo cual implica un conocimiento vasto y concienzudo de todas sus cualidades físicas y morales; pues sin esto no es posible señalar la que más sobresalga en ellos, dándoles así su verdadera fisonomía. En ningún caso debe el historiador hacer el retrato de un personaje sin haber anteriormente expuesto los hechos principales del mismo, como fundamento y comprobantes del retrato.

6. Dase el nombre de *arengas históricas*, á los discursos que se ponen en boca de los personajes. Respecto á si son ó no legítimo ornato de la historia, las opiniones son encontradas. Nosotros creemos más acertada la siguiente: las arengas cuyo testimonio sea histórico, esas deben usarse siempre, igualmente que los dichos y frases en que á menudo se retrata un personaje: las que no tengan testimonio alguno en que fundarse, deben desecharse; pues, según Polibio, la historia siempre será historia, aunque esté desnuda de todo ornato, así como deja de serlo en el instante en que se aparta un punto de la verdad, que es la que debe ser siempre expuesta *sine ira et studio*.

7. El lenguaje histórico debe sobresalir por una severa dignidad, así como el estilo por su sencillez y animación.

Pueden citarse como modelos: en la antigüedad, *Herodoto*, que sobresale por su gracia; *Tucidides*, por su fuerza; *Jenofonte*, por su interés; *Salustio*, por su elegancia; *Tito Livio*, por su animación, y *Tácito*, por su profundidad. En los tiempos modernos han sobresalido: en Italia, *Vico*; en Francia, *Bossuet*; en Inglaterra, *Hume* y *Robertson*, y en España, *Mariana*, *Diego Hurtado de Mendoza*, *Moncada*, *Melo*, *Solis* y otros (1).

LECCIÓN XXXIII.

Composiciones didácticas.

1. Composiciones didácticas: su objeto.—2. División de las obras didácticas.—3. Obras elementales: explicación y reglas sobre su doctrina, método, tecnicismo y lenguaje.—4. Tratados magistrales: explicación y reglas: disertaciones.—5. Formas de las obras didácticas.—6. Diálogos: modelos.

1. Se entiende por composiciones didácticas (2) las obras literarias que directamente se proponen la instrucción y la enseñanza. Las que aspiran indirectamente á esta instrucción adornadas con los atractivos de la poesía, se denominan *didascálicas*. De éstas hablaremos en la poesía. El objeto de las obras didácticas es el estudio de las ciencias y las artes.

Llámase *ciencia*, un sistema de conocimientos verdaderos y ciertos: los conocimientos adquiridos por la experiencia diaria, y á los cuales no acompaña la exigencia anterior, constituyen la *ciencia vulgar*, cuyas formas más animadas y sentenciosas se denominan *refranes*.

2. Las obras didácticas se dividen en *elementales*, *magistrales*, y *monografías ó disertaciones*.

3. *Elementos* (3). Las obras elementales deben comprender las bases ó principios de un arte ó ciencia, colocándose siempre en el punto adonde ha llegado la misma. La palabra *ele-*

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas citadas.

(2) De *didaskhein*, enseñar, instruir.

(3) De *elementum*, fundamento y principio de las ciencias.

mentos no quiere decir *retazos*, sino lo más esencial á una ciencia; es, por tanto, un bosquejo claro de ella, ó como vulgarmente se dice, su *esqueleto*. En las obras elementales debe tenerse en cuenta la *doctrina*, el *método*, el *tecnicismo* y el *lenguaje* y *estilo*.

La *doctrina* (1), ó sea el objeto que desarrolla el tratado elemental, debe exponerse tan completamente como en los magistrales, si bien dentro de los límites que exige esta preparatoria enseñanza.

Pecan contra este precepto los que entienden que es hacer un libro elemental escoger á su antojo los puntos que más les cuadra, y con ellos formar un tratado; pecan igualmente los que introducen materias extrañas á su objeto, trayéndolas de otras ciencias ó artes.

La gran dificultad que entraña el hacer un buen libro elemental, depende, ante todo, de que se necesita un dominio grande sobre la materia, pues sin esto no es posible decir lo únicamente esencial ó elemental á ella, que es lo que aquí se exige; y además, de que mientras se escribe es preciso sujetar la erudición y hasta la inspiración á lo que reclama el fin para que están destinadas estas clases de obras. Por eso puede muy bien asegurarse que para nada se necesita saber tanto como para hacer y enseñar debidamente los elementos de una ciencia ó arte.

El *método* en las obras elementales es uno de los puntos más importantes, á la vez que de los más difíciles. Debe ser en primer lugar *lógico*, esto es, conforme á lo que exige la *Lógica*. Este orden, caso de alterarse alguna vez por exigirlo así el *método pedagógico*, con el cual debe conciliarse, y cuyo método consiste en tener ante todo en cuenta el paso de lo simple á lo compuesto, de lo fácil á lo difícil, ha de ser indicándose; pues el principiante jamás debe perder de vista el primer método

(1) De *doctrina*, enseñanza, ciencia, erudición.

indicado. Debe, en segundo lugar, tenerse mucho cuidado en definir y dividir bien la materia que se trata; individualizando y señalando con exactitud, en las definiciones, el objeto definido, y en las divisiones, las partes esenciales y accidentales que comprende.

Esta dificultad es tan grande, que con acierto pudo decir Platón «que el definir y dividir bien era obra exclusiva de los dioses». También debe en las obras elementales esclarecerse la doctrina con repetidos y claros ejemplos, así como ir explicando toda palabra técnica que por tal no puede ser conocida de los principiantes. Este último consejo nos parece preferible á estampar al principio ó al fin de la obra un vocabulario de las mismas, método vicioso que debiera desaparecer en provecho de la claridad y del buen orden.

Respecto á la *expresión literaria*, la obra elemental requiere una exactitud y pureza de lenguaje análoga á la sobriedad y limpieza que debe dominar en su estilo.

Nada encontramos más opuesto á una buena obra elemental como la redundancia y ampulosidad de la frase, á la vez que el uso de un estilo discursivo que amplie los menores detalles, haciendo así imposible el conocimiento de lo *esencial*, que aquí es sinónimo de *elemental*.

4. *Tratados magistrales* (1). Son aquellas obras dirigidas á la instrucción de los lectores iniciados en el arte ó ciencia de que se trata. Lo mismo en su composición como en su crítica, serán provechosas las siguientes observaciones:

1.^a Es necesario fijar con toda detención y claridad el objeto ó la cosa sobre que va á versar dicho tratado, y esto, mediante una demostración razonada y profunda, á fin de que bajo el nombre de una misma ciencia no se estudien á cada paso cosas diferentes.

2.^a El método de esta clase de obras debe ser rigurosamente lógico, pues aquí no existen ya las razones que en las obras elementales podían modificar este punto.

(1) De *magister*, maestro.

3.^a Las afirmaciones que se hagan en estos tratados deben ser siempre una rigurosa consecuencia de la investigación científica; las autoritarias, que en las obras elementales son á menudo imprescindibles, aquí deben rechazarse siempre.

4.^a Debe evitarse la pedantesca manía de ostentar una excesiva erudición; pues si en las cuestiones de hecho tiene ésta á veces suma fuerza, en las de razón y discurso jamás será una fuente de verdad inapelable.

5.^a El estilo y lenguaje es más rico en esta clase de composiciones, donde pueden entrar por mucho las escogidas formas literarias.

Sin embargo, creemos no debe abusarse de los recursos de la elocuencia, sino antes bien usar un estilo elegante, pero severo y claro. En obras históricas y morales, podrá jugar mayor papel la grandilocuencia, por lo mismo que lo juega también en ellas la fantasía y el sentimiento.

5. *Disertaciones ó monografías* (1). Bajo este nombre se comprenden las exposiciones didácticas y particulares de puntos de ciencias y de artes. Generalmente se admiten, como sinónimas, las palabras *disertaciones* y *discursos académicos*, aunque con notoria inexactitud. El discurso académico corresponde á una de las clases en que se halla dividida la oratoria; y la disertación, como se ve, es una composición didáctica: claro es, según esto, que entre ambas habrá la misma diferencia que hay entre uno y otro género literario, y la cual quedó ya indicada al estudiar el discurso académico.

6. Respecto á la forma de exponer la verdad en las obras didácticas, los preceptistas señalan las tres siguientes: la *enunciativa*, la *epistolar* y la *dialogada*.

La *enunciativa* consiste en ir exponiendo el autor por sí mismo las verdades que va investigando; la *epistolar*, en exponer esto mismo en una serie de *cartas*, y la *dialogada*, en valer se para ello de una sostenida conversación entre varios interlocu-

(1) Del griego *monos* y *graphia*, describir una sola cosa.

tores, ó desarrollar dicha doctrina por medio de preguntas y respuestas. La primera forma es más propia de los tratados magistrales, elementales y disertaciones; la segunda se acomoda bien al estudio de cuestiones aisladas y resueltas ligeramente; la tercera para sumarios y cartillas; pues aunque algunos autores hayan escrito tratados magistrales en esta forma, no es la más á propósito, ya por las interrupciones que á cada paso sufre la materia, ya por la dificultad que ofrece dar enlace á la misma, y ya también por las necesarias digresiones á que ella se presta.

7. Los *diálogos* (1) no constituyen una nueva composición literaria, por más que de esta manera hayan sido considerados por algunos preceptistas: son, como hemos visto, una forma especial que pueden revestir las obras didácticas; por cuya razón las reglas generales de dichas composiciones serán las señaladas en su lugar oportuno, y á las cuales añadiremos las siguientes, relativas á su forma:

1.^a Conviene que las conversaciones sean motivadas y naturales, y que los interlocutores estén bien caracterizados y diversificados.

2.^a El número de interlocutores ha de ser el absolutamente imprescindible para sostener con interés el diálogo, procurando no sean muchos, á fin de no dar lugar á la confusión.

3.^a La opinión principal del autor debe aparecer clara y dominante en el diálogo, y las cuestiones que se traten enlazarlas con el mayor esmero posible para dar la debida unidad al asunto.

Los principales diálogos magistrales son: los *filosóficos*, de Platón; los literarios *De Oratore*, de Cicerón; los filosóficos *De natura Deorum*, del mismo; los *De causis corruptæ eloquentiæ*, de Cornelio Nepote; el de la *Dignidad del hombre*, de Fernán

(1) Del griego *dialogos*, conferencia entre dos ó más.

Pérez de Oliva; el de los *Nombres de Cristo*, del Mtro. León; el de la *Pintura*, de Carducho, etc. (1).

LECCIÓN XXXIV.

De las cartas.

1. Definición de las cartas.—2. Asunto y división de las mismas: clase más importante.—3. Las cartas como forma literaria.—4. Sus reglas.—5. Plan y estructura de las cartas: modelos.

1. Llámense *cartas* (2) unas composiciones literarias que tienen por objeto comunicar á las personas ausentes los pensamientos y sentimientos del autor: se llaman también *letras* (3) y *epístolas* (4), aunque la primera de estas palabras es ya anticuada, y la segunda se aplica á las cartas poéticas.

2. Las cartas son verdaderas conversaciones escritas; por lo que sus asuntos serán tantos y tan variados como pueden ser los de éstas. Para mayor claridad las dividiremos en dos grupos, que llamaremos *familiares* ó particulares, y *públicas* ó generales; y cuyo objeto será, respectivamente, ya la comunicación de noticias ó necesidades meramente particulares, ya la de noticias ó cuestiones de interés predominantemente general. Estudiaremos por separado cada uno de estos grupos.

Las cartas familiares se subdividen en diferentes clases, según sea el fin que se propone el que las escribe. Las más principales son: de *enhorabuena*, cuyo objeto, como indica la misma palabra, es felicitar á uno ó más individuos por

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 257 á 309.

(2) Del griego *chartes*, papel, y del latín *charta*, papel, carta.

(3) De *litterae*, *arum*, carta, misiva.

(4) Del griego *epistellein*, enviar.

algún bien que les haya sobrevenido; de *pésame*, que, por el contrario, se proponen consolar, asociándonos al dolor que otro ú otros experimentan á causa de alguna desgracia; de *recomendación*, por las que se intenta interesar hacia alguna persona ó cosa; *suasorias*, por las que se intenta persuadir á uno ó más individuos; *disuasorias*, por las que deseamos separar á alguno de una resolución mala ó de una idea errónea; y así sucesivamente de *petición*, de *gracias*, *eucarísticas*, de *alabanza*, de *repulsa*, etc., etc.

Las *públicas* ó generales pueden también ser de diferentes clases, según sean las materias sobre que recaen las noticias: así, podrán ser *políticas*, *históricas*, *sociales*, *morales*, *religiosas*, *literarias*, *artísticas*, etc., etc., según sea su objeto, respectivamente, hablar *sobre la organización del poder público*, ó *sobre un hecho sucedido*, ó *sobre el progreso de la sociedad*, ó *sobre las costumbres*, ó *sobre las relaciones del hombre con Dios*, *sobre asuntos de literatura*, *de arte*, etc.

Aunque estas clases de cartas son las que adquieren mayor fisonomía literaria, importa comprender bien que las familiares son á veces más interesantes que éstas; lo cual sucede siempre que la importancia y jerarquía de las personas es tal, que á través de las noticias íntimas comunicadas, se sorprenden las imperfecciones ó virtudes de la época á que dichas cartas se refieren.

3. Algunas veces las cartas sirven de medio al escritor para desarrollar una acción ó tratar alguna materia científica, cual sucede en ciertas novelas y obras doctrinales: en ese caso ya no son las cartas una composición literaria, sino una forma de exposición, que debe suje-

tarse á las reglas respectivas del género á que corresponden.

4. Las reglas más importantes sobre las composiciones epistolares son las siguientes:

1.^a En las cartas *familiares* debe aparecer siempre la noble franqueza y candorosidad inherentes á todo hombre de bien; en las *públicas*, una leal imparcialidad y una sincera convicción.

Cuando se falta á este primer requisito, ocultando el pensamiento y fingiendo lo que no se siente, la carta no será ya una buena composición literaria, por más que con el dominio del lenguaje y mediante esta estudiada ficción se alcance el fin que uno se propone. No nos cansaremos de repetirlo: la Retórica no es un artificio, no es una feliz travesura; es un arte bello.

2.^a Del cumplimiento de la regla anterior se desprende claramente la norma que ha de seguirse respecto al lenguaje y al estilo: el primero debe ser *propio, correcto y claro*; el segundo, *sencillo, espontáneo y natural*.

Nada hace peor efecto que la ignorancia y afectación de los jóvenes, y aun de los que no lo son, al usar en las cartas un lenguaje ampuloso y campanudo, y un estilo lleno de indigestas metáforas y símiles.

3.^a La regla anterior no impide que en las cartas públicas, y en circunstancias dadas, el estilo y tono de las mismas se eleve hasta la grandilocuencia.

Esto puede suceder sin faltar á la naturalidad, que ya hemos dicho debe ser la norma á que rigurosamente han de sujetarse.

4.^a Dirigiéndose las cartas á personas ausentes, es preciso tener muy en cuenta las cualidades especiales de las mismas, tanto en su edad, jerarquía y discernimiento, como en la

amistad, parentesco y grados de franqueza que con ellas se tenga.

El cumplimiento de esta regla y de cuanto de la misma se desprende, sólo puede enseñarlo la discreción, experiencia y buen sentido del escritor.

5.^a Como ordinariamente son breves las cartas, manifiesta afectación el uso de cláusulas muy pomposas y largas, así como el prurito de amplificaciones minuciosas y pesadas.

Las sentencias ingeniosas y profundas de los grandes hombres, los oportunos refranes y los acertados modismos, todo esto tiene más valor en una carta confidencial que los alardes de una instrucción dudosa, por lo mismo que es extemporánea.

5. El *plan* ó estructura de las cartas es muy parecido al de los discursos oratorios. Las frases cariñosas y corteses con que encabezan, sirven de *exordio* para las personas á quienes se dirigen; luego sigue la *proposición*, al indicar la causa que motiva dicho escrito y el asunto que se va á tratar; inmediatamente aparece la *confirmación* en las razones que se aducen para probar aquello sobre que versa la carta: después, en la ligera recapitulación que á veces se hace de las principales razones, aparece el *epílogo*; y en las protestas de estimación y demás sentimientos, la *peroración*. Dicho se está que puede faltar alguna ó algunas partes, excepto la confirmación, cual sucede en los discursos oratorios.

Como modelos de esta clase de composiciones, pueden leerse en latín las cartas de Cicerón y Plinio el Joven; y en castellano, las de Hernán Pérez de Pulgar; las del Solís; las de Santa Teresa; el *Centón Epistolario* del bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal; las del Mtro. Ávila; las del Ministro de Felipe II, Antonio Pérez; las del P. Juan de la Sal; las festivas de Que-

vedo; las del P. Isla; las de D. Gregorio Mayáns y Siscar; la de Jovellanos; y por último, las de Moratín (hijo) (1).

LECCIÓN XXXV.

Artículos de periódico.

1. Definición y asunto de los artículos de periódico. — 2. Reglas generales á que deben sujetarse, y su división. — 3. Artículos de fondo, literarios, de costumbres, críticas, revistas, folletines, comunicados, de polémica y gacillas: reglas especiales á cada clase.

Aunque los artículos de periódico no constituyen una nueva clase de composiciones literarias, sin embargo, es tal el uso y aun el abuso que en nuestros días de ellos se hace, y tales las modificaciones que añaden á los géneros á que corresponden, por las circunstancias de lugar y tiempo á que deben éstos sujetarse, que bien podemos dedicarles un lugar por separado.

1. Artículos de periódicos (2) son todos aquellos escritos que se destinan para ser publicados en diarios, periódicos, revistas y otras publicaciones de índole análoga: como sus materias pueden ser tan diferentes, de ahí el que unas veces correspondan á un género y otras á otro.

2. Los artículos deben, ante todo, sujetarse á las reglas del género literario á que corresponden: así, si es científico, deben sujetarse á las del género didáctico; si es histórico, á las de dicho género; si novelesco, á las del mismo; y así respectivamente. Los artículos, según la denominación hoy corriente, pueden ser de fondo, literarios, de costumbres, críticos, revistas, folletines, comunicados, de polémica y gacillas.

3. Artículos de fondo: se llaman así aquellos

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 332 á 340.

(2) Del griego *períodos*, y del latín *periodus*, cierto y determinado número de días en que se reproduce un hecho.

que se escriben en la primera columna de los diarios políticos, y cuyos asuntos son casi siempre las cuestiones más importantes del día, ya sean éstas de administración, política, orden público, etc.

Sus reglas especiales son las siguientes:

1.^a Debe tenerse un gran dominio sobre la materia, á fin de presentar con toda claridad á las diferentes inteligencias de sus lectores, y en el reducido espacio de que se dispone en un diario, los puntos más importantes sobre que versan.

2.^a Debe estar exclusivamente inspirado por el amor á la verdad, y no por intereses personales ó de partido.

Aunque esto es, por desgracia, hoy muy difícil, importa al menos consignar que la *Retórica* condena siempre, como condena todo hombre de bien, esa vana é hipócrita palabrería que para algunos es hablar bien, y que para nosotros, sobre ser detestable, nos parece repugnante.

3.^a El lenguaje y el estilo debe ser el *didáctico* ó el *oratorio*, según la índole y forma del mismo; pero subordinando las reglas respectivas de esos géneros á la sencillez, claridad y brevedad que exige el carácter popular de esos escritos y sus pequeñas dimensiones.

Artículos literarios: bajo este nombre se comprenden todos los que versan sobre puntos de literatura preceptiva é histórica crítica, así como también los relativos á enseñanza, educación, moralidad y otras materias análogas.

Las reglas especiales son las siguientes:

1.^a No debe escribirse sino sobre puntos en que el autor tenga ya una firme convicción formada.

vedo; las del P. Isla; las de D. Gregorio Mayáns y Siscar; la de Jovellanos; y por último, las de Moratín (hijo) (1).

LECCIÓN XXXV.

Artículos de periódico.

1. Definición y asunto de los artículos de periódico. — 2. Reglas generales á que deben sujetarse, y su división. — 3. Artículos de fondo, literarios, de costumbres, críticas, revistas, folletines, comunicados, de polémica y gacetillas: reglas especiales á cada clase.

Aunque los artículos de periódico no constituyen una nueva clase de composiciones literarias, sin embargo, es tal el uso y aun el abuso que en nuestros días de ellos se hace, y tales las modificaciones que añaden á los géneros á que corresponden, por las circunstancias de lugar y tiempo á que deben éstos sujetarse, que bien podemos dedicarles un lugar por separado.

1. Artículos de periódicos (2) son todos aquellos escritos que se destinan para ser publicados en diarios, periódicos, revistas y otras publicaciones de índole análoga: como sus materias pueden ser tan diferentes, de ahí el que unas veces correspondan á un género y otras á otro.

2. Los artículos deben, ante todo, sujetarse á las reglas del género literario á que corresponden: así, si es científico, deben sujetarse á las del género didáctico; si es histórico, á las de dicho género; si novelesco, á las del mismo; y así respectivamente. Los artículos, según la denominación hoy corriente, pueden ser de fondo, literarios, de costumbres, críticos, revistas, folletines, comunicados, de polémica y gacetillas.

3. Artículos de fondo: se llaman así aquellos

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 332 á 340.

(2) Del griego *períodos*, y del latín *periodus*, cierto y determinado número de días en que se reproduce un hecho.

que se escriben en la primera columna de los diarios políticos, y cuyos asuntos son casi siempre las cuestiones más importantes del día, ya sean éstas de administración, política, orden público, etc.

Sus reglas especiales son las siguientes:

1.^a Debe tenerse un gran dominio sobre la materia, á fin de presentar con toda claridad á las diferentes inteligencias de sus lectores, y en el reducido espacio de que se dispone en un diario, los puntos más importantes sobre que versan.

2.^a Debe estar exclusivamente inspirado por el amor á la verdad, y no por intereses personales ó de partido.

Aunque esto es, por desgracia, hoy muy difícil, importa al menos consignar que la *Retórica* condena siempre, como condena todo hombre de bien, esa vana é hipócrita palabrería que para algunos es hablar bien, y que para nosotros, sobre ser detestable, nos parece repugnante.

3.^a El lenguaje y el estilo debe ser el *didáctico* ó el *oratorio*, según la índole y forma del mismo; pero subordinando las reglas respectivas de esos géneros á la sencillez, claridad y brevedad que exige el carácter popular de esos escritos y sus pequeñas dimensiones.

Artículos literarios: bajo este nombre se comprenden todos los que versan sobre puntos de literatura preceptiva é histórica crítica, así como también los relativos á enseñanza, educación, moralidad y otras materias análogas.

Las reglas especiales son las siguientes:

1.^a No debe escribirse sino sobre puntos en que el autor tenga ya una firme convicción formada.

Nada hay más desconsolador que lo que hoy sucede respecto á esta exigencia: unos por pedantesca presunción, otros por indiferencia, ó por escribir á destajo ó á jornal, es lo cierto que se escribe tanto y tanto por salir del paso ó dar gusto al amigo, al consocio, etc., que, francamente, apenas si se encuentra alguno que otro artículo literario concienzudamente pensado y que responda á una espontánea necesidad del que lo escribe. En estos casos, el mejor artículo es el que queda sin hacer.

2.^a Los artículos literarios deben ser preferentemente populares, acomodando su lenguaje y estilo á la inteligencia de todas las clases sociales.

Artículos de costumbres: son los que presentan fieles y acabados cuadros, ó fotografías reales, de los vicios y virtudes más generales de nuestros días. Las reglas anteriores tienen aquí cumplida aplicación.

Artículos críticos: son todos aquellos que versan sobre el valor y mérito de algún trabajo científico, artístico ó literario.

Reglas. Todas ellas pueden reducirse á poseer el crítico *instrucción, fidelidad, justicia y delicadeza.*

Instrucción, para poder con razones sólidas fundar y probar el juicio que se exponga; *fidelidad,* para transcribir los textos que se critican, ó las citas en que se apoya el juicio; *justicia,* para no seguir otro camino, en el elogio ó en la censura, que aquel que lealmente traza la propia convicción, y *delicadeza,* para prescindir de cuanto sea meramente personal y pueda mortificar al autor.

Revistas: bajo este nombre se comprenden aquellos artículos científicos, literarios, etc., que resumen los hechos ó sucesos generales de un periodo más ó menos largo, por lo que se llaman revistas *semanales, quincenales, mensuales, etc.*

Como en estos artículos son muchos los puntos que deben

tratarse, se necesita una gran claridad respecto al conjunto de todos ellos á fin de exponerlos con algún orden, así como también mucha precisión en el lenguaje, para descartar cuanto pueda hacer pesada ó embarazosa la misma reseña. En cuanto á lo demás, seguirán las reglas generales de los géneros á que correspondan sus asuntos.

Comunicados: llámense así los escritos que aparecen en los periódicos, suscritos por algún individuo que tiene interés en dar alguna noticia, ó deshacer algún error: como se ve, son verdaderas cartas particulares, y deben, por tanto, acomodarse á las reglas que en este género hemos ya señalado.

Polémicas: tienen por objeto estos escritos sostener opiniones distintas sobre un mismo punto científico, literario, etc., y á veces también sobre cuestiones de conducta.

El giro personal que fácilmente se da á estos trabajos, buscando á todo trance la victoria, no la verdad; la satisfacción del amor propio, no la razón; hace que sea dificultosísimo sostener aquella mesura y serenidad imprescindible para sacar de ellas algún resultado. Sus reglas especiales son las señaladas para los artículos críticos.

Gacetillas (1): denominanse así las noticias, al parecer ligeras, que se dan en la última parte del periódico sobre los acontecimientos más importantes del día.

Decimos al parecer ligeras, por ser trabajos cortos y de pocas pretensiones literarias; mas si se tiene en cuenta el afán y curiosidad con que se devoran generalmente esas noticias y comentarios, se comprenderá que en realidad tienen más importancia de la que á primera vista aparece.

Reglas. Como exposición de un hecho ó noticia, deben ser narradas con suma claridad y sencillez; y respecto á su comentario, debe ser éste muy cuidadosamente acertado y justo. Tal vez no haya nada más á propósito á la larga para falsear el juicio, lo mismo sobre cosas que personas, que esa sección perio-

(1) Del italiano *gazzetta*, periódicos que valían una moneda llamada así á principios del siglo XVII.

dística. ¡Cuántas reputaciones inmerecidas no contribuye á levantar, y cuántas preoces inteligencias no detiene en su camino cuando se abusa de ella! (1).

LECCIÓN XXXVI.

De la novela.

1. Definición de la novela: explicación de cada uno de sus términos.—2. Origen filosófico de la novela.—3. Origen histórico y estudio especial de cada una de sus clases.—4. División moderna de este género.—5. ¿Es corruptor este género literario?

1. Entendemos por *novela* (2) la narración dramática de las bellezas y ridiculeces de la vida humana, hecha mediante una representación ó fábula acomodada á este objeto; su fin es elevar y purificar la inteligencia y sentimientos de los lectores.

2. Decimos *narración dramática*, porque su forma externa no es la meramente enunciativa ni la narrativa, ni tampoco la dramática ó dialogada, sino la compuesta de todas ellas, según veremos más adelante; decimos de las *bellezas*, porque el asunto de la novela debe ser el ideal de perfección del individuo, y no el de sus crímenes y monstruosidades, según dejamos ya estudiado; añadimos también *ridiculeces*, para que se comprenda que las faltas é imperfecciones del hombre que no indican una perversidad moral, y son por lo tanto compatibles con la belleza, pueden también ser asunto de la novela, y destruirse por medio de un acertado ridículo; decimos *hecha mediante una representación ó fábula*, porque el asunto de la novela no se expone ó narra directamente, sino

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 430.

(2) De *novus*, nuevo. En italiano y francés, *novella* y *novelle*, significan lo mismo, novedad, cuento nuevo y divertido.

encarnado en una acción (1), y desarrollada ésta por personajes, ora históricos, ora creados por la fantasía del novelista, y decimos que su fin es *elevar y purificar la inteligencia y sentimientos de los lectores*, para hacer ver que el deleite propio de esta lectura no debe consistir en el halago y placer de los sentidos, sino en el más puro y noble de nuestro espíritu.

El origen de la novela, como el de toda obra literaria, puede ser *filosófico* ó *histórico*.

3. El origen *filosófico* consiste en la constante aspiración del hombre en esta vida á todo aquello que es perfecto; en lo difícil que es satisfacer la imaginación más rústica con los cuadros ordinarios y egoístas de la vida real; en la misteriosa dualidad de nuestro ser, que siendo, según Pascal, un compuesto de ángel y de bestia, no puede menos de identificarse con aquello que directamente habla á su parte más noble; y finalmente, en la dignidad y nobleza de nuestro espíritu, anhelante siempre, según Bacon, de cosas imprevistas, estúpidas y sublimes.

4. El origen *histórico* se pierde en la más remota antigüedad, por cuanto en todos tiempos el hombre ha tratado de satisfacer ese afán de cosas portentosas que los cuentos y tradiciones de familia le han facilitado.

No es extraño, pues, que aparezca ya esta afición á los cuentos entre los indios, persas y árabes, como lo prueba la mucha reputación que alcanzó en la India *Pilpai*, que es uno de los que se dedicaron á este género de composiciones. Siguiendo más

(1) Aunque algunas veces no aparece desde luego la unidad de acción, y si sólo la de *interés* ó la de personaje, á poco que se reflexione se encontrará latente, cuando no ostensible, la unidad antedicha.

adelante encontramos también entre los griegos los cuentos *jo-nios* y *milesios*, generalmente amorosos, y las fábulas de Esopo, todo lo cual, unido á las de Fedro, y al *Asno de oro* de Apuleyo, y á algunos otros trabajos de estos tiempos, parece indican los primeros ensayos aislados de este género. Sin embargo, las obras que consideran algunos como tipo y fundamento de la novela, son la intitulada *Los Amores de Clitofon* y *Leucipo*, escrita por Aquiles Tacio en el siglo III, ó la de Heliodoro, obispo de Tricca, intitulada *Tedagenes* y *Cariclea*, escrita en el siglo IV.

En los siglos medios la novela toma ya un carácter definido, que es el caballeresco, en armonía con las costumbres, sentimientos, instituciones sociales y espíritu de la época entonces predominante en Europa; apareciendo, por tanto, los *libros de caballería*, cuyo objeto principal es ensalzar el valor, pundonorosidad, amor y maravillosas hazañas realizadas por sus héroes, y en cuyas narraciones llegan á un extremo incomprensible de ridiculez y de inverosímil exageración. Puede afirmarse de paso, que todos estos héroes pertenecían á las siguientes familias: 1.ª, la de Carlomagno y sus doce Pares; 2.ª, la del rey Artús y la de los caballeros de la Tabla Redonda, y 3.ª, la de los Amadís y Palmerines, oriundos de España y Portugal, cuyas inverosímiles aventuras de tal modo llegaron á interesar y hasta arraigarse en la gente de mejor sentido, que fué necesario la sátira inmortal del autor del *Quijote* para su destrucción. Aparece entonces, como una variante de estos libros de caballería, la novela *heroica*, que, aunque parecida á la anterior, se halla ya más despojada de lo sobrenatural y maravilloso, como también libre de hadas, magos, enanos, gigantes, trasgos, brujas, y otras parecidas extravagancias.

Después de esto, y como reacción natural y necesaria, vino la novela *pastoral*, en la cual se pinta la vida tranquila de los pastores, y sus puros é ideales sentimientos. El poco interés que podía inspirar á aquella sociedad esta clase de ficciones, en las cuales nada había de real, y el reducido campo en que se revolvían sus argumentos, hicieron pasara pronto esta especie de moda, que, aunque importada de Italia, fué, como ya hemos dicho, una reacción momentánea á las exageraciones de los libros de caballería. Á esta clase de novelas corresponden la *Diana* del portugués Montemayor continuada por Gil Polo y Alonso Pérez; la *Galatea* de Cervantes; la *Arcadia* de Lope de Vega; el *Siglo de oro* de Bernardo de Valbuena, y otras más, escritas generalmente en prosa y verso por diferentes autores.

En estos tiempos las costumbres y condiciones del pueblo español cambiaron por efecto de las muchas guerras que sostuvieron los primeros reyes de la casa de Austria, y por los inagotables tesoros que de las Américas llegaban; formándose una clase de vagos y truhanes, cuya vida licenciosa representa fiel-

mente la novela *picaresca*, que entonces aparece. Esta clase de novela escoge ya sus asuntos y personajes de la vida real, y los presenta con fuerte y verdadero colorido, logrando así desterrar con el ridículo esa plaga viciosa de la sociedad.

Á España se debe la gloria de ser la primera nación que cultivó este género. *El Lazarillo de Tormes*, de D. Diego Hurtado de Mendoza; la *Vida del gran tacaño*, de Quevedo; *El Escudero Marcos de Obregón*, de Espinel; la *Vida y aventuras del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Guzmán; *El Diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, etc., juntamente con el *Ingenioso Hidalgo*, son obras sin rival en nuestro país y fuera de él.

Algunas direcciones distintas ha tomado después la novela, apareciendo inmediatamente la *histórica*, que, como indica su nombre, toma los asuntos y principales personajes de la historia, procurando presentar al vivo el espíritu de la época á que se refieren. Esta clase de novela exige, además de las dotes generales, una erudición vastísima en el novelista, no sólo para el relato de los hechos, sino para la descripción de usos, costumbres, preocupaciones, muebles, edificios, trajes, armas, etc. La narración de los hechos principales debe ser tal como la historia los consigna, por más que en los detalles sea libre el novelista para acomodarlos á la acción capital, siempre dentro de la verosimilitud que la época y los personajes exijan. Los personajes principales deben obrar conforme la historia prescribe. No es, por tanto, lícito hacer noble á un traidor, valiente á un cobarde, ni tampoco alterar los azares de su vida en lo que haya sido del dominio de la historia, haciendo morir, por ejemplo, á D. Alvaro de Luna de otro modo que como la historia consigna. Escrita así la novela histórica, puede servir, además del fin novelesco, para popularizar la historia misma. El modelo más acabado de este género ha sido Walter Scott, al cual no han llegado sus numerosos imitadores.

En los tiempos actuales la novela toma diferentes nombres, conforme á las distintas aspiraciones de nuestra época, siendo *filosófica*, *crítica*, *política*, *sentimental*, *científica*, etc. Aunque vulgarmente se cree que la profundidad de los asuntos y de los pensamientos puede aminorar el interés y amenidad de este género literario, no es exacto; lo que hay es que la sociedad actual, con su mayor cultura é ilustración, exige juntamente una y otra cosa, y ambas deben intentarse para conseguir el alto fin á que se dirige este género literario.

5. Fácil es ahora destruir la falsa opinión sostenida, aun por personas doctas, de que la novela es un género corruptor y peligroso para la juventud. Tal como nosotros la hemos estu-

diado, haciendo inseparable la belleza del bien, es imposible. Ahora, si se destina á otro objeto y fin, es otra cosa; pero en ese caso, condénese con igual razón el uso del cuchillo, porque con él se puede quitar la vida á un semejante; el de la pluma y la tinta, porque con ambas se puede calumniar é injuriar á un inocente, y así el de todas las cosas, porque de todas puede abusar el hombre (1).

LECCIÓN XXXVII.

Elementos constitutivos de la novela.

1. A qué se refieren éstos.—2. Asunto de la novela: su división general.—3. Opinión de algunos críticos sobre este punto.—4. Fábula de la novela: sus reglas.—5. Plan: sus reglas.—6. Personajes: caracteres y costumbres de los mismos: sus reglas.—7. Forma externa de la novela.

1. Los elementos constitutivos de la novela pueden referirse todos ellos, ó al fondo ó á la forma. Se refieren al fondo: el *pensamiento capital ó asunto*, la *acción ó fábula*, el *plan* y los *personajes*; se refieren á la forma, la *narración dramática ó diálogo*, el *estilo* y el *lenguaje*.

2. El *asunto* (2) de la novela lo constituye todo aquello que se refiere á la belleza de la vida humana, ó sea al verdadero ideal de perfección á que deben aspirar los individuos y los pueblos.

De dos modos puede este ideal desarrollarse en la novela: uno, que podemos llamar *positivo*, y que consiste en presentar á la contemplación de los lectores aquellos cuadros que más fiel-

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 341 á 364.
(2) De *assumere*, tomar para sí, apropiarse.

mente manifiestan este ideal, y otro, que podemos llamar *negativo*, que consiste en destruir por medio del ridículo las imperfecciones ó faltas que ordinariamente lo empañan en la vida. En ningún caso deben escogerse para asuntos de la novela los grandes vicios, crímenes y monstruosidades, pues por más que estos extravíos y pasiones pueden introducirse prudencialmente para hacer resaltar más la grandeza de la virtud, jamás debe olvidarse que su papel es secundario, y no el primero y capital.

Como se ve, toda esta doctrina se halla en relación con la ya expuesta al hablar del fondo de la obra literaria, ó sea la belleza y la sublimidad.

3. Algunos opinan que puede ser indistintamente asunto de la novela la belleza ó la deformidad de la vida humana, con tal que en este último caso vaya dicha deformidad acompañada de la sanción moral que exige el fin educador de la novela. Esta opinión es completamente falsa y de funestas consecuencias: lo primero, porque todo arte bello no se propone, según lo dicho, expresar la realidad, sino la bella realidad; lo segundo, porque la sanción penal, ó sea el premio y el castigo que respectivamente reciben el virtuoso y el malvado al fin de la novela, no destruyen los perniciosos efectos que causan esos cuadros de la vida real en que aparecen con deslumbradores atractivos la hermosura física, el placer sensible, la satisfacción de las vanidades, la venganza, el lujo, el regalo y cuanto puede trastornar y pervertir el ardiente é inexperto corazón de la juventud.

4. La *acción ó fábula* (1), es la forma interna que se da al asunto de la novela. Este asunto no se expone directamente como en las obras científicas, sino indirectamente, ó sea envuelto en una acción que puede ser histórica, ó creada por la fantasía del novelista.

(1) De *furi*, hablar, conversación.

Sobre este punto, lo mismo que sobre el de los caracteres, de que á continuación hablamos, la crítica moderna estudia cuestiones y fija cánones en un todo diferentes á los consignados por la preceptiva corriente. Fácilmente se comprende esto, si se tiene en cuenta que para el *determinismo* moral, hoy tan en boga en filosofía, la acción humana no puede ser el producto de la *libre* iniciativa del personaje, sino antes bien, el *resultado* del temperamento, educación, medio social, en que éste vive. La índole de este libro no permite sino apuntar aquí esta idea, que el profesor podrá prudencialmente ampliar ó no, según la aplicación y capacidad de sus alumnos.

Las reglas relativas á la acción ó fábula son las siguientes:

1.^a El asunto debe estar envuelto en una acción, entendiéndose por tal una empresa ejecutada con designio y elección.

Faltan de consiguiente á esta regla los novelistas que amontonan sucesos y más sucesos sin que éstos se deriven claramente de una acción que dé unidad y enlace á todos ellos.

2.^a No puede señalarse regla alguna para elegir bien esas acciones ó fábulas, pues esto sólo es hijo de la inventiva y genio del escritor.

La acción con que desarrolló Cervantes el asunto del *Quijote*, y Calderón el de *La Vida es sueño*, sobre ser tan perfectas respectivamente, no son más que una de las muchas con que pudieron ser representados dichos asuntos, y que á buen seguro no afirmará la crítica literaria sean, así y todo, las más perfectas que pudieran haber salido de la inteligencia humana.

5. *Plan* (1).—Elegida la acción ó fábula con que sensibilizamos un asunto, hay que desarrollarla de un modo gradual y verosímil, que es lo que constituye el *plan*.

El plan de la novela, además de reunir las condiciones generales de unidad, variedad y armonía, debe ser *íntegro, preciso é interesante*.

(1) De *planus*, llano, claro.

La manera de alcanzarse esto puede verse en la siguiente lección, al estudiar la poesía.

6. *Personajes* (1) y *caracteres* (2).— Toda acción supone uno ó más agentes; y si es libremente ejecutada, como en las obras literarias, supone además que los agentes tengan esta libertad. De ahí la necesidad de los personajes en la novela, cuyas principales reglas fijaremos sumariamente:

1.^a Los personajes deben ser tantos cuantos reclame el natural desarrollo de la acción, ni uno más ni uno menos.

2.^a Entre estos diferentes personajes hay uno que sobresale por ser el encargado de llevar á cabo la acción, el cual recibe el nombre de principal ó *protagonista* (3).

3.^a Todos los demás personajes, ó sirven para auxiliar ó para entorpecer al protagonista en su empresa; deben, pues, estar claramente definidos en este punto.

4.^a En los personajes hay que sostener fielmente sus caracteres y costumbres, entendiendo por *carácter* la inclinación natural que los hace obrar de un modo con preferencia á otro, y por *costumbre* la inclinación adquirida por la repetición de unos mismos actos.

5.^a El carácter del protagonista no debe ser perfecto; si lo fuera, no habría lugar á esas dudas, oscilaciones y luchas que son el alma de toda acción humana.

6.^a Los caracteres de los demás personajes deben de estar bien sostenidos y definidos, siendo el de cada cual conforme en un todo con el papel que ha de desempeñar en la acción. El vencer esta dificultad sólo se consigue con una atenta y sostenida observación, y con un talento muy claro.

7. *Forma externa de la novela*.— Debe ser ésta la narrativa dramática. La mera narración no basta, porque en la novela no se refieren directamente los hechos por el novelista, sino que estos hechos se ejecutan por los per-

(1) De *persona*, individuo en general, entre los antiguos más cara.

(2) Véase sobre este punto lo que decimos al hablar de la epopeya.

(3) Del griego *protagonistes*, actor primero.

sonajes mismos que desarrollan su acción: tampoco puede ser su forma exclusivamente dramática, porque en la novela no desaparece el novelista como desaparece el poeta en el drama, sino antes bien interviene á menudo, describiendo sitios, edificios y aun personajes, y haciendo sus correspondientes comentarios sobre los hechos que estos últimos ejecutan.

En todos estos casos debe cuidar el novelista que sus narraciones sean breves y claras, sus descripciones vivas y animadas, y que, en el diálogo, los personajes hablen y obren conforme á su especial carácter é inclinaciones, no á gusto del novelista. Cuando la forma de la novela sea la epistolar, la cual, si á veces da un carácter de íntima familiaridad, es más pesada y embarazosa por sus interrupciones y carácter predominantemente narrativo, debe tener sumo cuidado el novelista en no ser él quien hable por boca de dichos personajes, sino éstos los que convenientemente describan y narren sus actos, conforme á su edad, profesión, inteligencia, carácter y naturales inclinaciones.

Lenguaje y estilo.—Respecto al lenguaje, debe cumplirse lo preceptuado en la parte general; y en cuanto al estilo, sabido ya lo que constituye un buen estilo, y adquirido éste con la detenida lectura de los buenos modelos y la repetición de ejercicios literarios, debe espontáneamente aparecer el propio y característico del novelista, y en modo alguno aquel que no se conforme con esta primera exigencia, ó sea la naturalidad (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, página ya citada en la lección anterior.

LECCIÓN XXXVIII.

La poesía y la elocución poética.

1. Definición sobre la poesía.—2. Sentido usual y etimológico. Poesía, poeta, poética y poema.—3. Asunto de la poesía: cualidades que debe reunir.—4. Forma interna de la poesía: sus reglas.—5. Elocución poética: opinión de Hermosilla.—6. Estilo poético: su distintivo.—7. Lenguaje poético: su diferencia con el de la prosa.

1. Varias son las definiciones que se han dado de la poesía (1); quién la ha hecho consistir en la *imitación de la naturaleza*; quién en la *ficción de las cosas útiles*; quién en el *lenguaje del sentimiento y la pasión*, y quién, finalmente, en su *forma externa ó lenguaje*. Todos estos sentidos son incompletos y aisladamente falsos. Lo es el primero, porque la imitación se refiere indistintamente á toda clase de objetos, según lo ya dicho, así bellos como deformes. Lo es el segundo, porque la ficción ó fábula no es el objeto de la poesía, sino la forma interna con que el poeta sensibiliza su asunto, según lo ya dicho también en la novela. Lo es el tercero, porque el sentimiento y la pasión no bastan sin la grandeza de la idea y sin el arte. Y lo es, finalmente, el último, porque con un lenguaje y estilo muy poéticos se pueden decir las mayores insulseces y monstruosidades. Razón tuvo, por tanto, Horacio al exigir en el verdadero poeta genio, mente divina, voz sublime.

Ingenium cui sit, cui mens diviniór, adque os
Magna sonaturum.

2. El sentido usual toma la poesía como sinónima de belleza al decir: *qué poético paisaje*,

(1) Del griego *poiesis*, poesía, poema.

qué poética acción, en vez de decir: *qué bello paisaje, qué bella acción*; si unimos á esto el valor etimológico de dicha palabra, que significa *creación*, podremos afirmar que la poesía vale tanto como *bella creación*. Será, pues, la poesía, en su sentido estricto ó literario, *toda bella creación expresada por medio del lenguaje*; así como *poeta* (1) el hombre adornado de las cualidades necesarias para ello; *poética* el arte que señala las reglas más conducentes para ejecutar estas creaciones, y *poema* toda poesía en general, y en particular las de alguna extensión. Se refiere, por tanto, la *belleza* al fondo de la obra poética, la *poesía* á su manifestación (2), y el *arte* á su ejecución.

3. *Fondo*.—Todo lo que de algún modo es conocido y sentido por el hombre, puede ser asunto de la obra poética, sin más límite que el ya señalado de que dicho asunto sea bello.

Es, por tanto, su campo tan extenso como el de la ciencia, con la sola distinción de que ésta toma las cosas para descomponerlas y analizarlas á fin de ver mejor lo que son y contienen, al paso que la poesía, por la fuerza predominante del sentimiento, se identifica inmediatamente con las cosas bellas, y ante la belleza que en las mismas contempla se eleva á la concepción de la que existe en su género, cuya concepción constituye el *ideal* ó tipo, que debe ser siempre el fondo de la poesía. Por eso la poesía no copia, esto es, no presenta la belleza de esta ó aquella flor, sino de la *flor* en general, como no copia ó presenta el amor de esta madre, ó el sentimiento patrio de tal ciudadano, sino le *amor de madre* y el *sentimiento patrio* en general.

(1) Del griego *poietes*, el que inventa, hace; del verbo *poiein*, hacer, crear.

(2) Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, queda resuelta la cuestión sobre si puede ó no existir la poesía en obras en prosa, tales como la novela, cuento, leyenda, etc., etc.

El fondo de la poesía debe ser *nacional* y *popular*, con la aspiración de *universal* y *humano*.

Los poetas que buscan en civilizaciones y costumbres de otros pueblos los asuntos de sus obras, serán muy instruidos, pero difícilmente serán poetas nacionales y populares; pues el verdadero poeta debe inspirarse en las grandezas é imperfecciones, así como también en las alegrías y sufrimientos de la época en que vive, sin lo que es imposible que esa inspiración sea poderosa y sostenida.

4. *Forma interna*.—Abraza esta forma la representación del asunto ó *fábula*, y su buena distribución ó *plan*. Las reglas relativas á la representación quedan ya expuestas al hablar de la novela; las relativas al plan, ó sea el mutuo enlace y armonía de las partes de la obra, son las siguientes:

1.^a En el plan debe existir y sostenerse la *unidad*, *variedad* y *armonía*; *unidad*, en la idea capital ó generadora; *variedad*, en su desarrollo, y *armonía*, en la relación de este desarrollo con la idea.

El único medio para cumplir este precepto, es el dominio de la materia, la cual debe ser proporcionada á las fuerzas del escritor, según indica Horacio en el verso 38 de su Epístola. El talento natural del mismo dirá en todas ocasiones lo que conviene con el asunto y lo que no conviene, mostrando así que una obra no se forma de brillantes retazos.

Inceptis gravibus plerumque, etc.

2.^a Debe huirse de una mal entendida originalidad, queriendo á todo trance causar efecto.

Para conseguir esto, á veces se unen las cosas más inconexas y extravagantes, presentando con ello un conjunto monstruoso y ridículo, en vez de un plan sencillo y uno, como dice Horacio en el verso 24 de su Epístola.

3.^a Debe ser el plan *íntegro*, *preciso* é *interesante*.

La *integridad* es de sentido común; pues una obra cuyo asunto no llega gradualmente á su término, ó que para llegar pronto se corta, nos desencanta por completo: la *precisión* exige que no se diga más ni menos que lo que es necesario; pues por brillante que sea un detalle ó digresión, si no es oportuno y necesario en aquel caso, debe desecharse: el *interés* que aquí se pide es el relativo á cada una de las partes, según su importancia, el cual sólo se conseguirá no perdiendo un momento de vista el asunto capital.

5. *Forma externa.*—El *estilo*, *lenguaje*, *versificación* y *rima* constituyen la forma externa de la poesía, á cuyo conjunto se da el nombre de *elocución poética*.

Aunque, según Hermosilla, la poesía no consiste en las cosas, sino en la manera de decir las, esto es, en adornarlas con un traje rico y elegante, se comprende fácilmente que tal afirmación es errónea después de analizados los anteriores elementos de la poesía. La forma dará gran realce á las creaciones y á los pensamientos, pero jamás hará de una creación innoble, desarrollada con pensamientos vulgares, una obra poética, como dice inimitablemente, en su discurso de recepción en la Academia, nuestro popular poeta contemporáneo, D. José Zorrilla.

¿Que los versos no son la poesía?
No; pero son su vestidura regia,
Son de su jerarquía el atributo,
La pedrería son de su dialema.
De su manto real son los armiños;
La poesía por el verso es reina.
La versificación es la cuadriga
De corzas blancas en que va á las fiestas;
La góndola de nácar en que boga
Y las alas del cisne con que vuela.
El verso es noble y de divino origen,
De los dioses no más habla la lengua,
Bebe con ellos néctar y ambrosía,
Calza coturno y desparrama esencias.
El verso que anda á pie, que coge barros,
Fuma, se embriaga y riñe en las plazuelas,
No es hijo de Apolo y de las Musas,
Es un rufián de raza gitanesca;
Y llamar al lenguaje tabernario
De sus ramplonas coplas chachareras
Y obscenos chascarrillos, poesía,
Y á sus engendros bárbaros, poemas,
Es poner manto Real al barrendero,
Al mochuelo tomar por oropéndola,

Tomar por tulipán á la amapola
Y los huesos de dátiles por perlas.

6. *Estilo poético.*—El sentimiento y la imaginación tienen su peculiar idioma; el que lo sabe hablar es poeta. También tiene su modo especial de analizar y raciocinar, no, según lo ya dicho, bajo la fría y severa dirección que señala la lógica, sino bajo la impresión y fuego que comunica el sentimiento: por eso las *imágenes* y *metáforas*, los *epítetos*, las *figuras poéticas* y las *elegancias* son los distintivos propios del estilo poético.

Las *imágenes* y *metáforas* ponen de relieve los pensamientos del escritor: éste no los enuncia solamente; los sensibiliza para que los demás vean lo que el poeta ve, y sientan la impresión que él siente, según expusimos al hablar de ellas.

Los *epítetos* abundan más en este estilo; pues siendo su distintivo presentar á la vista los objetos, y caracterizando los epítetos las cualidades que en ellos sobresalen, la viveza y energía que ellos dan son necesarias en el lenguaje del sentimiento.

Las *figuras patéticas* tendrán también un uso más repetido en el estilo poético, por lo ya dicho de que el elemento primordial de la poesía es el sentimiento y la inspiración. Igualmente las *elegancias*, que obedecen á esta misma necesidad, serán también de mayor uso aquí que en la prosa.

7. *Lenguaje poético.*—Se diferencia este lenguaje del de la prosa, en que comunica más novedad y energía al estilo, sin faltar por ello á los límites prescritos por las reglas gramaticales. Sus elementos constitutivos son el *hipérbaton*, *arcaísmos*, *neologismos*, *licencias gramaticales*, y los *giros* y las *voces reservadas para la poesía*.

Hipérbaton (1).—No es arbitraria la mayor libertad que el lenguaje poético adquiere en este punto. Si se tiene en cuenta

(1) Del griego *hyper*, más allá, y *bainein*, ir.

que todos los poetas atienden cuidadosamente á la armonía, ya general, ya imitativa, ó del objeto que se describe, se comprenderá la necesidad del mayor uso del hipébaton en este lenguaje que en el de la prosa.

Arcasmos.—Es también una licencia concedida en todos los idiomas á los poetas; pues estas voces desusadas dan al lenguaje cierto sabor de antigüedad venerable y de candor, así como graban más profundamente las ideas, por lo mismo que son dichas palabras más inusitadas.

Neologismos.—Los neologismos son unas veces necesarios, y otras convenientes; lo primero, por la mayor precisión que se exige en el lenguaje poético, y lo segundo, por la imposibilidad en que se halla el poeta de aclaraciones y ampliaciones. Deben, pues, ser hijos del talento y saber del escritor, no de la ignorancia y mal gusto del mismo.

Figuras de metaplasmo.—Estas licencias gramaticales, que consisten en añadir, suprimir ó alterar alguna letra ó sílaba en las palabras, son también de legítimo uso en la poesía, y pueden haber tenido su origen en la mayor libertad que necesitan los poetas para hacer sus versos rotundos y sonoros sin alterar el sentido. De ellas hablaremos al estudiar la versificación.

Los giros y voces reservadas para la poesía, forman la mayor y más escogida parte del tesoro de la dición poética. Cuando Fr. Luis de León dijo:

«Que tienen y los montes sus oídos»,

y Góngora:

«Desnuda el pecho anda ella»,

enriquecieron, según Alberto Lista, el lenguaje poético con dos giros hermosísimos. Igualmente las voces *aligero*, *almo*, *riente*, *horrisonante*, etc., son propias de la poesía, así como son extrañas á ella por su familiaridad, *no obstante, sin embargo, á pesar de*, y todos los adverbios terminados en *mente* (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis y Composiciones poéticas*.

LECCIÓN XXXIX.

Versificación castellana.

1. Su origen.—2. Verso castellano: puntos que abraza el arte poético.—3. Elementos esenciales y accidentales del verso.—4. Número de sílabas: explicación y reglas.—5. Acentos: explicación y reglas.—6. Pausas de cesura: explicación y reglas.—7. Rima: explicación y reglas.

1. La versificación nació con la música, que, como ya hemos visto, acompañaba en los primitivos tiempos á la poesía.

De ahí que no haya época ó nación alguna que no tenga en su idioma este elemento externo de la poesía, por lo mismo que para acomodar su lenguaje al canto fué necesario sujetarlo á un ritmo, así como distribuir las palabras en frases de una medida determinada. He aquí, pues, el origen de los versos, cuyo agrupamiento forma las estrofas ó combinaciones métricas.

2. Llámase verso (1), de *vertere*, *revertere versus*, que significa la vuelta ó repetición uniforme de cierto ritmo, á una frase melodiosa sujeta á cierta ley. Esta ley ó medida, llamada metro (2), está fundada en el verso castellano, en el número de sílabas y en los acentos; y en el latino en la cantidad de las sílabas breves y largas, con las cuales se formaban pies, y de éstos, periodos, rítmicos ó versos. Llámase *arte poética* el conjunto ordenado de preceptos sobre la estructura del verso, sus distintas especies y sus combinaciones. ®

3. En la estructura del verso castellano hay que considerar dos elementos esenciales, que son el número de sílabas y los acentos, y otros

(1) De *versus*, línea, surco, renglón.

(2) De *metrum*, medida.

que todos los poetas atienden cuidadosamente á la armonía, ya general, ya imitativa, ó del objeto que se describe, se comprenderá la necesidad del mayor uso del hipébaton en este lenguaje que en el de la prosa.

Arcasmos.—Es también una licencia concedida en todos los idiomas á los poetas; pues estas voces desusadas dan al lenguaje cierto sabor de antigüedad venerable y de candor, así como graban más profundamente las ideas, por lo mismo que son dichas palabras más inusitadas.

Neologismos.—Los neologismos son unas veces necesarios, y otras convenientes; lo primero, por la mayor precisión que se exige en el lenguaje poético, y lo segundo, por la imposibilidad en que se halla el poeta de aclaraciones y ampliaciones. Deben, pues, ser hijos del talento y saber del escritor, no de la ignorancia y mal gusto del mismo.

Figuras de metaplasmo.—Estas licencias gramaticales, que consisten en añadir, suprimir ó alterar alguna letra ó sílaba en las palabras, son también de legítimo uso en la poesía, y pueden haber tenido su origen en la mayor libertad que necesitan los poetas para hacer sus versos rotundos y sonoros sin alterar el sentido. De ellas hablaremos al estudiar la versificación.

Los giros y voces reservadas para la poesía, forman la mayor y más escogida parte del tesoro de la dición poética. Cuando Fr. Luis de León dijo:

«Que tienen y los montes sus oídos»,

y Góngora:

«Desnuda el pecho anda ella»,

enriquecieron, según Alberto Lista, el lenguaje poético con dos giros hermosísimos. Igualmente las voces *aligero*, *almo*, *riente*, *horrisonante*, etc., son propias de la poesía, así como son extrañas á ella por su familiaridad, *no obstante, sin embargo, á pesar de*, y todos los adverbios terminados en *mente* (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis y Composiciones poéticas*.

LECCIÓN XXXIX.

Versificación castellana.

1. Su origen.—2. Verso castellano: puntos que abraza el arte poética.—3. Elementos esenciales y accidentales del verso.—4. Número de sílabas: explicación y reglas.—5. Acentos: explicación y reglas.—6. Pausas de cesura: explicación y reglas.—7. Rima: explicación y reglas.

1. La versificación nació con la música, que, como ya hemos visto, acompañaba en los primitivos tiempos á la poesía.

De ahí que no haya época ó nación alguna que no tenga en su idioma este elemento externo de la poesía, por lo mismo que para acomodar su lenguaje al canto fué necesario sujetarlo á un ritmo, así como distribuir las palabras en frases de una medida determinada. He aquí, pues, el origen de los versos, cuyo agrupamiento forma las estrofas ó combinaciones métricas.

2. Llámase verso (1), de *vertere*, *revertere versus*, que significa la vuelta ó repetición uniforme de cierto ritmo, á una frase melodiosa sujeta á cierta ley. Esta ley ó medida, llamada metro (2), está fundada en el verso castellano, en el número de sílabas y en los acentos; y en el latino en la cantidad de las sílabas breves y largas, con las cuales se formaban pies, y de éstos, periodos, rítmicos ó versos. Llámase *arte poética* el conjunto ordenado de preceptos sobre la estructura del verso, sus distintas especies y sus combinaciones. ®

3. En la estructura del verso castellano hay que considerar dos elementos esenciales, que son el número de sílabas y los acentos, y otros

(1) De *versus*, línea, surco, renglón.

(2) De *metrum*, medida.

dos accidentales, que son las *cesuras* y la *rima*.

4. *Número de sílabas*.—La nomenclatura de los versos castellanos se funda en el número de sílabas, y comprende desde el verso de dos y tres hasta el de catorce. Así, llamamos verso ó metro de siete, ocho ú once sílabas, ó ptasílabo, octosílabo y endecasílabo, etc.

Para contar el número de sílabas, hay que tener en cuenta: la *acentuación de la última palabra del verso*, las *licencias relativas á la estructura de la palabra poética, y su enlace y combinación en el mismo verso*

Con relación al acento de la última palabra del verso, puede ser éste *grave, agudo y esdrújulo* (1), según su última palabra lleve el acento en la sílaba penúltima, última y antepenúltima. Son palabras graves: *riquezas, honores, grandezas*; agudas: *honor, piedad, aflicción*, y esdrújulos: *cándido, trémulo, flamígero*. El verso agudo tiene una sílaba menos, y el esdrújulo una más.

Con relación á la estructura de la palabra poética, hay que tener en cuenta las siguientes licencias métricas: *aféresis*, que consiste en quitar una letra ó sílaba al principio de la palabra, v. gr.: *ruga* por *arruga*, *norabuena* por *enhorabuena*; *síncopa*, que la suprime al medio, v. gr.: *cruenza* por *crudeza*, *desparece* por *desaparece*; *apócope*, que la quita al fin, v. gr.: *entonce* por *entonces*, *do* por *donde*; *prótesis*, que la añade al principio, v. gr.: *abajar*, *asentarse*, por *bajar*, *sentarse*; *epéntesis*, que la añade al medio, v. gr.: *corónica* por

(1) De *sdruciolare*, italiano, resbalar; *sdruciolò*, resbaladizo.

crónica, *Ingalaterra* por *Inglaterra*; *paragoge*, que la añade al fin, v. gr.: *felice* por *feliz*, *feroce* por *feroz*.

También usan los poetas alguna vez el artículo masculino por el femenino, ó suprimen el artículo, v. gr.: *el alta sierra* por la alta sierra, *en Etna* por en el Etna.

Con relación al modo de contar y combinar las sílabas del verso, hay que tener presentes las tres licencias siguientes: *sinalefa* (1), que consiste en que cuando una palabra acaba por vocal y la siguiente empieza también por vocal, se confundan, formando un diptongo y valiendo ambas una sola sílaba, v. gr.:

Se despedaza en hórrido estampido.

Este verso tiene trece sílabas, y sin embargo, en virtud de la licencia explicada, queda reducido á once, en esta forma:

Se-des-pe-da-za en-hó-rri-do es-tam-pi-do.

Sinéresis (2), que consiste en hacer diptongo dos vocales que, según la pronunciación ordinaria, forman dos sílabas, v. gr.:

Le impele su lealtad á defenderle
Y le aconsejo leal cuanto hacer debe.

Diéresis (3), que consiste en disolver los diptongos, formando sílabas distintas de cada vocal, v. gr.:

Con un manso ruido
Que del oro y del cetro pone olvido.

Reglas. Respecto á las licencias gramaticales, hay que usarlas con gran mesura, y omitirlas mientras no se domine mucho el idioma en que se escribe. Respecto á las licencias métricas,

(1) Del griego *syn* y *aleyphain*, juntar.

(2) Del griego *syn*, con, y *airein*, tomar, contraer.

(3) Del griego *diairein*, dividir.

debe cuidarse: en la sinalefa, que la reunión de las vocales no sea tal que haga dura y desagradable su pronunciación, como sucedería estando acentuada la primera de ellas; en la sinéresis, que se emplee pocas veces, pues hace el verso duro, como sucede en la segunda del ejemplo, y en la diéresis, que se use también rara vez.

5. *Acento* (1).—Es el acento uno de los elementos naturales de nuestra métrica, según se manifiesta claramente en la necesidad con que ciertos versos lo reclaman en determinadas sílabas. Alérese, por ejemplo, su colocación en los endecasílabos, y aunque queden las once sílabas, de seguro dejarán de ser versos. v. gr.:

Saliendo de las ondas encendido
Rayaba de los montes el altura
El sol, cuando Salicio recostado, etc.

De las ondas encendido saliendo
De los montes el altura rayaba
El sol, cuando recostado Salicio, etc.

Aun aquellos versos que gozan de mayor libertad en este punto, como sucede en el octosílabo, aun esos reciben gran encanto y armonía con la buena disposición de los mismos, según puede verse en los romances de Góngora y Lope de Vega.

6. *Pausas de cesura*.—Llámanse *cesuras* (2) aquellas pausas ó cortes que se hacen en el verso á fin de darle más variedad y cadencia. Cuando esta pausa se halla en medio de los versos divisibles por mitad, cada una de las partes separadas se llama *hemistiquio*.

La cesura no está siempre en la última palabra del verso, pues si fuera así, la monotonía sería insoportable: tampoco puede faltar en los versos, pues entonces reinaría tal confusión en la dicción poética, que difícilmente podríamos prescribir el estado y sentimiento del poeta.

(1) De *accentus, ad cantum*, para el canto.

(2) De *caedere*, cortar.

Reglas. La lectura de los buenos modelos y el ejercicio y declamación á que debe acostumbrarse el poeta, siquiera sea recitando sus propios versos, contribuirán mucho á vencer las dificultades que en este punto se encuentran.

7. *Rima* (1).—La rima consiste en la igualdad ó semejanza de terminación en las últimas palabras de los versos. Se divide en *imperfecta* ó *asonante*, y *perfecta* ó *consonante*, según sean iguales las vocales de la última palabra del verso desde la acentuada, ó iguales vocales y consonantes desde dicho acento. Las palabras *ancho*, *llano*, *estado*, son asonantes; las siguientes, *prado*, *estrado*, *agrado*, consonantes.

Regla general.—Las rimas deben constituirse con las palabras más importantes; los nombres propios, las palabras auxiliares, que sólo sirven para precisar y completar el sentido, y los adjetivos, no tienen el valor que los verbos y sustantivos para la rima.

Reglas sobre la rima imperfecta: 1.^a La asonancia no se pierde por la concurrencia de otra vocal en la misma sílaba, mientras ésta no sea la dominante, v. gr.: *ausencia*, *ella*.

2.^a En las sílabas no acentuadas tampoco altera su asonancia la *i* en lugar de *e*, v. gr.:

Enfrente la cabaña
De la divina *Amarilis*,
Pastora de tiernos años
Y de pensamientos *libres*.

(LOPE DE VEGA.)

3.^a En las voces esdrújulas sólo se atiende para el asonante á las vocales de las sílabas acentuadas y de la final, siendo indiferente la intermedia, v. gr.: *languido*, *tártaro*.

4.^a Las voces llanas ó graves no forman asonante con las agudas, pero sí con las esdrújulas, v. gr.: *listo*, *idolo*.

5.^a No deben intercalarse voces consonantes en la rima imperfecta.

(1) De *rythmos*, orden, número.

6.^a Cuando el asonante es la rima de una composición extensa, como una comedia, podrá variarse al cambiar de escena, pero nunca en esta misma.

Reglas sobre la rima perfecta: 1.^a En la rima de consonante hay que atender á la analogía de los sonidos, y no á la de las letras, v. gr.: *nuevo y mancebo, imagen y bajen.*

2.^a Una palabra no puede rimar consigo misma repitiéndose en otro verso, como no se tome en diferente significación, v. gr.: *mira*, verbo, y *mira*, nombre.

3.^a Conviene evitar la aproximación de consonantes demasiado parecidos, v. gr.:

Suene con ronca voz y lleve el viento
A ti, oh Lusitania, sus acentos;
Canto el crudo amor el movimiento
Y el repetir de varios pensamientos, etc.

4.^a El buen rimador evitará el uso de consonantes comunes que, además de la pobreza de concepto, produzcan monotonía. Los tiempos de los verbos que tienen terminaciones obligadas en *aba, ando, ais, eis*; los participios regulares de presente y de pretérito; los adverbios que acaban en *mente*; los nombres verbales en *ción, miento*, y otras desinencias parecidas, rimán mal entre sí, á no ser que se usen con deliberada intención, como

Rendí, rompi, derribé,
Bajé, desterré, prendí, etc. (1).

(LOPE DE VEGA.)

LECCIÓN XL.

Clases de versos y combinaciones.

1. Versos de arte menor y de arte mayor: acentos y uso de cada clase.—2. Enumeración de los versos de arte menor: ejemplos y reglas.—3. Versos de arte mayor: explicación, reglas y ejemplos de cada una de ellas.—4. Estrofas y combinaciones: su origen y número. Explicación y ejemplos de cada una.

1. Los versos castellanos se dividen en versos de *arte menor* y de *arte mayor*; los primeros comprenden desde el verso de dos sílabas hasta el de nueve; los segundos, desde éste hasta el de catorce. Los versos de dos, tres y

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, id. á la anterior.

cuatro sílabas rara vez se usan, á no ser mezclados con otros versos mayores, por lo que se denominan con propiedad *quebrados* ó *pies quebrados*; el de cinco, se llama *adónico*; el de seis, de *redondilla menor*; el de siete, de *endecha*; el de ocho, de *redondilla mayor*; el de nueve y diez, también son poco usados; el de once ó endecasilabo, se llama *italiano, heroico y verso largo*; el de doce, de *arte mayor*; el de trece, apenas se hace mérito de él en las métricas castellanas, y el de catorce, se llama verso de *Berceo, francés y alejandrino*.

2. Metros menores:

De 2. Leve
Breve
Son. (ESPRONCEDA.)

De 3. Tal dulce
Suspira
La lira
Que hirió, etc. (ESPRONCEDA.)

De 4. Tantas idas
Y venidas,
Tantas vueltas
Y revueltas,
Quiero, amiga,
Que me diga, etc. (IRIARTE.)

De 5. Nunca un pelmazo
Llega á entender
Lo que no cuadra
Con su interés;
Quise cansarle,
Me equivoqué, etc. (MORATÍN.)

De 6. Parad, avecillas,
No inquietas voléis,
Que en plácido sueño
Respira mi bien. (MELÉNDEZ.)

De 7. A ti vuelan, Dios mío,
Mis dulces pensamientos;
A ti van los lamentos
Que exhala el corazón, etc.

(ARNAO.)

De 8. Amarrado al duro banco
De la galera turquesa,
Ambas manos en el remo
Y ambos ojos en la tierra.

(GÓNGORA.)

De 9. Y luego el estrépito crece,
Confuso mezclado en un són,
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso zumbó, etc.

(ESPRONCEDA.)

Reglas sobre los versos de arte menor: 1.^a En todos estos versos no hay necesidad de colocar los acentos en una sílaba determinada, mas suenan mejor acentuando: en los de dos, la primera; en los de tres, la segunda; en los de cuatro, la primera y tercera; en los de seis, la segunda y quinta; en los de siete, la segunda y cuarta; en los de ocho, la tercera, y también la segunda y cuarta, y en los de nueve, la segunda y quinta.

2.^a El verso de cuatro sílabas es propio para composiciones festivas y ligeras; el de cinco, para composiciones tiernas y delicadas, y también para acabar las estrofas sáficas, ó formar otras con ptasilabos; el de seis, para letrillas, endechas y anacreónticas; el de ocho, para coplas, romances y diálogos dramáticos.

3. *Metros mayores.*—Los versos de diez sílabas, destinados comúnmente al canto, son de dos clases: unos llevan la pausa de cesura en medio, dividiéndolos en dos hemistiquios iguales, y otros la llevan después de la cuarta, dividiéndolos en dos hemistiquios desiguales: los primeros se aplican comúnmente á himnos religiosos, y los segundos, á los patrióticos, llevando entonces acentuadas las sílabas tercera, sexta y novena. Ejemplos:

Día terrible,—día de espanto
Lleno de gloria,—lleno de horror.

Á ti, pues, oh—Señor, suplicamos
Que benigno á—tus siervos socorraa,
A los mismos—que ya redimiste
Derramando—la sangre preciosa.

(FR. LUIS DE LEÓN.)

El verso endecasílabo es el más noble y flexible de nuestra métrica y el que mejor se acomoda á la elevación de la epopeya, tragedia, oda, etc. Es de dos clases: *propio é impropio ó sáfico*; el propio consta de once sílabas, y reclama el acento en la sexta, v. gr.:

Cantemos al Señor, que en la llanura;

el impropio ó sáfico, consta del mismo número de sílabas, y exige sus acentos en la cuarta y octava, y además una pausa de cesura después de la quinta sílaba, v. gr.:

Jamás el peso—de la nube parda,
Cuando amanece—en la elevada cumbre,
Toque tus hombros,—ni su mal granizo
Hiera tus alas.

(VILLEGAS.)

De esta distinta colocación de acentos depende la combinación del endecasílabo propio con el ptasilabo, y la del impropio con el pentasilabo ó sáfico. No es, por tanto, arbitraria una y otra combinación. ®

El verso de doce sílabas equivale á dos hemistiquios de seis, y muchos poetas lo usan combinándolo con estos hemistiquios, v. gr.:

Doquiera en las hojas del árbol florido
Se siente escondido
Al mirlo trinar.

Doquiera en la hierba menuda se siente
La rápida frente
Saltando brotar.

El de catorce sílabas ó alejandrino, está formado de dos hemistiquios de siete, v. gr.:

En el nombre del Padre—que hizo toda cosa,
Et de don Jesu-Cristo,—fijo de la gloriosa,
Et del Spiritu-Sancto,—que egual dellos posa,
De un confesor sancto—quero fer una prosa.

Existe además el verso *libre, suelto ó blanco*, el cual no está sujeto á rima alguna, por lo que exige, aún más que los estudiados, el que sea rotundo y sonoro, así como más variación y gusto en las pausas, y mayor escrupulosidad en la colocación de los acentos, v. gr.:

¡Oh! cuánto rostro veo á mi censura
De palidez y de rubor cubierto!
Animo, amigos; nadie tema, nadie
Su punzante aguijón, que yo persigo
En mi sátira al vicio, no al vicioso.

(JOVELLANOS.)

4. *Combinaciones métricas.*—Los versos se enlazan y combinan de muy diferentes modos, formando grupos distintos que reciben la denominación general de *estrofas* (1), y la especial de la misma combinación. Las diferencias de estas combinaciones resultan del *número de versos*, de sus *clases*, de su *colocación* y de la *rima*. Las más usuales en nuestra literatura son las siguientes:

Pareado ó pareja.—Consta de dos versos consonantes de arte menor ó mayor, v. gr.:

Quien solo come su gallo,
Solo ensilla su caballo.

(1) De *strophe*, giro ó vuelta, y en latin cierto número de versos que encierran un pensamiento en una oda ó canción.

Á la ninfa del Turia, hermosa y bella,
Mi imagen doy, y el corazón con ella.

(MORATÍN.)

Terceto.—Es una estrofa de tres versos endecasílabos, de los cuales rima el primero con el tercero, y el segundo con el primero del otro terceto, hasta concluir con un cuarteto para no dejar un verso sin consonante, v. gr.:

Un ángulo me basta entre mis lares,
Un libro y un amigo, un sueño breve
Que no perturben deudas ni pesares,
Esto tan solamente es cuanto debe
Naturaleza al parco y al discreto.

(RIOJA.)

Cuarteto—Consta de cuatro versos endecasílabos, que riman el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero, ó alternadamente, en cuyo caso se llama *serventesia*. Los versos del cuarteto pueden ser de doce, diez, ocho y seis sílabas. El cuarteto de ocho sílabas cuya rima es alternada, se llama *cuarteta*, y si la rima es de primero y cuarto, segundo y tercero, *redondilla*. Ejemplos de todos estos casos:

Oigo decir á muchos cortesanos:
«Tal oficina tiene tres mil reales,
Pero vale diez mil y muy cabales.»
¡Válgame Dios! ¡y azotan á gitanos!

(D. DE TORRES.)

Tú diste luz al vasto firmamento,
Su asiento al mundo, su lindero al mar,
Su trono al sol; sus alas diste al viento,
Los cielos ves bajo tus pies rodar.

(M. DE LA TORRE.)

Levantad, ejemplo raro
De fortaleza y valor,
Alto blasón del honor,
De nobleza espejo claro.

(ALARCÓN.)

¡Cuán grande á Dios se concibe
En aquesta soledad!
¡De quién sino de él recibe
Su aliento la tempestad!

(ZORRILLA.)

Quintilla.—Consta de cinco versos octosilabos, que riman al arbitrio del poeta, con tal que los dos últimos no sean pareados.

No ser querida y amar,
Fuera triste desplacer:
Mas ¡qué tormento ó pesar
Te puede, Ninfa, causar
Ser querida y no querer!

(G. POLO.)

Lira (1).—Generalmente consta de cinco versos; el primero, tercero y cuarto ptasilabos, y el segundo y quinto endecasílabos, rimados del modo siguiente:

Quien de dos claros ojos
Y de un cabello de oro se enamora,
Compra con mil enojos
Una menguada hora,
Un gozo breve, que sin fin se llora.

(FR. LUIS DE LEÓN.)

Las hay también de cuatro y seis versos; si pasan las estrofas de este número, se llaman generalmente *estancias*.

Sextina—Consta de seis versos endecasílabos; los cuatro primeros riman alternadamente, y los dos últimos pareados:

Mas no les falta con quietud segura
De varios bienes rica y sana vida:
Los anchos campos, lagos de agua pura,
La cueva, la floresta divertida.
Las presas, el balar de los ganados,
Los apacibles sueños no inquietados.

Seguidilla (2).—Consta de siete versos, de

(1) Del griego *lyra*, instrumento llamado así.(2) Del verbo *seguir*, por la facilidad con que sigue uno á otro cantar.

siete y cinco sílabas formando dos estrofas asonantadas:

El amor es un pleito;
Pero en su audiencia,
Las mujeres son parte
Y ellas sentencian.
Y aunque lo ganen,
Condenados á costas
Los hombres salen.

Octava real.—Consta de ocho versos endecasílabos, de los cuales los seis primeros riman alternadamente y los dos últimos pareados:

¡Oh humana suerte de inconstancias llena,
Con quien ni vale gracia ni hermosura,
Ni el cetro real que un mundo y otro enfrena
En su misma grandeza se asegura!
¡No hay tiempo claro ni alma tan serena,
A quien no siga invierno y noche obscura,
Ni alegre sangre en juveniles años
Libre de riesgo y máquinas y engaños!

(VALBUENA.)

También hay octavas endecasílabas que riman 1.º y 3.º, 2.º y 4.º, 5.º y 7.º, 6.º y 8.º; y otras que riman 1.º y 4.º, 2.º y 3.º, 5.º y 8.º, 6.º y 7.º; y otras llamadas *italianas*, divididas por la mitad, que riman el 2.º con el 3.º, el 6.º con el 7.º, y el 4.º con el 8.º, agudos, quedando libres el 1.º y 5.º. Estas octavas pueden ser de metros mayores y menores; en este último caso se llaman *octavillas*, v. gr.:

Reclinado sobre el suelo
Con lenta amarga agonía,
Pensando en el triste día
Que pronto amanecerá,
En silencio gime el reo
Y el fatal momento espera
En que el sol, por vez postrera,
En su frente lucirá.

(ESPRONCEDA.)

También existe la *copla de arte mayor*, aun-

que poco usada, la cual consta de ocho versos de arte mayor que conciertan el 1.º con el 4.º, 5.º y 8.º, el 2.º con el 3.º, y el 6.º con el 7.º

Décima ó espinela.—Consta de diez versos octosilabos los cuales riman generalmente el 1.º con el 4.º y 5.º, el 2.º con el 3.º, el 6.º con el 7.º y 10.º, y el 8.º con el 9.º, como en el siguiente ejemplo, tan conocido, de Calderón:

Cuentan de un sabio que un día

También puede combinarse la décima del modo siguiente:

Aquí la envidia y mentira
Me tuvieron encerrado:
Dichoso el humilde estado
Del sabio que se retira
De aqueste mundo malvado.
Y con pobre mesa y casa
En el campo delicioso,
Con sólo Dios se compasa,
Y á solas su vida pasa
Ni envidiado ni envidioso.

(FR. LUIS DE LEÓN.)

Soneto (1).—Consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos; ambos cuartetos tienen unos mismos consonantes, y los tercetos varían en su formación, v. g.:

Un soneto me manda hacer Violante:
Yo en mi vida me he visto en tal aprieto;
Catorce versos dicen que es soneto:
Burla burlando, van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y aun parece que entré con pie derecho,
Pues fin con este verso le voy dando;

(1) Del italiano *sonetto*; llámase así porque suena bien.

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

(LOPE DE VEGA.)

No todos los sonetos constan de catorce versos; algunos tienen *estrambote* (1), según podrá verse al estudiar el soneto como composición lírica.

Silva (2) y *estancia* (3).—La *silva*, que es la combinación de más variantes, consiste en una mezcla de endecasílabos y ptasilabos colocados al arbitrio del poeta: cuando esta combinación se divide en grupos iguales, todos ellos con igual rima, toman dichos grupos los nombres de *estancias*; y cuando los grupos son desiguales y la rima variada, el de *silva*. Modelos de ambas clases son abundantes en nuestro Parnaso.

Romance (4).—Como combinación métrica, consiste en un número indeterminado de versos de la misma especie, en los cuales se emplea un mismo asonante en los pares, quedando libres los impares. El romance de versos de once sílabas se llama *heroico, real ó endecasílabo*; el de siete, *endecha ó ptasilabo*, y el de seis y cinco, *romances cortos ó romancillos*.

Tal riqueza tenemos en este metro, que nos parece inútil poner ejemplos. Algunos poetas distribuyen los versos del romance agrupándolos de cuatro en cuatro. El romance octosílabo se usa con gran aceptación en la comedia, y el endecasílabo en la tragedia.

(1) Del griego *strabos*, bizzo.

(2) De *sylva*, selva, bosque.

(3) Del italiano *stanza*, división de una obra en versos.

(4) De *romanus*, idioma derivado de éste.

Endecha (1) —Consta de cuatro versos de seis ó siete sílabas con asonante en los pares; si el último verso es endecasílabo, se llama *endecha real*, v. gr.:

Aplaca, Rey augusto,
Aplaca ya tus manes,
Y escucha de tus hijos
Las tristes voces y sentidos ayes!

(M. DE LA ROSA.)

Sabido ya lo que son estrofas, restanos decir que en nuestros poetas son éstas variadísimas, tanto por el número de versos como por la combinación de los mismos. Como regla general, añadiremos que el verso endecasílabo se junta con el pentasílabo; el sáfico con el adónico; el de ocho con el de cuatro, etc. Esta materia exige un conocimiento práctico de los buenos modelos (2).

LECCIÓN XLI.

Poesía lírica.

1. División de la poesía. — 2. Poesía lírica: definición y explicación de sus términos. — 3. Elementos de la poesía lírica: fondo, forma interna y externa: su explicación. — 4. División de este género poético según los antiguos y modernos. — 5. Oda: su definición y clases. — 6. Oda sagrada, heroica, filosófica y anacreontica: explicación y modelos.

1. La poesía se divide en *lírica*, *épica* y *dramática*, conforme á la división que hicimos de la belleza, en subjetiva, objetiva y artística.

En la primera, expresa el poeta sus bellos sentimientos, y es por eso predominantemente subjetiva; en la segunda, la belleza del mundo exterior, y es por tanto predominantemente objetiva, y en la tercera, ambas cosas á la vez, y de ahí el ser mixta ó subjetiva-objetiva juntamente.

2. *Poesía lírica*. — Los griegos llamaron líricas todas aquellas composiciones en verso que se escribían al principio para ser cantadas por sus autores, acompañándose al son de la lira: después, aunque se escribieron sólo para

(1) De *indicia*, señales.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, ídem anterior.

leerse, conservaron su primitiva denominación de poesías líricas ú *odas*, que quiere decir *canciones*. Hoy llamamos poesías líricas, lo mismo que en Grecia, á *aquellas composiciones poéticas que tienen por objeto expresar los bellos y determinados sentimientos que animan la personalidad del poeta*.

Decimos *bellos sentimientos*, porque la mera expresión de la interioridad del poeta no basta para dar grandeza á esta clase de poesía.

Las distintas y variables rarezas, caprichos y excentricidades que todo hombre siente á menudo, más ó menos, aunque puedan ser asunto de esta clase de poesía, jamás interesarán al hombre de juicio. La única interioridad que puede conseguir esto, y la única que debe ser objeto de esta poesía, es la que expresa la mayor belleza de sentimiento á que el poeta ha podido llegar en la vida.

Decimos *determinados*, porque, aunque otra cosa parezca, son escasísimas las poesías que se escriben á impulso de un profundo y personal sentimiento.

Las más de las veces, movido el poeta por compromisos del momento ó por circunstancias propias y sociales, empieza desde luego á escribir; y á falta de dicho sentimiento pone en tortura su imaginación, diciendo lo primero que se le ofrece. Esto explica por qué son tantas y tantas las poesías líricas en las cuales lo único que aparece de la interioridad del poeta es un sentimiento obscuro é indefinido, que ni el autor comprende, ni le sería fácil fijar.

3. En la poesía lírica hay que considerar su *fondo*, su *forma interna* y la *externa*.

Fondo. — El fondo de la poesía lírica, según lo ya dicho, son los bellos y determinados sentimientos del poeta.

Mas no se olvide que como cada época trae con sus particulares virtudes y vicios una clase de aspiraciones y de angustias, el poeta que cierra los ojos á estas necesidades, y ora sea por

Endecha (1) —Consta de cuatro versos de seis ó siete sílabas con asonante en los pares; si el último verso es endecasílabo, se llama *endecha real*, v. gr.:

Aplaca, Rey augusto,
Aplaca ya tus manes,
Y escucha de tus hijos
Las tristes voces y sentidos ayes!

(M. DE LA ROSA.)

Sabido ya lo que son estrofas, restanos decir que en nuestros poetas son éstas variadísimas, tanto por el número de versos como por la combinación de los mismos. Como regla general, añadiremos que el verso endecasílabo se junta con el pentasílabo; el sáfico con el adónico; el de ocho con el de cuatro, etc. Esta materia exige un conocimiento práctico de los buenos modelos (2).

LECCIÓN XLI.

Poesía lírica.

1. División de la poesía. — 2. Poesía lírica: definición y explicación de sus términos. — 3. Elementos de la poesía lírica: fondo, forma interna y externa: su explicación. — 4. División de este género poético según los antiguos y modernos. — 5. Oda: su definición y clases. — 6. Oda sagrada, heroica, filosófica y anacreontica: explicación y modelos.

1. La poesía se divide en *lírica*, *épica* y *dramática*, conforme á la división que hicimos de la belleza, en subjetiva, objetiva y artística.

En la primera, expresa el poeta sus bellos sentimientos, y es por eso predominantemente subjetiva; en la segunda, la belleza del mundo exterior, y es por tanto predominantemente objetiva, y en la tercera, ambas cosas á la vez, y de ahí el ser mixta ó subjetiva-objetiva juntamente.

2. *Poesía lírica*. — Los griegos llamaron líricas todas aquellas composiciones en verso que se escribían al principio para ser cantadas por sus autores, acompañándose al son de la lira: después, aunque se escribieron sólo para

(1) De *indicia*, señales.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, ídem anterior.

leerse, conservaron su primitiva denominación de poesías líricas ú *odas*, que quiere decir *canciones*. Hoy llamamos poesías líricas, lo mismo que en Grecia, á *aquellas composiciones poéticas que tienen por objeto expresar los bellos y determinados sentimientos que animan la personalidad del poeta*.

Decimos *bellos sentimientos*, porque la mera expresión de la interioridad del poeta no basta para dar grandeza á esta clase de poesía.

Las distintas y variables rarezas, caprichos y excentricidades que todo hombre siente á menudo, más ó menos, aunque puedan ser asunto de esta clase de poesía, jamás interesarán al hombre de juicio. La única interioridad que puede conseguir esto, y la única que debe ser objeto de esta poesía, es la que expresa la mayor belleza de sentimiento á que el poeta ha podido llegar en la vida.

Decimos *determinados*, porque, aunque otra cosa parezca, son escasísimas las poesías que se escriben á impulso de un profundo y personal sentimiento.

Las más de las veces, movido el poeta por compromisos del momento ó por circunstancias propias y sociales, empieza desde luego á escribir; y á falta de dicho sentimiento pone en tortura su imaginación, diciendo lo primero que se le ofrece. Esto explica por qué son tantas y tantas las poesías líricas en las cuales lo único que aparece de la interioridad del poeta es un sentimiento obscuro é indefinido, que ni el autor comprende, ni le sería fácil fijar.

3. En la poesía lírica hay que considerar su *fondo*, su *forma interna* y la *externa*.

Fondo. — El fondo de la poesía lírica, según lo ya dicho, son los bellos y determinados sentimientos del poeta.

Mas no se olvide que como cada época trae con sus particulares virtudes y vicios una clase de aspiraciones y de angustias, el poeta que cierra los ojos á estas necesidades, y ora sea por

rutina, ora por frívola imaginación, se entretiene en cantar al *cabello* ó á *los ojos de Felisa*, ó al *aventurero espadachín* y á *la romántica doncella*, «canta como el pájaro en la selva: extraño á cuanto le rodea y siempre lo mismo».

Forma interna.—Aunque los sentimientos del poeta se comunican con el lenguaje y se hacen visibles con las imágenes y metáforas, sin embargo, algunos preceptistas afirman que además de esta forma general de expresión reclaman otra interna, puramente imaginativa, cual sucede en las obras de Herrera y Fr. Luis de León *Á Don Juan de Austria* y *La Profecía del Tajo*.

Á nuestro juicio, ni es indispensable esto, ni aun conveniente; pues siendo el sentimiento una facultad de nuestra alma, y bastando la palabra para exteriorizarlo, añadir á esta forma natural otra que pudiéramos llamar alegórica, más que facilitar su expresión tememos contribuya á obscurecerla. Respecto al plan de las composiciones líricas, lo estudiaremos especialmente al hablar de ellas en particular.

Forma externa.—La forma de elocución más propia de la poesía lírica es la *enunciativa*, por ser ésta la más espontánea y natural de expresar los sentimientos. Á veces se usa también la *descriptiva*, *narrativa* y *dialogada*; pero en esos casos el poeta no expresa directamente sus sentimientos, sino indirectamente, ó sea valiéndose de la forma interna anteriormente citada. Respecto al lenguaje de este género de poesía, es el que más animación exige y más adornos consiente. En su versificación y combinaciones métricas también reina gran variedad, según se irá viendo en cada una de sus clases.

4. Los griegos dividieron la poesía lírica en *odas* y *elegías*: las primeras, según lo ya dicho, eran las acomodadas al son de la lira; las

segundas, todas las restantes destinadas á la lectura. En la actualidad son variadísimas las composiciones que abraza este género poético, debidas á los diferentes órdenes y matices de sentimientos que el poeta se propone enunciar, y á las no menos variadas formas con que su imaginación las puede revestir. Las más principales son: la *oda*, *himno*, *elegía*, *canción*, *letrilla*, *epitalamio*, *cantata*, *soneto*, *madrigal*, *epigrama*, *romance* y *balada*; las cuales deben su origen, unas á la literatura griega y latina, otras á la italiana, y otras á nuestra propia literatura.

5. *Oda* (1).—Las literaturas modernas llaman *odas* á aquellas composiciones líricas en que el poeta expresa su manera especial de ver y sentir las cosas, imitando en esto la forma clásica de la oda de Horacio.

Como se ve, la oda es eminentemente subjetiva. De ahí que, bien sean las excelencias religiosas ó las humanas las que se canten, en todos estos casos el objeto que se describe ó narra será sólo una ocasión para presentar el poeta el interior de su alma, cuya interioridad es siempre el fondo y la unidad de estas composiciones.

Aunque no es fácil una clasificación exacta de las odas, casi todos los preceptistas las dividen en *sagradas*, *heroicas*, *filosóficas* ó *morales* y *anacreónticas*. También se hace otra división, por la intensidad de afectos, en *dilirrambo*, *canción* y *oda* propiamente dicha; de las cuales la primera era la más vehemente, por dedicarse á *Baco*, á quien también llamaban *Dilirrambo*.

6. La *oda sagrada* tiene por objeto expre-

(1) De *ode*, canto.

sar los sentimientos que la religión inspira. Sus asuntos pueden ser varios, y su entonación, dulce y tranquila si se inspira en un objeto tierno y piadoso, y vehemente y apasionada si en uno sobrenatural y sublime. El carácter de la oda religiosa ha de ser predominantemente majestuoso, según exige la grandeza de su objeto: y muy sentida y espontánea su inspiración, como nacida de un profundo sentimiento y de una arraigada creencia. Su forma no es preciso que sea la estrofa simétrica arreglada á una misma cadencia, cual sucedía al ser destinada al canto, sino la silva, ya perfecta ó imperfecta, á placer del poeta.

En esta clase el paganismo, religión grosera y material, no pudo inspirar las sublimes ideas y pureza de sentimientos que se encuentran en los *Salmos de David*, en el *Cántico de Moisés*, y otros muchos de los libros santos. En nuestra literatura hay hermosos modelos, como la *Ascensión á la Virgen*, de Fr. Luis de León; las *Canciones del alma*, de San Juan de la Cruz; las de Santa Teresa; la titulada *Jehovah*, de Reinoso, y la de Alberto Lista, *A la muerte de Jesús*.

Oda heroica es la que tiene por objeto celebrar las virtudes y hazañas de los héroes, y cantar la gloria de las naciones. Debe distinguirse por el fuego, entusiasmo y energía del sentimiento, por sus imágenes grandiosas, por la profundidad del pensamiento, y por la pompa de estilo y la elevación del lenguaje. En su versificación, aunque generalmente se usa la *lira*, pueden emplearse estrofas más extensas y aun la silva imperfecta, conforme lo requiera la intensidad del sentimiento que la inspira.

Píndaro y Horacio son considerados como los principales maestros de la antigüedad. De este último pueden leerse las odas heroicas *Justum et tenacem, Calo tonantem*, y algunas

otras. En nuestra literatura pueden leerse las tituladas: *A Don Juan de Austria*, de Herrera; *La Profecía del Tajo*, de fray Luis de León; la de Gallego, *A la defensa de Buenos Aires*; la de Quintana, *A la invención de la imprenta*, y otras.

Oda moral: tiene por objeto expresar los sentimientos que inspira la virtud, amistad, y, en general, los deberes más grandes de la vida. Se distingue por la grave profundidad de los pensamientos, y por la nobleza y bondad de los sentimientos que desechan los arrebatos del entusiasmo y la vehemencia de la pasión; su estilo y metro deben igualmente reflejar este majestuoso estado del ánimo.

En esta clase es en la que más sobresalió Horacio, sobre todo en las odas morales que empiezan: *Beatus ille qui procul negotiis, Equam memento*, etc. En nuestra literatura, Fr. Luis de León excede todavía al poeta *venusiano* en su bellísima oda *Qué descansada vida*. Los hermanos Argensolas y muchos de nuestros buenos poetas imitaron también al poeta latino, sobresaliendo La Torre, Rioja y Meléndez.

Oda anacreóntica: así llamada por su inventor Anacreonte, tiene por objeto expresar los sentimientos que inspiran las satisfacciones y placeres de la vida sensible (*juvenum curas et libera vina*). Debe ser espontánea, delicada, llena de gracia y exenta de cuanto pueda aparecer elevado y artificioso; su versificación es el romance de seis ó siete sílabas, llamado menor.

Sobresalen en nuestra literatura Villegas, Cadahalso, Iglesias, Meléndez, y sobre todo Castillejo y Alcázar.

Himno (1) es una oda heroica ó sagrada destinada al canto: difiere en el fondo de la oda, en que el sentimiento que expresa es más colectivo; y en la forma, en que á veces usa

(1) Del griego *hymnos*, canto en honor de un dios.

del coro para representar esta colectividad, á la cual contesta el poeta.

Los himnos religiosos y patrióticos pueden servir de modelos.

En la oda hay que considerar su *fondo*, su *plan* y sus *extravíos* y *digresiones*.

El *fondo* hemos visto que es un sentimiento, el cual á su vez debe ser *interesante* é *íntegro*. El interés depende de la nobleza del objeto y de la pureza de corazón de quien lo canta: la integridad, de que el poeta vea claramente las cosas que le conmueven, pues faltando eso no es posible la inspiración: *ignota, nulla cupido*.

El *plan* de la oda se refiere á su *comienzo* y *desarrollo*. El comienzo debe ser el que señale el sentimiento que la inspira: el desarrollo conforme también con este precepto; teniendo en cuenta que dicho sentimiento debe ir siempre acompañado de la razón para que no degenerare todo ello en una disparatada locura. Su extensión será igualmente la que tenga la inspiración, por lo que estas composiciones serán siempre cortas.

Los *extravíos* y *digresiones* consisten, en la falta aparente de enlace, por la supresión de algunas ideas intermedias, ó agregación de algunas bellezas que al pronto parecen extrañas al asunto. Son una legítima consecuencia del carácter caluroso y ciego del sentimiento y de la pasión, y deben estar siempre contenidas y aun dirigidas por la fuerza suprema de la razón (1).

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, págs. 364 á 429.

LECCIÓN LXII.

Poemas menores.

1. Elegía.—2. Canción.—3. Letrilla.—4. Epitalamio.—5. Cantata.—6. Soneto.—7. Madrigal.—8. Epigrama.—9. Romance.—10. Balada.—11. Dolora.—12. Explicación, reglas y modelos de cada uno de ellos.

1. La *elegía* (1), que etimológicamente significa *canto lúgubre*, es una composición lírica que tiene por objeto expresar los sentimientos que al poeta inspiran las desdichas individuales y sociales.

En un principio se dedicó á lamentar la muerte de alguna persona querida; más tarde á todo género de contrariedades; y últimamente á los pesares é inquietudes, y también á las satisfacciones del amor. En la actualidad ha recobrado su destino primitivo.

Ovidio y Horacio señalan los anteriores caracteres de la elegía; el primero cuando dice:

Fllebelis indignos, Elegia, solve capillos
Ah, nimis ex vero nunc tibi nomen erit!

y el segundo:

Versibus impariter junctis querimonia primum
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

La elegía se divide, según se desprende de la definición, en elegía *propriadamente dicha*, y elegía *heroica*: en la primera, el poeta exhala las penas de su propio corazón, y es, por tanto, más íntima y personal; en la segunda, aunque se halla también poseído del inmenso dolor que le producen las desgracias públicas, la naturaleza del asunto, que es más extensa y comprensiva, le da mayor campo para lucir sus demás facultades. De ahí que la elegía *propriadamente dicha* sea más llana y no admita los saltos líricos y digresiones de la oda, mien-

(1) Del griego *elegos*, lamentación.

tras la heroica puede llegar á este último grado de pasión y vehemencia.

La gran dificultad de la elegía consiste en que el poeta al exhalar sus quejas interprete tan fácilmente el lenguaje del corazón humano, que con facilidad haga exclamar: *esto es cierto, esto es verdad*, como si cada uno de ellos sintiese ó exhalase sus quejas. Esta *difícil facilidad* causa la desesperación de los malos escritores, que, en su pobreza de ver y sentir las cosas, jamás aciertan á interpretar el lenguaje común á la generalidad.

La forma de la elegía, como obra lírica, es la enunciativa, aunque en ella juega un gran papel la narrativa y descriptiva, por lo mismo que el poeta tiene siempre ante su vista el objeto que tenazmente le impresiona. Este carácter algo épico de la elegía, ha hecho se la coloque entre las composiciones épicas y líricas, como un género de transición. Su versificación es generalmente el terceto, el verso libre, la silva, ó la estrofa muy extensa; y en su lenguaje se ha de evitar todo estudiado adorno, y especialmente las gracias, agudezas y chistes.

Modelos de poesía elegíaca existen en la Sagrada Escritura y en algunos himnos de la Iglesia: á los primeros pertenecen los *Trenos de Jeremías*, muchos de los *Salmos* y algunos pasajes de los Profetas; á los segundos el *Dies iræ* y el *Stabat Mater*. En nuestra literatura, las sentidas coplas *A la muerte de su padre*, de Jorge Manrique; algunas composiciones de Garcilaso de la Vega; la canción *A las ruinas de Itálica*, de Caro; la de Herrera, *A la muerte del rey Don Sebastián*; la elegía *A las musas*, de L. Moratín; el *Dos de Mayo*, de N. Gallego; la epístola de Martínez de la Rosa con motivo del fallecimiento de la *Duquesa de Frias*, y otras muchas.

2. *Canción*.—En los siglos XVI y XVII se aplicaba este nombre indistintamente á las odas y elegías; hoy se da á éstas su propio nombre, reservándose el de canción á aquellas

cuyo sentimiento y entonación es más ligero y menos elevado que el de las anteriores. La conocida *Canción del pirata*, de Espronceda, puede darnos una idea de lo que sea esta clase de composiciones actualmente.

Nuestros clásicos tomaron la canción de la poesía italiana, que á su vez la recibió de la provenzal, denominando así, como ya se ha dicho, muchas obras que no son otra cosa que odas ó elegías. Tal sucede con las canciones de Herrera á *Don Juan de Austria* y á la *Batalla de Lepanto*, que son verdaderas odas; y las de La Torre á la *Cierva* y la *Tórtola*, que son igualmente verdaderas elegías.

3. *Letrilla*.—Es la letrilla una ligera y breve composición, escrita en versos de seis, siete y ocho sílabas, dividida en estrofas simétricamente iguales, y á cuyo final se repite un mismo pensamiento, contenido en uno ó más versos.

El origen de la letrilla se remonta á los siglos en que nuestra lengua se hallaba aún íntimamente encadenada con el idioma latino; y su desarrollo corresponde á los tiempos de don Juan II, así como su perfección á los de Felipe III. Su asunto puede ser satírico ó amoroso, y su carácter especial la sencillez y facilidad. El pensamiento general de la letrilla se desarrolla en cada una de las estrofas bajo un punto de vista especial. Su estilo debe ser fácil y ligero, y su versificación fluida y natural. Han sobresalido en este género Juan de Encina, Hurtado de Mendoza, Góngora, Quevedo, Villegas, Cadahalso, Iglesias y Meléndez.

4. *Epitalamio*.—Es un canto destinado á la celebración de las bodas, ó á dar el parabién á los recién casados. El defecto de que generalmente adolecen estas composiciones es la falta de verdadera inspiración en el poeta, por carecer éste del sentimiento que las engendra, lo cual tiene su explicación en que el hombre no se entusiasma fácilmente por las alegrías y felicidades ajenas.

De ahí que, á falta de este verdadero sentimiento, se acuda

á bellezas de forma y recursos de fantasía, y que el epitalamio se eleve pocas veces á la esfera de lo bello. El origen del epitalamio es antiquísimo, pues entre los hebreos, y lo mismo entre los griegos y romanos, se celebraban ya con cánticos las bodas. Citaremos como modelos á Teócrito y Cátulo en la antigüedad, y á D. Nicolás Moratín y Martínez de la Rosa entre nosotros.

5. *Cantata* (1).—Es un poemita lírico poco usado en nuestra literatura, y destinado al canto. Consta de dos partes: una para el recitado, y otra para las arias y coros; la primera parte se compone de una serie de narraciones alternadas, y la segunda de los afectos que se desprenden de estas narraciones, y los cuales van expuestos en trozos de diferente metro por destinarse á dichas arias y coros.

Las cantatas tituladas *Los Padres del Limbo* y la *Anunciación*, de L. Moratín, pueden servir de modelos.

6. *Soneto*.—Es una breve composición lírica en que se desarrolla un solo pensamiento. Toma su nombre de la combinación métrica llamada así y que queda ya estudiada. En el soneto hay que tener sumo cuidado de que las ideas todas que desarrollan el pensamiento estén íntimamente enlazadas y sean de gran interés, terminando con la de mayor efecto. Pueden ser por su forma: *descriptivos, narrativos y dialogados*; y por su fondo y entonación, *sublimes, bellos, jocosos, ingeniosos, filosóficos, amorosos, históricos, etc.*; pues en rigor, el soneto es más una combinación métrica que no una clase especial de composición lírica. Algunos poetas han añadido á los catorce versos una estrofa más, de tres y aun de cinco versos, á la cual llaman cola ó estrambote, según puede verse en el de Cervantes al *Iú-*

(1) Del griego *cantata*, obra para cantar.

mulo de Felipe II, y en el de Lope de Vega en el memorial que dió á *Felipe IV*.

7. *Madrigal* (1).—Es una composición breve que expresa con espontaneidad y gracia un sentimiento tierno y delicado. Generalmente son amorosos. Aunque en los siglos XVI y XVII estuvieron muy en boga, hoy son muy poco cultivados.

Góngora, Gutiérrez de Cetina, Pedro de Quirós y Luis Marín escribieron bastantes; pudiéndose citar como modelos el de Gutiérrez de Cetina, que empieza *Ojos claros, serenos*, y el de Luis Marín, *Iba cogiendo flores*.

8. *Epigrama* (2).—Es una breve composición poética que expresa un pensamiento ingenioso, festivo ó satírico. Dos escollos ofrece el epigrama: el de caer en lo obsceno é indecente por buscar á todo trance un chiste, y el de personalizar su sátira, dirigiéndose de esa manera al vicioso en vez de dirigirse siempre al vicio. Ambos defectos hay que evitar, cumpliendo, respecto al último, el precepto de Marcial: *parcere personis, discere de vitis*. El epigrama tiene generalmente dos partes: la *proposición* y la *consecuencia* que de ella se saca; la primera debe ser sencilla; la segunda, ya sea suave, ya punzante, debe deducirse con verdad y ser distinta de lo que se espera.

Entre los griegos se llamaban epigramas las inscripciones de las estatuas, monumentos públicos, sepulcros, etc. Entre los latinos tomó un carácter que se acerca más al que actualmente tiene. Hoy distinguimos el epigrama de la *inscripción*, cuyo objeto es perpetuar la memoria de algún acontecimiento, y del *epitafio*, que intenta perpetuar la de alguna persona.

Cátulo y Marcial son los mejores modelos latinos; de los cua-

(1) De *mandrial*, refiriéndose á los cantares que entonaban los pastores en sus *mandas* ó *apriscos*.

(2) Del griego *epi*, sobre, y *gramma*, letra.

les el primero sobresale por su delicadeza, y el segundo por su ingenio. Baltasar Alcázar, Castillejo, Lope de Vega, Iglesias, los Moratines y otros muchos, pueden citarse también en nuestra literatura.

9. *Romance*.—Esta composición toma su nombre de la combinación métrica llamada así, y su origen se remonta al del idioma castellano, que ya hemos visto llevaba en su principio este nombre. Puede afirmarse con razón que el romance es una forma poética, más bien que un género especial y determinado. Como composición poética, el romance recorre toda clase de asuntos, clasificándose para mayor claridad en los grupos siguientes: 1.º, *caballerescos*, cuyos asuntos están sacados de los libros de caballería; 2.º, *históricos* ó romances de *gesta*, en los cuales se describen los hechos más gloriosos desde la dominación goda; 3.º, *morisca*, en los que se refieren los usos, costumbres, ideas y sentimientos del pueblo árabe, y 4.º, *varios*, con cuya denominación se designan los de carácter amoroso, alegóricos, pastorales, satíricos y burlescos: todos ellos son ya de carácter más íntimo y privado.

Como el carácter de esta composición es épico y lírico á la vez, su forma es generalmente narrativa, sin que por esto se entienda que el conjunto de romances relativos á un mismo personaje, por ejemplo, al Cid, constituye un todo orgánico; pues para esto sería necesario existiese una acción general que los uniese, la cual no existe.

Su estructura y forma externa queda ya explicada al hablar de las combinaciones métricas.

Para conocer la riqueza de nuestra literatura en este género poético es necesario acudir al *Romancero general*, en donde se ha-

llan romances de todas las provincias de España. Además de esto pueden citarse como modelos Góngora, Calderón, Lope de Vega, Quevedo, Meléndez Valdés, Duque de Rivas y otros muchos.

10. *Balada* (1).—Esta composición es el canto popular de los pueblos del Norte, y se refiere á exponer con gran rapidez una acción de carácter dramático, manifestando en ella el poeta sentimientos vivos y profundos. Con las baladas sucede lo mismo que con los romances; los más bellos son los populares. Han sobresalido en esta clase de composiciones, Burger, Goëthe, Schiller y Uhland (2).

11. *Dolora*.—Llámase dolora una breve composición lírica que encierra un pensamiento profundo y trascendental. La inspiración de la dolora se funda en el sentido filosófico y humano con que se tratan las cosas y personas; por lo que su carácter distintivo se refiere más al fondo que á la forma, según puede verse en el creador de esta clase de poesía lírica.

LECCIÓN XLIII.

Poesía épica.

1. Etimología y definición de la epopeya.—2. Explicación de cada uno de sus términos.—3. ¿Es posible la epopeya en nuestros días?—4. Acción épica y sus cualidades.—5. Unidad.—6. Variedad.—7. Episodios y relaciones.—8. Integridad.—9. Grandeza: máquina ó maravilloso épico: sus reglas.—10. Interés de la acción.

1. La palabra *épica* (3) significa etimológicamente *narración*, por lo que poema épico vale tanto, en este sentido, como *narración poética*. De ahí que la mayoría de los preceptistas, siguiendo á Aristóteles, hayan definido

(1) Del provenzal *bala*, danza, y del italiano *ballata*, canción que se cantaba durante el baile.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 439 á 491.

(3) De *epos*, relato, poema.

les el primero sobresale por su delicadeza, y el segundo por su ingenio. Baltasar Alcázar, Castillejo, Lope de Vega, Iglesias, los Moratines y otros muchos, pueden citarse también en nuestra literatura.

9. *Romance*.—Esta composición toma su nombre de la combinación métrica llamada así, y su origen se remonta al del idioma castellano, que ya hemos visto llevaba en su principio este nombre. Puede afirmarse con razón que el romance es una forma poética, más bien que un género especial y determinado. Como composición poética, el romance recorre toda clase de asuntos, clasificándose para mayor claridad en los grupos siguientes: 1.º, *caballerescos*, cuyos asuntos están sacados de los libros de caballería; 2.º, *históricos* ó romances de *gesta*, en los cuales se describen los hechos más gloriosos desde la dominación goda; 3.º, *moriscos*, en los que se refieren los usos, costumbres, ideas y sentimientos del pueblo árabe, y 4.º, *varios*, con cuya denominación se designan los de carácter amoroso, alegóricos, pastorales, satíricos y burlescos: todos ellos son ya de carácter más íntimo y privado.

Como el carácter de esta composición es épico y lírico á la vez, su forma es generalmente narrativa, sin que por esto se entienda que el conjunto de romances relativos á un mismo personaje, por ejemplo, al Cid, constituye un todo orgánico; pues para esto sería necesario existiese una acción general que los uniese, la cual no existe.

Su estructura y forma externa queda ya explicada al hablar de las combinaciones métricas.

Para conocer la riqueza de nuestra literatura en este género poético es necesario acudir al *Romancero general*, en donde se ha-

llan romances de todas las provincias de España. Además de esto pueden citarse como modelos Góngora, Calderón, Lope de Vega, Quevedo, Meléndez Valdés, Duque de Rivas y otros muchos.

10. *Balada* (1).—Esta composición es el canto popular de los pueblos del Norte, y se refiere á exponer con gran rapidez una acción de carácter dramático, manifestando en ella el poeta sentimientos vivos y profundos. Con las baladas sucede lo mismo que con los romances; los más bellos son los populares. Han sobresalido en esta clase de composiciones, Burger, Goëthe, Schiller y Uhland (2).

11. *Dolora*.—Llámase dolora una breve composición lírica que encierra un pensamiento profundo y trascendental. La inspiración de la dolora se funda en el sentido filosófico y humano con que se tratan las cosas y personas; por lo que su carácter distintivo se refiere más al fondo que á la forma, según puede verse en el creador de esta clase de poesía lírica.

LECCIÓN XLIII.

Poesía épica.

1. Etimología y definición de la epopeya.—2. Explicación de cada uno de sus términos.—3. ¿Es posible la epopeya en nuestros días?—4. Acción épica y sus cualidades.—5. Unidad.—6. Variedad.—7. Episodios y relaciones.—8. Integridad.—9. Grandeza: máquina ó maravilloso épico: sus reglas.—10. Interés de la acción.

1. La palabra *épica* (3) significa etimológicamente *narración*, por lo que poema épico vale tanto, en este sentido, como *narración poética*. De ahí que la mayoría de los preceptistas, siguiendo á Aristóteles, hayan definido

(1) Del provenzal *bala*, danza, y del italiano *ballata*, canción que se cantaba durante el baile.

(2) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 439 á 491.

(3) De *epos*, relato, poema.

la epopeya (1), que es el poema épico por excelencia: «la narración poética de una acción grande é interesante para un pueblo y aun para la humanidad entera.» Con más exactitud podría definirse: *una composición literaria que tiene por objeto expresar las ideas y sentimientos comunes á un pueblo ó á la humanidad entera, mediante el desarrollo de una acción grande y poéticamente narrada.*

2. Decimos que *tiene por objeto expresar las ideas y sentimientos comunes á todo un pueblo*, porque sin ese requisito no aparece la epopeya, por lo mismo que es eso que constituye toda la grandeza y dificultad de la misma.

Si Homero se hubiese ceñido á cantar la cólera de Aquiles, y Virgilio las vicisitudes de Eneas hasta establecerse en Italia, hubieran ambos hecho una composición lírica, una leyenda, un cuento, ó lo que se quiera, pero jamás una verdadera epopeya.

Decimos *mediante el desarrollo de una acción grande*, para deslindar claramente la diferencia que existe entre el fondo y la forma interna de una obra literaria. El *fondo ó asunto* lo constituye el pensamiento capital de la obra; la *forma interna*, la fábula ó argumento con que se desarrolla este mismo pensamiento. Son, pues, cosas muy diferentes el *asunto* y el *argumento*.

Tanto, que así como en la oratoria una cosa es la *proposición*, y otra las razones con que se prueba ésta, y á las que se da el nombre de *argumentos*, así también en poesía una cosa es el asunto y otra los medios de que se vale el poeta para desarrollarlo, los cuales no son en ella razones descarnadas como en la oratoria, sino una acción ficticia, pero verosímil, cuyo desenvolvimiento constituye el *argumento*. Sirva el ejemplo siguiente para aclarar esta distinción. El asunto de la *Iliada* es la *cólera de Aquiles*, su argumento ó fábula la *guerra de Troya*, me-

(1) De *epos* y *poiein*, hacer, crear.

dante la que muestra Homero los funestos resultados que dicha cólera ocasionó al ejército griego. Se comprende bien que pudo elegir el poeta otro argumento ó acción sin que por eso variara el asunto, lo cual no sucedería si el argumento y el asunto fuesen una misma cosa, como se repite ordinariamente. En el primer apéndice puede verse la importancia de esto.

Decimos *narrada poéticamente*, en primer lugar porque la forma del poema épico es la *narrativa*, no siendo el poeta otra cosa que un eco fiel de la sociedad en que vive; y en segundo lugar, porque la grandeza de esta composición literaria requiere todo lo que hemos ya dicho constituye la esencia y la forma de la verdadera *poesía*.

3. La epopeya es la obra más difícil y la más importante de toda la literatura; tan grande es su dificultad, que muchos creen no ser posible hoy la creación de una verdadera epopeya. Efectivamente; el tener que encerrar en ella las ideas y sentimientos comunes á una civilización, hace dificultosísimo, á la vez que muy importante, el buen éxito de este género literario; pero no se podrá por esto concluir que es imposible conseguirse, mientras no se pruebe que en las naciones, y aun en la humanidad, no existe hoy cosa alguna común y universal á todas ellas.

También es cierto que la mayor cultura y la mayor variedad de sentimiento hace más difícil en nuestros días la aparición de una verdadera epopeya; pero repetimos que esta dificultad no raya en lo imposible, por más que exija un genio más poderoso y universal en su autor. Los que poseemos un Cervantes, que con su inmortal *Quijote* supo interesar á todas las clases sociales, haciendo á su héroe conocido, respetado y querido del mundo entero, y logrando que sus trozos más notables se repitieran por todas partes, y que sus episodios, formando cuadros, adornen indistintamente las moradas de ricos y pobres, todo lo cual constituye el carácter de la verdadera epopeya; los que poseemos ese ilustre nombre en la literatura patria, no debe-

mos desconfiar de la aparición de un verdadero poeta épico.

Por más que el poeta épico no necesite el conocimiento de reglas que él presente y aplica por la virtud de su privilegiado genio, expondremos, sin embargo, las más importantes, relativas á la estructura de dicho poema, y las cuales se referirán, estudiado ya el asunto del mismo, á la *acción, personajes, plan, estilo y versificación*.

4. *Acción épica*.—Hemos dicho que se llamaba *acción* toda empresa ejecutada con designio y elección. No debe confundirse la acción con el *acontecimiento*; la primera supone una serie de hechos dirigidos libremente á un fin; el segundo, un número más ó menos considerable también de hechos, pero que suceden sin el concurso de la voluntad humana. La muerte natural de una persona querida, es un acontecimiento; la del héroe que sacrifica la suya por salvar á un semejante, una acción.

Es de suma importancia esta diferencia, pues muchos entienden que desarrollar una acción es unir acontecimientos variados y sorprendentes, ni más ni menos que si se tratara de un vistoso panorama ó de un álbum de caprichosas láminas. Así no se consigue despertar el verdadero interés humano, que es el más fecundo en bellezas é instrucción.

La acción épica debe reunir las siguientes cualidades: *unidad, integridad, grandeza é interés*.

5. *Unidad*.—La acción épica debe en primer lugar ser *una*, como se exige lo sea el asunto de un cuadro; lo contrario dividiría la atención, debilitaría el interés y convertiría el poema épico en una mera biografía.

Por eso Homero no canta en la *Iliada* todo lo que hizo Aquiles en su vida, sino uno de sus actos; como no canta en la *Odissea* la vida de Ulises, sino una sola de sus acciones.

6. *Variedad y sencillez*.—Dentro de la unidad cabe una gran riqueza y variedad de hechos; pues claro es que para realizar alguna

empresa es necesario un repetido número de actos que la facilite y prepare hasta vencer su último obstáculo. El límite prudencial de esta libertad es lo que aconseja Horacio al preceptuar la *sencillez*, y cuya cualidad consiste en descartar todo hecho innecesario para el desarrollo de la acción; y también en suprimir de los hechos necesarios aquellos detalles que, complicándolos más ó menos, dificultan su inteligencia.

7. Algunas veces el poeta épico introduce deliberadamente en el poema algunos hechos innecesarios para el desarrollo de su acción, los cuales reciben el nombre de *episodios* (1).

Para que su uso sea legítimo y acertado, deben reunir los requisitos siguientes:

1.º Deben ser *motivados*: esto es, que sirvan para suplir algún punto ó detalle de la acción que el poeta intencionalmente omitió. Tal sucede en la *Eneida* con el de Dido, á cuya reina refiere Eneas la guerra de Troya. 2.º Que *cautiven por su interés y belleza*, pues por lo mismo que no son necesarios, si no añaden nuevos encantos á la obra, son siempre defectuosos. El episodio anteriormente citado y el de los funerales en honor de Anquises; el de Tancredo y Herminia en la *Jerusalén* del Tasso; el de las generaciones futuras en el *Paraiso* de Milton, todos ellos cumplen con este requisito. 3.º Que *sean cortos* y no se *prodiguen demasiado*; lo primero para no distraer enteramente de la acción principal; lo segundo, para no dar confusión á la misma.

8. *Integridad*.—Consiste este requisito en que la acción se desarrolle por completo y de un modo gradual y motivado. El saltar las dificultades no es vencerlas; y esto sucede cuando el poeta, por ignorancia ó ligereza, coloca al protagonista en alguna situación crítica, y á falta de un medio natural, ó la deja sin resolver, ó la resuelve inverosímilmente.

La integridad exige también se *expongan* los precedentes ó motivos que determinan la acción y el fin á que ésta se dirige;

(1) Del griego *episodion*, digresión.

así como los obstáculos naturales que se oponen á la realización de la misma, ó sea el *nudo*, hasta llegar al *desenlace*, que de antemano se sabe, por fijarse al principio en forma de *proposición*.

Las reglas relativas á la *exposición*, *nudo* y *desenlace*, son las siguientes: 1.ª, la exposición debe ser modesta en lo que se refiere á la personalidad del poeta, y grandiosa en lo relativo al asunto; 2.ª, los obstáculos que forman el nudo deben ser grandes y difíciles, pero verosímiles; 3.ª, el desenlace feliz ó desgraciado, según lo reclame la acción, que es la que debe quedar cumplida.

9. *Grandeza* —La acción del poema épico debe ser grande y hasta heroica, pues la nobleza y sublimidad de este género poético así lo exige. Consiste esta grandeza en que lo mismo la acción que los medios de llevarla á cabo exciten, por su importancia, de tal modo nuestra admiración y entusiasmo, que fácilmente eleven nuestro ánimo á una esfera de perfección y sublimidad muy superior á la de la vida que nos rodea. Como medio indispensable para aumentar esta grandeza, los preceptistas aconsejan la intervención en la misma de seres sobrenaturales, á cuya intervención llaman *máquina* (1) ó *maravilloso* (2) *épico*.

Sobre este punto indicaremos las siguientes observaciones:

1.ª La intervención de seres sobrenaturales no debe hacerse hoy á imitación de los antiguos, toda vez que nuestras creencias no lo permiten. 2.ª La máquina ó maravilloso es una exigencia de la epopeya; pues reclamando ésta poner de manifiesto las ideas y sentimientos de una civilización, quedaría incompleta si no se expusiese la parte religiosa de la misma. 3.ª Debe en un todo ser conforme al ideal religioso de la sociedad en que el poeta vive. 4.ª La máquina antigua, en la cual se ponían á contribución los dioses del Olimpo, dividiéndolos en dos bandos y obrando en unión con el protagonista, anulaba esta primera personalidad, privándola de su mayor interés. 5.ª La máquina mo-

(1) De *machina*, invención por medio de la cual se hace alguna cosa.

(2) De *mirabilis*, admirable, derivado de *mirari*, mirar con ahínco.

terna no ofrece este peligro, pues la *voz de la conciencia*, el *sentimiento del deber*, los *ensueños*, *presentimientos*, etc., sobre ser auxilios divinos tan eficaces como los antiguos, en ningún caso privan al hombre de la libertad de obrar, y por tanto de su mérito y demérito.

10. *Interés*.—Puede ser una acción grande y heroica, y no aparecer, así y todo, el interés que se exige en la epopeya. Consiste esto en que el interés del poema épico no es el de un individuo ó el de una familia, ni tampoco el de una aspiración social aisladamente, tal como la religiosa, política, científica, artística, guerrera, etc., sino que se refiere á todos y á todo. He aquí la gran dificultad de esta portentosa creación humana, cuyo autor debe reunir, á un genio privilegiado, una cultura general (1).

LECCIÓN XLIV.

Continuación.

1. Personajes épicos: su división y estudio.—2. Número y condiciones de los mismos.—3. Caracteres y costumbres: igualdad, conveniencia, semejanza y riqueza de los caracteres.—4. Plan de la epopeya y partes que abraza.—5. Forma externa: estudio que abraza.—6. Clases de poemas épicos: poema histórico, cómico, epinicio, cuento y leyenda.—7. Modelos de cada uno.

1. Llámense *personajes épicos* los individuos encargados del desarrollo de la acción. Se dividen en *principales* y *accesorios*, según la parte más ó menos importante que en ella toman; y todos ellos intervienen en la misma auxiliando ó entorpeciendo la acción del *protagonista*, que es aquel que descuella sobre los demás, y á cuyo cargo está la empresa que se ha de ejecutar. En los personajes debe estudiarse su *número* y *condiciones* y sus *caracteres* y *costumbres*.

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, pág. 491.

2. El número de personajes en la epopeya debe ser el que reclame la naturaleza de su acción.

Mas recordando que la grandeza é importancia de ésta no depende de la complicación interminable de incidentes, sino que, por el contrario, su mayor sublimidad requiere la sencillez ya explicada, se comprenderá que el número de personajes no puede ser muy subido.

Respecto á sus condiciones, aunque se preceptúa que los personajes principales sean de alta jerarquía, no lo creemos necesario; tanto más, cuanto que, de cumplirse con fidelidad este precepto, se falsearía en algunas ocasiones la verdad.

Lo mismo puede decirse del protagonista, el cual no siempre reúne esa condición en los poemas modernos, según se ve en el *Fausto*, de Goëthe, y en el *Vasco de Gama*, de Camoëns, etc. Tampoco debe ser un tipo de perfección, por lo dicho al hablar de la novela.

3 *Caracteres* (1) y *costumbres* (2).—Hemos dicho que se llamaba carácter la inclinación *natural* que nos induce á obrar de un modo con preferencia á otro; y costumbre la inclinación *adquirida* que facilita nuestro modo de obrar. Fijada esta diferencia, señalaremos sus cualidades, que son: *unidad ó igualdad, conveniencia, semejanza y riqueza.*

Son *iguales* los caracteres y costumbres cuando se sostienen rigurosamente y sin contradecirse; *convenientes*, cuando obran en un todo conforme á su edad, sexo, estado, educación, temperamento, etc.; *semejantes*, si guardan conformidad con lo que la tradición histórica ó la verdad artística reclama; *ricos ó variados*, si las cualidades que les caracterizan son distintas y bien señaladas.

(1) De *carakter*, grabado, estampa.

(2) De *consuetudo*, repetición de actos.

Sobre si deben ser los caracteres individuales, típicos, ó compuestos, y en este último caso, si debe predominar el elemento singular ó personal, ó el típico ó ideal, diremos sólo que esta alta cuestión de crítica literaria se resolverá en un sentido ó en otro, según sea el criterio que el autor tenga sobre el fondo de la obra literaria, punto ya estudiado en la lección XIII.

Reglas. 1.^a Cuando un personaje desmiente su carácter en un momento dado, si es por motivo poderoso, no falta á la igualdad del mismo. Tal sucedería con el avaro que se mostrara espléndido en alguna ocasión por causa del miedo. 2.^a Tampoco se falta á la conveniencia cuando algún carácter es contrario á las condiciones de su clase, siempre que esté bien sostenido y se muestre como una excepción de esa regla general. Tal sucedería atribuyendo á un viejo un carácter ligero y frívolo por carecer de juicio, ó á un valiente temores supersticiosos y pueriles, por efecto de su ignorancia. 3.^a La semejanza requiere un gran conocimiento de la historia, si el personaje es histórico, y una atenta observación y claro talento, si no lo es. 4. La acertada variedad de caracteres sólo puede conseguirse con un profundo conocimiento del corazón humano.

4. *Plan.*—El desarrollo del plan épico abraza cuatro partes, á saber: *proposición, invocación, narración y exposición.* Las reglas generales á todo plan literario quedan ya señaladas en la novela.

En la *proposición* anuncia el poeta épico su asunto, que debe ser expuesto con brevedad, modestia y claridad; pues esta parte no consiente elevar la entonación, según aconseja Horacio: *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo lucem dare cogitat.*

En la *invocación* implora el poeta el auxilio de alguna divinidad para llevar á feliz término su obra. Homero junta la proposición y la invocación en la *Odisea*; Virgilio las separa en la *Eneida*.

Esto no tiene gran importancia; lo que conviene es tener en cuenta lo dicho al hablar de lo maravilloso, para saber cómo puede emplearse hoy la invocación.

En la *narración* el poeta refiere los hechos, desarrollando la acción hasta el fin.

Esta es la parte principal y la que reclama un talento más claro y una imaginación más rica para pintar con vivos colores los hechos que se narran, los cuales pueden ser directamente referidos por el poeta, ó puestos en boca de los personajes, en cuyo caso se llama *exposición*. Este último modo es más dramático y de mayores efectos, según dijimos en la novela.

La *narración épica* no exige el orden cronológico de la historia, sino el poético ó preterológico.

Podrá, por tanto, con gran belleza de la obra, empezarse desde alguno de sus momentos supremos, siempre que se deje á narraciones sucesivas el cuidado de explicar su origen. Deben, pues, combinarse la *narración* y la *exposición*, dominando, según queda dicho, esta última.

5. Respecto á su *forma externa*, el poema épico se divide generalmente en partes proporcionadas, que se denominan *cantos* ó *libros*. Homero dividió en veinticuatro su *Iliada* y *Odisea*; Virgilio, en doce su *Eneida*. El estilo y el lenguaje se deduce de todo lo dicho: debe dominar en uno y otro una gran elevación y majestad, unida á una sublime sencillez. La versificación es ordinariamente el endecasílabo, y su combinación métrica la *octava real*; aunque modernamente se han introducido diferentes metros y combinaciones para señalar mejor la variedad de las situaciones y destruir la monotonía.

Aunque un ingenio privilegiado puede vencer estos obstáculos, como los venció Homero, no hallamos razones valederas para oponernos á esa innovación.

6. La *poesía épica* abraza, según los preceptistas modernos, diferentes clases de poemas,

llamados mayores y menores. Los primeros, además de la *epopeya* ya estudiada, comprenden el *poema histórico* y el *heroico-cómico*; los segundos el *epinicio*, el *cuento*, la *leyenda*, las *narraciones épicas*, etc.

Señalaremos sumariamente en lo que consiste cada una de estas clases, reservando el didáctico para las composiciones mixtas. Para más ampliación, véase nuestros *Principios de Literatura general*.

El *poema histórico* tiene por objeto mostrar la belleza de aquellas grandes empresas en que un pueblo ó una civilización ha rayado á mayor altura.

Las guerras con pueblos menos civilizados, las luchas sostenidas por la independencia de la patria y los triunfos conseguidos por defender un ideal más perfecto de justicia y moralidad, son otros tantos asuntos de esta clase de poemas. Su diferencia de la *epopeya*, en que ésta envuelve en su fábula toda la cultura de una civilización, al paso que el *poema histórico* se concreta únicamente á narrar la gigantesca empresa que refiere.

El *poema heroico-cómico* tiene por objeto: ó ridiculizar hechos que son injustamente apreciados por una falsa y pobre educación, en cuyo caso el poema se llama *cómico*; ó añejas preocupaciones que se oponen al progreso de la moral y el buen sentido, y entonces se llama *parodia* (1) ó poemas paródicos; ó el extravío de una época en la que el capricho, la locura, la pasión, etc., son los principales consejeros, y entonces se llama *poema satírico*.

Epinicio ó *canto épico*, como su nombre indica, es un canto de victoria que expresa con más extensión que la oda y el himno, y en forma más narrativa, el hecho que describe ó el héroe que solemniza. Pueden servir de mo-

(1) Del griego *parodia*, imitación burlesca de una obra de literatura.

delos *Las Naves de Cortés destruidas*, por N. Moratin, y la *Inocencia perdida*, de Reinoso.

El *cuento*, poema por lo común de pocas dimensiones, no necesita tener por asunto un hecho histórico, sino que puede tratar leyes morales, ó costumbres y usos sociales, por medio de acciones creadas por la fantasía del poeta. Puede citarse por ejemplo el *Don Juan de Espronceda*.

La *leyenda* se distingue del cuento en que exige un elemento tradicional en su acción y es de mayores dimensiones, acercándose más á la concepción épica. Espronceda, Zorrilla, el Duque de Rivas, Arolas y Bécquer han sobresalido entre ellas.

7. Como modelos de cada una de las clases de escritos correspondientes á la poesía épica, pueden citarse los siguientes. Respecto á la verdadera epopeya, los críticos modernos están acordes en señalar sólo con este nombre las tres epopeyas, *oriental*, *clásica* y *cristiana*, que son: el *Ramayana*, de Walwski; la *Iliada*, de Homero, y la *Divina Comedia* del Dante. Respecto al poema histórico, citaremos el *Mahábaratha*, de Veda Yyasa; la *Odisea*, de Homero; la *Eneida*, de Virgilio; el *Orlando furioso*, de Ariosto; la *Jerusalén libertada*, de Tasso; *Las Luisiadas*, de Camoëns; la *Araucana*, de Ercilla; el *Bernardo*, de Valbuena. Respecto al poema heroico-cómico, citaremos como más conocidos la *Gatomaquia*, de Lope de Vega; la *Mosquea*, de Villaviciosa; el *Facistol*, de Boileau; el *Rizo Robado*, de Pope; los *Animales parlantes*, de Casti, y el *Zorro*, de Goëthe (1).

LECCIÓN XLV.

Poesía dramática.

1. Etimología, definición y explicación del drama en general.—2. Origen filosófico é histórico del mismo.—3. Partes que comprende su estudio.—4. Asunto.—5. Acción y sus cualidades.—6. Personajes dramáticos.—7. Plan, estilo y verificación.

1. La palabra *drama* (2) significa etimológicamente

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 491 á 500.

(2) De *dran*, obrar, ser activo.

mente *acción*, por lo que poesía dramática vale tanto como *poesía en acción*. Definiremos, pues, el drama *un poema que tiene por objeto presentar las bellezas y ridiculeces de la vida humana, mediante la representación de una acción adecuada á su objeto*. Su fin, como dice Mme. Staël, es conmover el alma ennobleciéndola. Pueden explicarse los términos de esta definición, en lo que tienen de común, recordando los de la novela.

Como se ve, el carácter distintivo de este género literario, del cual se derivan la mayoría de sus reglas especiales, es el de la representación. En la poesía dramática no se narra la acción como en la épica, ni se expone como en la novela, sino que se vuelve á ejecutar ante los espectadores. No es, por tanto, la acción lo que distingue este género del épico, novelesco, etc., según ordinariamente se afirma, sino su representación.

2. El origen del drama puede también considerarse *filosófica é históricamente*. El primero se deriva del interés que inspira al hombre todo lo que á él se refiere, y de donde nace la facilidad y placer con que remeda y ve remedar las faltas y virtudes ajenas; el segundo, de las fiestas que los griegos celebraron en honor de *Baco*, y que, como en otros pueblos, tienen un origen religioso.

3. En la poesía dramática, igualmente que en la epopeya y novela, debe considerarse el *fondo* ó asunto; la *forma interna*, ó sea la acción, los personajes, el plan, y la *forma externa*, ó sea el diálogo, estilo, lenguaje y verificación.

4. *Asunto* —El asunto de la poesía dramática es el hombre; pero el hombre, no como lo abraza la poesía lírica y la épica, ó sea presentando sus sentimientos y aspiraciones sin aten-

delos *Las Naves de Cortés destruidas*, por N. Moratin, y la *Inocencia perdida*, de Reinoso.

El *cuento*, poema por lo común de pocas dimensiones, no necesita tener por asunto un hecho histórico, sino que puede tratar leyes morales, ó costumbres y usos sociales, por medio de acciones creadas por la fantasía del poeta. Puede citarse por ejemplo el *Don Juan de Espronceda*.

La *leyenda* se distingue del cuento en que exige un elemento tradicional en su acción y es de mayores dimensiones, acercándose más á la concepción épica. Espronceda, Zorrilla, el Duque de Rivas, Arolas y Bécquer han sobresalido entre ellas.

7. Como modelos de cada una de las clases de escritos correspondientes á la poesía épica, pueden citarse los siguientes. Respecto á la verdadera epopeya, los criticos modernos están acordes en señalar sólo con este nombre las tres epopeyas, *oriental, clásica y cristiana*, que son: el *Ramayana*, de Walwski; la *Iliada*, de Homero, y la *Divina Comedia* del Dante. Respecto al poema histórico, citaremos el *Mahábaratha*, de Veda Yyasa; la *Odisea*, de Homero; la *Eneida*, de Virgilio; el *Orlando furioso*, de Ariosto; la *Jerusalén libertada*, de Tasso; *Las Luisiadas*, de Camoëns; la *Araucana*, de Ercilla; el *Bernardo*, de Valbuena. Respecto al poema heroico-cómico, citaremos como más conocidos la *Gatomaquia*, de Lope de Vega; la *Mosquea*, de Villaviciosa; el *Facistol*, de Boileau; el *Rizo Robado*, de Pope; los *Animales parlantes*, de Casti, y el *Zorro*, de Goëthe (1).

LECCIÓN XLV.

Poesía dramática.

1. Etimología, definición y explicación del drama en general.—2. Origen filosófico é histórico del mismo.—3. Partes que comprende su estudio.—4. Asunto.—5. Acción y sus cualidades.—6. Personajes dramáticos.—7. Plan, estilo y verificación.

1. La palabra *drama* (2) significa etimológicamente

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 491 á 500.

(2) De *dran*, obrar, ser activo.

gicamente *acción*, por lo que poesía dramática vale tanto como *poesía en acción*. Definiremos, pues, el drama *un poema que tiene por objeto presentar las bellezas y ridiculeces de la vida humana, mediante la representación de una acción adecuada á su objeto*. Su fin, como dice Mme. Staël, es conmover el alma ennobleciéndola. Pueden explicarse los términos de esta definición, en lo que tienen de común, recordando los de la novela.

Como se ve, el carácter distintivo de este género literario, del cual se derivan la mayoría de sus reglas especiales, es el de la representación. En la poesía dramática no se narra la acción como en la épica, ni se expone como en la novela, sino que se vuelve á ejecutar ante los espectadores. No es, por tanto, la acción lo que distingue este género del épico, novelesco, etc., según ordinariamente se afirma, sino su representación.

2. El origen del drama puede también considerarse *filosófica é históricamente*. El primero se deriva del interés que inspira al hombre todo lo que á él se refiere, y de donde nace la facilidad y placer con que remeda y ve remedar las faltas y virtudes ajenas; el segundo, de las fiestas que los griegos celebraron en honor de *Baco*, y que, como en otros pueblos, tienen un origen religioso.

3. En la poesía dramática, igualmente que en la epopeya y novela, debe considerarse el *fondo* ó asunto; la *forma interna*, ó sea la acción, los personajes, el plan, y la *forma externa*, ó sea el diálogo, estilo, lenguaje y verificación.

4. *Asunto* —El asunto de la poesía dramática es el hombre; pero el hombre, no como lo abraza la poesía lírica y la épica, ó sea presentando sus sentimientos y aspiraciones sin aten-

der á la práctica, ó luchando colectivamente contra la ignorancia é injusticia social, sino el hombre aspirando á llevar á la práctica la bondad y belleza de sus sentimientos en lucha con sus pasiones, ó el hombre distraído en frivolidades y caprichos y á quien esto mismo no deja ver dicha belleza y bondad.

El cumplimiento, pues, de alguno de estos deberes morales, y las imperfecciones ó debilidades humanas, que no indican una verdadera maldad, tales han de ser siempre los asuntos de toda obra dramática. Respecto á si el teatro es una escuela de corrupción ó de *costumbres*, ó si tiene un alto fin civilizador, ó sólo el de recrear ligera y agradablemente, nos referimos en un todo á lo ya dicho sobre este punto al hablar de la novela.

5. *Acción dramática*.—La acción dramática se diferencia de la épica, en que ésta presenta la lucha de dos pueblos y aun de dos civilizaciones, al paso que aquélla sólo presenta la lucha entre individuos, ó la que interiormente sostiene el hombre consigo mismo.

Es, por tanto, la acción dramática un resultado de los designios y libre voluntad del individuo, y por eso su esfera es más limitada que la de la épica, á la vez que su carácter más subjetivo. De esta distinción, y de la que impone el ser representada, se deducen las diferencias de una y otra.

Las cualidades más importantes de la acción, son: *unidad*, *verosimilitud*, *integridad* é *interés*.

Unidad.—Aunque la unidad de acción obliga siempre, según lo ya explicado, conviene aquí añadir las siguientes reglas, propias sólo de la poesía dramática: 1.ª La acción dramática debe ser más estricta y perceptible que en la epopeya; pues ni el argumento, ni la extensión de la obra, ni el tener ésta que ser representada, permiten otra cosa. 2.ª La acción debe igualmente ser más sencilla, tanto por lo dicho, cuanto porque aquí las digresiones,

episodios y demás recursos de fantasía perjudicarían al interés del personaje, único en que debe inspirarse todo drama.

Los preceptistas añaden á la unidad de acción la de tiempo y lugar. Aristóteles dice sobre este punto, que *la tragedia procure lo más que se pueda estar bajo un periodo de sol ó exceder poco*. Boileau añade que *un solo hecho llevado á efecto en un lugar y en un día tenga lleno el teatro hasta el fin*. Corneille sostiene, en cambio, que puede prolongarse *seis horas más*, y Schlegel suprime ya toda traba, afirmando que *nuestro cuerpo está sometido á la medida exterior del tiempo astronómico, pero nuestra alma tiene un tiempo ideal que sólo á ella pertenece*. El precepto, pues, que sobre este punto consignamos, es que con tal de que no se falte á la verosimilitud, el poeta tiene completa libertad para desenvolver la acción en el tiempo y lugar que se necesite; pues esta libertad tiene su límite en el carácter de la misma acción, la cual, como no es una reseña histórica ó biográfica, sino una empresa concreta, debe ceñirse á sus últimos momentos, pudiendo, por tanto, encerrarse en reducido tiempo y lugar, aunque variable, según la índole de dicha acción.

Verosimilitud.—La acción dramática debe ser verosímil, esto es, que toda ella, tanto en su conjunto como en los detalles, sea posible, según lo explicado en la lección XV.

Sin embargo, no se entienda que el drama pide una copia fiel de las acciones que pasan en la vida; pues, antes por el contrario, como género poético, lo que exige es que se presenten idealizadas, y, por tanto, embellecidas esas mismas acciones; por eso no se opone á la verosimilitud el que los personajes hablen en verso, el que los palacios sean pintados, el que las catástrofes sean fingidas; y en cambio nos sublevamos si no se conducen y hablan convenientemente esos personajes, y si se introduce en escena alguno á quien el público vió morir anteriormente.

Integridad.—La acción dramática ha de ser también íntegra, y constar, por tanto, de *exposición*, *nudo* y *desenlace*.

La *exposición* puede hacerse de varios modos: 1.º Por medio de monólogo ó soliloquio, puesto en boca de algún personaje, con cuyo

medio se da cuenta al público de los antecedentes de la acción. Este recurso es artificioso y falso; pues el hablar solo, supone extravío ó pasión, y aquí no sucede esto. 2.º Por diálogos confidenciales entre dos criados, ó el señor y un criado. Este medio es de poco efecto, pues con él se pierde el interés de la representación. 3.º Comenzando desde luego la acción y enlazando oportunamente en el diálogo los precedentes necesarios para su comprensión. Esta es la mejor y más artística manera de hacerse.

El *nudo* en el drama debe ser más estrecho que en la epopeya: no debe constituirlo ese lujo de incidentes, creados sólo por la imaginación del poeta para entretener al público, sino que debe nacer de los caracteres y costumbres de los personajes y de la libre voluntad del protagonista, cuyos misteriosos secretos no deben nunca vislumbrar los espectadores.

El *desenlace* debe ser natural y gradualmente preparado, siendo feliz ó desgraciado, según exija la naturaleza de la acción, como veremos más adelante.

Interés. — El interés de la acción dramática es más vivo y personal que el de la epopeya: en primer lugar, porque la vista de los hechos impresiona más que su narración por elocuente que sea, y en segundo lugar, porque la lucha del hombre consigo mismo ó con la desgracia, habla más de cerca á todos, por lo mismo que apenas hay hombre que no haya tenido necesidad de sostener esta lucha. Razón tiene, pues, Horacio cuando dice, respecto á lo primero: *Segnius irritant animos.....*, y respecto á lo segundo: *Fabula, nullius veneris, etc.*

6. *Personajes dramáticos.* — Deben ser éstos en número los que requiera la naturaleza del asunto, y limitarse sus caracteres á los necesarios para el fácil y natural desarrollo de la acción. Respecto á las cualidades de estos caracteres en la poesía dramática, se exige hoy un gran talento para fijar bien la cualidad que constituye el carácter, por lo mismo que la gran variedad de ideas y sentimientos actuales hacen más difícil esto.

También debe tenerse presente que el interés del personaje, aunque el más difícil, es también el de mayor efecto, por conducir naturalmente á esos contrastes y situaciones escénicas que son el alma de la dramática, y que consisten en las supremas crisis por que pasan dichos personajes, sobre todo el protagonista, cuando tiene que resolverse y optar entre la pasión y el deber. Á falta de este interés, algunos poetas aumentan el enredo de la fábula, fingiendo nuevos lances y acumulando incidentes, lo cual podrá entretener, pero nunca interesar. Todo lo dicho sobre el protagonista, personajes y condiciones de sus caracteres al tratar de la epopeya, tiene aquí cumplida aplicación.

7. *Plan, estilo y versificación.* — La naturaleza del asunto dramático, su mayor sencillez y el tener que ser representado; todo ello hace que la extensión material del drama sea mucho menor.

El plan dramático se divide en partes capitales, llamadas *actos* (1); que son los momentos del mismo en que la acción se suspende, y que en el teatro se señalan por la caída del telón. A su vez los actos se dividen en *escenas* (2); que no son otra cosa que las partes del acto señaladas por la entrada ó salida de uno ó más personajes. El espacio que media entre dos actos, se llama *intermedio* ó *entreacto*.

(1) De *agere*, hacer.

(2) De *scena*, estancia cubierta de ramas para sombra y recreo, según fué el primitivo teatro.

Reglas. 1.^a El número de actos no ha de ser predeterminado, cual aconseja Horacio, sino el que exija la naturaleza de la acción. 2.^a El poeta debe aprovecharse de estas interrupciones de la acción para cumplir lo preceptuado sobre la unidad de tiempo y lugar. 3.^a La extensión de los actos debe guardar proporción entre sí y proporción con el todo. 4.^a Respecto á las escenas debe procurarse no salgan todos los personajes, quedando vacío el escenario; así como también que no entre ni salga ninguno de cuya salida ó entrada no se dé el público razón.

La forma de elocución de la poesía dramática es el *diálogo*, única que permite su carácter representativo; la forma narrativa sólo se usa brevemente, y por necesidad, para referir algún antecedente ú ocultar de la vista del público algún episodio innoble ú horroroso. La versificación debe ser sencilla; huyendo del artificio de los tercetos, octavas, sonetos y estrofas líricas, todo lo cual desdice de la naturalidad del diálogo, dándole un carácter difuso y amanerado. El estilo debe ser más sobrio en adornos que el de la epopeya; escaseando mucho las descripciones, que en el caso de usarse han de ser breves y bosquejadas con ligeros rasgos; é igualmente que los arranques y digresiones del lirismo; pero sin caer por esto en el extremo opuesto de la vulgaridad (1).

LECCIÓN XLVI.

División de la poesía dramática.

1. Poesía dramática entre los antiguos y origen de la tragedia.—2. Objeto y fin de la misma, según Aristóteles y Hermosilla: refutación.—3. Definición y explicación de la tragedia.—4. Asunto, acción, personajes, plan, estilo y versificación.—5. Modelos.—6. Etimología y origen de la comedia.—7. Diferencias, explicación y división de la misma: modelos.—8. Etimología y definición del drama.—9. Caracteres del drama y la tragedia.—10. Reglas y modelos.

1. Los antiguos no conocieron más clases de composiciones dramáticas que la *tragedia* y

(1) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 500 á 513.

la *comedia*, que se referían respectivamente á los grandes crímenes ó desgracias de los hombres y á sus debilidades ó ridiculeces.

Al nacer nuestro teatro á mediados del siglo XIV, y á pesar de los esfuerzos que hicieron los eruditos para sostener la tragedia y comedia clásicas, brotó espontáneamente el *drama*, propiamente dicho, que participa de los dos caracteres y se acomoda más á la práctica ordinaria de la vida.

Tragedia.—Las fiestas de Baco, en las que los griegos sacrificaban anualmente un macho cabrío, y durante cuya ofrenda entonaban himnos alrededor del ara, dieron origen á la tragedia, según puede verse en los versos 275 y siguientes de la epístola de Horacio. Como se ve, la etimología de esta palabra, que significa *Cancion del macho cabrío*, nada enseña sobre el objeto y fin de la misma.

2. Aristóteles, que fué el primero que nos dejó escritos los preceptos relativos á la tragedia, define lo trágico: aquello que «por medio del terror y la compasión purga los ánimos de ésta y otras pasiones»; y Hermosilla, de acuerdo con Aristóteles y la mayoría de los preceptistas, señala este mismo objeto y fin á la tragedia.

Este sentido es completamente erróneo. Lo único que puede despertar el terror y la compasión es el crimen ó la desgracia; y ni el primero debe ser asunto de una obra literaria, según lo repetidas veces indicado, ni la segunda puede proponérsela nadie para fin de una empresa.

La tragedia tiene por objeto presentar la parte sublime de la vida humana, cuya sublimidad consiste en el inflexible cumplimiento de los más espinosos deberes morales: la presencia, pues, del hombre que cumple con estas divinas leyes podrá inspirar asombro, simpatía y hasta estimular á una heroica imita-

ción, á pesar de los males que esto produzca; pero despertar terror y lástima el que cumple con esos altos deberes, eso, ni se concibe existiendo algún sentido moral, ni lo concebiría hoy Aristóteles, hallando destruido el dogma del fatalismo, que entonces era el dominante. Para mayor ampliación sobre este punto, véase nuestros *Principios de Literatura general*.

3. Definiremos, pues, la tragedia (1): *una composición poética, cuyo objeto es expresar lo sublime de la vida humana mediante la representación de una acción adecuada, y cuyo fin es elevar la inteligencia y el corazón de los espectadores.*

Diciendo que su objeto es lo sublime de la vida, entendemos que lo trágico y lo sublime humano es una misma cosa, según queda explicado en la lección XIV; y añadiendo que su fin es elevar la inteligencia y corazón de los espectadores, mostramos igualmente que los sentimientos que despierta la tragedia no son los de terror y lástima, sino los de admiración y simpatía.

Por eso no es terror y lástima lo que inspira Sancho Ortiz de las Roelas en la *Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, y eso que el deber á cuyo impulso obra dicho personaje es falso; como no lo es igualmente el que inspira Guzman el Bueno en la tragedia de Gil y Zárate, del mismo nombre, y Lorenzo en la de *Locura ó Santidad*, de Echegaray, y así en toda tragedia cuyo protagonista se proponga el inflexible cumplimiento de un alto deber (2).

Los elementos constitutivos de la tragedia son: el asunto, la acción, los personajes, el plan, el estilo y la versificación; cuyas reglas generales quedan ya estudiadas, por lo que sola-

(1) De *tragos*, macho cabrío, y *ode*, canto.

(2) Esta doctrina, á pesar de ser contraria á la Retórica hoy corriente en las escuelas, no se halla huérfana de grandes autoridades, según puede verse en los *Estudios literarios*, del Sr. Fernández Espino; en los *Comentarios á la Poética de Aristóteles*, de Cornelle; en la *Historia de la literatura dramática*, de Girardin; en la de la *Literatura inglesa*, de Taine, etc., etc.

mente añadiremos las especiales á cada uno de ellos.

4. Respecto al asunto, ya hemos dicho que debe ser éste el inflexible cumplimiento de uno de los grandes deberes de la vida. Respecto á la acción, debe ser más sencilla que en el drama y comedia; pues como el protagonista va más resueltamente á su fin, no la embaraza con sus oscilaciones y caprichos.

Los preceptistas aconsejan también que la acción sea histórica y grande, y que los personajes correspondan á las primeras jerarquías sociales, á fin de que todo sea elevado. No hay inconveniente en que se aspire á esto, siempre que no se sacrifique á tal detalle el interés y la verdad del asunto. Decimos interés, porque si cada época tiene sus virtudes características, como sus vicios, es fácil que por buscar en la historia la acción, se olvide el poeta de las necesidades de su tiempo; y decimos verdad, porque los hechos heroicos no son patrimonio de una clase social, y algunos hay que interesan más cuando el que los lleva á cabo es un personaje humilde y modesto.

Respecto á los personajes, como ya hemos dicho que la acción es menos complicada, no necesita tantos en número como el drama; y respecto al desenlace, aunque vulgarmente se toman como sinónimas las palabras tragedia y catástrofe sangrienta, debido esto á la tradición de este género, no hay razón para preceptuarlo así. El protagonista debe realizar su alta empresa, sin que haya necesidad de que sucumba en ella. Si no puede dicha empresa llevarse á cabo sin el sacrificio de su vida, debe morir; pero lo esencial será siempre el triunfo de su idea.

El plan debe ser, en armonía con la acción, sencillo; el estilo elevado, noble y lleno de majestad, según aconseja Horacio:

Descriptas servare vices, operumque colores;

y la versificación fácil, fluida, suelta y vigorosa, como también indica Horacio:

Indignatur item privatis ac prope socco
Dignis carminibus narrari cæna Thiaeste.

El metro, el endecasílabo suelto ó asonantado es el más á propósito.

5. Entre los griegos cultivaron este género poético Esquilo, Sófocles y Eurípides. Entre los romanos Ennio, Pacuvio, Accio y Séneca. En España tenemos á García de la Huerta, Montiano y Luyando, Moratín, N. Jovellanos, Cadahalso, Cienfuegos, Quintana, Martínez de la Rosa, Ventura de la Vega y muchos otros que escribieron verdaderos dramas trágicos. En Francia, Corneille, Racine y Voltaire. En Italia Alfieri, y en Inglaterra Shakespeare.

6. *Comedia* (1).—La palabra comedia, que etimológicamente significa *canto de aldea*, no guarda tampoco ninguna analogía con el objeto y fin á que se refiere. Su origen histórico se atribuye, por unos, á los cantos festivos y licenciosos de los vendimiadores cuando hacían sacrificios á Baco; según otros, á las canciones no menos provocativas de los mozos que salían de ronda por la noche; y aun algunos creen más verosímil se derivase de la tragedia misma, la cual no hay duda precedió á la comedia.

7. Así como la tragedia toma la vida por su lado más serio, y de ahí que sus asuntos se refieran al inflexible cumplimiento de esos eternos principios que el deber impone, la comedia, por el contrario, se desentiende de esto para reírse y solazarse con los caprichos, debilidades é imperfecciones humanas. Definiremos, pues, la comedia: *una composición dramática cuyo objeto es representar la belleza cómica*

(1) De *komē*, aldea, y *odē*, canto de la aldea, ó de *homos*, ronda de mozos.

de la vida humana, y cuyo fin es corregir estas imperfecciones por medio del ridículo.

Decimos que su objeto es la *belleza cómica*, porque, según queda ya explicado, lo cómico no implica perversidad, sino ligera imperfección; decimos que su fin es *corregirlas por medio del ridículo*, porque, como faltas, basta presentarlas al desnudo y con alguna exageración, para que todos se burlen de ellas, siendo éste el mayor castigo y el más eficaz remedio para destruirlas: *castigat ridendo mores*.

No se olvide que es igualmente censurable ridiculizar objetos que no lo merecen, ó tratar con este festivo medio crímenes ó infamias que merecen siempre un correctivo más directo y más serio.

La acción de la comedia debe siempre entresacarse de la sociedad en que el poeta vive; pues por lo mismo que intenta destruir las ridiculeces, es natural se fije en las de su época; puede también dar lugar en su desarrollo á más incidentes y mayor enredo que la tragedia; pues en aquella, la voluntariedad y los caprichos del protagonista justifican este juego. Los personajes deben ser de la clase común, no de los elegidos en autoridad ó respetable ministerio, para que la sátira no aparezca personal ó de clase. Los caracteres, según las reglas generales ya estudiadas; y el diálogo, animado, fácil é ingenioso, que es lo que constituye la llamada *vis cómica*, sin degenerar nunca en licencioso. El lenguaje y estilo, correcto, sencillo y natural; y la versificación, el romance octosílabo.

Las comedias tienen diferentes nombres, llamándose de *carácter*, de *figurón*, de *intriga*, de *costumbres*, etc., etc., según pintan un carácter moral de esos que sirven para que los demás

se avergüencen al mirarse en tal espejo, como *Marta la piadosa*, de Tirso, *El Café*, de Moratín; ó se exageran las ridiculeces del protagonista, pintando los caracteres con colores muy recargados, como el *Marqués de Cigarral*, de Moreto; ó se complica mucho la trama, siendo juguete de ella los personajes, como *La Dama Duende*, de Calderón; ó se ridiculizan errores, manías y extravagancias contemporáneas, como *A Madrid me vuelco*, de Bretón, etc. Aunque nuestros antiguos poetas escribieron muchas comedias, no deben tomarse por tales el sinnúmero de dramas de capa y espada, sentimentales, caballerescos, etc., que denominaron así. En nuestros tiempos pueden servir de modelos Moratín (L.), Martínez de la Rosa, y sobre todo Bretón de los Herreros.

8. *Drama*.—El drama, que etimológicamente significa *acción*, y cuyo origen histórico queda ya señalado, puede definirse: *una composición dramática, cuyo objeto es presentar la belleza de la vida humana que el hombre aspira á realizar con su ordinario y natural esfuerzo*

9. Los rasgos distintivos de la tragedia y el drama son los siguientes:

1.º En la tragedia hay manifiesta incompatibilidad entre el deber y la conveniencia; incompatibilidad nacida del protagonista, cuyo inflexible carácter le veda, cueste lo que cueste, la más ligera concesión. En el drama, por el contrario, la incompatibilidad no llega á hacerse tan radical por lo mismo que el protagonista no se adhiere con tanta fe y tanto entusiasmo al elemento serio é ideal de la vida.

El protagonista de la tragedia reúne fe viva, profundas convicciones, voluntad inquebrantable y prodigiosa sensibilidad; el protagonista dramático no tiene esa poderosa naturaleza para luchar, ni le acompañan esos inquebrantables propósitos y esa energía de voluntad, ni se entrega con igual arrojo y valor á su empresa, por faltarle la fe y el entusiasmo que animan al anterior.

2.º La acción trágica se desarrolla toda ella á impulsos del esfuerzo personal del protago-

nista, á quien sólo alienta y contiene la voz del deber; el desarrollo y término de la dramática se debe las más de las veces á las circunstancias ó al ingenio.

10. Las reglas relativas á su *acción, plan, personajes, etc.*, son las anteriormente señaladas, salvo la distinción que sus respectivos objetos indican, según queda ya estudiado.

En el teatro español abundan excelentes modelos de este género, debidos á Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto, Alarcón, Calderón, etc., de los cuales el penúltimo merece ser más estudiado de lo que es generalmente.

Composiciones menores. — Como composiciones dramáticas menores se enumeran los *sainetes* (1), *juguetes*, *entremeses* (2), *loas* (3), etc., destinadas las tres primeras á servir de fin de fiesta, y la cuarta á conmemorar algún suceso fausto ó desgraciado, pero digno de recuerdo. El objeto de las primeras no ha de ser excitar la risa con bufonadas é inverosimilitudes, sino el propio de la comedia, que podrá conseguirse, ya con la pintura de caracteres ridículos, ya por lo cómico de sus lances, y ya también por medio de las costumbres vulgares y originales de las clases inferiores de la sociedad.

Composiciones formadas por la unión del drama con la música. — La unión del drama con la música produce un género mixto que pocas veces alcanza una verdadera armonía, por más que deba aspirarse á ella. La mayoría de las veces, el arte dramático se convierte sólo

(1) Del latín *sagina*, pedacito de gordura de tuétano ó sesos; por extensión, bocado exquisito.

(2) Del provenzal *entremets*, entre comida, plato apetitoso entre uno y otro manjar.

(3) Del latín *laus*, *ladis*, elogio, alabanza.

en ocasión y motivo para el desarrollo de la composición musical; lo mismo en aquellas en que el canto va unido á la letra, y que se llaman *óperas* ó *melodramas*, como en las que la palabra declamada y cantada alterna, y que se llaman *zarzuelas* (1), *vaudevilles* (2) y *tonadillas* (3).

La regla capital que hay que tener presente en estas composiciones es la de que el libreto de la ópera ó zarzuela reuna los caracteres principales señalados para las obras dramáticas; variando solamente algún pequeño incidente en el desarrollo de la acción, así como la clase de verso y las combinaciones métricas, todo ello en conformidad con las exigencias que reclama el arte musical (7).

LECCIÓN XLVII.

Poesía mixta.

1. Poesía bucólica. — 2. Poesía didascálica — 3. Sátira. — 4. Epístola. — 5. Apólogo. — 6. Parábola, proverbio y metamorfosis.

1. La poesía *bucólica*, que etimológicamente significa *buey*, *boyero*, *pastor de bueyes*, y bajo cuyo nombre se comprenden las églogas y los idilios, tiene por objeto *expresar la belleza que al hombre inspira la contemplación de la naturaleza*.

En la antigüedad ninguna diferencia existía entre el idilio y la égloga. La palabra *idilio*, que significa *pequeña imagen*, se aplicaba entre los griegos á las composiciones bucólicas ó pastoriles; y la palabra *égloga*, que significa *elección*, *entresacamiento*, la usó Virgilio para designar sus *poemas escogidos*; marcándose desde entonces una diferencia entre ambas, sin tener en cuenta que esta última palabra se aplicaba indistintamente á toda clase de composiciones escogidas, y que no era

(1) Del nombre de una casa llamada así, donde se empezaron á representar dichas obras.

(2) De *vaudeville*, jácara, canción para beber con alegría.

(3) De *tono*, sonido de voz, y de *tonada*, composición métrica á propósito para cantarse.

(4) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, ídem á la anterior.

un género especial de poesía, como por una mala inteligencia se ha entendido.

De todos modos, aunque en la antigüedad no hubo diferencia entre estas dos palabras, actualmente la hay; siendo ésta, según Martínez de la Rosa, Batteaux y Hermosilla, la de que el idilio exige una forma lírica, y por tanto más imágenes y sentimientos, y la égloga una forma dramática, y por tanto mayor acción.

Varios son los defectos inherentes á esta clase de poesía. El primero consiste en poner á los pastores completamente separados del resto de los demás hombres, no atribuyéndoles más sentimientos y aspiraciones que los del amor. Esto, aunque sea poético, carece de verdad, y por tanto de belleza, por lo ya dicho de que la belleza y la verdad son inseparables. Otro defecto consiste en presentar á los pastores, ó rústicos y groseros, como son en realidad, ó excesivamente cultos y discretos. En el primer caso se olvida que la verdad poética no consiste en describir las cosas como son, sino como deben ser; y en el segundo que se falta á la verdad antedicha. Finalmente, el defecto de mayor importancia consiste en la servil imitación con que los poetas han copiado á Teócrito y á Virgilio, creyendo, sin duda, que en esta clase de poesía no caben más asuntos que los tratados por ellos.

Contra esta pobreza de concepción se han sublevado afortunadamente algunos notables autores, entre ellos Gesner en Suiza, Fontenelle en Francia, Spencer en Inglaterra, y Meléndez entre nosotros; presentando cuadros variadísimos de los efectos que la naturaleza causa en el hombre según su educación y temperamento, y los cuales á unos estimulan á la admi-

en ocasión y motivo para el desarrollo de la composición musical; lo mismo en aquellas en que el canto va unido á la letra, y que se llaman *óperas* ó *melodramas*, como en las que la palabra declamada y cantada alterna, y que se llaman *zarzuelas* (1), *vaudevilles* (2) y *tonadillas* (3).

La regla capital que hay que tener presente en estas composiciones es la de que el libreto de la ópera ó zarzuela reuna los caracteres principales señalados para las obras dramáticas; variando solamente algún pequeño incidente en el desarrollo de la acción, así como la clase de verso y las combinaciones métricas, todo ello en conformidad con las exigencias que reclama el arte musical (7).

LECCIÓN XLVII.

Poesía mixta.

1. Poesía bucólica. — 2. Poesía didascálica — 3. Sátira. — 4. Epístola. — 5. Apólogo. — 6. Parábola, proverbio y metamorfosis.

1. La poesía *bucólica*, que etimológicamente significa *buey*, *boyero*, *pastor de bueyes*, y bajo cuyo nombre se comprenden las églogas y los idilios, tiene por objeto *expresar la belleza que al hombre inspira la contemplación de la naturaleza*.

En la antigüedad ninguna diferencia existía entre el idilio y la égloga. La palabra *idilio*, que significa *pequeña imagen*, se aplicaba entre los griegos á las composiciones bucólicas ó pastoriles; y la palabra *égloga*, que significa *elección*, *entresacamiento*, la usó Virgilio para designar sus *poemas escogidos*; marcándose desde entonces una diferencia entre ambas, sin tener en cuenta que esta última palabra se aplicaba indistintamente á toda clase de composiciones escogidas, y que no era

(1) Del nombre de una casa llamada así, donde se empezaron á representar dichas obras.

(2) De *vaudeville*, jácara, canción para beber con alegría.

(3) De *tono*, sonido de voz, y de *tonada*, composición métrica á propósito para cantarse.

(4) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, ídem á la anterior.

un género especial de poesía, como por una mala inteligencia se ha entendido.

De todos modos, aunque en la antigüedad no hubo diferencia entre estas dos palabras, actualmente la hay; siendo ésta, según Martínez de la Rosa, Batteaux y Hermosilla, la de que el idilio exige una forma lírica, y por tanto más imágenes y sentimientos, y la égloga una forma dramática, y por tanto mayor acción.

Varios son los defectos inherentes á esta clase de poesía. El primero consiste en poner á los pastores completamente separados del resto de los demás hombres, no atribuyéndoles más sentimientos y aspiraciones que los del amor. Esto, aunque sea poético, carece de verdad, y por tanto de belleza, por lo ya dicho de que la belleza y la verdad son inseparables. Otro defecto consiste en presentar á los pastores, ó rústicos y groseros, como son en realidad, ó excesivamente cultos y discretos. En el primer caso se olvida que la verdad poética no consiste en describir las cosas como son, sino como deben ser; y en el segundo que se falta á la verdad antedicha. Finalmente, el defecto de mayor importancia consiste en la servil imitación con que los poetas han copiado á Teócrito y á Virgilio, creyendo, sin duda, que en esta clase de poesía no caben más asuntos que los tratados por ellos.

Contra esta pobreza de concepción se han sublevado afortunadamente algunos notables autores, entre ellos Gesner en Suiza, Fontenelle en Francia, Spencer en Inglaterra, y Meléndez entre nosotros; presentando cuadros variadísimos de los efectos que la naturaleza causa en el hombre según su educación y temperamento, y los cuales á unos estimulan á la admi-

ración, á otros á la reflexión, á otros al ascetismo, á otros á la resignación, á otros al goce, etc., etc.

La forma de la poesía bucólica puede ser *lírica*, si su objeto es expresar los sentimientos que la contemplación de la naturaleza despierta en el autor, como en *El árbol caído*, de Meléndez; *épica*, si se refiere lo ocurrido entre los personajes que en ella figuran, como en la égloga *Tirsi*, de Figueroa; *dramática*, si el autor desaparece y hablan sólo dichos personajes, como en la égloga tercera de Valbuena, y *mixta*, si hablan indistintamente el poeta y los personajes, como en la tercera de Garcilaso.

El estilo debe ser sencillo y elegante, huyendo de toda afectación como de todo prosaísmo. El diálogo de los pastores ha de estar libre de sutilezas metafísicas, evitando en sus descripciones la monotonía y la indeterminación; y su versificación varia, empleándose el terceto, quintilla, octava real, la silva, las estancias, y á veces el verso libre.

En nuestra literatura ha sido cultivada esta clase de composiciones por Garcilaso, Figueroa, Meléndez Valdés, Moratin y Jovellanos. Léase del primero su égloga al *Visorrey de Nápoles*; del segundo, la titulada *Tirsi*; del tercero, las *Excelencias de la vida del campo*, y de los dos últimos, los idilios titulados *La ausencia* y *Al sol*.

2. *Poesía didáctica*. — Su objeto es exponer preceptos para la vida ó para las artes, y su fin instruirnos agradablemente con los encantos de la poesía.

Aunque algunos quieren quitar el carácter de poemas á esta clase de composiciones porque se proponen instruir, olvidan, sin duda, que, así como el filósofo no se hace poeta cuando discurre sobre lo que es la belleza, así el poeta no se hace filósofo por enseñar las leyes de la vida ó los preceptos del arte.

El *poema didáctico*, ó didascálico (1), se propone expresar, mediante formas poéticas, la belleza de algún punto de ciencia ó arte. En cuanto al fondo, debe tener las mismas condiciones de las obras científicas: verdad en la doctrina, utilidad y aplicación en sus pensamientos, y método y orden en la exposición.

En este último punto no cabe la lógica rigurosidad de los tratados didácticos, pues aquí la instrucción debe supeditarse siempre á las exigencias de la poesía, por lo mismo que nadie busca un poema para instruirse á fondo en una clase de conocimientos, sino para gustar sus bellezas. El estilo ha de ser rico y elegante, y la versificación el terceto, la octava real, la silva y el verso libre.

Pueden citarse como modelos, *El Escudo de Hércules*, de Hesiodo; el poema de *Rerum natura*, de Lucrecio; las *Metamorfosis*, de Ovidio; el *Paraiso perdido*, de Milton; el *Poema de la Pintura*, de Céspedes; el *Nuevo arte de hacer comedias*, de Lope de Vega; el *Poema de la caza*, de Moratin (padre); el de la *Música*, de Iriarte; el *Arte poética*, de Martínez de la Rosa, y otros.

3. *Sátira* (2). — Es un poema destinado á censurar y ridiculizar las debilidades y los vicios de los hombres.

Aunque la sátira ha existido en todos los pueblos, envuelta unas veces en la fábula, como entre los orientales, y otras en sus comedias, como entre los griegos, únicamente los romanos la cultivaron como un género poético especial. En este sentido debe entenderse la expresión de Quintiliano: *Sátira tota nostra est*, y también la de Horacio, cuando afirma que los griegos no la cultivaron.

La sátira se divide en *austera* ó *seria*, y *festiva* ó *jocosa*, según censura directamente, y á impulso de una noble y santa indignación, los vicios y hasta crímenes que traen consigo deplorables consecuencias; ó se burla de las imperfecciones y debilidades del hombre, ponién-

(1) Del griego *didachein*, enseñar, instruir.

(2) De *sátira*, equivalente á *satura*, plato lleno de varios manjares, y metafóricamente, poema compuesto de diversos asuntos.

dolas de manifesto, é intentando destruirlas por medio del ridiculo. Son, pues, asunto de la sátira los vicios dignos de odio ó de risa, como decia Juvenal:

Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
Gaudia, discursus, nostri est farrago libelli.

Reglas. 1.^a La sátira no debe ser personal, esto es, debe atacar el vicio, no al vicioso, según recomendaba ya Marcial cuando decia:

Hunc servare modum nostri novere libelli
Parcere personis, dicere de vitiis.

2.^a Debe estar en armonía su tono con el asunto de que se ocupa.

3.^a Puede revestir cualquiera clase de metro y combinación, usándose generalmente en la jocosa los versos menores, y en la seria los endecasílabos, en forma de tercetos y verso libre.

4.^a Su estilo es variadisimo, conforme á sus asuntos; su extensión la que requiera el interés é importancia del mismo, y en sus chistes ha de campar siempre la más rigurosa decencia.

Entre los griegos sobresalen Homero, Alceo, Arquiloco, Menipo y Eurípides. Entre los romanos, Ennio, Lucilio, Persio y Juvenal. Entre nosotros, Quevedo, Vargas Ponce, los Argensolas, Moratín, Jovellanos, Larra, etc.

4. *Epístola* (1).—*Es una carta poética en su fondo y forma.* Distingúense tres especies principales: la *moral ó filosófica*, en la cual debe sobresalir la exactitud y solidez en las ideas, y la profundidad y lucidez en los racionios. De esta clase es la tan celebrada *Á Fabio*, atribuida hasta hace poco á Rioja. La *heroica*, en la que se hace hablar á héroes ó heroínas, ó algún personaje célebre agitado de una fuerte pasión, como sucede en las *heroínas* de Ovidio. La *familiar*, á la cual caracteriza un aire marcado de descuido y libertad, y un acertado uso de chistes y agudezas, al parecer casuales, como sucede en las *Epístolas* de Horacio.

(1) De *epistolein*, enviar un mensaje.

También pueden ser *literarias*, como la de Bartolomé Argensola *Á Fernando*, y la de Horacio *Ad Pisones*; *científicas*, como la de Meléndez y la de Moratín (hijo), y así sucesivamente, *políticas*, *religiosas*, *descriptivas*, etc.

5. *Fábula ó apólogo* (1).—En literatura se llama fábula, según hemos visto, á la forma interna, ó sea al desarrollo de aquella acción que el poeta elige para darnos á conocer su argumento ó asunto. Pero aquí la palabra fábula ó apólogo se limita á expresar una clase de composiciones poéticas cuyo objeto es desarrollar alguna acción alegórica, y cuyo fin es corregir las costumbres.

En la fábula hay que atender al argumento, acción, caracteres, moralidad, estilo y versificación.

El argumento debe ser una verdad importante, pues los avisos vulgares ó las máximas de escasa aplicación, no merecen la pena de idear una acción y formar con ella un apólogo. La acción debe ser sencilla y breve, por la corta extensión de estas composiciones, si bien dentro de esta brevedad debe existir exposición, nudo y desenlace. Los caracteres, como por su forma alegórica son unas veces animales, otras objetos inanimados, y otras hombres, deben en el primer caso ser conformes á sus naturales instintos, pintando, por ejemplo, al perro leal, á la zorra astuta, al león valiente; en el segundo, deducir su carácter de las propiedades físicas, y en el tercero, observarse lo estudiado ya sobre este punto. La moralidad se coloca en forma de máxima concisa, ya al prin-

(1) *Apólogo*: según la Academia, fábula cuyos actores son irracionales ó seres inanimados; cuando admite seres racionales, se llama fábula solamente.

cipio (afabulación), ya al fin (postfabulación); siendo en el primer caso el tema ó proposición de la fábula, y en el segundo la consecuencia natural, y debiendo en ambos casos deducirse clara y espontaneamente de la narración. El *estilo* debe ser sencillo y fácil, acompañado de un manifiesto candor, opuesto á toda clase de artificio. El *verso* varía desde el metro de cuatro silabas hasta el de once, doce y catorce, reinando igual variedad en sus combinaciones.

Esopo entre los griegos; Fedro entre los romanos; La Fontaine, La Mothe, Pirón, Le Monier, en Francia; Dyrden y Gay, en Inglaterra; Loberti, Pignotti y Bertola, en Italia; Lessig, Geller y Gleim, en Alemania, y el Arcipreste de Hita, Samaniego, Iriarte y Príncipe, entre nosotros, son los más notables en este género.

6. Además de la fábula hay otros poemas alegóricos de menos importancia. Pueden citarse entre ellos la *parábola* (1), cuya acción se desenvuelve con más solemnidad, y cuyo asunto es más profundo, así como el *estilo* más grave, como la del *Sembrador* y la del *Hijo pródigo*, del Evangelio; el *proverbio*, que por medio de la alegoría deduce de un hecho particular un hecho general, como acontece en *El Libro de los proverbios*, de la Sagrada Escritura; y la *Metamorfosis* (2), en la que se refiere la transformación de un dios ó de un hombre en un objeto cualquiera en castigo de su pasión ó de algún crimen. Ovidio compuso quince libros de leyendas mitológicas en que refiere estas transformaciones (3).

(1) De *parabole*, la acción de aproximar, y figuradamente comparación.

(2) De *meta*, más allá, y *morphe*, forma, transformación de una cosa en otra.

(3) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 513 á 532.

APÉNDICE I ⁽¹⁾.

SOBRE EL AUTOR DE LA OBRA LITERARIA.

LECCIÓN XLVIII.

Cuestiones que abraza este estudio.

1. El literato; puntos que comprende.—2. Producción interior y exterior de toda obra literaria.—3. Instrumentos que posee el literato para dicha producción.—4. Disposiciones de que debe estar adornado el mismo, y modo de perfeccionarlas.

1. El autor de toda buena obra literaria, se llama ordinariamente *literato* (2). Su estudio comprende los tres puntos siguientes: 1.º Ejecución de la obra. 2.º Instrumentos adecuados que posee para dicha ejecución. 3.º Disposiciones naturales de que debe estar adornado, y modo de perfeccionarlas.

2. *Primer punto*.—La obra literaria exige para su perfecta ejecución, en primer lugar, que vaya formándose *interiormente* en la mente del literato, y en segundo lugar, que

(1) El estudio de la Retórica y Poética que acabamos de hacer, se refiere al conocimiento de los materiales que intervienen en la formación de toda obra literaria, y al de la estructura de cada una de las composiciones en prosa y verso. Queda, así y todo, sin su correspondiente estudio, el autor de la misma; pues aunque sus facultades generales, ó sean el sentimiento y el pensamiento, quedan ya explicadas; como además existen en él instrumentos especiales, que son los que aplica á cada parte de la obra, y éstos los ignoramos; y cómo ignoramos igualmente las disposiciones naturales de que debe estar adornado, así como la manera de perfeccionarlas, y lo que es más, el trabajo interior y personal que precede y sigue á la ejecución de dicha obra, creemos de gran utilidad este apéndice, tanto más, cuanto que los puntos en él tratados han sido muy discretamente preceptuados por Horacio en su inmortal *Epístola*, y por Martínez de la Rosa en su no menos imperecedera *Poética*.

(2) De *literator*, gramático erudito, hombre de letras.

cipio (afabulación), ya al fin (postfabulación); siendo en el primer caso el tema ó proposición de la fábula, y en el segundo la consecuencia natural, y debiendo en ambos casos deducirse clara y espontaneamente de la narración. El *estilo* debe ser sencillo y fácil, acompañado de un manifiesto candor, opuesto á toda clase de artificio. El *verso* varía desde el metro de cuatro silabas hasta el de once, doce y catorce, reinando igual variedad en sus combinaciones.

Esopo entre los griegos; Fedro entre los romanos; La Fontaine, La Mothe, Pirón, Le Monier, en Francia; Dyrden y Gay, en Inglaterra; Loberti, Pignotti y Bertola, en Italia; Lessig, Geller y Gleim, en Alemania, y el Arcipreste de Hita, Samaniego, Iriarte y Príncipe, entre nosotros, son los más notables en este género.

6. Además de la fábula hay otros poemas alegóricos de menos importancia. Pueden citarse entre ellos la *parábola* (1), cuya acción se desenvuelve con más solemnidad, y cuyo asunto es más profundo, así como el estilo más grave, como la del *Sembrador* y la del *Hijo pródigo*, del Evangelio; el *proverbio*, que por medio de la alegoría deduce de un hecho particular un hecho general, como acontece en *El Libro de los proverbios*, de la Sagrada Escritura; y la *Metamorfosis* (2), en la que se refiere la transformación de un dios ó de un hombre en un objeto cualquiera en castigo de su pasión ó de algún crimen. Ovidio compuso quince libros de leyendas mitológicas en que refiere estas transformaciones (3).

(1) De *parabole*, la acción de aproximar, y figuradamente comparación.

(2) De *meta*, más allá, y *morphe*, forma, transformación de una cosa en otra.

(3) Véase nuestros *Ejercicios de análisis*, páginas 513 á 532.

APÉNDICE I ⁽¹⁾.

SOBRE EL AUTOR DE LA OBRA LITERARIA.

LECCIÓN XLVIII.

Cuestiones que abraza este estudio.

1. El literato; puntos que comprende.—2. Producción interior y exterior de toda obra literaria.—3. Instrumentos que posee el literato para dicha producción.—4. Disposiciones de que debe estar adornado el mismo, y modo de perfeccionarlas.

1. El autor de toda buena obra literaria, se llama ordinariamente *literato* (2). Su estudio comprende los tres puntos siguientes: 1.º Ejecución de la obra. 2.º Instrumentos adecuados que posee para dicha ejecución. 3.º Disposiciones naturales de que debe estar adornado, y modo de perfeccionarlas.

2. *Primer punto*.—La obra literaria exige para su perfecta ejecución, en primer lugar, que vaya formándose *interiormente* en la mente del literato, y en segundo lugar, que

(1) El estudio de la Retórica y Poética que acabamos de hacer, se refiere al conocimiento de los materiales que intervienen en la formación de toda obra literaria, y al de la estructura de cada una de las composiciones en prosa y verso. Queda, así y todo, sin su correspondiente estudio, el autor de la misma; pues aunque sus facultades generales, ó sean el sentimiento y el pensamiento, quedan ya explicadas; como además existen en él instrumentos especiales, que son los que aplica á cada parte de la obra, y éstos los ignoramos; y cómo ignoramos igualmente las disposiciones naturales de que debe estar adornado, así como la manera de perfeccionarlas, y lo que es más, el trabajo interior y personal que precede y sigue á la ejecución de dicha obra, creemos de gran utilidad este apéndice, tanto más, cuanto que los puntos en él tratados han sido muy discretamente preceptuados por Horacio en su inmortal *Epístola*, y por Martínez de la Rosa en su no menos imperecedera *Poética*.

(2) De *literator*, gramático erudito, hombre de letras.

vaya definitivamente produciéndose exteriormente hasta su terminación. La *producción interna* se va formando en distintos momentos en la mente del artista, empezando por la *concepción* del asunto, siguiendo la *representación* ó forma interna del mismo, y terminando con la *composición* de una y otra. La *formación externa* de la obra sigue también otros tres grados ó momentos, llevados á cabo sucesivamente por el escritor, y que se denominan *disposición*, *elaboración* y *corrección*.

3. *Segundo punto*.—La ejecución de la obra exige también instrumentos adecuados de parte del autor, los cuales son en las artes bellas: la *razón*, que se aplica preferentemente á la concepción del asunto; la *imaginación*, á la representación del mismo, y el *entendimiento*, á la composición.

4. *Tercer punto*.—Las disposiciones naturales de que debe estar adornado todo artista estético, son: el *genio*, *talento* é *inspiración*, cuyo conjunto ó combinación constituye el *buen gusto* y la *crítica*. Todas estas cuestiones las estudiaremos sucesivamente y sin excedernos de los límites que nos prescribe el carácter elemental de la segunda enseñanza (1).

LECCIÓN XLIX.

Producción interna de la obra: primer momento.

1. Concepción.—2. De qué depende su grandeza.—3. División de la concepción y su explicación.—4. Analogía entre los asuntos artísticos y las cualidades personales del artista.—5. Reglas sobre este punto.—6. Sentido erróneo sobre el poder milagroso del arte.

1. Lo primero que hace falta al intentar hacer alguna obra artística, es *asunto* ó argumento; por eso es éste el primer momento por que pasa la producción en la mente del artista, y al cual damos el nombre de *concepción* (2).

2. La grandeza é importancia del asunto no la puede dar

(1) Hacemos esta afirmación porque, en el deseo de no salvar este límite en materia tan delicada, nos hemos reducido á trasladar estas lecciones, con ligeras variantes, de nuestro *Manual de Estética y Teoría del Arte*, las cuales, escritas para alumnos de diferente sexo y sin ninguna preparación, nos han dado brillantísimos resultados en los diferentes cursos que hemos enseñado honoríficamente esta asignatura en el Instituto Musical de Santa Cecilia de Cádiz.

(2) De *concipere*, concebir, formar idea.

regla alguna; la elevación de inteligencia y de sentimiento del mismo artista será únicamente la que facilite estas altas concepciones.

3. La concepción puede ser: *elevada*, *transcendental* y *civilizadora*; ó por el contrario, *vulgar*, *frívola* é *insustancial*; según el artista se interese por las cosas ó ideas de interés general, ó por aquellas que se refieren á caprichos ó veleidades meramente personales.

4. Así como los hombres frívolos no se interesan por las ideas generales de justicia y de deber, ora por no alcanzar toda su importancia, ora por no sentir todo su encanto; así también los artistas vulgares y de pobre concepción, ni aun sienten la necesidad de escoger elevados asuntos, ora por su escasa inteligencia, ora por su embotada y rastrera sensibilidad.

5. Para convertir á un copista, ó mero ejecutor, en un verdadero artista de pensamiento é inspiración, no bastan preceptos; pues se necesita cambiar completamente al hombre, si se quiere que el artista aparezca.

Se dirá que muchos hombres indiferentes y fríos, aparecen en sus obras como artistas llenos de entusiasmo é inspiración, y que justamente tal es el poder y misterio del arte: esto es falsísimo en uno y otro extremo, pues el que finge lo que no siente será afectado, hinchado, lo que se quiera, mas nunca estará inspirado; y en cuanto á creer que el arte consiste en tan grosero ingenio y tan ridícula ficción, es confundir el arte bello con artes mecánicas más vulgares y groseras.

6. Para sobresalir en este primer momento de la obra, ó sea en la concepción, se necesita vasta instrucción, grandeza de sentimiento y voluntad muy firme para retener á la vista la idea que nos inspira dicha concepción.

LECCIÓN L.

Segundo momento de la producción interna.

1. Representación.—2. Objeto de la representación.—3. Valor de la misma.—4. Explicación de la palabra *ideal* y nombres diferentes que recibe.—5. Analogía entre el ideal ético y el artístico.—6. Frivolidad del arte bello cuando carece de ideal.—7. Resumen.

1. El segundo momento por que pasa la obra en la mente del artista es la *representación* (1), la cual consiste en *exteriorizar ó hacer visible, por los medios peculiares al arte que se cultiva, la propia concepción*.

2. Se comprende fácilmente que todo asunto ó idea sea más ó menos claramente percibida y sentida por uno; pero se comprende asimismo que no es cosa fácil que los demás sorprendan y vean lo que pasa por nosotros, mientras no lo exterioricemos de alguna manera. Tal es el objeto de la representación, y para muchos el de las bellas artes.

3. Su valor no puede ser más subido. Dar el artista forma á sus concepciones, hacer visible el mundo de lo bello, llevarnos de la mano, y con su auxilio hacernos ver y sentir lo que él mismo ha visto y sentido, hacer que la obra por él concebida pueda ser admirada por todos, tal es el valor de la representación, llamada por algunos forma, fábula ó ideal artístico.

4. Llámase *ideal*, según indica la misma palabra, derivada de *idea*, al conjunto de conocimientos y de ideas que sobre cada una de las cosas de la vida formamos, y por las cuales intentamos regirnos y guiarnos. Comúnmente se denomina *plan, regla, proyecto*, según el fin y la esfera á que se dirige.

5. Así como el hombre virtuoso se propone por regla de conducta, ó como ideal, obrar en un todo conforme á su deber y conciencia; así el artista se propone hacer visible en sus obras toda la perfección y grandeza del ideal de belleza que él concibe y siente.

6. Aquel que careciendo de dicho ideal se limita á exteriorizar por medio del arte las fugitivas y movibles impresiones que á cada momento recibe en la vida, presentando, ora la movilidad y la ligereza del niño ó la pesadez y taciturnidad del anciano, ora la demacración del pobre ó la

(1) De *representare*, poner delante.

estúpida expresión del borracho, etc., etc., pero sin exceder su concepción los límites de una copia real, pero servil, éste desconoce por completo el fin moral y educador del arte bello.

7. Lo hasta aquí dicho y lo que á continuación añadiremos, servirá para comprender el modo de dar forma sensible al ideal artístico, y los medios de que él mismo dispone para alcanzar tal resultado.

LECCIÓN LI.

Tercer momento de la misma.

1. Composición.—2. Su importancia.—3. Puntos que abraza.—4. Dificultades que ofrece y manera de vencerse.—5. Consecuencias de una mala ó incompleta composición.—6. En qué deganara el artista cuando no se halla adornado de la anterior preparación.—7. Dificultad que entraña esta cuestión.

1. El tercer momento por que pasa la obra en la mente del artista, ó sea la *composición* (1), consiste en *la unión y definitiva compenetración del fondo y forma, ó de la concepción y representación*.

2. Con este tercer momento queda ya terminado todo el trabajo que el artista hace interiormente, y el cual es necesaria preparación para pasar á ejecutarlo exteriormente, supuesto ya el dominio que debe tener sobre el material del arte que cultiva:

3. La composición interior abraza: de un lado, la clara visión de la concepción ó asunto; y de otro, todo el desarrollo sensible del mismo hasta su terminación.

4. Es muy fácil tener idea ó asunto para la obra y no saber cómo representarlo, á fin de que los demás lo vean como nosotros; es fácil también saber la forma con que debe representarse el asunto para que los demás lo vean, y así y todo no poder componer un conjunto claro y exacto con todo ello: esto es lo que reclama la composición interior de la obra; y esto lo que se adquiere mirando sin cesar al mismo asunto, no pasando á ejecutar exteriormente nada sin haber vencido por completo dicha dificultad.

5. Puede, por tanto, asegurarse que cuando no precede este concienzudo trabajo á la ejecución exterior de la obra, ó lo que es lo mismo, cuando el artista no ve en su interior,

(1) De *ponere y cum*, ordenar, poner unas cosas junto á otras.

más ó menos claramente, el conjunto de la obra antes de empezar á hacerla, es materialmente imposible que en ella exista la inspiración, pensamiento y amor, que sólo se siente por lo que es vida de nuestra vida y alma de nuestra alma.

6. Todo artista que no disponga sus obras con la preparación anterior, ó que aspire sólo á desarrollar un pensamiento que no es suyo, se convertirá en un artista mecánico; pues que no habiendo sido engendradas dichas obras por su alma, no serán queridas ni sentidas con ese amor paternal que se siente por los propios hijos.

7. El procedimiento señalado es harto más difícil que el seguido ordinariamente; pero sólo á tal costa se puede ser artista verdadero, y abandonar ese terreno frívolo y de una infecunda y mal entendida imitación.

LECCIÓN LII.

Producción externa y definitiva de la obra: primer momento.

1. Partes que abraza la ejecución externa de la obra.—2. A qué se da el nombre de disposición.—3. Diferentes nombres que toma.—4. Requisito preliminar para empezar la obra.—5. Regla importante sobre la disposición.—6. Defectos á que da lugar el atropello de esta primera parte de la obra.—7. Cómo debe desarrollarse la disposición ó plan de la misma.—8. Opinión de algunos críticos sobre este punto.

1. La ejecución (1) exterior y definitiva de la obra abraza también tres grados ó momentos capitales, que se denominan: *disposición, elaboración y corrección*; los cuales estudiaremos sucesivamente.

2. Llámase *disposición* (2) al trabajo preliminar con que el artista comienza la ejecución de su obra, y el cual consiste en fijar los puntos capitales de su composición, á fin de tener á la vista lo que después ha de ir desarrollando minuciosamente.

3. Este trabajo preparatorio toma indistintamente los nombres de *minuta, borrador, croquis, boceto, plan, etc.*; nombres todos que indican claramente el objeto á que se destina y la índole del arte estético que se cultiva.

4. Para empezar la producción externa de la obra, se requiere ya el dominio completo del material que reviste cada una de las artes; pues que sin tal requisito, dicho se

(1) De *executio*, efectuar, poner por obra.

(2) De *disponere*, distribuir, colocar en su lugar.

está que no saldría la composición de la mente del artista. El estudio y perfección de este medio particular y exclusivo de expresión es el que corresponde á cada una de las artes llamadas estéticas.

5. Conviene no olvidar que la disposición de la obra, que viene á ser un claro contorno de la misma, debe fijarse lo más claramente posible en el borrador y boceto de que estamos tratando, con la seguridad de que cuanto más feliz sea dicho contorno, mayor facilidad habrá después para concluirlo definitivamente.

6. No debe, pues, apresurarse el artista en dejar de la mano, por ligereza ó presunción, este primer trabajo, ni tampoco en retocarlo y perfeccionarlo, sino antes bien debe detenerse hasta agotar toda su concepción; pues que sólo así entrará con pensamiento determinado á hacer lo que intenta hacer.

7. Debe también hacerse el boceto ó plan, no de una parte aislada de la composición, y después de otra, y así sucesivamente hasta su terminación, sino de toda ella en su conjunto, por más que después se estudien y amplíen los detalles de cada una de sus partes, á fin de empezar con la mayor preparación posible el trabajo último y definitivo.

8. Muchos artistas creen inútiles tales preceptos, creyendo pueden suplirse con ventaja por el momentáneo fuego é inspiración que debe sentirse; pero olvidan que cuando la imaginación recae sobre objetos vagos é indeterminados, más que inspiración es delirio; y olvidan también que cuanto con más claridad se bosqueje en el alma del artista el objeto de su inspiración, más verdadera será y más durable.

LECCIÓN LIII.

Segundo y tercer momento de la producción externa.

1. En qué consiste la elaboración de la obra.—2. Consecuencias que produce el empezar por este segundo momento.—3. Procedimiento que debe seguirse para ejecutar bien la obra.—4. Tercer momento de la obra ó corrección.—5. Cómo se perfecciona ésta.—6. Procedimiento que debe seguirse para corregir con acierto.

1. El segundo momento de la ejecución de la obra es la *elaboración* (1), la cual consiste en el completo ejercicio de

(1) De *elaborare*, trabajar con mucho cuidado.

todos los materiales de que la obra se compone; y en la aplicación ordenada de las facultades del artista para ir acabando definitivamente cada una de las partes de la composición.

2. A menudo sucede que el artista se coloca como de un salto en este último término, empezando por donde debiera acabar, ó mejor dicho, sin la preparación por nosotros señalada; entonces, ó se deja llevar de lo poco ó mucho que ve del asunto, y trabaja sin orden y sin plan, siguiendo el estímulo de su propia excitación, ó apela á medios irracionales para que dicha excitación aumente, y con ella la claridad de su asunto; para lo que no duda á veces en apelar al efecto que producen las bebidas alcohólicas, ó á otros medios que pueden igualmente sobreexcitarle. Tal error reconoce por origen el confundir el lastimoso estado ya dicho con el de la verdadera y fecunda inspiración.

3. La obra artística debe irse ejecutando con la vista fija en la concepción y representación; cuando al artista se le oscurezca la concepción ó asunto, debe dejar la obra por carecer de plan y guía; así como cuando la representación pierde el claro contorno con que debe estar grabada en su fantasía, debe igualmente abandonarla, si es que no se quiere perder el tiempo, haciendo indigestas digresiones y ridículas frivolidades.

4. La corrección (1) es el último momento por que pasa la obra artística, y la cual consiste en despojar á ésta de todo descuido ó inadvertencia en que se haya podido incurrir.

5. A medida que los conocimientos del artista sean más claros y su preparación más sólida, será la corrección más acertada y escrupulosa; por lo mismo que su objeto es sólo poner en práctica todo lo hasta aquí preceptuado.

6. No debe hacerse la corrección á seguida de terminarse la obra, y cuando todavía se está bajo la influencia de la parcialidad y cariño que inspira todo lo que es de uno mismo, sino antes bien después del tiempo necesario para distraer nuestro ánimo de aquel pensamiento, que durante largo tiempo nos ha absorbido; único modo de que pueda el artista quedarse libre para retocar y apartar lo que poco antes hubiera creído una profanación.

(1) De *corrigere*, enmendar, enderezar lo torcido.

LECCIÓN LIV.

Instrumentos para producir la obra literaria: razón.

1. Razón.—2. Conocimiento preliminar de la misma.—3. Diferencia entre la razón y la idea.—4. Asuntos que debe elegir con preferencia el artista estético.—5. Importancia del cultivo y desarrollo de la razón en las bellas artes.

1. El primer instrumento que hemos señalado, ó sea el que pone en ejercicio el autor para escoger su asunto, se llama razón (1).

2. De los dos elementos de que se compone el hombre, ó sean alma y cuerpo, todos afirmamos que es el alma y no el cuerpo la que conoce. Ahora bien: lo que el alma puede conocer es, ó las cosas y sus propiedades, ó las relaciones que las cosas y las propiedades tienen entre sí. Cuando el alma se aplica á conocer lo primero en lo que tiene de general, se la llama *razón*; cuando se aplica á conocer lo segundo, *entendimiento*, y cuando se habla del alma que conoce, pero sin expresar á qué cosas se aplica su conocimiento, se llama *inteligencia*. A su vez, los conocimientos que adquirimos por medio de la razón, se llaman *ideas*, y los adquiridos por medio del entendimiento, *juicios* y *raciocinios*.

3. Con esta preparación puede definirse ya la razón, diciendo que es *el poder que tiene el alma para conocer las cosas y sus propiedades*, así como las ideas son *las representaciones totales de estas mismas cosas y propiedades*, que serán verdaderas si conforman con la realidad, y falsas si lo contrario.

4. Según esto, el artista puede escoger con preferencia para sus asuntos, ó las cosas que *agradan* más á la generalidad de sus contemporáneos, ó las cosas que tienen más *valor*, independientemente de tal gusto. El que hace lo primero, prostituye el arte y deja de ser artista estético, por más que así consiga favor y riqueza; el que hace lo segundo, cumple con el deber que el fin de su profesión le exige, por más que la envidia y la ignorancia le preparen sinsabores y angustias.

5. En resumen: el cultivo y desarrollo de la razón en el artista es cuestión fundamental y de la mayor importancia, por lo mismo que la elección del asunto se refiere á la re-

(1) De *ratio*, mente, facultad de discurrir.

gión de las ideas, y éstas aumentan y se esclarecen con dicha preparación. Por eso no se puede esperar de artistas cuya razón sea vulgar, frívola é insubstancial, asuntos que sean elevados, transcendentales y humanamente civilizadores.

LECCIÓN LV.

Imaginación y entendimiento.

1. En qué consiste la imaginación.—2. Oficio de este instrumento ó poder artístico.—3. En qué consiste el entendimiento, y su eficacia en la ejecución de la obra.—4. Punto de partida y fin último del arte.—5. Primera consecuencia que produce la ignorancia sobre este punto.—6. Segunda consecuencia sobre lo mismo.

1. El segundo instrumento de que se vale el artista para dar forma sensible á su asunto ó representarle exteriormente, se llama imaginación (1). Consiste ésta en el poder que tiene el alma para dar forma material ó geométrica á todo aquello que carece de ella, como la justicia, bondad, resignación, etc., etc.

2. La imaginación, á manera de espejo, refleja los gustos é ideas de cada cual: si se quiere que lo que ella refleje sea noble y bello, debe antes serlo el original. El hombre vulgar y grosero reflejará siempre lo que él es. La educación, pues, de la imaginación artística sólo se conseguirá perfeccionándose el mismo artista; jamás con serviles é infecundas imitaciones.

3. El tercer instrumento que necesita el artista para unir y armonizar el asunto y la representación, se llama entendimiento. Consiste, como ya se ha dicho, en el poder que tiene el alma para relacionar y ordenar entre sí las partes de que se compone alguna cosa ú obra.

4. En el arte hay que tener siempre presente los dos puntos extremos que debe relacionar el artista, y que son el mundo en que él vive, y el mundo que su razón vislumbra y desea. El primero está lleno de debilidades é imperfecciones; el segundo, de inaccesibles dificultades: el primero le dice lo que las cosas son ordinariamente; el segundo, lo que deben ser. Partir, pues, de la realidad que rodea al artista para terminar presentando el ideal de belleza á que dicha realidad debe aspirar, tal es el grandioso resultado

(1) De *imaginare*, representar, formar.

que puede conseguirse con un concienzudo y bien educado entendimiento.

5. Sucede á menudo que el artista busca asuntos en otras épocas y aun civilizaciones, pareciéndole poco bello lo que á su alrededor existe. Esto prueba pobreza de entendimiento y falta de ideas personales, sin cuyos requisitos el artista atraviesa la vida sin ideal, y por tanto, sin misión grande que cumplir, á no entenderse por tal su propio bienestar.

6. Acontece también que muchos artistas, por el contrario, miran con desdén la exigencia de una seria y concienzuda preparación artística; creyendo presuntuosamente que el arte sólo tiende á copiar, para lo que basta ejecutar y practicar mucho: tales artistas rebajan el arte estético á la categoría de arte mecánico. Las consecuencias de ambas opiniones son desastrosas para la moral y para el arte bello.

LECCIÓN LVI.

Cualidades del artista literario: genio.

1. De qué depende el genio, el talento y la inspiración.—2. Aceptaciones diferentes de la palabra genio.—3. Su definición.—4. Atributo esencial del genio.—5. De dónde procede y en dónde se alcanza el genio.—6. Reglas para impedir el extravío del genio.

1. Entre los artistas predomina el desarrollo de uno ú otro de los instrumentos anteriormente explicados: esto da lugar á que se les califique con los nombres de artistas de genio, de inspiración y de talento, según sea la razón, la imaginación ó el entendimiento lo que en ellos sobresale.

2. La palabra genio (1) tiene diferentes acepciones, pues unas veces se toma por sinónima de carácter, como cuando se dice genio pacífico, irascible, etc.; otras se representa con ella ciertas divinidades menores que, según el politeísmo antiguo, presidian al nacimiento de los hombres, influyendo en ellos toda su vida de un modo adverso ó favorable; y otras, finalmente, se toma como potencia creadora en ciencias, letras y artes. El primer sentido es familiar, el segundo religioso, y el tercero artístico-científico.

(1) Del griego *genuos*, raza, y del latín *genius*, el dios del nacimiento, procedente de *genere*, engendrar.

3. Conforme este último sentido con nuestra doctrina, podremos definir el genio como el *predominio y desarrollo en el artista del instrumento ó poder á que hemos dado el nombre de razón.*

4. El atributo del genio es ver á una simple ojeada las cosas en su conjunto, apreciando asimismo el valor de sus propiedades, pero sin perderse ni pararse en el laberinto de sus detalles. Esta cualidad comunica al hombre que la posee una fuerza y decisión mágica y avasalladora.

5. Aunque el arte no crea ni suple el genio, y aunque la ciencia ignora dónde se alcanza y de dónde lo trae á este mundo el mortal que lo posee, la ciencia y el arte están conformes en afirmar que el camino que casi siempre recorre el verdadero genio con su portentosa y privilegiada intuición, es el mismo que señala el arte con sus reglas y la ciencia con sus principios.

6. Los medios para impedir que el genio se extravíe, son los ya dichos al hablar de las reglas, ó sean la observación de la realidad, el conocimiento de los buenos modelos, y el estudio de las reglas artísticas.

LECCIÓN LVII.

Inspiración.

1. Sentido familiar de la palabra inspiración y en qué consiste.—2. Fundamento de la misma.—3. Consecuencias que resultan de dicho fundamento.—4. Inspiración verdadera y falsa.—5. Grados de la primera.—6. Inspiración concertada y serena, febril ó calenturienta.

1. El sentido familiar llama hombre *inspirado* (1) al que posee sorprendente facilidad para ejecutar alguna obra ó empresa de importancia: nosotros hemos visto que consiste en el *predominio y desarrollo de la imaginación*, siempre que ésta se halle influida y estimulada por elevados y enérgicos sentimientos.

2. El fundamento de la inspiración es la *impresionabilidad* y la *espontaneidad* humanas: la unión y combinación de estas dos fuerzas constituye la *inspiración*.

3. De esta ligera afirmación resulta:

1.º Que la inspiración es la fuerza del espíritu aplicada á los objetos que nos impresionan.

(1) De *inspirare*, inspirar, infundir.

2.º Que tanto mayor será ésta, cuanto mayor sea el interés y fuerza de la misma impresión.

3.º Que todo hombre impresionable es, por el hecho de tal, artista; pues los grandes afectos, las impresiones que nos causan las catástrofes humanas y los espectáculos de la naturaleza, son el origen de las obras literarias.

Y 4.º Que la inspiración que aquí estudiamos es la misma que todo hombre debiera educar, por referirse á objetos bellos; pues la relativa á objetos torpes y groseros no constituye inspiración, sino *pasión* y servidumbre.

4. Todas las clases de inspiración pueden reducirse á dos, que son: *inspiración verdadera ó natural*, é *inspiración falsa ó artificial*. Será *verdadera* si su aparición y ejercicio depende de la legítima impresionabilidad que causa en el artista el objeto; será *falsa* si á falta de esta legítima impresionabilidad apela á exterioridades y ficciones, siempre pobres y ridículas.

5. La inspiración verdadera puede revestir diferentes grados, según ponga en ejercicio todas nuestras actividades, ó una sola de ellas.

6. En el primer caso, la inspiración es *concertada* ó *serena*, y resulta del armonioso orden con que se ponen en ejercicio todas las facultades del artista; en el segundo, *febril* ó *calenturienta*, y debe su origen al ejercicio casi exclusivo de una de estas facultades, por lo que su uso engendra pocas veces obras bellas.

LECCIÓN LVIII.

Talento.

1. Qué se entienda por talento.—2. Diferencia entre las palabras talento, ingenio y erudición.—3. Educación del artista y partes que comprende.—4. A qué debe referirse la educación especial del mismo.—5. A qué la educación general.—6. Vocación y su origen.—7. Consecuencias de una escasa educación general.

1. El lenguaje familiar llama hombre de *talento*, no al que está dotado de poderosa inventiva ó de ricas facultades creadoras, sino al que habla y obra casi siempre con discreta y marcada circunspección: nosotros hemos visto que consiste en el *predominio y desarrollo del entendimiento*, por lo que puede definirse la *práctica ó acertado ejercicio del entendimiento*.

2. El talento, llamado también *ingenio* (1), se aplica con

(1) De *ingenium*, habilidad, facultad.

preferencia á lo que los demás han observado y estudiado; el genio á lo que él mismo ve y siente: sin embargo, no debe confundirse el talento con la *erudición*; pues aquél debe hacer suyas las verdades que aprende mediante propia reflexión, y ésta se reduce á almacenar conocimientos cuyo valor y verdad apenas alcanza.

3. La educación del artista debe abrazar dos partes á cual más importantes: una que llamaremos *especial*, y que se refiere exclusivamente al artista como tal, y otra que llamaremos *general*, y que se refiere al artista como hombre.

4. La educación *especial* reclama, en primer término, una escrupulosa preparación intelectual y estética, á que venimos refiriéndonos en este compendio, así como el ejercicio del material artístico propio del arte que cultiva.

5. La educación general requiere una escrupulosa observación en el joven para sorprender su verdadera *vocación*, sin cuyo acierto se malogran á menudo las más privilegiadas disposiciones.

6. La vocación no es otra cosa que la clara espontaneidad con que cada hombre tiende con preferencia al cultivo de un fin determinado, y cuya preferente disposición depende de leyes superiores á su voluntad y de su propia limitación.

7. Requiere también la educación general una preparación elemental algo más extensa de lo que ordinariamente se cree, si no se quiere formar especialistas presuntuosos y exclusivistas intolerantes para todo lo que no sea su propia profesión. Buena prueba es de ello, aun en el terreno del arte, la indiferencia y aun desdén con que á veces mira el pintor ó el literato, al músico y viceversa, por ignorar tal vez que el fin de todos ellos es el mismo.

LECCIÓN LIX.

Gusto y crítica.

1. Etimología y definición de la palabra *gusto* y su diferencia de la censura ó inactiva.—2. Sus cualidades.—3. ¿Cabe dar reglas sobre el buen gusto?—4. Etimología y definición de la crítica.—5. Explicación y división.—6. Cualidades que debe reunir el crítico.

1. En su sentido recto, la palabra *gusto* (1) significa uno de los cinco sentidos corporales, por el cual percibimos el

(1) De *gustus*, sabor de las cosas.

sabor de los manjares, y por traslación se aplica esta palabra en las bellas artes, á la *facultad que tiene el hombre de percibir las bellezas y defectos de las obras estéticas*, sintiendo á la vez los encantos que produce la contemplación de lo bello. También se usa como sinónima de *estilo*, *orden* ó *carácter*, como cuando se dice: tal monumento es de gusto latino, gótico, árabe, etc.

2. Aunque el buen gusto literario exige las dos condiciones señaladas en la definición, ó sean conocimiento claro de las bellezas y defectos de la obra, y cualidades naturales para sentir los encantos de la belleza; con todo, como en la práctica aparecen hombres dotados preferentemente de una ú otra cualidad, de aquí la diferencia que á veces acompaña al fallo que sobre una misma obra se da. En efecto; cuando en el crítico domina la erudición, entonces se fija con especialidad en los defectos de la misma, de los cuales apenas se libra uno; viceversa, cuando, como sucede en los poetas y demás artistas, dominan las dotes naturales (*sentimiento*, *imaginación* y *talento*), entonces, ante la contemplación de las bellezas, de las que tampoco se escapa una, los defectos desaparecen fácilmente, ó por lo menos son juzgados con menos rigor. Deben, pues, ambas cualidades estar equilibradas en el artista de buen gusto, constituyendo la primera la *corrección*, y la segunda la *delicadeza* del mismo.

3. Para muchos, el gusto no debe ni puede sujetarse á regla alguna, por depender de la educación, temperamento y demás circunstancias personales que acompañan al hombre, razón por la que á unos gusta una clase de cosas y á otros otra. Es muy cierto que hasta la filosofía popular viene en apoyo de esta opinión al afirmar *que sobre gustos no hay nada escrito*; pero una de dos: ó la belleza es una cualidad que existe en las cosas, independientemente del modo de mirarlas y juzgarlas, ó, por el contrario, es sólo un resultado variable de este mismo juicio; si lo primero, las leyes del gusto estético tendrán que convenir con las de la belleza, y en esta conformidad y disconformidad consistirá el *buen* ó *mal gusto*; si lo segundo, la belleza, y lo mismo la verdad y el bien, son meras cavilidades, y, por tanto, serán igualmente bellos los romances del Duque de Rivas y los pregonados en las calles por los ciegos; igualmente verdaderas las afirmaciones *dos y una son tres*, y *dos y dos son cuatro*, é igualmente bueno, vivir el hombre honrado de su trabajo, ó vivir de la crápula y el crimen.

En suma: existe un buen gusto y un mal gusto; el primero es único, y está sujeto á reglas; el segundo es variable, y depende de las circunstancias personales del individuo. A este último es al que solamente se puede aplicar el refrán popular arriba señalado, y aun esto con el correctivo, también popular, de *hay gustos que merecen palos*.

4. La aplicación del *buen gusto* á cualquiera obra estética constituye la *crítica*, palabra que etimológicamente significa juicio. La crítica se diferencia de la *censura*, en que no analiza la obra por el solo placer de señalar sus defectos; y de la *invección*, en que no se permite, aunque los defectos sean reales, zaherir y denostar al autor.

5. La crítica no es el ejercicio del gusto personal y variable de que hicimos antes mención, sino del buen gusto: si fuera lo primero, todos serian aptos para ella, y sus fallos tantos como dichos gustos; siendo lo segundo, el número es limitado, y su ejercicio está sujeto á leyes y principios que sólo el talento y la mucha instrucción pueden dar. Aunque el estudio de estas leyes y principios corresponde á la lógica, diremos que las más importantes son las señaladas en el buen gusto con los nombres de *corrección* y *delicadeza*.

La crítica se divide ordinariamente en *esencial*, *formal* y *completa*, según se refiere ó se fija con preferencia en el fondo, desentendiéndose casi por completo de la forma; ó en la forma, descuidando de igual modo el fondo; ó abraza en justa proporción una y otra parte. Esta última es la que merece sólo los nombres de crítica discreta y racional.

6. Las condiciones que debe reunir el crítico, además del buen gusto y de la vasta instrucción, son la *imparcialidad* y la *libertad*, las cuales quedan estudiadas al señalar dichas cualidades en el historiador, y al estudiar los artículos críticos de periódico.

APÉNDICE II.

EPÍSTOLA DE QUINTO HORACIO FLACO Á LOS PISONES,

CON LIGERAS ANOTACIONES

DE REFERENCIA Á LA DOCTRINA EXPUESTA EN ESTE TEXTO.

I. Humano capiti cervicem pictor equinam

Jungere si velit, et varias inducere plumas

Undique collatis membris, ut turpiter atrum

Desinat in piscem mulier formosa superne;

5 Spectatum admissi, risum teneatis, amici?

Credite, Pisones, isti tabulæ fore librum

Persimilem, cujus, velut ægri somnia, vanæ

Fingentur species, ut nec pes nec caput uni

Reddatur formæ (1). Pictoribus atque poëtis

10 Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim;

Sed non ut placidis coeant immitia, non ut

Serpentes avibus gementur, tigribus agni (2).

II. Inceptis gravibus plerumque et magna professis

15 Purpureus, late qui splendeat, unus et alter

(1) En este primer precepto muestra Horacio, poéticamente, los extravíos á que se expone todo escritor que en la ejecución de sus obras no sigue otra ley que la de su capricho.— Véase sobre este punto lo que decimos en las páginas 179, 214, 252 y 254.

(2) Se refiere esta regla á la libertad que tienen los poetas para crear y desarrollar sus fábulas; y al límite de esta libertad, que es siempre la verdad poética ó verosimilitud.— Idem, páginas 82, 178 y 249.

En suma: existe un buen gusto y un mal gusto; el primero es único, y está sujeto á reglas; el segundo es variable, y depende de las circunstancias personales del individuo. A este último es al que solamente se puede aplicar el refrán popular arriba señalado, y aun esto con el correctivo, también popular, de *hay gustos que merecen palos*.

4. La aplicación del *buen gusto* á cualquiera obra estética constituye la *crítica*, palabra que etimológicamente significa juicio. La crítica se diferencia de la *censura*, en que no analiza la obra por el solo placer de señalar sus defectos; y de la *invección*, en que no se permite, aunque los defectos sean reales, zaherir y denostar al autor.

5. La crítica no es el ejercicio del gusto personal y variable de que hicimos antes mención, sino del buen gusto: si fuera lo primero, todos serían aptos para ella, y sus fallos tantos como dichos gustos; siendo lo segundo, el número es limitado, y su ejercicio está sujeto á leyes y principios que sólo el talento y la mucha instrucción pueden dar. Aunque el estudio de estas leyes y principios corresponde á la lógica, diremos que las más importantes son las señaladas en el buen gusto con los nombres de *corrección* y *delicadeza*.

La crítica se divide ordinariamente en *esencial*, *formal* y *completa*, según se refiere ó se fija con preferencia en el fondo, desentendiéndose casi por completo de la forma; ó en la forma, descuidando de igual modo el fondo; ó abraza en justa proporción una y otra parte. Esta última es la que merece sólo los nombres de crítica discreta y racional.

6. Las condiciones que debe reunir el crítico, además del buen gusto y de la vasta instrucción, son la *imparcialidad* y la *libertad*, las cuales quedan estudiadas al señalar dichas cualidades en el historiador, y al estudiar los artículos críticos de periódico.

APÉNDICE II.

EPÍSTOLA DE QUINTO HORACIO FLACO Á LOS PISONES,

CON LIGERAS ANOTACIONES

DE REFERENCIA Á LA DOCTRINA EXPUESTA EN ESTE TEXTO.

I. Humano capiti cervicem pictor equinam

Jungere si velit, et varias inducere plumas

Undique collatis membris, ut turpiter atrum

Desinat in piscem mulier formosa superne;

5 Spectatum admissi, risum teneatis, amici?

Credite, Pisones, isti tabulæ fore librum

Persimilem, cujus, velut ægri somnia, vanæ

Fingentur species, ut nec pes nec caput uni

Reddatur formæ (1). Pictoribus atque poëtis

10 Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim;

Sed non ut placidis coeant immitia, non ut

Serpentes avibus gementur, tigribus agni (2).

II. Inceptis gravibus plerumque et magna professis

15 Purpureus, late qui splendeat, unus et alter

(1) En este primer precepto muestra Horacio, poéticamente, los extravíos á que se expone todo escritor que en la ejecución de sus obras no sigue otra ley que la de su capricho.— Véase sobre este punto lo que decimos en las páginas 179, 214, 252 y 254.

(2) Se refiere esta regla á la libertad que tienen los poetas para crear y desarrollar sus fábulas; y al límite de esta libertad, que es siempre la verdad poética ó verosimilitud.— Idem, páginas 82, 178 y 249.

- Assuitur pannus, cum lucus et ara Dianæ,
 Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
 Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
 Sed nunc nont erat his locus; et fortasse cupressum
- 20 Scis simulare: quid hoc, si fractis enatat expes
 Navibus, ære dato qui pingitur? (3). Amphora cœpit
 Institui; corrente rota, cur urceus exit? (4).
 Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum (5).
- III. Maxima pars vatum, pater, et juvenes patre digni,
- 25 Decipimur specie recti: brevis esse laboro,
 Obscurus fio; sectantem levia nervi
 Deficiunt animique; professus grandia, turgent:
 Serpir humi tutus nimium timidusque procellæ.
 Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
- 30 Delphinum sylvis appingit, fluctibus aprum.
 In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte (6).
- IV. Æmilium circa ludum faber imus et tungues
 Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;
 Infelix operis summa, quia ponere totum
- 35 Nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,
 Non magis esse velim, quam pravo vivere naso,
 Spectandum nigris oculis, nigroque capillo (7).
- V. Sumite materiam vestris, que scribitis, æquam

(3) Hace referencia todo este precepto á la íntima conexi3n que deben guardar las partes de la obra con su idea capital, y á su conveniente y oportuna colocaci3n.—Páginas 82, 179 y 247.

(4) Esta regla ofrece una gran enseñanza, y es, que toda obra escrita á impulso de la situaci3n de ánimo del momento, y á la que no precede un trabajo serio y reflexivo de su asunto, necesariamente ha de salir muy inferior á las pretensiones del autor, por olvidarse éste de la idea capital, y entretenerse en descripciones y adornos pueriles.—Páginas 126, 129, 152 y 218.

(5) Prescribe este precepto que en el desarrollo de todo plan se conserve siempre la unidad y sencillez.—Páginas 178, 179 y 251.

(6) Todo este párrafo se refiere á encarecer la importancia del arte; probando con ejemplos, que sin dicho conocimiento no es posible dar perfecci3n á las obras.—Páginas 29, 32, 88, 115 y 248.

(7) Muestra esta regla que por mucha que sea la habilidad que se tenga en hacer los detalles de una obra, y por grande que sea el esmero en la ejecuci3n de los mismos, si hay pobreza ó descuido en el conjunto, ó se falta á la unidad, vale bien poco todo el mérito anterior.—Páginas 86, 179 y 180.

- Viribus, et versate diu quid ferre recusent,
 40 Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,
 Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo (8).
- VI. Ordinis hæc virtus erit, et venus, aut ego fallor,
 Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici;
 Pleraque differat, et præsens in tempus omittat;
- 45 Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor (9).
- VII. In verbis etiam tenuis, cautusque serendis,
 Dixeris egregie, notum si callida verbum
 Reddiderit junctura novum (10). Si forte necesse est
 Indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
- 50 Fingere cinctutis non exaudita Cethegis
 Continget; dabiturque licentia sumpta pudenter.
 Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
 Græco fonte cadant parce detorta. Quid autem
 Cæcilio Plautoque dabit romanus, ademptum
- 55 Virgilio Varioque? Ego cur, acquirere pauca
 Si possum, invideor, cum lingua Catonis et Enni
 Sermonem patrium ditaverit, et nova rerum
 Nomina protulerit? Licuit semperque licebit
 Signatum præsentem nota procudere nomen (11).
- 60 Ut sylvæ foliis pronos mutantur in annos,
 Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
 Et juvenum ritu florent modo nata, vigentque.
 Debemur morti nos, nostraque, sive receptus
 Terra Neptunus classes Aquilonibus arcei,
- 65 Regis opus; sterelisque diu palus, aptaque remis,

(8) Enseña este principio á no ser presuntuosos ó temerarios al elegir asunto, aceptando sólo aquellos que se dominan y convienen con nuestras aptitudes, á fin de tratarlos con desembarazo y claridad.—Páginas 170, 174, 179, 204 y 248.

(9) Explica Horacio las condiciones del plan poético, el cual no ha de seguir el orden cronológico de la historia, sino que desde luego puede escogerse el punto que más convenga de la acci3n, exponiendo antes ó despues aquello que se desee.—Páginas 214 y siguientes.

(10) Hace consistir esta regla, la gracia y nobleza de un buen lenguaje, en la feliz combinaci3n de las palabras.—Páginas 57 y siguientes.

(11) Todos estos versos se refieren al legítimo uso de las palabras nuevas.—Pág. 34.

- Vicinas urbes alit, et grave sentit aratrum;
 Seu cursum mutavit iniquum frugibus amnis,
 Doctus iter melius. Mortalia facta peribunt;
 Nedum sermonum stet honos et gratia vivax.
- 70 Multa renascentur, quæ jam cecidere, cadentque
 Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
 Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi (12).
 VIII. Res gestæ regumque, ducumque, et tristia bella
 Quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
- 75 Versibus impariter junctis querimonia primum;
 Post etiã inclusa est voti sententia compos.
 Quis tamen exiguos elegos emisit auctor,
 Grammatici certant, et adhuc sub iudice lis est.
 Archilochum proprio rabies armavit jambo.
- 80 Hunc socci cepere pedem, grandesque cothurni,
 Alternis aptum sermonibus, et populares
 Vincentem strepitus, et natum rebus agendis (13).
 Musa dedit fidibus Divos, puerosque Deorum,
 Et pugilem victorem, et equum certamine primum,
- 85 Et juvenum curas, et libera vina referre (14).
 IX. Descriptas servare vices, operumque colores,
 Cur ego, si nequeo, ignoroque, poeta salutor?
 Cur nescire pudens prave, quam discere malo? (15)
 Versibus exponi tragicis res comica non vult.
- 90 Indignatur item privatis, ac prope socco

(12) Se refiere este precepto á probar con bellos ejemplos, que el lenguaje, como todo organismo humano, sufre un movimiento de composición y descomposición; y por tanto, que es de rigurosa necesidad mueran y renazcan las galas y atractivos de las dicciones, si el uso, que en esto es juez omnipotente, así lo decide.—Pág. 34.

(13) Refiérese esta regla á señalar el metro propio para cantar las hazañas de los reyes, caudillos y las tristes guerras; así como el asunto propio de la elegía, y el origen de los versos elegíacos y yámbicos.—Páginas 172, 202 y siguientes.

(14) Señala el asunto propio de la poesía lírica.—Páginas 198 y siguientes.

(15) Se refiere este precepto á lo erróneo que es llamar poeta al que no reúne las cualidades que Horacio señala; y á la incomprendible presunción de los que prefieren estar sumidos en la ignorancia á trueque de no pasar por la vergüenza mal entendida de aprender.—Páginas 178 y siguientes.

- Dignis carminibus narrari cœna Thyiastæ.
 Singula quæque locum teneant sortita decenter.
 Interdum tamen et vocem comœdia tollit,
 Iratusque Crhemes tumido delitigat ore,
- 95 Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.
 Telephus et Peleus, cum pauper et exsul uterque,
 Projicit ampullas, et sesquipedalia verba,
 Si curat cor spectantis tetigisse querella (16)
 Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu,
- 100 Et quocumque volent, animum auditores agunto.
 Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
 Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
 Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia lædent.
 Telephe, vel Peleu, male si mandata loqueris
- 105 Aut dormitabo, aut ridebo (17). Tristia mœstum
 Vultum verba decent; iratum plena minarum;
 Ludentem, lasciva; severum, seria dictu.
 Format enim natura prius nos intus ad omnem
 Fortunarum habitum; juvat, aut impellit ad iram;
- 110 Aut ad humum mœrore gravi deducit, et angit:
 Post effert animi motus interprete lingua.
 Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
 Romani tollente equites, peditesque cachinnum (18).
 X. Intererit multum Davusne loquatur, an heros;
- 115 Maturusne senex, an adhuc florente juventa
 Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
 Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
 Colchus, an Assyrius; Thebis nutritus, an Argis (19).

(16) Habla del tono y estilo de la tragedia y la comedia; y de la base de toda buena elocución, que es la naturalidad.—Páginas 113, 230, 232 y 233.

(17) Todos estos versos se refieren á señalar como esencia de la poesía la moción de afectos; y como único medio para conseguir esto, el sentimiento, y la fiel y natural expresión del mismo.—Páginas 199 y siguientes.

(18) Se refiere á la conformidad que debe existir entre lo que se dice y lo que se siente.—Páginas 94, 124, 127 y 129.

(19) Enseña este precepto á expresar bien la conveniencia que deben guardar los caracteres de los personajes, para lo que ha de tenerse en cuenta la edad, jerarquía, profesión y país natal de los mismos.—Páginas 228 y 229.

- Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,
 120 Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
 Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
 Jura neget nata, nihil non arroget armis.
 Sit Medea ferox, invictaque, flebilis Ino,
 Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes (20).
 125 Si quid inexpertum scenæ committis, et audes
 Personam formare novam, servetur ad imum
 Qualis ab incæpto processerit, et sibi constet.
 Difficile est proprie communia dicere: tuque
 Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
 130 Quam si proferres ignota, indictaque primus (21).
 XI. Publica materies privati juris erit, si
 Nec circa vilem, patulumque moraberis orbem,
 Nec verbum verbo, curabis reddere fidus
 Interpret; nec desilies imitator in arctum,
 135 Unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.
 Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.
 Quid dignum tanto feret hic promissor hiatus?
 Parturient montes, nascetur ridiculus mus.
 140 Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte!
Dic mihi, Musa, virum, capta post tempora Troja
Qui mores hominum multorum vidit, et urbes.
 Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
 Cogitat; ut speciosa dehinc miracula promat.
 145 Antiphatem, Scillamque, et cum Cyclope Carybdin (22).
 Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
 Nec gemino bellum Trojanum orditur ab ovo.

(20) En los asuntos históricos no debe el poeta alterar la verdad de la tradición, así como tampoco presentar los personajes con otros caracteres que los que la historia les señala.—Páginas 171 y 228.

(21) En los asuntos originales los caracteres deben ser convenientes, y la materia sacarse de la *Iliada*, aunque tratándose con cierta libertad.—Páginas 178, 179 y 226.

(22) Se refiere al modo como debe empezar una buena obra literaria, y á lo peligroso que es terminar ridículamente lo que empieza con muchas pretensiones, recordando á este propósito la fábula de *mons parturians*.—Páginas 124 y 227.

- Semper ad eventum, festinat et in medias res,
 Non secus ac notas, auditorem rapit et quæ
 150 Desperat tractata nitescere posse relinquit.
 Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
 Primo ne medium, medio ne discrepet imum (23).
 XII. Tu, quid ego et populus mecum desideret, audi.
 Si plausoris eges aulae manentis, et usque
 155 Sessuri donec cantor, *Vos plaudite*, dicat,
 Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
 Mobilibusque decor naturis dandus, et annis.
 Reddere qui voces jam scit puer, et pede certo
 Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
 160 Colligit ac ponit temere, et mutatur in horas.
 Imberbis juvenes, tandem custode remoto,
 Gaudet equis, canibusque et aprici gramine campi;
 Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
 Utilium tardus provisor, prodigus æris,
 165 Sublimis, cupidusque, et amata relinquere pernix.
 Conversis studiis, ætas, animusque virilis
 Quærit opes et amicitias, inservit honori;
 Commisisse cavet quod mox mutare laboret.
 Multa senem circumveniunt incommoda, vel quod
 170 Quærit, et inventis miser abstinet, ac timet uti;
 Vel quod res omnes timide, gelideque ministrat;
 Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri,
 Difficilis, querulus laudator temporis acti
 Se puero, censor castigatorque minorum.
 175 Multa ferunt anni venientes comoda secum,
 Multa recedentes adimunt. Ne forte seniles
 Mandentur juveni partes, pueroque viriles,
 Semper in adjunctis, ævoque morabimur aptis (24).
 XIII. Aut agitur res in scenis, aut acta refertur:

(23) Hace ver Horacio lo absurdo que es seguir en el desarrollo de la acción de un poema el orden cronológico, tomando desde su origen esta acción, cuando dicho origen está muy lejos, y señala el modo de vencer dicha dificultad.—Páginas 213 y 227.

(24) Todo este párrafo se refiere á encarecer el cuidado con que se debe atender á las costumbres de los personajes, según sea su edad y condición.—Páginas 218 y siguientes.

- 180 Segnius irritant animos demissa per aurem,
 Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
 Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
 Digna geri promes in scenam; multa que tolles
 Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens;
- 185 Nec pueros coram populo Medea trucidet,
 Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus;
 Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
 Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi (25).
 XIV. Neve minor, neu sit quinto productior actu
- 190 Fabula, quæ posci vult, et spectata reponi.
 XV. Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus
 XVI. Inciderit; nec quarta loqui persona laboret (26).
 XVII. Actoris partes chorus officiumque virile
 Defendat, neu quid medios intercinat actus,
- 195 Quod non proposito conducat, et hæreat apte.
 Ille bonis faveatque et consilietur amicis,
 Et regat iratos, et amet peccare timentes:
 Ille dapes laudet mensæ brevis: ille salubrem
 Justitiam, legesque, et apertis otia portis:
- 200 Ille tegat commissa, deosque preceptur, et oret,
 Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.
 Tibia non ut nunc, orichalco vincta, tabæque
 Æmula, sed tenuis, simplexque, foramine paucos
 Adspirare, et adesse choris erat utilis, atque
- 205 Nondum spissa nimis complere sidilia flatu:
 Quo sane populus numerabilis, ut pote parvus,
 Et frugi, castusque, verecundusque coibat.
 Postquam cœpit agros extendere victor, et urbem
 Latior amplecti murus, vinoque diurno
- 210 Placari genius festis impune diebus
 Accessit numerisque, modisque licentia major.

(25) Habla de la mayor impresión que causan las cosas que se ven sobre las que se narran, y al mismo tiempo señala en qué circunstancias debe omitirse la representación y apelarse á la narración en los poemas dramáticos.—Páginas 231 y 233.

(26) Señala los actos que debe tener una obra dramática y la intervención que en la misma pueden tomar los dioses y los personajes de que debe constar.—Páginas 226 y 227.

- Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
 Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
 Sic prisæ motumque et luxuriam addidit arti
- 215 Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem;
 Sic etiam fidibus voces crevere severis,
 Et tulit eloquium insolitum facundia præceps;
 Utiliumque sagax rerum, et divina futuri
 Sortilegis non discrepuit sententia Delphis (27).
- 220 XVIII. Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
 Mox etiam agrestes satyros nudavit, et asper,
 Incolumi gravitate, jocum tentavit; eo quod
 Illecebris erat, et grata novitate morandus
 Spectator, fustusque sacris, et potus et exlex (28).
- 225 Verum ita risoris, ita commendare dicaces
 Conveniet satyros, ita vertere seria ludo,
 Ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
 Regali conspectus in auro nuper et ostro,
 Migret in obscuras humili sermone tabernas;
- 230 Aut dum vitat humum, nubes et inania captet.
 Effutire levés indigna tragœdia versus (29).
 Ut festis matrona moveri jussa diebus.
 Intererit satyris paulum pudibunda protervis (30).
 XIX. Non ego inornata, et dominantia nomina solum;
- 235 Verbaque, Pisones, satyrorum scriptor amabo:
 Nec sic enitar tragico diferre colori,
 Ut nihil intersit Davusne loquator, et audax
 Pythias, emuncto lucrata Simone talentum;
 An custos, famulusque Dei Silenus alumni (31).
- 240 XX. Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis

(27) Se refiere al oficio del coro y al sucesivo progreso de la música que lo acompañaba, así como también á la influencia que esto ejerció en la entonación del poema dramático.—Pág. 228.

(28) Indica en este precepto el origen de la comedia.—Pág. 232.

(29) Se refiere al cuidado que debe tenerse con los chistes y bur-las de los sátiros, y á la conveniencia que debe guardar su lenguaje con el papel que representa.—Páginas 235, 241 y 242.

(30) Recomienda la excelencia de los versos de la tragedia, aunque se pongan en boca de los sátiros.—Pág. 232.

(31) Aconseja que no se use en los poemas satíricos el lenguaje humilde y sin ornato de los campesinos, ni el pomposo de la tragedia.—Pág. 240.

Speret idem; sudet multum frustra que laboret,
Ausus idem, tantum series junctura que pollet;
Tantum de medio sumptis accedit honoris (32).

XXI. Silvis deducti caveant, me iudice, Fauni

- 245 Ne velut innati triviis, ac pene forenses,
Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam,
Aut immunda crepent, ignominiosa que dicta:
Offenduntur enim quibus est equus, et pater, et res
Nec, si quid fricti ciceris probat, et nucis emptor,
250 Æquis accipiunt animis, donantve corona (33).

XXII. Syllaba longa, brevi subjecta vocatur jambus,

- Pes citus: unde etiam trimetris accrescere jussit
Nomen jambeis, cum senos redderet ictus,
Primus ad extremum similis sibi. Non ita pridem,
255 Tardior ut paulo graviorque veniret ad aures,
Spondeos stabilis in jura paterna recepit
Commodus et patiens; non ut de sede secunda
Cederet, aut quarta socialiter. Hic et in Acci
Nobilibus trimetris apparet rarus et Enni.
260 XXIII. In scenam missus magno cum pondere versus
Aut operæ celeris nimium, cura que carentis,
Aut ignoratæ premit artis crimine turpi.
Non quivis videt immodulata poemata judex;
Et data romanis venia est indigna poetis.
265 Idcircone vager scribamque licenter? an omnes
Visuros peccata putem mea tutus, et intra
Spem veniæ cautus? Vitavi denique culpam,
Non laudem merui (34). Vos exemplaria Græca
Nocturna versate manu, versate diurna.
270 At nostri proavi Plautinos et numeros, et
Laudavere sales: nimium patienter utrumque,

(32) Recomienda la sencillez de la fábula, haciendo ver que en esta aparente facilidad consiste el mayor arte y la mayor dificultad.—Páginas 224 y 249.

(33) Aconseja que cada personaje hable según su instrucción y educación propia, no permitiéndose en ningún caso palabras indecorosas, aunque las aplauda el público.—Páginas 81 y 226.

(34) Habla de la naturaleza del verso yambo y espondeo, y de su acertado y oportuno uso.

- Ne dicam stulte, mirati; si modo ego, et vos
Scimus inurbanum lepido seponere dicto,
Legitimumque sonum digitis callemus et auro.
275 Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ (35)
Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis,
Quæ canerent, agerentque, peruncti facibus ora.
Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ
Æschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
280 Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
Successit vetus his comœdia, non sine multa
Laude: sed in vitium libertas excidit, et vim
Dignam lege regi: lex est accepta, chorusque
Turpiter obticuit, sublato jure nocendi (35).
285 Nil intentatum nostri liquere poetæ:
Nec minimum meruere decus, vestigia Græca
Ausi deserere, et celebrare domestica facta;
Vel qui prætextas, vel qui docuere togatas.
Nec virtute foret (37), clarisve potentius armis
290 Quam lingua Latium, si non offenderet unum-
quemque poetarum limæ labor et mora. Vos o
Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non
Multa dies, et multa litura coercuit, atque
Perfectum decies non castigavit ad unguem (38).
295 Ingenium misera quia fortunatius arte
Credidit, et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
Non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.
Nanciscetur enim pretium, nomenque poetæ,
300 Si tribus Anticyris caput insanabile nunquam.
Tonsori Licino commiserit. O, ego lævus,
Qui purgor bilem sub verni temporis horam!

(35) Recomienda al poeta maneje día y noche los modelos de la literatura griega.—Páginas 22 y 23.

(36) Señala el origen de la tragedia y comedia, indicando la licencia en que degeneró esta última.—Páginas 229 y 232.

(37) Consigna la gloria que alcanzaron los romanos cuando, abandonado el rumbo seguido por los poetas griegos, fundaron los poemas en sus propias costumbres.—Páginas 179 y 258.

(38) Habla de la necesidad de la lima ó corrección, la cual prescribe se haga hasta por décima vez.—Pág. 250.

- Non alius faceret meliora poemata: verum
Nil tanti est. Ergo fungar vice cotis, acutum.
- 305 Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.
Munus, et officium, nil scribens ipse, docebo:
Unde parentur opes, quid alat, formetque poetam (39):
Quid deceat, quid non; quo virtus, quo ferat error.
- XXIV. Scribendi recte sapere est et principium, et fons.
- 310 Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ;
Verbaque provisam rem non invita sequentur (40)
Qui didicit patriæ quid debeat, et quid amicis;
Quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes;
Quod sit conscripti, quod iudicis officium, quæ
- 315 Partes in bellum missi ducis; ille profecto
Reddere personæ scit convenientia cuique.
Respicere exemplar vitæ, morumque jubebo
Doctum imitatore, et veras hinc ducere voces.
Interdum speciosa locis, morataque recte.
- 320 Fabula, nullius veneris, sine pondere et arte,
Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
Quam versus inopes rerum, nugæque canoræ (41).
- XXV. Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo
Musa loqui, præter laudem nullius avaris.
- 325 Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum diducere. Dicat
Filius Albini: si de quincunce remota est
Uncia, quid superat? Poteras dixisse. *Triens*. Eui!
Rem poteris servare tuam. Reddit uncia: quid fit?
- 330 *Semis*. At hæc animos ærugo, et cura peculi
Cum semel imbuerit, speramus carmina fingi

(39) En este precepto se burla Horacio de los que creyendo que el ser poeta consiste en desechar toda regla y escribir sus excentricidades y rarezas, afectan en su exterior y costumbres estas mismas ridiculeces.—Páginas 198, 199, 250 y 258.

(40) Enseña este precepto que el único medio para escribir fácilmente y con acierto es el conocimiento de la materia y una vasta instrucción.—Páginas 77, 79, 83, 127, 130 y 132.

(41) Hasta el fin del párrafo vuelve á insistir Horacio en la conveniencia que deben guardar los caracteres, así como la importancia que tiene la verdad en la pintura de las costumbres, y el mérito que esto da á la fábula, el cual es muy superior al de su artificio y engalanada frase, que por sí nada enseña.—Páginas 222, 228 y 229.

- Posse linenda cedro, et levi servanda cupresso? (42).
- XXVI. Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ,
Aut simul et jucunda, et idonea dicere vitæ (43).
- 335 Quidquid præcipies, esto brevis, ut cito dicta
Percipiant animi dociles, teneantque fideles:
Omne supervacuum pleno de pectore manat (44).
- XXVII. Ficta voluptatis causa sint proxima veris:
Nec quodcumque volet poscat sibi fabula credi;
- 340 Neu pransæ Lamia vivum puerum extrahat alvo.
Centuriæ seniorum agitat expertia frugis;
Celsi prætereunt austera poemata Rhamnes;
Omne talit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.
- 345 Hic meret æra liber Sossii, hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat ævum (45).
Sunt delicto tamen, quibus ignovisse velimus;
Nam neque chorda sonum reddit, quem vul manus et mens,
Poscentique gravem persæpe remittit acutum;
- 350 Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus.
Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura. Quid ergo est?
Ut scriptor si peccat idem librarius usque,
- 355 Quamvis est monitus, venia caret; et citharædus
Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem,
Sic mihi, qui multum cessat, fit Chærilus ille
Quem bis terve bonum cum risum miror; et idem,
Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.
- 360 Verum opere in longo fas est obrepere somnum (46).

(42) Compara el carácter positivista de la juventud romana con el de la griega, entusiasta por la gloria, y deduce de esta cualidad su mayor aptitud para las artes bellas.—Páginas 251 y 252.

(43) Señala los fines diferentes que debe proponerse el poeta.—Páginas 26, 27, 160 y 198.

(44) Preceptúa el carácter que deben tener las reglas para que sean eficaces.—Páginas 28 y siguientes.

(45) Aconseja la verosimilitud en las ficciones, afirmando que sólo pueden ser duraderas las obras que unen instrucción y deleite.—Páginas 87 y siguientes.

(46) Indica los defectos literarios que pueden tener disculpa y los que no la tienen.—Páginas 255 y siguientes.

- Ut pictura pœsis erit; quæ, si propius stes,
Te capiet magis; et quædam si logius abstes;
Hæc amat obscurum; volet hæc sub luce videri,
Judicis argumentum quæ non formidat acumen;
- 365 Hæc placuit semel; hæc decies repetita placebit (47).
XXVIII. O major juvenum, quamvis et voce paterna
Fingeris ad rectum, et per te sapis, hoc tibi dictum
Tolle memor: certis medium et tolerabile rebus
Recte concedi. Consultus juris, et actor
- 370 Causarum mediocris abest virtute disertis
Messalæ, nec scit quantum Casselius Aulus;
Sed tamen in pretio est. Mediocribus esse poetis,
Non Di, non homines, non concessere columnæ.
Ut gratas inter mensas symphonia discors,
- 375 Et crassum unguentum, et sardo cum melle papaver
Offendunt, poterat duci quia cœna sine istis;
Sic animis natum inventumque poema juvandis,
Si paulum a summo discessit, vergit ad inum (48).
Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis;
- 380 Indoctusque pilæ, discive, trochive quiescit
Ne spissæ risum tollant impue coronæ.
Qui nescit, versus tamen audet fingere. Quid ni?
Liber, et ingenuus, præsertim census equestrem
Summam nummorum, vitioque remotus ab omni.
- 385 XXIX. Tu nihil invita diceas, faciesva Minerva:
Id tibi iudicium est, ea mens (49). Si quid tamen olim
Scripseris, in Metii descendat iudicis aures,
Et patris, et nostras; nonnumque prematur in annum,
Membranis intus positis. Delere licebit
- 390 Quod non edideris: nescit vox missa reverti (50).
Silvestres homines sacer interpresque deorum

(47) Presenta algunas analogías y diferencias entre la pintura y la poesía.—Pág. 25.

(48) Condena las medianías en los poetas, las cuales, dice, sólo son tolerables en otras profesiones.—Páginas 177 y 199.

(49) Búrlase de la falsa candidez con que á menudo se cree cualquiera apto para la poesía.—Páginas 177 y 180.

(50) Aconseja que antes de darse á luz una obra literaria la vean jueces competentes é imparciales, y que se encierre nueve años para dar lugar á una escrupulosa corrección.—Páginas 252 y 258.

- Cædibus, et victu fœdo deterruit Orpheus,
Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.
Dictus et Amphion, Tebanæ conditor arcis,
- 395 Saxa movere sono testudines, et prece blanda
Ducere quo vellet. Fuit hæc sapientia quondam,
Publica privatis secernere, sacra profanis;
Concubitu prohibere vago, dare jura maritis,
Oppida moliri, leges incidere ligno.
- 400 Sic honor et nomen divinis vatibus, atque
Carminibus venit. Post hos insignis Homerus,
Tyrtæusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit. Dictæ per carmina sortes,
Et vitæ monstrata via est, et gratia regum
- 405 Pieriis tentata modis, ludusque repertus,
Et longorum operum finis: ne forte pudori
Sit tibi Musa lyræ solers, et cantor Apollo (51).
Natura fieret laudabile carmen, an arte
Quæsitum est. Ego nec studium sine divite vena,
410 Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.
Qui studet optatum cursu contingere metam,
Multa tulit, fecitque puer, sudavit et alsit.
Abstulit venere et vino: qui Pythia cantat
- 415 Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum.
Nunc satis est dixisse: ego mira poemata pango;
Occupet extremum scabies: mihi turpe relinqui est;
Et quod non didici sane nescire fateri (52).
XXX. Ut præco ad merces turbam qui cogit emendas,
- 420 Assentatores juvet ad lucrum ire poeta
Dives agris, dives positus in fœnore nummis.
Si vero est unctum qui recta ponere possit,
Et sponderi levi pro paupere, et eripere atris

(51) Encomia la importancia de la poesía, y hace ver toda la influencia que ejerció en los primitivos tiempos por los grandes objetos á que se aplicó, razón por la que no pudo entonces tenerse á mengua el cultivo de este divino arte.—Páginas 178 y 199.

(52) Se pregunta Horacio si basta á formar un buen poeta el arte ó el genio; y después de optar por lo último, afirma que no puede ser éste perfecto si no le acompaña el arte: por lo cual opina deben recíprocamente completarse.—Páginas 20 y siguientes, y 257.

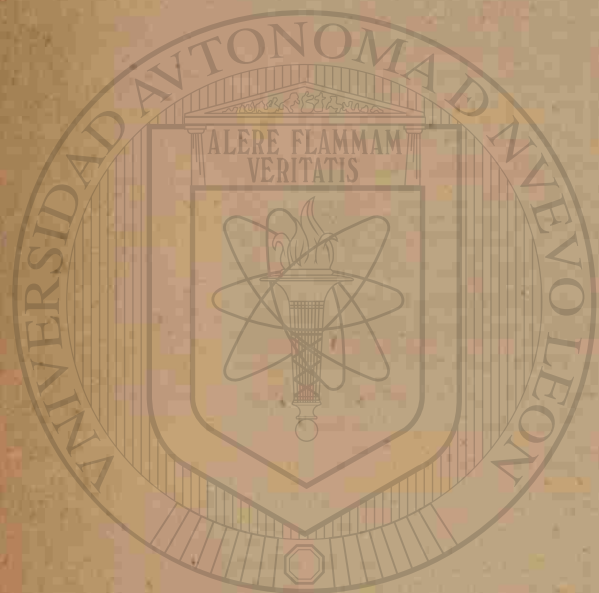
- Litibus implicitum, mirabor si sciet inter-
 425 noscere mendacem, verumque beatus amicum.
 Tu, seu donaris, seu quid donare velis cui,
 Nolito ad versus tibi factos ducere plenum
 Lætitiæ, clamavit enim: pulchre, bene, recte;
 Pallescet super his; etiam stillabit amicis
 430 Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram.
 Ut qui conducti plorant in funere, dicunt
 Et faciunt prope plura dolentibus ex animo; sic.
 Derisor vero plus laudatore movetur.
 Reges dicuntur multis ulgere culullis
 435 Et torquere mero quem perspexisse laborent
 An sit amicitia dignus. Si carmina condēs,
 Nunquam te fallant animi sub vulpe latentes.
 Quintilio si quid recitares, corrige, sodes,
 Hoc, ajebat, et hoc. Melius te posse negares,
 440 Bis terque expertum frustra delere jubebat,
 Et male tornatos incendi reddere versus.
 Si deffendere delictum, quam vertere, malles,
 Nullum ultra verbum, aut operam sumebat inanem
 Quin sine rivali teque, et tua solus amares (53).
 445 Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes;
 Culpabit duos; incomptis allinet atrum
 Transverso calamo signum; ambitiosa recidet,
 Ornamenta; parum claris lucem dare coget;
 Arguet ambigue dictum, mutanda notabit;
 450 Fiet Aristarchus; nec dicet: cur ego amicum
 Offendam in nugis? Hæ nugæ seria ducent
 In mala derisum semel exceptumque sinistre (54).
 Ut mala quem scabies, aut morbus regius urget,
 Aut fanaticus error, et iracunda Diana;
 455 Vesantum tetigisse timent, fugiuntque poetam
 Qui sapiunt: agitant pueri, incautique sequuntur.

(53) Aconseja á los poetas mucho cuidado con los aduladores que aplauden frenéticamente cuando así conviene á su interés, imitando en esto á las plañideras asalariadas, que exceden en sus lamentos á los verdaderos desdichados.—Pág. 258.

(54) Señala las reglas á que debe sujetarse un crítico sensato.—Páginas 151, 152 y 184.

- Hic dum sublimes versus ractatur, et errat,
 Si veluti merulis intentus decidit auceps
 In puteum foveamve; licet succurrite longum
 460 Clamet, io, cives, non sit qui tollere curet.
 Si quis curet opem ferre, et demittere funem;
 Qui scis, an prudens huc se dejecerit atque
 Servari nolit? dicam: siculique poetæ
 Narrabo interitum: Deus immortalis haberi
 465 Dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Ætnam
 Insiluit. Sit jus, liceatque perire poëtis.
 Invitum qui servat, idem facit occidenti.
 Nec semel hoc fecit; nec si retractus erit jam
 Fiet homo, et ponet famosæ mortis amorem.
 470 Nec satis apparet cur versus factitet: utrum
 Minxerit in patrios cineres, an triste bidental
 Moverit incestus. Certe furit; ac velut ursus,
 Objectos cavæ valuit si frangere clathros,
 Indoctum doctumque fugat recitator acerbus:
 475 Quem vero arripuit, tenet occidetque legendo,
 Non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo (55).

(55) Expone Horacio bellisimamente la gran calamidad que es un mal poeta; y aunque con este motivo hace afirmaciones morales tan inadmisibles como ésta: «El que conserva la vida á quien no quiere vivir, le asesina»; en cambio, en el orden literario, hace apreciaciones exactísimas, y presenta símiles tan felices como el que hace al comparar á un mal poeta con la sanguijuela, «la cual no suelta nunca la piel hasta estar repleta de sangre».—Páginas 159 y siguientes.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ÍNDICE.

	PÁGINAS.
PRÓLOGO.....	5
I. Introducción : Análisis gramatical de las partes de la oración.....	9
II. Análisis lógico y gramatical de las oraciones.....	14
LECCIÓN I. Consideraciones preliminares sobre la Retórica y la literatura.....	19
II. Definición y plan de la Retórica.....	24
III. De las reglas literarias.....	27
IV. Relaciones é importancia de la Retórica.....	30
V. La palabra retóricamente considerada.....	33
VI. Continuación.....	37
VII. Continuación.....	40
VIII. De las cláusulas.....	45
IX. Continuación: propiedades de la cláusula.....	49
X. Continuación.....	52
XI. Elegancias de lenguaje.....	57
XII. El lenguaje recto y figurado: tropos.....	65
XIII. Fondo de la obra literaria: la belleza.....	71
XIV. Continuación: lo sublime y lo cómico.....	76
XV. El pensamiento en Retórica y sus condiciones esenciales.....	79
XVI. Continuación.....	84
XVII. El pensamiento en Retórica: sus condiciones accidentales.....	87
XVIII. Continuación.....	90
XIX. Figuras de pensamiento: pintorescas.....	94
XX. Continuación: figuras lógicas.....	98

XXI. Continuación: figuras patéticas.....	102
XXII. Continuación: figuras intencionales.....	109
XXIII. Del estilo.....	114
XXIV. Origen y formación de la lengua castellana.	119
XXV. Discurso oratorio: cualidades del orador....	123
XXVI. Análisis del discurso: fondo.....	128
XXVII. Análisis del discurso: forma.....	133
XXVIII. Oratoria sagrada.....	138
XXIX. Oratoria forense.....	142
XXX. Oratoria política y académica.....	145
XXXI. Composiciones históricas: cualidades del his- torizador.....	149
XXXII. Reglas para escribir bien la historia.....	152
XXXIII. Composiciones didácticas.....	155
XXXIV. De las cartas.....	160
XXXV. Artículos de periódico.....	164
XXXVI. De la novela.....	168
XXXVII. Elementos constitutivos de la novela.....	172
XXXVIII. La poesía y la elocución poética.....	177
XXXIX. Versificación castellana.....	183
XL. Clases de versos y combinaciones.....	188
XLI. Poesía lírica.....	198
XLII. Poemas menores.....	205
XLIII. Poesía épica.....	211
XLIV. Continuación.....	217
XLV. Poesía dramática.....	222
XLVI. División de la poesía dramática.....	228
XLVII. Poesía mixta.....	236

APÉNDICE I.

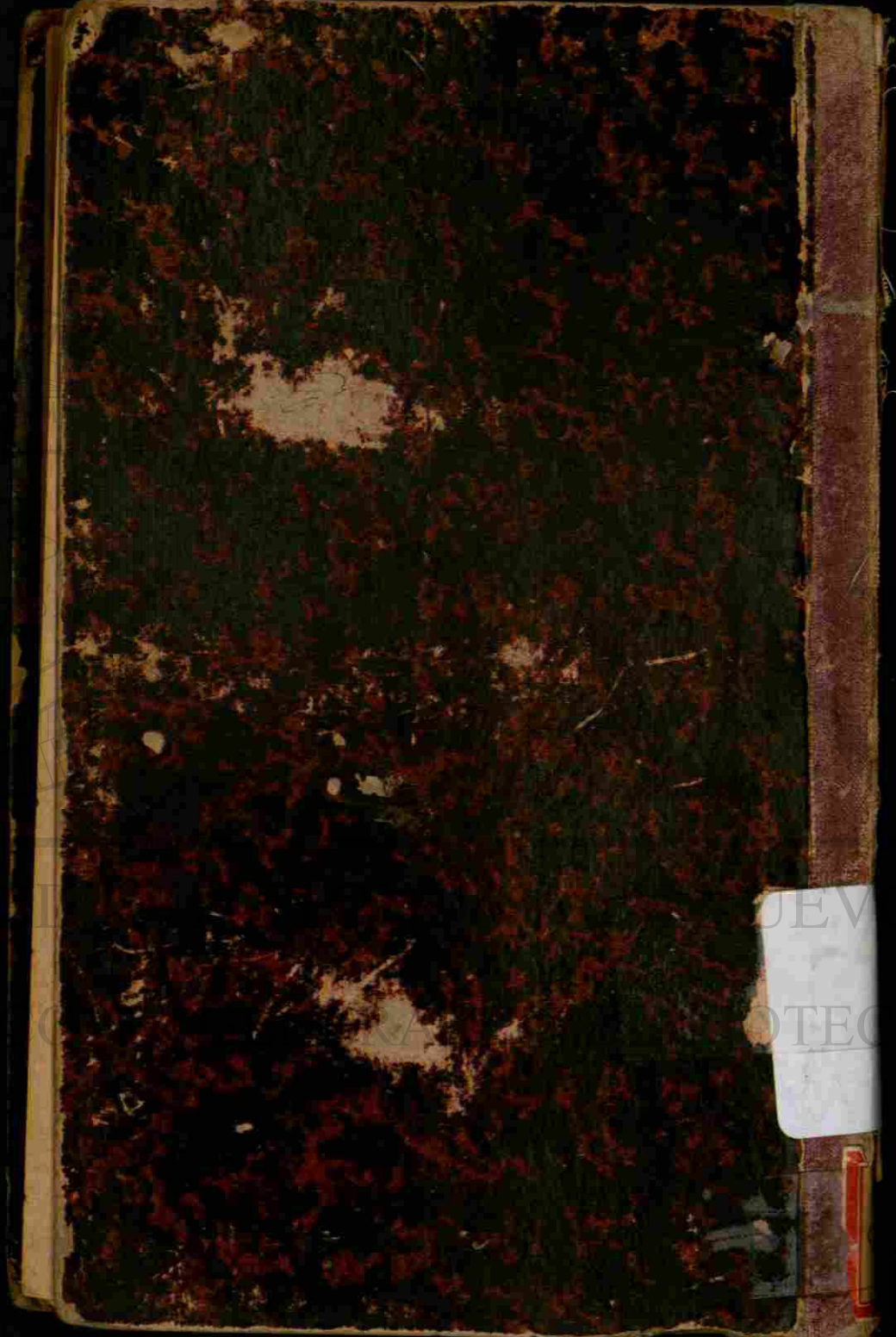
SOBRE EL AUTOR DE LA OBRA LITERARIA.

XLVIII. Cuestiones que abraza este estudio.....	243
XLIX. Producción interna de la obra: primer mo- mento.....	244

L. Segundo momento de la producción interna.	246
LI. Tercer momento de la misma.....	247
LII. Producción externa y definitiva de la obra: primer momento.....	248
LIII. Segundo y tercer momento de la producción externa.....	249
LIV. Instrumentos para producir la obra literaria. Razón.....	251
LV. Imaginación y entendimiento.....	252
LVI. Cualidades del artista literario: genio.....	253
LVII. Inspiración.....	254
LVIII. Talento.....	255
LIX. Gusto y crítica.....	256

APÉNDICE II.

LX. Epístola de Quinto Horacio Flaco á los Piso- nes, con ligeras anotaciones de referencia á la doctrina expuesta en este texto.....	259
---	-----



JEV
OTEC