





ELEMENTOS  
DE  
LITERATURA PRECEPTIVA.



INTRODUCCION.

- I. *Definicion de la literatura.—Division de su estudio en parte filosófica, preceptiva é histórico-crítica.*

PÁRRAFO 1.

LITERATURA es la ciencia que se propone el conocimiento y apreciacion de la belleza, y su espresion artística por medio de la palabra.

Lógicamente no se puede definir la palabra literatura, pues en el círculo de nuestras ideas no hallamos un género y una diferencia que le cuadre con exactitud.

Es *ciencia* la literatura, porque está basada en el principio de lo *bello*, y lo bello tiene, como lo justo, un carácter universal, absoluto, necesario, eterno y constante.

221

R 1090

H-2882032121.

Es tambien *arte*, porque al realizar la belleza manifestando el pensamiento por medio de la palabra escrita ó hablada, se sirve de reglas fundadas principalmente en ideas de observacion y convencion, cuya esencia, no tan solo es variable en cada época, sino en cada pueblo y hasta en cada hombre.

Considerada así la literatura está fundada en la sensacion, y como ésta es variable, caprichosa, contingente y desigual, caracteres que desdican de la ciencia, por esto, en cuanto á su forma, es un arte de recreo, pues no tiene mas realidad que la de los placeres de los sentidos.

## 2.

Para facilitar el estudio de la literatura, se divide en tres partes, una que es puramente *filosófica*, la **ESTÉTICA**; otra *teórica*, la **PRECEPTIVA**, y otra *histórico-crítica* ó **HISTORIA DE LA LITERATURA**.

## 3.

La **ESTÉTICA** tiene por objeto el análisis filosófico de la belleza, la indagacion de su naturaleza y causas, la descripcion de los fenómenos psicológicos que acompañan á su manifestacion y las facultades del alma á que se refiere, y con las cuales se pone en contacto.

Así como la metafísica busca lo infinito bajo el aspecto de la *verdad*; y la moral bajo el de la *bondad* y la *justicia*; así la estética le busca bajo el de la *belleza*.

La filosofía del arte, la ciencia de lo bello, no la dieron una denominacion especial, ni la consideraron como tal ciencia los filósofos de la antigüedad. Aristóteles en su poética, que no

es mas que un fragmento sobre la poesía dramática, no habla de lo bello ni del arte en general. Platon, mas idealista, fué quizá el primero que se ocupó de una teoría general sobre lo bello, viendo en la armonía, la esencia que vivifica el mundo; pero sus ideas no fueron mas que destellos aislados y fugitivos. San Agustin escribió un libro sobre la belleza, que no ha llegado hasta nosotros. Donde indicó sus principios sobre esta materia, fué en su tratado sobre la música, habiendo formulado su pensamiento con estas palabras: *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est. La unidad y la convergencia de las partes constituyen el carácter esencial de la belleza.* Ciceron, Horacio y Quintiliano escribieron sobre la oratoria y poesía; sus tratados son escelentes, como *parte preceptiva*; aunque carecen de altas miras filosóficas. Leibnitz y Wolfio concibieron la idea de una ciencia particular de lo bello; pero el aleman Baumgarten en 1750 fué quien primero le dió el nombre de *Estética*, denominacion, que á pesar de no ser completamente propia, pues se deriva de una palabra griega que significa sentimiento; no obstante con aquel nombre viene siendo conocida, designada y estudiada en la categoria de ciencia.

## 4.

La parte HISTÓRICO-CRÍTICA DE LA LITERATURA ó SU historia, es la narracion filosófica de las manifestaciones y progresos intelectuales que ha hecho la humanidad, expresados por medio de la palabra, desde los tiempos mas remotos hasta nuestros dias. Tiene por objeto el conocimiento de las obras literarias, el juicio que de ellas se haya formado, la esposicion analítico-crítica de sus defectos y bellezas, la biografía de sus autores y la influencia que sus doctrinas hayan ejercido en general.

El conjunto, la reunion de estas producciones intelectuales (obras literarias) de un género determinado, de un pueblo ó de una época dada, toman tambien el nombre de *literatura*, y en esta acepcion se denomina literatura latina, literatura española, literatura del siglo de Augusto, etc., á la coleccion y conocimiento de

las producciones literarias de estos respectivos pueblos ó épocas.

Su estudio ha estado descuidado hasta el presente siglo, en que ha tomado grandes y legítimas proporciones, levantándose en importancia á la altura de los que mas valen, porque es quizá el que mas contribuye para conocer y apreciar debidamente el grado de cultura intelectual y civilizacion de cada pueblo; de cada época y de la sociedad humana en general.

## 5.

La PARTE PRECEPTIVA, á la que impropriamente se llama RETÓRICA Y POÉTICA, es una série de reglas, que se proponen enseñar á expresar con belleza, por medio de la palabra escrita ó hablada, el pensamiento, en las obras que crea el ingenio humano.

Estas obras, si tienen por objeto principalmente la manifestacion de la *verdad*, se las llama *filosóficas*; si el conocimiento de la naturaleza *física*, *científicas*; si se dirigen al estudio del *dogma*, *dogmáticas*; si á la exposicion de la *bondad* y *justicia*, *morales*; y si su fin directo es la realizacion de la *belleza*, *literarias*.

No hay una línea divisoria, que marque expresa y exclusivamente la esfera de cada uno de estos ramos del saber humano, pues la *ciencia es una*, como es *una* la naturaleza, y como es *una* la verdad: por lo que no pueden estar en una obra científica, moral ó literaria, separadas única y exclusivamente la *bondad*, la *verdad* ó la *belleza*, sino que indispensablemente tiene que participar cada una de ellas de la naturaleza de las demás, aunque las dé carácter y nombre, en la especial nomenclatura de la ciencia, el elemento que mas predomine en la obra, ya sea el *moral*, el *científico* ó el *literario*.

Distintas acepciones han dado los preceptistas á la palabra Retórica. Aristóteles y Quintiliano la hacen sinónima de oratoria, definiéndola, el primero, Arte de persuadir—*Rethorice est vis inveniendi in oratione omnia persuasibilia* — y el segundo, Arte de bien decir—*Sicut hoc, rethoricen esse bene dicendi scientiam. Lib. II, cap. XVI. Inst. Orat.*

Gomez Hermosilla dice que Retórica y Poética no pueden significar mas que tratados particulares sobre las composiciones oratorias y juzga aquella denominacion impropia é inexacta para titular un tratado que tenga por objeto la exposicion de las reglas para componer en cualquier género que sea, y así es que intitula al suyo, Arte de hablar en prosa y verso.

D. J. M. Quintana cree mas adecuado y propio el nombre de Literatura para esta asignatura, que no el de Retórica y Poética que se le venia dando en su tiempo.

El ilustrado profesor Laverde, en su razonado y erudito discurso sobre la asignatura de Retórica y Poética, publicado en sus Ensayos críticos, opina por que desaparezca aquel nombre, sustituyéndole con el de Principios de Literatura.

Esta denominacion es demasiado vaga, porque la palabra literatura en la acepcion que generalmente se le dá se estiende, no solo á la exposicion de los preceptos para componer en prosa y verso, ó á la teoria de todos los géneros de escribir, ya la consideremos en conjunto, ya á lo que es peculiar á cada uno de ellos, sino que por Literatura se entiende tambien la expresion de la belleza realizada por la palabra, y además ese conjunto de obras literarias, que segun pertenezcan á distinta nacion, época ó género toma distinto nombre; y así es que decimos: Literatura latina, Literatura española, Literatura del siglo XVI, Literatura dramática, etc.

Partiendo, pues, de estas ligeras observaciones, que someramente dejamos indicadas, nos hemos atrevido, no solamente á definir la palabra Literatura, sino á dividir su estudio y denominar cada una de sus partes, como se expresa en el testo.

II. *Idea general de lo bello y lo sublime: explicacion de otras voces que se emplean con frecuencia en literatura.*

## 6.

El OBJETO de la literatura es la realizacion de la *belleza* expresada por medio de la palabra escrita ó hablada.

La realidad de esta ciencia consiste en la de la idea que le dá nacimiento, es decir, en la realidad de la *belleza*; idea necesaria y esencial en la literatura y en las artes.

De varios modos, pues, podemos expresar y hacer sentir un pensamiento *bello*; ó sirviéndonos de la palabra, y de aquí la *literatura*, ó empleando otros medios que se dirigen á diferentes sentidos, y de aquí, la música, la pintura, la escultura y la arquitectura que todas se proponen el mismo objeto, realizar la *belleza*.

## 7.

La *belleza* se siente; pero no se puede definir. Se nos presenta bajo tres formas, que son la *absoluta*, la *real* y la *ideal*.

La *belleza absoluta* tan solo existe en Dios, fuente de todo lo bello.

La *belleza real* se nos presenta en la naturaleza, en el hombre. Está expresada por la materia en los objetos de la creacion.



La *belleza ideal*, que es la que constituye esencialmente el objeto de la literatura y de las artes, es una creacion del alma, ocasionada por una impresion pura, deleitosa y desinteresada, que sugiere á la mente una idea mas perfecta, que la que perciben los sentidos; que la que existe en el mundo real.

La belleza no está en una sustancia, en un elemento, en una cualidad; puede residir en el movimiento, en la combinacion de colores ó de sonidos, en la figura humana, en los edificios, en las plantas, en los paisajes, en el verso, en la prosa y en otra infinidad de producciones anómalas.

Las cosas grandes y las pequeñas, las útiles y las inútiles, las complicadas y las sencillas pueden escitar en nosotros la idea de la *belleza*.

Las impresiones que experimentamos en su contemplacion, no son principalmente producto de ninguna cualidad intrínseca y física de los objetos, sino el recuerdo ó concepcion de otros objetos que se asocian en nuestra imaginacion con los presentes, que estos sugieren por sí y sin ningun esfuerzo de nuestra voluntad, y que nos afectan é interesan siendo impulsados por un sentimiento vivo y apasionado.

La idea de lo *sublime*, es el sentimiento espontáneo é irreflexivo de un poder grande, enérgico y superior, cuyos límites no percibimos; que se muestra en las obras del arte ó se revela por la naturaleza.

Asi, pues, consideramos *sublime* todo aquello en que vemos resplandecer el poder inmenso é infinito de

Dios, y causa en nosotros un sentimiento de asombro y de admiracion. Es un placer austero y acompañado muchas veces de terror.

## 10.

El *buen gusto* es la capacidad que tiene el hombre para sentir y distinguir la belleza en las obras de la naturaleza y del arte.

El *buen gusto* no se limita á calificar y juzgar lo bello en el órden físico, natural ó artificial, sino que comprende tambien las acciones humanas en cuanto son hijas de la voluntad. Así el tipo de la belleza, en el órden moral, es la virtud; como en el órden intelectual es la verdad, siendo sus antagonistas el error y el vicio, que son feos y horribles.

El *criterio* del buen gusto son las impresiones de los sentidos, con los recuerdos que de ellas conserva la memoria, y la concepcion racional de la belleza.

La teoría de que debe ser este criterio la *imitacion de la naturaleza*, es mezquina é incompleta. Las artes y la literatura no *imitan*, *expresan* la naturaleza. Afectado el artista por un sentimiento profundo, lo vacía exteriormente por alguno de esos medios que tiene á su disposicion, ya en manifestaciones plásticas, ya en expresiones vehementes del lenguaje ó de cadencia rítmica, ya por medio de la pintura ó la música.

Estas manifestaciones se revisten de distintas formas ocasionando una notable diversidad de gustos; influyendo en esto poderosamente el clima, la educacion, el temperamento, las épocas y otra infinidad de circunstancias que hacen variar la apreciacion del gusto, siempre que depende de la sensibilidad, que es una causa variable. Pero cuando procede de la inteligencia humana, formando ella el modelo perfecto de la belle-

za, que sirve de punto de comparacion al gusto, entonces como causa permanente, es *uno, invariable y universal*.

El gusto existe en el literato para dar á sus obras las cualidades que las han de hacer bellas, y existe en los lectores ú oyentes para sentir, distinguir y apreciar estas cualidades. De aquí el gusto *positivo y negativo*.

## 11.

Las palabras *gusto y génio*, con bastante frecuencia se ven confundidas; pero tienen distinta significacion. *Génio*, es la facultad de crear la belleza. Es ese destello de la inteligencia divina, con que Dios ha querido favorecer á algunas de sus criaturas, y á lo que se ha llamado *númen*, inspiracion.

El génio crea, el gusto juzga. Se afina y perfecciona con la educacion literaria, leyendo buenos modelos y oyendo á buenos maestros.

## 12.

CRÍTICA LITERARIA es el juicio que se hace de las obras ó escritos, fundado en las reglas del arte y del buen gusto. Su objeto es apreciar las bellezas ó defectos, en cualquiera obra literaria, haciendo aplicacion de las reglas del arte.

## 13.

La IMAGINACION, es la facultad que tenemos de reproducir mentalmente las imágenes de los objetos sensibles.

La imaginacion verdaderamente no crea, lo que hace es reproducir las creaciones que forja la mente, combinando los elementos que la suministra la realidad.

SENTIMIENTOS, son todas las modificaciones agradables ó desagradables que experimenta pasivamente el alma.

AFECTOS, los movimientos activos de simpatía ó antipatía que siente el alma á consecuencia de un fenómeno psicológico.

PASIONES, son los mismos afectos que enérgica y violentamente nos impulsan y arrastran hácia unos objetos, ó nos alejan de otros, como el amor y el odio.

ENTUSIASMO, es la exaltacion simpática de la passion inspirada por todo lo que creemos digno de veneracion y amor.

## 14.

La Estética es el fundamento filosófico de la Literatura: en ella y en la observacion están basadas sus reglas; por lo que deben comprobarse con ejemplos sacados de los escritores mas selectos, para demostrar la teoria con la práctica, y para que sirvan además de modelos que vayan formando y perfeccionando el buen gusto; así pues dividimos estos Elementos de Literatura preceptiva en tres partes:

I. DE LA ELOCUCION.

II. DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

III. DE LA POÉTICA.

La Literatura recibe sus preceptos de la filosofía y de la observacion: su teoría viene siempre despues de la práctica, como que no consiste sino en la generalizacion de lo observado, para aplicarlo y estenderlo en seguida á objetos semejan-

tes de los que concibió y trazó primitivamente el génio. De seguro no hubiera escrito Aristóteles su doctrina poética, si no hubiesen existido con anterioridad Homero, Esquilo y otros poetas griegos, que no se ajustaron á ningun tratado retórico, ó preceptivo literario para crear lo mas sublime de la clásica literatura, como la *Íliada* y el *Edipo-rey*, sino que con estas y otras obras produjeron el arte.



los de los que continúan y para permitirnos el paso. En  
segundo no hubiera estado Aristóteles en doctrina posible, si no  
hubiera estado con anterioridad. Hemos, también, y otros  
puntos críticos, que no se refieren a ningún tratado de  
este o preceptivo de esta parte, pero lo más sublime de la  
ciencia humana, como la vida y el tiempo, sino que  
con esta y otros temas, que se refieren a la vida.

# LA VIDA HUMANA

## LA VIDA HUMANA

La vida humana es un fenómeno complejo y misterioso. Se trata de un proceso que comienza en el momento de la concepción y que termina en el momento de la muerte. Durante este tiempo, el ser humano experimenta una serie de cambios físicos, psicológicos y espirituales. Estos cambios son el resultado de la interacción de diversos factores, como la genética, el ambiente y la cultura. La vida humana es, por lo tanto, un fenómeno que merece ser estudiado y comprendido en profundidad.

En el momento de la concepción, el ser humano comienza su existencia. Este momento es crucial, ya que determina el curso de su vida. Durante el desarrollo, el ser humano experimenta una serie de cambios físicos, psicológicos y espirituales. Estos cambios son el resultado de la interacción de diversos factores, como la genética, el ambiente y la cultura. La vida humana es, por lo tanto, un fenómeno que merece ser estudiado y comprendido en profundidad.

# PARTE PRIMERA.

---

## DE LA ELOCUCION.

15.

Las partes esenciales de toda composicion literaria, hágase de viva voz ó por escrito, en prosa ó en verso, son el *pensamiento* y el *lenguaje*, que reunidos constituyen la *elocucion*.

ELOCUCION es la manera que tenemos de espresar nuestros pensamientos y afectos cuando hablamos ó escribimos: ella nos da reglas para la mas acertada eleccion y distribucion de las palabras, de las cláusulas y de los pensamientos, ya para la formacion del discurso, ya para las demás obras literarias.

La relacion íntima que debe existir entre estos elementos, constituye la *forma* de las obras literarias, y de ella depende en gran parte su aceptacion. La historia de la conquista de Méjico por D. Antonio de Solís, por ejemplo, es un libro que carece de verdad histórica, de apreciaciones críticas y altas miras filosóficas, y no obstante ha adquirido gran celebridad y es leído con gusto por su brillante elocucion. Así es que consideramos á ésta como un tratado general de preceptos, aplicables á todo género de composiciones literarias. Sus re-

glas están fundadas, no precisamente en la autoridad, sino en la meditacion y en la observacion. Si su estudio no dá *génio* y *gusto literario*, al que absolutamente carece de ellos, ayuda, guia y perfecciona el criterio del que con ellos ha sido dotado. Estudio y preceptos necesitan para su buen desempeño todas las profesiones, todas las ciencias, todas las artes: en ellos ejercita su actividad intelectual lo mismo el jurisconsulto que el arquitecto, el ingeniero que el médico, y ¿por qué razon se ha de eximir de esta ley general del estudio el poeta, el orador ó el escritor, que tienen la alta mision de hacer de la palabra la espresion de lo verdadero, de lo justo, de lo bueno y de lo bello?

Es una vulgaridad creer que las reglas son rémoras para la imaginacion, que coartan y deslucen sus mas nobles destellos. La razon y la esperiencia nos demuestran que del estudio necesitaron los Demóstenes, los Dantes y los Masillones, para con el arma poderosa de la palabra defender los intereses mas caros de los pueblos, y combatir la ignorancia, el egoismo, la ambicion y la impiedad.

## 16.

**PENSAMIENTO**, es el sentimiento de la existencia, la percepcion de impresiones ejercidas en los órganos de los sentidos, y de modificaciones interiores. Para la escuela fisiológica, es uno de los atributos funcionales del cerebro. Para el literato, en cuyo sentido nos interesa definirle, diremos que, *pensamiento* es todo lo que nos proponemos comunicar á los demás cuando hablamos ó escribimos, ya sean las ideas que tenemos de las cosas, ya los juicios que de ellas nos hayamos formado, ya los varios afectos que estas ideas y estos juicios hayan escitado en nosotros.

El pensamiento es el alma de todo discurso y de todo escrito; por eso debe preceder el estudio de la Lógica, que de él trata, al de la Retórica y Poética, ó como se llama en este libro, al de la Literatura Preceptiva: el arte de racionar debe servir de base y preparacion para el de hablar y escribir. Las palabras nunca pueden representar fielmente las sublimes mo-



dificaciones del pensamiento, si el pensamiento mismo por un acto de profunda reflexion no examina la marcha de sus mas imperceptibles operaciones: así es que no podría darse orden, claridad, precision y propiedad en las palabras, sin primero conocer bien la naturaleza y cualidad de las ideas que se quieren expresar.

## 17.

**LENGUAJE** es el conjunto de palabras con que expresamos nuestros pensamientos.

Muchos han sostenido que *pensar* y *hablar* son una misma cosa, y que no se puede pensar sin hablar, ni hablar sin pensar; pero estos no han tenido presente que diariamente enriquecemos nuestro lenguaje valiéndonos para ello del pensamiento que inventa palabras y las dá valor. La palabra sirve para la comunicacion del pensamiento; pero no es absolutamente necesaria para la formacion de éste, por mas que su relacion sea tan íntima que solo por medio de un detenido análisis podemos comprender su separacion.

El lenguaje no ha sido invencion humana: fué necesaria la palabra para inventar la palabra. De Dios recibimos el espíritu y la palabra.

## CAPÍTULO I.

## DE LOS PENSAMIENTOS.

## 18.

El pensamiento (16) es el alma de toda obra literaria, es la esencia, el fondo, su parte mas principal; de nada serviría revestirla de armónicas palabras y sonoras frases, si no estuviese apoyada en la sólida base de la *verdad* y de la *bondad* del pensamiento. Así es que los antiguos retóricos, y los escolásticos, comprendiendo toda su importancia, trataron de dar reglas, y dieron muchas, para hallar los pensamientos; reglas completamente inútiles, y que no son otra cosa mas que lugares comunes, que el buen sentido y la sana crítica relegaron, como se merecen, al olvido.

No existen, pues, reglas para hallar los pensamientos; estos nacen de la inspiración del escritor, de la instrucción y buen gusto con que esté dotado, y del especial y detenido estudio que haya hecho del asunto que va á tratar.

Pero como los pensamientos que ocurran sobre cualquier asunto, pueden ser muchos y varios, como no todos deben adoptarse, ya por no ser necesarios, ya por vicios que tengan, se hace indispensable la elección, y para esta elección es preciso examinar las cualidades de los pensamientos.

Las cualidades esenciales que deben tener los pensamientos, que se empleen en las composiciones literarias, son: *bondad, verdad, claridad y naturalidad.*

Hay BONDAD en los pensamientos, cuando resplandece en ellos la moralidad, cuando no expresan ideas y conceptos bajos, indecentes ó asquerosos, que dejen en el alma perniciosos sentimientos. La virtud es un elemento positivo de belleza; el vicio y el pecado son feos y horribles; y los adornos literarios, con que en ocasiones se les trata de revestir, siempre serán, cuando menos, recursos frívolos, indignos del arte y de la ciencia.

La máxima, que en una de sus comedias estampa un celebrado escritor, de que *para ser feliz debe tenerse mal corazon y buen estómago*; y el dicho de Lope de Vega (1) de que *el vulgo paga y que es justo hablarle en necio para darle gusto*, son pensamientos chistosos; pero encierran un fondo de cinismo, que si se interpretasen tal como suenan, harían indignos á sus autores de la alta reputacion, que por otros conceptos justamente han merecido.

Para apreciar lo que influye y vale en la elocucion

---

(1) Lope de Vega quiso irónicamente dar la razon de por qué no guardaba las tres unidades dramáticas, ni escribía al uso antiguo, reproduciendo en el teatro el género clásico de la literatura greco-latina, que intentaron, con poco criterio, introducir Villalobos, Simon de Abril y Oliva, con las traducciones de Plauto, Terencio y Eurípides. Pero habían pasado aque'los tiempos, y el público de Lope quería, y le agradaba mas, ver representar en el teatro las escenas caballerescas, que fuera de él presenciaba todos los dias, y defendiendo Lope este gusto y tendencia, dirigia á los que sostenian el gusto antiguo clásico, el pensamiento criticado por nosotros en el testo, y que tiene alguna excusa atendidas las circunstancias expuestas; y que no fué emitido tan solo por dejarse arrastrar de vulgares exigencias, ni por adular servilmente á quien le pagase por hablar en necio.

la *bondad* de los pensamientos, no hay mas que comparar una de las mas celebradas odas de Horacio, la que empieza: *Beatus ille, qui procul negotiis*, con la imitacion que de ella hizo Fr. Luis de Leon, que empieza: *¡Qué descansada vida!* Uno y otro poeta pintan con halagüeños colores la tranquilidad de la vida del campo, modesta y oscura; la moderacion en las riquezas; la brevedad de los años y las ventajas de la tranquilidad del ánimo.

El estilo de Horacio es poético, su expresion armónica, sus descripciones variadas é interesantes; pero toda la composicion está impregnada de escepticismo, que sube de punto al final en el *quærit ponere kalendis*, destruyendo con este rasgo de incredulidad todo cuanto ha dicho sobre la dulzura de la vida del campo, y convirtiendo todo su poema en una declamacion de artificiosa frivolidad, que matando la ilusion, le deslucce y le hace completamente desmerecer. Por el contrario Fr. Luis de Leon, siendo su oda una imitacion de la de Horacio, la hace superior á esta, porque la despoja de ese escepticismo, convirtiéndola en un raudal de purísima moral, suave y deliciosa que sale del corazon y va al corazon, sin esfuerzo ni estudio. Todo en ella es sencillo, sin artificio, sin aparato; llegándonos á persuadir que el poeta tiene todo su placer en la medianía, en el estudio, en el retiro, en la tranquilidad de conciencia. Esto siente y esto cree; y esto hace sentir y creer, poniendo en admirable armonía sus pensamientos, sus imágenes y su expresion con el sentimiento que le inspira y con los objetos que canta. Bellísima composicion, llena de agrado, de sensatez, de dulzura y de poesia.

(Véanse los números 1.º y 2.º del apéndice.)

La VERDAD del pensamiento consiste en su conformidad con la naturaleza de las cosas á que se refiere. Cuando el pensamiento no tiene esta circunstancia será absurdo ó falso. Tal es el que usa Virgilio en la Eneida, cuando Eneas, al dar muerte al príncipe Lauro, exclama:

*Hoc tamen, infelix, miseram sol abere mortem  
Æneæ magni dextra cadis.*

En tu adversa suerte, desgraciado jóven! consuélote el saber que ha sido el noble acero de Eneas quien te dió la muerte.

Este pensamiento es evidentemente falso, y aunque los poetas tienen licencia para suponer lo que no ha pasado, no se les puede conceder la facultad de hacer absurdas consideraciones.

..... Pictoribus atque Póetis  
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas  
Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim.  
Sed non ut placidis cœcant inmitia; non ut  
Serpentes avibus gementur, tigribus agni.

HORACIO.

LA VERDAD CIENTÍFICA de los pensamientos literarios (*Conformitas notionis cum objeto*) es necesaria en las obras que se dirigen especialmente á instruir, esto es, en las didácticas, científicas y dogmáticas. En las que su objeto principal es entretener y agradar (*delectare, juvare*) basta que los pensamientos tengan verdad *poética* ó relativa, que es su conformidad con las cosas cuales deben, ó debieron ser, admitidas las suposiciones que caben dentro de la esfera de la verosimilitud. Tales son los pensamientos contenidos en los dis-

cursos que Cervantes pone en boca de *D. Quijote*, ya en las aventuras de los molinos de viento, ya en las de la venta, atendiendo á que si ni unas ni otras han existido realmente, no obstante poéticamente hablando, son verdaderos los pensamientos usados en ellas, pues cabe en la verosimilitud, que un hombre monomaniaco con el caballerismo, como supone Cervantes que era *D. Quijote*, hablase y obrase de aquella manera, en ese terreno del exagerado caballerismo, y fuera de él aparezca un hombre cuerdo y hasta sensato.

En escritos festivos y jocosos es donde únicamente son permitidos los pensamientos falsos, porque producen un contraste que por lo ingenioso agrada, como sucede en el romance 16 de Quevedo, que dice:

Parióme adrede mi madre,  
 Ojalá no me pariera,  
 Aunque estaba, cuando me hizo,  
 De gorja naturaleza,  
 Dos maravedís de luna  
 Alumbraban á la tierra,  
 Que por ser yó el que nacía,  
 No quiso que cuatro fueran.  
 Nací tarde porque el sol  
 Tuvo de verme vergüenza,  
 En una noche templada  
 Entre clara y entre yema.  
 Un miércoles, con un martes  
 Tuvieron grande revuelta,  
 Sobre que ninguno quiso  
 Que en sus términos naciera.

— Llámanse *pensamientos claros*, aquellos que á primera vista y sin esfuerzo de ninguna clase se comprenden perfectamente, sin necesidad de detenerse á

meditar para descubrir la relacion y enlace de las ideas.

La CLARIDAD es una *circunstancia esencial*; sin ella no existe el pensamiento. Es relativa entre el sugeto y el objeto, y por lo tanto, no basta comprender el pensamiento, sino que es preciso hacerle comprender á los demás, y para esto hay que ponerle al nivel de su inteligencia, atendiendo á la edad, instruccion y grados de civilizacion que tenga la persona ó las personas á quienes se dirijan.

^ No se opone á la claridad, la *profundidad*; al contrario, le dá mas grados de brillantez, y en ocasiones despide raudales de luz: tal sucede con los siguientes ejemplos.

«Et non ignara mali miseris succurrere disco.»

VIRG. lib. I. *Eneida*.

Invicto, no invencible, te contemplo.

QUINTANA.

La música de Carril era como las alegrías pasadas, agradable y triste al alma.

OSSIAN.

¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia  
Do apenas nace el sol, cuando se pone  
En las tinieblas de la noche fria?  
Qué es mas que el heno, á la mañana verde,  
Seco á la tarde?

RIOJA.

Del Capitolio á la roca Tarpeya no hay mas que un paso.

La NATURALIDAD de los pensamientos consiste, en que aparezcan espontáneamente nacidos del asunto de

que se trate y expresados sin esfuerzo, ni estudio de ninguna clase.

La naturalidad no es antagonista al talento, ni á la instruccion; como no lo son la urbanidad ni la finura en el trato social, á la confianza y al afecto. Las obras literarias que encierran mas estudio y mas meditacion son las que nos parecen escritas con mas naturalidad.

#### EJEMPLOS.

Si es ó no invencion moderna  
Vive Dios que no lo sé;  
Pero delicada fué  
La invencion de la taberna.  
Porque allí llevo sediento,  
Pido vino de lo nuevo,  
Mídenlo, dánmelo, bebo,  
Págolo y vóime contento.

BALTASAR DE ALCAZAR.

Junto al agua se ponía  
Y las ondas aguardaba,  
Y al verlas llegar huía;  
Pero á veces no podía  
Y el blanco pié se mojaba.

G. POLO.

¡Oh, mas que mármol á mis quejas  
Y al encendido fuego en que me quemo,  
Mas helada que nieve, Galatea.

GARCILASO.

(Véase el número 5 del apéndice).



## CAPÍTULO II.

## DEL LENGUAJE.

I. *Elementos constitutivos del lenguaje.*

24.

Los elementos constitutivos del lenguaje, son: las *palabras*, las *oraciones* y las *cláusulas*.

25.

*Palabra*, es el signo oral de una idea.

La palabra no es signo natural de la idea, sino arbitrario: así lo prueba el que muchas veces no hay semejanza entre éste y aquella; y lo confirma el que una misma idea está expresada en diferentes idiomas por palabras muy diferentes. *Loco*, *Fou*, *Démens*, son palabras que no se parecen y no obstante significan una misma idea.

No es, pues, el uso de la palabra lo que hay de innato en el hombre, sino la facultad de formarla ó aprenderla de otro.

26.

Las palabras enlazadas unas con otras, ya por medio de la concordancia, ya por medio del régimen, ya

:

por inmediata colocacion forman la *oracion gramatical*, que es la expresion de un juicio, ó de un deseo, v. g. *Dios es justo. Sed feliz.*

## II. De las palabras.

### 27.

Las palabras, además de su valor ideológico, gramatical y lógico que pueden tener, y del que no nos incumbe tratar, tienen otro por razon de su uso y significacion puramente literario, y en este concepto, las clasificamos en palabras *equivocas, homónimas, sinónimas, cultas, técnicas, nuevas y anticuadas.*

### 28.

**PALABRAS EQUÍVOCAS**, son las que pueden tomarse en diversas acepciones, porque tienen doble sentido, conviniendo su significacion á distintas cosas, v. g. *Cáncer*, que significa uno de los signos del zodiaco, y tambien una enfermedad conocida con este nombre.

Los equívocos, que procediendo de distintas raices, se pronuncian ó escriben igualmente, se llaman palabras **HOMÓNIMAS**, v. g., *mano, velo, amo.*

Tanto las palabras equívocas, como las homónimas, no deberán emplearse mas que en obras y escritos festivos y jocosos, y eso siempre sin abusar mucho de ellos, pues cuando llegan á aglomerarse en la elocucion la hacen empalagosa, como sucede á Quevedo en este romance:

Los diez años de mi vida  
 Los he vivido hácia atrás,  
 Con mas *grillos* que el verano,  
*Cadenas* que el Escorial.

Mas *alcaldes* he tenido  
 Que el castillo de Milan,  
 Mas *guardas* que el monumento,  
 Mas *hierros* que el Alcorán,  
 Mas *sentencias* que el derecho,  
 Mas *causas* que el no pagar,  
 Mas *autos* que el dia del Corpus,  
 Mas *registros* que el misal,  
 Mas *enemigos* que el alma,  
 Mas *corchetes* que un gaban,  
 Mas *soplos* que lo caliente,  
 Mas *plumas* que el tornear.

Mas atinado y mejor gusto revela Baltasar de Alcázar, en su *Cena jocosa*, cuando dice:

Con dos tragos del que suelo  
 Llamar yo néctar divino;  
 Y á quien otros llaman *vino*  
 Porque nos *vino* del cielo.

Buen efecto hacen tambien los equívocos que con frecuencia usa Cervantes en su inmortal *Quijote*, como entre otros es este, «no se curó el arriero de estas razones (y fuera mejor que se *curara*, porque fuera curarse en salud), antes trabando de las correas las arrojó gran trecho de sí.»

Por el contrario están fuera de su lugar los equívocos que usa Lope de Vega en su *Jerusalén*, y Balbuena en su *Bernardo*; ambas son composiciones *épicas*, que por su carácter son las mas severas, serias y graves que se conocen en la literatura; por eso desdican en ellas tanto los equívocos, sobre todo el de Lope de Vega, cuando llama piadosa á la yegua Rosafior: véanse los ejemplos siguientes:

Ismenia, mientras esto referia  
 Manrique, asiendo del arzon la mano,  
 Subió veloz en Rosafior, mas *pia*  
 Que su dueño el rendido castellano;  
 Porque de los *remiendos* que tenia  
 Haber hecho en su piel *vestido sano*

Pudo naturaleza, que procura  
Tal vez en los defectos la *hermosura*.

LOPE DE VEGA, *Jerusalen*, lib. XVI.

El diestro brazo le arrancó del codo  
A Fulco, gran maestro, de un montante,  
Con que le arrebató su saber todo,  
Y de muy *sábido* le dejó *ignorante*:  
Y al *taur* Alcín le dió un revés, de modo  
Que ambas las *manos* le quitó delante:  
Y él, hecho á perder manos en el juego,  
Quedó del golpe con algun *sosiego*.

VALBUENA, *Bernardo* lib. III.

## 29.

Se llaman PALABRAS SINÓNIMAS aquellas que *parece* tienen una misma significacion. Algunos han entendido que palabra sinónima valía tanto como palabra diferente de otra en el sonido, pero idéntica en la significacion; y por eso, queriendo dar una idea exacta de los sinónimos, han dicho que son nombres diversos de una misma cosa (*diversa ejusdem rei nomina*) tales son entre otras muchas las palabras *viejo*, *antiguo* ó *anciano*: *doméstico* ó *casero*; *amare*, *diligere*: *gratus*, *jucundus*.

Prescindiendo de que en las lenguas haya ó no palabras sinónimas en el sentido que acaba de explicarse, y que mas extensamente se hará al tratar de la propiedad del lenguaje, diremos con Capmani, «que otro de los riquísimos tesoros de nuestra lengua es el gran caudal de sinónimos, es á saber, de aquellas voces de una misma especie que, siendo idénticas entre sí respecto á la significacion objetiva de la idea principal que todas representan, son distintas en cuanto á la significacion formal de la idea accesoria que cada una determina y caracteriza. Por consiguiente no hay rigurosos sinónimos en el sentido riguroso de la palabra, que sin aumentar el número de ideas, multipliquen sin necesidad el de las palabras.»

El encontrar en una lengua palabras perfectamente sinó-

nimas, sería motivo para tenerla por defectuosa y no por rica, abundante y perfecta.

Cuando se tiene un signo exacto y propio de una idea, de qué serviría tener dos ó mas? La riqueza de las lenguas no consiste solo en el número de palabras de que se componen, sino tambien en el de las ideas que con aquellas puedan expresarse.

Huerta, en su tratado de sinónimos castellanos, trata bien este punto y es digno de ser estudiado.

## 30.

VOCES CULTAS, son las derivadas de las lenguas muertas, como la latina y griega, y que por no ser su empleo general y corriente han caido en desuso, como *libidinoso*, *supermo* y otras por este estilo. Todo escritor prudente debe abstenerse de usarlas, pues nada pone mas en ridículo que la afectacion y el pedantismo, de quien quiere pasar por culto y entendido, tan solo por valerse de esta clase de palabras.

En el siglo xvii y xviii, reinó en España este mal gusto. Apenas empezó, ya dijo Juan de la Cueva en su *Ejemplar Poético*:

De dos archipoetas conocidos  
Una murmuracion oí á un poeta  
Porque usaban vocablos escondidos.  
*Sclopetum* llamaban la escopeta,  
*Escapeda* decian al estribo,  
*Famélica curante* á la dieta;  
Al maldiciente le decian *cancivo*,  
A la casa comun de la vil gente:  
*Público alojamiento del festivo*.  
*Carnes privium* llamaban comunmente  
A las carnestolendas, y así usaban  
De aquesta afectacion impertinente.

Esto mismo criticó Quevedo en la *Culta latina parla*, y mas de una vez cae él en el mismo defecto, como le sucedió tam-

bien á Lope de Vega, que censuraba el culteranismo de Góngora, y sin embargo, dice en su *Jerusalén*, libro 15.

Osorio tiene en tanto con heridas  
Mortales á sus piés á Orfin y á Clorio,  
Y la tierra de partes divididas  
De Diomedes parece el *diversorio*.

## 31.

**PALABRAS TÉCNICAS**, son aquellas que están consagradas á objetos de ciencias y artes, v. g., *termómetro*, *bauprés*, etc.

Emplear términos técnicos, cuando no han pasado al lenguaje comun, siendo por lo mismo poco conocidos, es un pedantismo completamente ridículo, y hasta hace el lenguaje ininteligible, como le sucede con mucha frecuencia á Valbuena: véase este ejemplo:

Las puertas adornadas con festones,  
De istriadas columnas y de lazos,  
Frisos, triglifos, ménsulas, cartones,  
Acroteras, metopas y cimacios,  
De oro y estuco piñas y artesones,  
Frontispicios y bellos lagrimazos,  
Varios florones y mosaicos varios.

## 32.

**Palabras nuevas**, son aquellas que han sido introducidas recientemente en el idioma, como *telegrama*, *confortable*, *debutar*, *fotografía*, etc. El uso de palabras ó locuciones nuevas, se llama **NEOLOGISMO**, y no debe emplearse mas que cuando lo prescriba la imperiosa necesidad, por no haber en el idioma términos para expresar la nueva idea.

.....Si forte necesse est  
 Indiciis monstrare recentibus abdita rerum;  
 Fingere cinctutis non exaudita cethegis  
 Continget, dabiturque licentia sumpta pudenter;  
 HORACIO.

Tampoco disuenan en poesía las palabras *nuevas*, con tal que estén acomodadas á la índole de la lengua, y al carácter de la composición en que se empleen. Hé aquí algunos ejemplos de nuestros principales poetas:

Murmullante te aфанas.

MENENDEZ VALDES.

Los dorados undívagos cabellos.

L. MORATIN.

Allí en augusta tropa de sombríos  
 Bosques y las lauríferas orillas.

LISTA.

Hidrópicos de aurífero veneno.

ARRIAZA.

Sin él, qué es la beldad? flor inodora.

QUINTANA.

Los humanos pisaban los vergeles  
 del aromoso Eden.

REINOSO.

Del pomífero otoño.

BURGOS.

No están, como en los anteriores versos, bien empleadas las palabras nuevas, en los siguientes de Cienfuegos, que hacen mal efecto por no observarse la regla ya expuesta.

Bien como en el abismo honditronante.

La alegría otoñal ya palidece.

Rustiquecido,

Con mano indiestra de robustas ramas.

PALABRAS ANTICUADAS son aquellas que habiendo pertenecido al idioma han dejado de usarse, como *cibdad*, por ciudad; *ome*, por hombre.

El uso de voces ó locuciones anticuadas, se llama *arcaismo*, y debe evitarse, pues hace al lenguaje amanerado, por el ridículo contraste que produce la mezcla de palabras y construcciones anticuadas, con las modernas y de actualidad.

El justamente celebrado Mariana, debió tener alguna afición á hablar y escribir á la antigua, pues le critica Saavedra Fajardo en su *República literaria*, en esta forma:

«El otro de largas y tendidas vestiduras, es Zurita á quien acompaña D. Diego de Mendoza, advertido y vivo en sus movimientos, y Mariana, cabezudo, que por acreditarse de verdadero y desapasionado con las demás naciones, no perdona á la suya, y la condena en lo dudoso: afecta la antigüedad, y como otros se tiñen las barbas por parecer mozos, él por hacerse viejo.»

Iriarte censuró el arcaismo con estos versos:

Ora, pues, si á risa provoca la idea  
Que tuvo aquel sándio moderno pintor,  
¿No hemos de reirnos al ver que chochea  
Con ancianas frases un novel autor?  
Lo que es afectado juzga que es primor;  
Habla puro á costa de la claridad;  
Y no halla voz baja para nuestra edad,  
Si fué noble en tiempo del Cid Campeador.

Así, pues, para que las palabras ó expresiones constituyan un lenguaje correcto, deberán desecharse por regla general las equívocas, homónimas, cultas, nuevas y anticuadas; y no siendo en los tratados didácticos, también las técnicas: usando únicamente las que reúnan pureza, propiedad y armonía.



### III. De las cláusulas.

#### 34.

CLÁUSULA, es la reunion de palabras que forman un sentido perfecto. Hay cláusulas *simples*, *compuestas* y *complexas*.

La *simple* es la que no tiene mas que un sugeto y un atributo, ó un solo nominativo y un verbo, con su régimen, como: *el General manda el ejército*.

CLÁUSULA COMPUESTA, es la que tiene muchos sugetos y un atributo ó muchos sugetos y muchos atributos, como: *el General y los Coroneles mandaban el ejército*.

CLÁUSULA COMPLEXA, es la que contiene frases modificativas del sugeto ó del atributo; como: *el General y los Coroneles dirigieron con acierto y valor el ataque, protegiendo ventajosamente la retaguardia*.

#### 35.

La reunion de muchas cláusulas simples ó compuestas dependientes unas de otras y enlazadas para formar un todo, se llama *período*.

El período se divide en *miembros*, y el miembro en *incisos*. Hay períodos bimembres, trimembres, etc.

La belleza del período consiste en el número ó cadencia que tiene cada miembro, y ha de hacerse notar en el último sobre todo. Procede esta armonía de la acertada combinacion de los acentos y pausas, y de la feliz eleccion y combinacion de las palabras; las cuales deben presentar una série de ideas cuya marcha soste-

nida tienda en sus diversas gradaciones á la cadencia comun y final.

El período no ha de ser ni demasiado corto, porque entonces no tendría la suficiente consistencia para ofrecer todos los atractivos de la armonía, ni demasiado largo, porque se haría pesado, lánguido, difuso y hasta oscuro.

## 36.

Es indispensable que exista *concordancia* y *dependencia* entre todas las palabras que constituyen la cláusula.

La *concordancia* reúne todas las palabras que se refieren á un mismo objeto.

La *dependencia* une al objeto principal las palabras que indican sus relaciones con otro objeto. En efecto, las palabras de una cláusula expresan ó bien las cualidades del objeto, ó bien sus relaciones con otros; en el primer caso, todas las palabras de una cláusula conciertan con la principal y hay *concordancia*; en el segundo, reciben las modificaciones necesarias para que se aperciba la relacion que hay entre ella y el sugeto, y hay *dependencia*.

La concordancia ejerce su predominio sobre las partes principales de la cláusula; la dependencia sobre las secundarias.

Las palabras deben enlazarse con las que preceden y las que siguen, de manera que no haya vacío, ni desorden, en la cláusula.

## 37.

La construccion de las cláusulas tiene el mismo origen que la forma material de las palabras, esto es,

la índole peculiar de cada idioma. Estos tienen palabras distintas para expresar la misma idea, y de la misma manera tienen distintos modos de colocarlas, y diversas maneras de suprimirlas.

En las lenguas de analogía tiene que ir invariablemente el sugeto antes que el verbo, y el verbo antes que el atributo; en las lenguas traspositivas es permitida la inversion, como le sucede á la española que es tan flexible que se presta á ambas combinaciones.

Las reglas para la construccion de las cláusulas son la *concordancia*, la *dependencia* y *régimen*, el buen oído y el buen gusto del escritor, teniendo siempre presente que la índole peculiar de nuestro idioma tiende al lenguaje periódico, esto es, de cláusulas largas, como se observa en los buenos modelos de Jovellanos, Florez Estrada, Balmes, Quintana y otros, cuyo constante y detenido estudio es el mejor medio para llegar á formar esos períodos redondos y sonoros que constituyen la especial belleza del habla castellana.

(Véanse los números 3, 8, 10 y 11 del apéndice).

## 38.

Los gramáticos dividen la construccion de la cláusula en dos clases, á saber: la *natural* y la *artificial*. Por construccion natural entienden la que se acerca á lo que llaman el orden natural del pensamiento. Suponen que la primera idea, la idea fundamental de la cláusula, es el *sugeto*, que la segunda es el *verbo* y la tercera el *atributo*. La construccion artificial es la que invierte este orden, coloca el *verbo* antes que el *sugeto*, ó el *predicado* ó atributo.

Esta doctrina es infundada, y está en contradiccion con la esperiencia. Si fuese cierto que existiese esa construccion natural, esta seria la que únicamente em-

plearian los hombres que están mas cerca de la naturaleza, los que tienen menos estudio y artificio en su locucion, como son el hombre del pueblo y el campesino, y estos son precisamente los que mas uso hacen del lenguaje figurado.

#### IV. De las cualidades esenciales del lenguaje.

##### 39.

Las cualidades esenciales del lenguaje (18) son: PUREZA, PROPIEDAD y ARMONIA; las que reunidas constituyen la correccion del lenguaje ó forman un lenguaje correcto.

##### 40.

La PUREZA del lenguaje puede depender de las palabras, ó de la construccion de la cláusula.

Es pura la voz cuando segun su etimología es castiza, esto es, procede del fondo del idioma en que se habla, ó está legitimada por el uso constante de los buenos escritores.

.....si volet usus,  
Quem penes arbitrium est, et just, et norma loquendi.

HORACIO.

Los vicios opuestos á la pureza del lenguaje, son: el *barbarismo*, el *neologismo*, el *arcaismo*, el *idiotismo* y el *solecismo*.

Se comete *barbarismo* cuando se pronuncian mal, ó se escriben incorrectamente las palabras, ó se usa

de locuciones que pertenecen á otro idioma ; v. g., voy á hacer un *tour de force* por conseguir mis deseos aunque eche á perder mi *estógamo*.

*Neologismo* es el uso de palabras nuevas que han sido introducidas recientemente y sin necesidad en el idioma, como sucede entre otras con las palabras *guasa*, *guason*, *cursi*, etc.

*Modismo* es el modo peculiar de hablar propio y privativo de una lengua, el que suele apartarse en algo de las reglas generales de la gramática ; pero el *uso*, juez y árbitro del lenguaje le ha legitimado. Tal sucede cuando decimos : *Me dejó la cera. Fui con mi amigo á dar un paseo* : y otras locuciones por este estilo.

Si la frase, por no ser propia y privativa del idioma, ofrece un sentido disparatado ó absurdo, se la llama *idiotismo*, como si dijéramos : hacer *entendimiento*, de la misma manera que decimos : hacer memoria. Este distinto sentido, de estas dos frases, inspiró á Iglesias el epigrama siguiente que marca bien la diferencia de ambos :

Hablando de cierta historia  
A un necio se preguntó:  
¿Te acuerdas tú? y respondió:  
«Esperen que *haga memoria*.»  
Mi Inés, viendo su idiotismo,  
Dijo risueña al momento:  
*Haz tambien entendimiento*  
Que te costará lo mismo.

*Solecismo* es el defecto que hay en la estructura de la oracion, respecto á la concordancia de sus partes, como sucede en este ejemplo, tomado de Cervantes: *Fi- dió las llaves á la sobrina del aposento*.

La *pureza* de la construccion de la cláusula, ó de la frase consiste en que marche y se desenvuelva con arreglo á los preceptos gramaticales, y tenga además

un giro propio, castizo y peculiar del idioma. Así, pues, no hay *pureza* en la cláusula, aunque todas las palabras, que en ella se usen, lo sean, cuando su construcción es defectuosa é incorrecta por faltas de *régimen*, *dependencia* ó *concordancia*, ó por *darla un giro que no sea peculiar de la índole del idioma que se hable*.

Ejemplos, en los que todas las palabras son castizas; pero las cláusulas incorrectas por defectos de régimen ó concordancia á lo que se llama solecismo.

Si las nubes de polvo..... no les turbara y cegara la vista.

Escribanos tantos que podia formar un mediano escuadron.

Todos los caballos andaluces tienen las cabezas acarneradas.

Aquellas reservas..... no se pudo hacer con derecho; Por punto general se reservó á la cámara ó haciéndola apostólica, los espolios.

*Tratado de la regatta de España por CAMPOMANES.*

Ejemplos en los que las palabras, aunque castizas, son anticuadas las significaciones de los verbos.

Todos son exidos, (por han salido) las puertas dejadas han abiertas, por han dejado.

Grande alegría es entre todos esos cristianos.

Lo que non ferie el Caboso por cuanto en el mundo ha.

Acuérdome, señor muy magnífico, siendo yo en edad no propecta, mas asaz mozo pequeño..... é aquel grant enamorado Macias, del cual non se fallan sino quatro canciones, pero ciertamente amorosas é de muy fermosas sentencias, conviene á saber;

Cativo de miña tristura.

Amor cruel é briosos:

Señor en quien fiancé:

Probé de buscar mesura.

No hay *pureza* en la cláusula por faltar á los *modismos* castellanos, y á la índole del idioma, cuando se dice: *Se está haciendo política francesa. Vamos á hacer un paseo*, en vez de *vamos á dar un paseo*.

*Hacer talento*, es un idiotismo, y *hacer memoria* es un modismo.

Es imposible determinar fija y concretamente en qué consiste y de qué depende ese giro castizo de la cláusula; se comprende, pero no se explica, qué es lo que dá ese sabor peculiar que cada idioma tiene. Tan solo puede conseguirse con la frecuente lectura y detenido estudio de los clásicos.

Cuando la lengua castellana estuvo en su mayor esplendor, fué en el siglo xvi, como lo comprueban aquellos grandes escritores, entre otros, Solís, Moncada, Melo, Fray Luis de Leon, Mariana, y sobre todos Cervantes; su frase es tersa, robusta, limpia y rotunda. Pero cada época tiene su carácter y fisonomía peculiar en el lenguaje, y es imposible que ahora se le pueda dar aquel sabor de severa y antigua magestad. Es mas, quien se propusiese ahora escribir como Solís, caería en ridícula pedantería.

Los idiomas, por una porcion de causas inevitables, sufren alteracion en sus términos, en sus giros y en esa índole peculiar, de que venimos hablando. Fuerza es transigir con ella, y acomodarse al modo de hablar de la época en que se vive, tratando de evitar cuanto sea posible el contagio del estrangerismo, ya con la introduccion de nuevas voces, ya con giros improprios, ya con el uso de modismos que no procedan del fondo del idioma.

#### 41.

PROPIEDAD *del lenguaje*, es la cualidad de usar de palabras que expresen con exactitud la idea que nos proponemos enunciar. «Entre las diversas expresiones que enuncian una misma idea, una sola es buena, y no siempre la encontramos cuando hablamos ó escribimos. No obstante, es indudable que existe, que todas las demás son débiles, y que ninguna de ellas satisface al hombre de talento que desea darse á comprender.» (La Bruyere.)

Para conseguir esta cualidad, que es la caracterísca

de los grandes escritores, y que en tan alto grado poseyó D. J. Manuel Quintana, no hay mas regla que el estudio de los modismos, de los epítetos, y de los llamados sinónimos; (29) fijando y determinando bien el valor usual y etimológico de las palabras.

Es preciso ser muy escrupuloso con respecto á la eleccion de las palabras, y no creer desde luego que todas las que representan una misma idea se pueden indistintamente usar en la elocucion, pues reflexionando un poco se verá que hay diferencia en la significacion, y que la aparente semejanza solo consiste en que todas enuncian una misma idea principal; pero diversificada con alguna idea accesoria que las dá un carácter mas exacto y mas propio. La semejanza que produce la idea general constituye el *sinónimo*, y la idea accesoria que acompaña á la principal hace que verdaderamente no sea *sinónima* la palabra y que se diferencie de otras como se distinguen las gradaciones de un mismo color.

Por ejemplo, las palabras *viejo*, *antiguo* y *anciano* son sinónimas en cuanto á la idea general de vejez que representan todas, mas seria una *impropiedad* aplicarlas sin distincion á todos los casos, circunstancias y relaciones, bajo las cuales se considera una misma cosa; porque lo *viejo* es opuesto á lo *nuevo*, lo *antiguo* á lo *moderno*, y lo *anciano* á lo que es *jóven*; de manera, que lo *anciano* se refiere á la edad, lo *antiguo* á la duracion del tiempo, y lo *viejo* á los efectos de la duracion del tiempo; y por eso decimos: un *padre anciano*, una *antigua nobleza* y un *vestido viejo*.

*Verdadero*, *verídico* y *veraz*, no tienen la misma significacion aunque expresan la idea general de verdad, y así hablando con propiedad, decimos que un hecho es *verdadero*, que una relacion es *verídica* y que un historiador es *veraz*. Las mismas diferencias encontramos en *hallar* y *encontrar*, en *dejar*, *abando-*



*nar* y *desamparar*, en *romper*, *rasgar* y *quebrantar*, y en otra porcion de palabras que la falta de estudio y observacion las hace sinónimas, no siéndolo en la realidad.

Ciceron y Quintiliano hacen de la distincion y apreciacion de los llamados *sinónimos* un precepto oratorio que constituye la *propiedad* del lenguaje. El primero en sus Tópicos dice terminantemente que debe cuidarse de conocer la diferencia que hay entre voces que parecen tener un mismo valor, «*Quamquam enim vocabula prope idem valere videantur; tamen, quia res differebant, nomina rerum differre voluerunt.*»

Hé aquí cómo distingue, en una de sus epístolas, las voces *amare* y *diligere*: «*Quis erat qui putaret ad cum amorem quem erga te habebam posse aliquid accedere? tantum accessit, ut mihi nunc denique amare videatur, antea dilexisse.*»

Tambien establece diferencia entre las palabras *gratus* y *jucundus* en una epístola que escribió á Atico: «*Ista veritas, etiam si jucunda non est, mihi tamen grata est.*»

Quintiliano, lib. iv de sus *Instituciones oratorias*, dice: «*De ordinario se usan varios nombres para expresar una misma cosa, y sin embargo, si se reflexiona sobre ellos, se encontrará en cada uno cierta fuerza que le es propia.*» «*Pluribus autem nominibus in eadem re vulgo utimur: quæ tamen, si diducas, suam propriam quandam vim ostendent.*»

## 42.

Entiéndese por *armonía* del lenguaje el grato sonido que resulta de la acertada eleccion y combinacion de las palabras en la cláusula, así como de la buena distribucion de los acentos y pausas.

La armonía es una de las cualidades que mas mérito dan á la composicion literaria, principalmente si es poética ú oratoria. Escritores hay que debido á su inspiracion y estudio han sabido dar al pensamiento una traduccion casi musical, que añade tanto encanto á la gracia, tanta elevacion á la grandeza, y tanta fuerza é interés al sentimiento.

Los mejores modelos son Ciceron y Virgilio en latin, y en castellano Jovellanos, Balmes, Valdegamas, Gil Polo, y sobre todos Fr. Luis de Leon.

(Véanse los números 2, 3, 5 y 4).

El estudio y lectura constante de estos modelos son el mejor medio de conseguir la armonía del lenguaje. No obstante á continuacion exponemos algunas reglas que pueden servir de guia, aunque ningunas darán inspiracion y oido á quien no los tenga.

## 43.

De tres causas puede provenir la armonía de un período. 1.<sup>a</sup> De que las palabras de que consta sean por sí mismas y por la coordinacion que se las dé, fáciles de pronunciar, en cuyo caso se llama á la frase *melodiosa*. 2.<sup>a</sup> De que las diferentes partes del período estén distribuidas con cierta proporcion musical que es á lo que se llama *ritmo ó número*. 3.<sup>a</sup> 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 *Armonía imitativa*.

## 44.

Para alcanzar la suavidad y dulzura de la frase á lo que se llama *melodía*, se elegirán palabras de sonido agradable y fácil pronunciacion; cuando sean ásperas y por la mala coordinacion de sus vocales y consonantes, difíciles de pronunciar, serán tambien penosas al oido, y se deberán sustituir con otras que expresen la misma idea ó se le acerquen. Pero aun mayor cuidado habrá de ponerse en la colocacion de las palabras, pues aunque sean blandas y agradables, jamás se formará con

ellas un período que tambien lo sea , si no se les dá una colocacion desembarazada y sonora.

Así , pues , se evitará cuanto sea posible la *monotonía* ó molesta repeticion de las mismas letras ó palabras ; el *hiato* ó concurrencia de muchas vocales de la misma especie v. g. *servia á ambos amos*. La *cacofonia* que es el encuentro de consonantes ásperas y de difícil pronunciacion , v. g. : *Error remoto*. El *sonsonete* que es la repeticion de sílabas idénticas ó parecidas en una misma frase , v. g. , *esos ecos de los ecuestres romanos llegaron hasta nosotros*.

El *ritmo ó número* del período se consigue procurando que así sus miembros , como los incisos , estén distribuidos de modo que la respiracion no se fatigue para recitarlos , y que las pausas , de sentidos mayores ó números , caigan á tales distancias , que estas tengan entre sí cierta proporcion musical.

En la estructura de la cláusula debe observarse una gradacion constante , procurando que el sonido vaya creciendo hasta el fin , que se reserven para los últimos los miembros mas largos , terminando estas con las palabras mas llenas y sonoras , y no con monosílabos que en el final de las cláusulas hacen malísimo efecto , como sucede en esta de Mariana : «Que tal es la inconstancia de la naturaleza y de las cosas que en la tierra hay.»

## 45.

La ARMONÍA IMITATIVA en nuestra lengua , no depende , como en las clásicas , de la mezcla de sonidos agudos y graves , sino de la combinacion de los sonidos lentos ó rápidos , unidos y sostenidos por articulaciones fáciles y distintas.

En la naturaleza es en donde debemos buscar los

principios de la armonía imitativa del lenguaje. Cada pensamiento tiene su estension, cada imágen su carácter, cada movimiento su grado de fuerza y rapidez y cada uno su giro y su sonido, correspondientes á las ideas que expresan. Así los objetos agradables y suaves se describirán con sonidos agradables y dulces; los desagradables con ásperos, los lentos y fijos con graves, los movibles por sonidos del mismo género.

Por la analogía de los sonidos podemos expresar objetos de tres especies: primero, otros sonidos: segundo, las pasiones y conmociones del alma: tercero, el movimiento.

PRIMERO. Por sonidos se pueden representar ó imitar el murmurio de un arroyo, el ruido del trueno, el silbido de los vientos, el balido de las ovejas, el chasquido del látigo, el chisporretear de la leña, etc. La imitación de los sonidos se llama *onomatopeya*.

#### EJEMPLOS.

La abeja *susurrando*,  
 El trueno *horrisonante retumbando*.  
 Rompa el cielo en mil rayos encendido.  
 Y con pavor *horrisono* cayendo  
 Se despedace el *hórrido estampido*.

HERRERA.

.....y solo la pereza  
 No levantó del suelo la cabeza,  
 .....Ni la cerviz sujeta  
 Al yugo, el tardo buey el campo araba.

L. DE VEGA.

SEGUNDO. El sonido de las palabras representa las pasiones ó las conmociones del alma. A las pasiones violentas convienen sonidos ya fuertes, ya precipita-

dos; á las de importancia, sabiduría, magnificencia, reposo y satisfaccion, sentencias rotundas y numerosas; á la impaciencia, al temor y á las pasiones muy vivas, períodos cortos.

EJEMPLOS.

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas:  
Dulces y alegres cuando Dios quería!

GARCILASO.

Corrientes aguas, puras, cristalinas;  
Arboles que os estais mirando en ellas;  
Verde prado de fresca sombra lleno;  
Aves que aquí sembrais vuestras querellas;  
Hiedra que por los árboles caminas  
Torciendo el paso por su verde seno;

GARCILASO.

Faltar pudo su pátria al grande Osuna;  
Pero no á su defensa sus hazañas:  
Muerte y cárcel le dieron las Españas,  
De quien él hizo esclava la Fortuna.

QUEVEDO.

Con ímpetu ruinoso los torrentes  
Disuelven de los montes las raices,  
Envolviendo en sus tímidas crecientes  
Los pueblos y los campos infelices;

CONDE DE TORRE PALMA.

Y tú solo, Señor, fuiste ensalzado;  
Que tu día es llegado,  
Señor de los ejércitos armados,  
Sobre el alta cerviz y su dureza,  
Sobre derechos cedros y estendidos,  
Sobre empinados montes y crecidos  
Sobre torres y muros.

HERRERA.

**TERCERO.** Las sílabas largas expresan la dificultad y lentitud del movimiento. Las breves denotan la celeridad y viveza.

**EJEMPLOS.**

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

**HERRERA.**

Señor mio,  
De este brio,  
Ligereza  
Y destreza,  
No me espanto,  
Que otro tanto  
Suelo hacer, y acaso mas.  
Yo soy viva,  
Soy activa,  
Me meneo,  
Me paseo;  
Yo trabajo,  
Subo y bajo  
No me estoy quieta jamás.

**IRIARTE.**

Ya con triste armonía  
Esforzando el intento,  
Mil quejas repetía;  
Ya cansado callaba,  
Y al nuevo sentimiento  
Ya sonoro volvía:  
Ya circular volaba,  
Ya rastrero corría,  
Ya pues de rama en rama  
Al rústico seguía,  
Y saltando en la grama  
Parece que decía:

**VILLEGAS.**

## CAPÍTULO III.

## DEL LENGUAJE FIGURADO.

46.

Se llaman FIGURAS, ciertas modificaciones que reciben los pensamientos impulsados por la imaginacion, la razon, la situacion moral ó por la intencion del que habla ó escribe.

Estas modificaciones, ó figuras, son debidas, unas veces á la necesidad, por falta de términos propios que expresen nuestras ideas, y otras veces son producidas por la escitacion de las pasiones y situacion del ánimo.

A tres clases reducimos todas las figuras, á saber: *figuras de construccion, tropos, y figuras de pensamiento.*

No proceden del arte, ni de la meditacion, son formas inspiradas por la misma naturaleza; así es que son las mismas en todas las lenguas, en todas las épocas y en todos los paises.

Un estudio minucioso de la infinidad de divisiones y subdivisiones que de las figuras se ha hecho, seria infructuoso y no conduciria mas que á recargar la memoria con términos exóticos.

Si el orador ó el poeta saben sentir, si tienen pasiones, si el cielo les dotó de viva y lozana imaginacion, hallarán las figuras sin buscarlas, en su fantasía y en su corazon.

El arte no las inventa, trata tan solo de enseñar á emplearlas con acierto, subordinándolas á las leyes de la razon y el buen gusto.

I. *Figuras de construccion.*

## 47.

Las FIGURAS *de construccion* son aquellas modificaciones materiales del lenguaje que por *adicionar*, *repetir* ó *combinar* las palabras de cierta manera en la cláusula, la dan gracia y algunas veces energía.

Corresponden á esta clase de figuras las siguientes:

La *disyuncion* ó asindenton, consiste en suprimir las conjunciones, ya entre palabras, ya entre frases de una cláusula, lo que dá mayor rapidez al estilo, como se nota en estos versos:

Con ímpetu veloz el asta trémula,  
Por la acerada cota penetrando  
Hiere, traspasa, parte el corazon.

La *conjuncion* ó polisindeton multiplica las conjunciones *y*, *ni*, entre varios miembros de una misma cláusula, con lo que acrecienta su energía: v. g.

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

HERRERA.

*Epiteto*, es un adjetivo, que no solo se une al sustantivo para modificarle, sino tambien para darle mas expresion, intensidad y fuerza. El buen uso de los epítetos es cualidad de los escritores que conocen bien el fondo y carácter del idioma. Ejemplo.

Cuya espantosa boca le ceñía  
Por la frente y quijadas la ancha cara  
Con dos espesas órdenes de dientes  
Blancos, agudos, lisos y lucientes.

A. DE ERCILLA.



## 48.

La REPETICION, consiste en empezar todos los miembros y cláusulas de la oracion con una misma palabra. v. g.:

Esto cantan los salmos, esto dicen los profetas, esto anuncian los apóstoles, esto predicán los evangelios.

FR. LUIS DE GRANADA.

Deja que inquieten al hombre,  
Que loco al mundo se lanza,  
Mentiras de la esperanza,  
Recuerdos del bien que huyó:  
*Mentira* son sus amores,  
*Mentira* son sus victorias  
Y son mentira sus glorias  
Y mentira su ilusion.

CONVERSION, se comete, cuando una misma palabra se repite muchas veces, en el final de los miembros ó períodos de la oracion, v. g.:

Parece que los gitanos nacieron en el mundo para ladrones: nacieron de padres ladrones, críanse con ladrones, y finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes á todo ruedo.

CERVANTES.

REDUPLICACION es una figura que consiste en repetir consecutivamente una palabra, formando ella sola un inciso: por ejemplo:

La niña desque lo oyera  
Díjole con osadía:  
«Tate, tate, caballero;  
No hagais tal villanía.»

.....  
Con vergüenza el caballero  
Estas palabras decia:  
«Vuelta, vuelta, mi señora;  
Que una cosa se me olvida.»

ROMANC.

:

**EPANADÍPLOSIS**, se comete cuando la primera palabra de una frase es la misma que la última, v. g.:

El astro proceloso airado suena.  
Crece su furia, y la tormenta crece

ARGUIJO.

La **CONCATENACION**, consiste en empezar dos ó mas incisos con palabras tomadas del antecedente, aunque en este, no sean precisamente las mismas: ejemplo:

Así como suele decirse el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero á Sancho, Sancho á la moza, la moza á él, el ventero á la moza y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.

**RETRUÉCANO** ó conmutacion, es una frase compuesta de las mismas palabras que la antecedente; pero invirtiendo el orden y los casos. El uso de esta figura es de mal gusto: por ejemplo:

Marqués mio, no te asombre,  
Ria y llore cuando veo  
Tantos hombres sin empleo,  
Tantos empleos sin hombre.

PALAFOX.

**ALITERACION**, es la repetición en la cláusula de una misma letra, sea vocal ó consonante.

Solamente será oportuno su uso cuando haya que imitar algún sonido (45). Fuera de este caso, la aliteración es un verdadero defecto contra la eufonía y la melodía del lenguaje: por ejemplo:

Y de mí mismo yo me corro agora.

VALBUENA.

**ASONANCIA**, es la terminación de dos ó mas incisos

ó miembros de una cláusula con voces cuya última ó últimas sílabas son idénticas.—La asonancia es un defecto en prosa, si la reunion de consonantes es muy inmediata, v. g.: *Era amigo de la decencia, y nunca cometía la menor imprudencia*. En verso, la asonancia, bien combinada, da gracia y belleza á la expresion: por ejemplo:

Hay alcalde que de balde,  
Por solo hacer de alcalde,  
Me pondrá de San Lorenzo.

ALARCON.

Equívoco, se comete cuando en la cláusula hay dos palabras homónimas ó una equívoca, repetida en dos distintas acepciones (23).

PARANOMASIA ó *annominatio*, tiene lugar cuando se reunen en la cláusula dos palabras, que, sin ser equívocas, suenan casi lo mismo, y solo se diferencian en alguna letra ó sílaba: ejemplo:

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

TIRSO.

Esta figura, lo mismo que los equívocos, solo en escritos jocosos se deben usar, pues tienen algo de pueril y frívolo, que desdice de escritos graves y sérios.

DERIVACION, se comete cuando en una cláusula hay palabras derivadas de un mismo radical: v. g.:

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

L. DE VEGA.

La SIMILICADENCIA, consiste en terminar dos ó mas incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo

caso, ó verbos puestos en el mismo tiempo y persona.

De esta figura y de la anterior, puede usarse, siempre que no resulte molesta *cacofonia*. Fr. Diego Gonzalez, la empleó, quizá con exageracion, en su *Murcié-lago alevoso*, cuando dice:

Te puncen y te sajen,  
 Te tundan, te golpeen, te martillen,  
 Te piquen, te acribillen,  
 Te dividan, te corten y te rajen,  
 Te desmiembren, te partan, te degüellen;  
 Te hiendan, te desuellen,  
 Te estrujen, te aporren, te magullen,  
 Te deshagan, confundan y aturullen.

## II. De los tropos.

### 49.

TROPO, (palabra griega, que equivale á vuelta ó traslacion de un objeto físico) es el empleo de las palabras en un sentido distinto de su propia significacion.

Se distinguen dos clases de tropos, á saber: de *diccion* y de *sentencia*, segun que la traslacion de sentido consista en una palabra, ó en toda una frase. Ambos están fundados en la asociacion de ideas.

En la diversidad de sus causas debe buscarse el fundamento de la clasificacion de los tropos.

## TROPOS DE DICCION.

### 50.

METÁFORA, es un tropo que expresa una idea con el significado de otra mas conocida, con la cual tiene semejanza ó analogía: por ejemplo cuando decimos que

el Asia es la cuna del género humano, cometemos una metáfora, por la analogía que se encuentra entre el país donde vivió el primer hombre, y la cuna en que se coloca al niño recién nacido.

Hablando Ossian de un guerrero, dice: «En paz eres la imagen de la primavera, en la guerra un volcan.» Y de una mujer: «El resplandor de la hermosura brilla en su semblante; pero su corazón era el templo del orgullo.»

## 51.

SINÉCDOQUE, es un tropo que consiste en designar un objeto con el nombre de una de sus partes, ó al contrario, en designar una parte de dicho objeto con el nombre del todo. Se comete este tropo de varios modos:

1.º Tomando el *todo* por la *parte*, ó al contrario: v. g.: *el hombre*, (compuesto de alma y cuerpo,) *ha sido formado de barro*: *han salido de Cádiz cien vapores*, por cien buques.

2.º El *género* por la *especie*, ó al contrario, v. g.: los *mortales* (por los hombres) *son ambiciosos*: Pedro no encuentra donde *ganar el pan*.

3.º La *especie* por el *individuo*, ó al contrario, v. g.: dice el *Gran orador* (por Ciceron), *impúdica Mesalina*.

4.º El *plural* por el *singular*, ó al revés, v. g.: el *español es valiente*, por los *españoles*. *La patria de los Campomanes, Jovellanos y Marinas*, siempre produjo grandes talentos.

5.º La *materia* de que una cosa está formada por la cosa misma, v. g.: *el acero por la espada*.

6.º El *abstracto* por lo *concreto*, v. g.: *la ignorancia es atrevida*, en vez de decir, *los ignorantes son atrevidos*.

## 52.

**METONIMIA**, significa literalmente *trasnominacion*, es un tropo que designa un objeto con el nombre de otro distinto, en cuya existencia ó manera de existir haya influido, ó del cual haya recibido semejante influencia.

Podemos distinguir varias especies de metonimias.

1.º Tomando la *causa* por el *efecto*, ó el efecto por la *causa*, v. g., *Marte por la guerra*, ó *mi aldea es mi felicidad*. *Vivir de su trabajo*. *Ganarse el pan con el sudor de su frente*.

2.º Del *continente* por el *contenido*, v. g.: *Bebió una botella de vino*.

3.º Del *instrumento* por la *causa activa*. *Es el mejor pincel de España*.

4.º Del *lugar* por la cosa de donde procede, v. g.: *el Rueda es superior al Burdeos*.

5.º Del *signo* por la cosa significada, v. g.: *la oliva por la paz*.

6.º De lo *físico* por lo *moral*, v. g.: *tiene buen corazon; pero mala cabeza*.

## 53.

LOS TROPOS DE DICCIÓN deben su origen á la escasez de voces propias, ó al deseo de comunicar á la expresión claridad, belleza, gracia y energía.

Las reglas que deben tenerse presentes son estas:

1.<sup>a</sup> Deben tomarse las metáforas de objetos que sean conocidos de los oyentes ó lectores.

2.<sup>a</sup> El objeto, cuyo significado se aplique á otro, debe ser capaz de engrandecerle ó realzarle, y nunca rebajarle, como sucedería si se tomasen, aunque fuese

en asuntos familiares y aun jocosos , de los que excita-  
sen ideas torpes ó asquerosas.

3.<sup>a</sup> La analogía entre los objetos comparados debe ser grande y fácil de descubrir.

4.<sup>a</sup> Una vez representado un objeto , bajo la imá-  
gen de otro que le es semejante , es indispensable que  
cuanto se diga de él , dentro de aquella cláusula , ya  
sea con términos literales , ya con metafóricos , pueda  
convenir al otro , bajo cuya imágen se presente. El ha-  
cerlo así , es lo que se llama *sostener* la metáfora.

5.<sup>a</sup> Aunque las metáforas estén bien formadas no  
deben prodigarse en el discurso.

#### EJEMPLOS.

Es bellísima y oportuna la metáfora que usa Fr. Luis de  
Leon , en su oda *A la vida del campo* , celebrando la tranquili-  
dad del hombre virtuoso , que vive en el retiro , cuando dice:

Que no le *enturbia* el pecho  
De los soberbios grandes el estado...

Se nota desde luego la semejanza que existe entre el pecho  
de ese mortal dichoso y un arroyo de puras y cristalinas aguas;  
y al punto resalta la belleza de la palabra *enturbiar* tomada en  
sentido metafórico. Pero cuando pregunta Villegas:

¿Pues qué diré del ganadero Anquises?  
Mas pregúntalo á Vénus Citerea  
Quién es el *hortelano de sus lises*.

Es necesario detenerse y discurrir para sospechar á quien  
hace referencia el poeta.

Es trivial é innoble la palabra *baraja* que en sentido figura-  
do usa Valbuena en estos versos:

El cielo en ejes de oro volteando...

.....  
Y en la incierta *baraja* de los dias  
Unos naciendo, otros acabando.

## TROPOS DE SENTENCIA.

Ya digimos que en los tropos de sentencia se traslada el sentido total de la cláusula; tales son los siguientes:

**ALEGORIA**, consiste en presentar los pensamientos de manera que parecen significar otra cosa diferente que la que expresan. Es una metáfora continuada.

(Véanse los números 6 y 15 del apéndice).

**PERSONIFICACION**, consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados y corpóreos á los seres inanimados, á los incorpóreos y á los abstractos.

(Sirva de ejemplo el número 15 del apéndice.)

**PRETERICION** ó *pretermission*, consiste en fingir que se pasa en silencio ó se omite alguna cosa que al mismo tiempo se está diciendo expresamente, ó á lo menos con bastante claridad aunque de un modo indirecto: por ejemplo:

No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, la falta de camisas y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena gente les deparaba algun banquete.

CERVANTES.

**IRONIA**, consiste en atribuir á una persona ú objeto, cualidades contrarias á las que tiene: pero de un modo que se conozca que no le conviene realmente; sino antes bien las opuestas, como cuando llamamos gigante á un hombre de estatura pequeña.

(Véase el número 9 del apéndice.)



El SARCASMO ó *escarnio*, es una amarga é insultante ironía, dirigida á nuestros contrarios, cuando les consideramos vencidos, ó cuando les vemos abatidos por la desgracia: v. g.:

«Prætreuntes autem blasphemaban eum moventes capita sua.

»Et dicentes: Vah qui destruis templum Dei, et in triduo illud reædificas; salva temetipsum: si filius Dei es, dascende de cruce.»

(S. M. XXVII. 39.)

HIPÉRBOLE, es un tropo que consiste en exagerar las cosas, ya aumentándolas, ya disminuyéndolas.

El uso nos ha familiarizado con una porcion de metáforas y comparaciones hiperbólicas que pasan hasta desapercibidas en el lenguaje familiar, como cuando decimos: «mas ligero que el viento, mas blanco que la nieve.»

Sin afectacion de ninguna clase, por el contrario con sublime naturalidad pinta en un bellissimo hipérbole, Fr. Luis de Leon, la muchedumbre de moros que vino á la conquista de España, cuando dice:

Cubre la gente el suelo;  
Debajo de las velas desaparece  
La mar.....

Tambien es digno de mencion el que emplea Herrera en su oda *A la batalla de Lepanto*, refiriéndose á los turcos vencidos en ella, cuando dice:

Ocuparon del piélagos los senos,  
Puesta en silencio y en temor la tierra.

En este ejemplo hay elevacion y magestad en la elocucion; pero su entonacion enfática, no le da la sublimidad que se nota en el de Fr. Luis de Leon, debida á su admirable sencillez y manera rápida de expresar con tan pocas palabras aquellos dos pensamientos.

:

Aunque de mal gusto, no deja de tener gracia por lo exagerado del hipérbole el soneto de Quevedo, que empieza:

Erase un hombre á una nariz pegado,  
Erase una nariz superlativa,  
Erase una nariz sayon y escriba,  
Erase un pez espada muy barbado,  
Era un reloj de sol mal encarado.

RETICENCIA, consiste en dejar incompleta una frase ya comenzada, sin acabar de enunciar el pensamiento, y que fácilmente puede suplirse esta omisión, atendidas las circunstancias del discurso. Ejemplo:

Mas quiero en pobre ermita mi hospedaje  
Que vivir con mujer voluble, terca,  
Locuaz, sosa, gazmoña, abencerraje,  
Fisgona, ruda, necia, altiva, puerca,  
Falsa, golosa y..., basta, musa mía,  
¿Cómo apurar tan larga letanía?

PARADOJA, *antilogia* ó *endiasis*, consiste en presentar dos ideas al parecer inconciliables ó contradictorias. Tal es, por ejemplo, aquella expresión de Boileau: *estéril abundancia*. Tal es, también, la que presenta Arguijo en su soneto *A la avaricia*, cuando dice:

¿Cómo de muchos Tántalos no miras  
Ejemplo igual? Y si codicias uno,  
Mira al avaro en sus *riquezas pobre*.

Siendo muy fácil que esta manera de presentar los pensamientos degenerare en frivolidad y juego inútil de palabras, el buen gusto aconseja que no se abuse de este tropo.

### III. De las figuras de pensamiento.

#### 55.

Llamamos figuras de PENSAMIENTO á ciertas modificaciones que recibe este, debidas principalmente á la imaginación, al racionio ó á la sensibilidad excitada.

Corresponden á esta clase de figuras de pensamiento, entre otras, las siguientes que son las que tenemos por mas usadas.

DESCRIPCION ó *hipotiposis* es una figura que se propone pintar tan viva, natural y enérgicamente los objetos que parece los estamos viendo.

No hay que confundir la *descripcion* figura retórica, con la descripcion científica; ésta tiene por objeto la exactitud y la verdad real ó positiva, la otra la verdad poética, predominando en ella principalmente la imaginacion.

La descripcion de una perspectiva ó de un paisaje se llama *topografía*; la del exterior de un ser viviente, *prosopografía*; la de sus cualidades morales, *etopeya*; la descripcion de una clase entera, *carácter*; la de alguna época del tiempo, *cronografía*; la de objetos abstractos por sus causas, efectos ó propiedades, *definicion*; la descripcion extensa de un personaje, *retrato*, y cuando los personajes son dos y se les compara buscando sus semejanzas y contrastes, *paralelo*.

Las *reglas* que se observarán en toda descripcion son las siguientes:

1.<sup>a</sup> Se trazarán concisa y enérgicamente los rasgos característicos del objeto, sin descender á minuciosos é inútiles pormenores.

2.<sup>a</sup> Si el objeto descrito es *material* ha de ser

pintado con tan vivos colores que parezca que le estamos viendo.

3.<sup>a</sup> Si es abstracto, se hará perceptible con rasgos, que en cierto modo le materialicen.

4.<sup>a</sup> Los contrastes son un medio poderoso para hacer resaltar los objetos que describan y sus circunstancias.

5.<sup>a</sup> Se elegirá siempre en el objeto descrito el punto de vista mas favorable á la impresion que se intenta producir.

6.<sup>a</sup> Empléese la descripción con un fin determinado; nunca por el mero gusto de describir.

#### EJEMPLOS.

—  
Cubre la gente el suelo;  
Debajo de las velas desaparece  
La mar; la voz al cielo  
Confusa y varia crece;  
El polvo roba el dia y le oscurece.

FR. LUIS DE LEON.

#### RETRATO DE ROGER DE FLOR.

Este desastrado fin tuvo Roger de Flor á los treinta y siete años; hombre de gran valor y de mayor fortuna, dichoso con sus enemigos, y desdichado con sus amigos, porque los unos le hicieron señalado y famoso capitan, y los otros le quitaron la vida. Fué de semblante áspero, de corazon ardiente y diligentísimo en ejecutar lo que determinaba, magnífico y liberal, y esto le hizo general y cabeza de nuestra gente.

MONCADA.

Subimos á un gran campo, á do natura  
Con mano liberal y artificiosa  
Mostraba su caudal y hermosura  
En la varia labor maravillosa;

Mezclando entre las hojas y verdura  
 El blanco lirio y encarnada rosa,  
 Junquillos, azahares y mosquetas,  
 Azucenas, jazmines y violetas.

Allí las claras fuentes murmurando,  
 El deleitoso asiento atravesaban;  
 Y los templados vientos respirando  
 La verde yerba y flores alegraban;  
 Pues los pintados pájaros volando  
 Por los copados árboles cruzaban,  
 Formando con su canto y melodía  
 Una acorde y dulcísima armonía.

*Canto XVII, Araucana.*

(Véanse además los números 2, 11 y 20 del apéndice).

ENUMERACION, *distribucion* ó *acumulacion* consiste en presentar de un modo rápido una serie de ideas, que todas se refieran á un mismo punto. Ejemplo:

Hechas, pues, estas prevenciones no quiso (D. Quijote aguardar mas tiempo á poner en efecto su pensamiento, apretándole á ello la falta que él pensaba que hacia en el mundo su tardanza, segun eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar, y deudas que satisfacer.

CERVANTES.

*Perífrasis* ó *circunlocucion*, consiste en sustituir á una idea particular y circunscripta otra genérica y vaga; pero que, atendidas las circunstancias, dé á conocer suficientemente el pensamiento que se desea expresar. Ejemplo:

Tu solo á Oromedonte  
 Tragiste al hierro agudo de la muerte  
 Junto al doblado monte.

HERRERA.

*Gradacion*, consiste en expresar una serie de pen-

samientos, guardando en su colocacion una progresion de mas á menos, ó de menos á mas, de modo que cada uno de ellos diga siempre algo mas ó algo menos que el precedente, segun sea la progresion. Se encuentra un excelente ejemplo en la Profecía del Tajo, de Fr. Luis de Leon, cuando dice:

Acude, corre, vuela  
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano.

◀ **SIMILITUD**, *símil*, *semejanza* ó *comparacion*, consiste en realzar un objeto, expresando formalmente sus relaciones con otro:

EJEMPLOS.

Hojas del árbol caidas  
Juguete del viento son:  
¡Las ilusiones perdidas  
¡Ay! son hojas desprendidas  
Del árbol del corazon!

ESPRONCEDA.

..... y tu ira luego  
Los tragó, como arista seca el fuego.

HERRERA.

◀ **ANTITESIS** ó *contraposicion*, es una figura por la que se contraponen unas á otras ideas contrarias, ya estén expresadas por una sola palabra, ya por una frase entera, v. g.:

¡Oh variedad comun! ¡mudanza cierta!  
¿Quién habrá que en sus males no te espere?  
¿Quién habrá que en sus bienes no te tema?

ARGUIJO.

«Yo velo cuando tú duermes, yo lloro cuando tú cantas, yo me desmayo de ayuuo, cuando tu estás perezoso y desalentado, de puro hartó.

CERVANTES.

SENTENCIA, es toda reflexion profunda, expresada de un modo sucinto y enérgico; v. g.:

El mas áspero bien de la fortuna  
Es no haberla tenido vez alguna

ERCILLA.

Se llaman *principios* á aquellas sentencias que expresan verdades científicas ó especulativas; y *máximas* á las que tienen forma de consejos ó leyes, propias para la direccion de nuestras acciones.

Los *apótegmás*, son los dichos sentenciosos tomados de otros escritores.

Los *adagios* y *proverbios*, son máximas expresadas en formas sencillas y vulgares que encierran una verdad poética.

Estos deben evitarse en composiciones sérias; y en las de tono elevado no deben prodigarse las sentencias, pues harian el estilo pedantesco é hinchado.

EPIFONEMA, esto es, exclamacion final, se llaman así las reflexiones con que á veces se concluye la narracion de algun hecho ó cualquier otro pasaje.

Es lindísima la siguiente de Lope de Vega, aunque el paréntesis demasiado largo empaña el brillo de este bello soneto:

Daba sustento á un pajarillo un dia  
Lucinda, y por los hierros del portillo  
Fuésela de la jaula el pajarillo  
Al libre viento en que vivir solía.  
Con un suspiro á la ocasion tardía  
Tendió la mano, y no pudiendo asillo,

Dijo (y de las mejillas amarillo  
 Volvió el clavel que entre su nieve ardía),  
 «¿Adónde vas? ¿Por despreciar el nido,  
 Al peligro de ligas y de balas,  
 Y el dueño huyes que tu pico adora?»  
 Oyólo el pajarillo enternecido,  
 Y á la antigua prision volvió las alas;  
 ¡Que tanto puede una mujer que llora!

— **COMUNICACION**, se comete cuando se consulta al auditorio ó lector lo que se debe deliberar; pero convencido el orador ó escritor de que no desisten de su parecer, v. g.:

Decidme: la hermosura  
 La gentil frescura y tez  
 De la cara,  
 La color y la blancura  
 Cuando viene la vejez  
 ¿Qué se para?

J. MANRIQUE.

**CONCESION**, consiste en conceder franca ó artificialmente algo que parece nos perjudica; pero agregando inmediatamente otros medios de defensa mas seguros y eficaces que destruyen lo mismo que hemos concedido; por ejemplo:

Yo os quiero confesar, don Juan, primero  
 Que aquel blanco y carmin de doña Elvira  
 No tiene de ella mas, si bien se mira,  
 Que el haberla costado su dinero;  
 Pero tambien que me confiese quiero  
 Que es tanta la verdad de su mentira,  
 Que en vano competir con ella aspira  
 Belleza igual de rostro verdadero.

Mas ¿qué mucho que yo perdido ande  
 Por un engaño tal, pues que sabemos  
 Que nos engaña así naturaleza?

Porque este cielo azul que todos vemos,  
 Ni es cielo ni es azul: ¡lástima grande  
 Que no sea verdad tanta belleza!

L. L. DE ARGENSOLA.



SUJECCION, consiste en preguntar y responder el mismo orador ó escritor, v. g.:

¿Qué toca á la mujer?—Mecer su cuna.  
 ¿De nada ha de hacer gala?—Sí: de juicio.  
 ¿No ha de tomar noticias?—De sus heras.  
 ¿Jamás ha de leer?—No por oficio.  
 ¿No podrá disputar?—Nunca de veras.  
 ¿No es virtud el valor?—En ellas vicio.  
 ¿Cuáles son sus faenas?—Las caseras;  
 Que no hay manjar que cause mas empacho  
 Que mujer trasformada en marimacho.

VARGAS PONCE.

CORRECCION, consiste en corregir lo mismo que se acaba de expresar, para demostrar que la primera palabra que hemos empleado era demasiado enérgica, ó demasiado débil, ó inexacta.

EJEMPLOS.

Por entre unas matas,  
 Seguido de perros,  
 No diré corria,  
 Volaba un conejo.

IRIARTE.

Con diez cañones por banda,  
 Viento en popa á toda vela,  
 No corta el mar, sino vuela,  
 Un velero bergantin.

ESPRONCEDA.

OBTENTACION ó *imposible*, consiste en negar ó afirmar con vehemencia una cosa, poniendo á veces por testigos de lo que se sustenta á los hombres, á Dios, á la naturaleza, etc., por ejemplo:

Quien promete no amar toda la vida,  
 Y en ocasion la voluntad enfrena,  
 Seque el agua del mar, sume su arena,  
 Los vientos pare, lo infinito mida.

T. DE MOLINA.

IMPRECACION es la expresion de un vehemente deseo de que suceda un mal á otro; y *execracion* de que suceda á nosotros mismos: v. g.:

Nunca salgas, traidor, de entre mujeres;  
 Mujer sea el animal que te destruya,  
 Pues tanto á todas sin razon las quieres.

QUEVEDO.

APOSTROFE, consiste en dirigir la palabra, no al auditorio ó lector, sino á algun otro objeto, ya sea animado, ó inanimado, visible, invisible ó abstracto.

#### EJEMPLOS.

¿Y dejas, pastor santo,  
 Tu grey en este valle hondo, oscuro,  
 Con soledad y llanto?  
 ¿Y tu rompiendo el puro  
 Aire te vas al inmortal seguro?

FR. LUIS DE LEON.

Ven ángel de la muerte,  
 Esgrime, esgrime la fulmínea espada;  
 Y el último suspiro del Dios fuerte,  
 Que la humana maldad deja espiada,  
 Suba al sόlio sagrado;  
 Y vuelva en padre tierno al indignado.

LISTA.

Pára y óyeme ¡oh sol! yo te saludo,  
 Y estático ante tí me atrevo á hablarte:  
 Ardiente como tú mi fantasía;  
 Arrebatada en ansia de admirarte,  
 Intrépidas á ti sus álas guía.

ESPRONCEDA.

## CAPÍTULO IV.

DE LAS CUALIDADES ESENCIALES  
DE LA ELOCUCION.

56.

Las cualidades esenciales de la elocucion, son: *claridad, precision, unidad, novedad y oportunidad.*

I. *Claridad.*

57.

LA CLARIDAD de la elocucion consiste en expresar los pensamientos y afectos de una manera tal, que se comprendan fácilmente, sin esfuerzo de ninguna clase y tan pronto como se manifiesten por medio de la palabra escrita ó hablada.

La cualidad mas esencial de la elocucion es la claridad. Puede depender, de que los pensamientos sean oscuros, ó de que estén expresados con palabras que no sean propias ó que no procedan del fondo etimológico del idioma: pues aunque entre el pensamiento y el lenguaje hay una íntima conexion, tanto que para muchos pensar es hablar, no obstante á fuerza de meditacion y estudio podemos comprenderlos separadamente, como que uno es el fondo, la esencia de la

elocucion, y el otro es su forma, su parte exterior. Conviene hacer este análisis cuando hay ambigüedad en las ideas, pues con él se logrará concretarlas, y desechar la superabundancia de nociones vagas que producen siempre la confusion y la oscuridad.

Para conseguir la claridad de la elocucion se observarán las siguientes reglas:

1.<sup>a</sup> Se hará uso de los pensamientos claros, como se previene en el párrafo 22.

2.<sup>a</sup> Dé claridad á la elocucion *el lenguaje* que reune *pureza y propiedad*, por lo tanto se evitarán los *arcaismos*, los *neologismos*, los *idiotismos*, los *solecismos*, y las palabras *técnicas*, *equivocas* y *cultas*.

3.<sup>a</sup> Se evitarán los incidentes complicados, los paréntesis largos, y el amontonamiento de períodos ó la reunion de ideas indeterminadas que ahoguen la principal.

4.<sup>a</sup> Se cercenarán en la cláusula todas las palabras inútiles, esto es, que no sean absolutamente necesarias para expresar los pensamientos, pues la abundancia de palabras hacen el lenguaje lánguido y difuso, lo mismo que la escesiva concision en los términos le hacen oscuro é ininteligible.

5.<sup>a</sup> Se estudiará y meditará bien el asunto ó materia sobre que se va á escribir ó hablar, hasta dominarle por completo, de modo que puedan concretarse con exactitud todas las ideas, juicios y racionios. 22

## II. Precision.

58.

La *precision*, es una cualidad inherente y subordinada á la claridad, consiste en expresar con las menos palabras posibles una idea, ó un sentimiento, sin mu-

tilarlos ni debilitarlos. La expresion mas precisa es la mas clara cuando es *propia*, pues entouces corresponde exactamente al pensamiento que representa.

Ni la claridad, ni la precision escluyen el lenguaje figurado, antes bien contribuyen extraordinariamente á hacer la idea mas luminosa, la imágen mas viva, el sentimiento mas natural y mas enérgica la pasion.

Ejemplos de elocucion clara y precisa no hay necesidad de presentar mas que los que se hallan en el apéndice; y para hacer mas visibles los defectos de ambigüedad, oscuridad, confusion y redundancia se ponen á continuacion los ejemplos siguientes, en los que aparecen estas faltas.

1.º Así como Sancho los vió, dijo; esta es cadena de galeotes, gente forzada del rey que va á galeras.

CERVANTES.

2.º Pronosticó César á Pompeyo que él destruiría la república Romana.

3.º El triunfador llevada en la cabeza una corona, cuya corona era de ramas de laurel perfectamente entretegidas unas con otras.

4.º Porque es de las virtudes que la piedad, que la liberalidad y otras, con cuanta mas resistencia del natural de la persona obran; mas mérito, mas gloria causan.

A. PEREZ.

5.º Volvila en romance, muy fuera de lo cual al principio pensé, por la instancia continua que de diversas partes me hicieran sobre ello, y por el poco conocimiento que de ordinario hoy tienen en España de la lengua latina, aun los que en otras ciencias y profesiones se aventajan. Mas ¿qué maravilla, pues ninguno por este camino se adelanta, ninguna honra, que es la madre de las artes? Qué pocos estudian solamente por saber; además del recelo que tenia no la tradujese alguno poco acertadamente, cosa que me lastimara forzosamente, y de que muchos me amenazaban.

MARIANA.

6.º No quiere el Señor nuestro corazón partido, ni dividido, sino entero.

EL V. ESTRELLA.

7.º Locura es armarnos contra los accidentes de la vida por amontonar tesoros, de los cuales nada puede protegernos sino la benéfica providencia de nuestro Padre celestial.

8.º Cerca una isla el mar Tirreno, al monte  
Opuesta en donde en hierro, en bronce duro,  
Estéope feroz, desnudo Bronte  
Defensas labran al celeste muro  
Aquí el ardiente padre de Factonte  
A Circe trujo en plaustro mas seguro,  
Si el agua del Erídano que inflama  
Lámpara de cristal fué de su llama.

.....  
No le recibe en nítido palacio  
Dorado signo que humillando el vuelo  
Nueva eclíptica forma, nuevo espacio  
Entre los peces de la mar y el cielo,

Bien se le podrian aplicar á Lope de Vega los mismos versos que él compuso criticando á los cultiparlantes de su época:

¿Entiendes, Fábio, lo que voy diciendo?  
Y ¡toma si lo entiendo! Mientes, Fabio;  
Que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo.

### III. *Unidad.*

59.

—Habrá *unidad* en la elocucion siempre que todas las partes de un período estén íntimamente ligadas entre sí, de modo que hagan en el ánimo la impresion de un solo objeto y no de muchos.

Para conseguir la unidad en las cláusulas, se observarán las reglas siguientes:

1.<sup>a</sup> Que en el curso de la cláusula ó período se cambie la escena lo menos posible, esto es, que no se pase de uno á otro punto precipitadamente, ni de una á otra persona. Por lo comun hay en toda cláusula alguna cosa ó persona dominante, y esta debe regir, si es posible, desde el principio hasta el fin.

2.<sup>a</sup> Debe huirse tambien de acumular en una cláusula cosas que, mal conexas, irian mejor separadamente, por esta razon son preferibles las cláusulas cortas á las largas.

3.<sup>a</sup> Los paréntesis, principalmente los muy largos, se deben evitar.

4.<sup>a</sup> Para que la cláusula aparezca con toda unidad y limpieza, se debe cerrar de una manera completa y rotunda, sin que la sobren ni falten palabras para la conclusion del sentido. Sirva de ejemplo, para demostrar la falta de unidad en la elocucion, el siguiente:

Pude hablar así, y ser creido quien viendo desde mozo á su padre y á sus amigos en lo alto de las córtes, las comenzó á tener, y las deseó huir, y salirse de la nave aun no bien metido el pié en ella; y quien oyó un dia entre otros, discurrir el príncipe Rui Gomez de Silva de la fortuna y de sus favores. El príncipe Rui Gomez, digo, aquel gran privado, aquel gran maestro de privados, y de conocimiento de reyes (aunque quien dijo lo uno, dijo lo otro), el que se deseó retirar, por no decir huir, aunque pudiera llegó tanto con el príncipe Rui Gomez, porque fué mi maestro, y el Aristóteles de esta filosofía. Este me llegó á decir en nuestros paseos privados, Sr. Antonio, ¿pensais que no me escaparia yo de aquí tambien si pudiese sin nota del agradecimiento? Creed que así haria, y me tendria por venturoso; pero no puedo sin peligro de la nota que digo.

ANTONIO PEREZ.

(Véanse los números 3 y 11 del apéndice.)

IV. *Novedad.*

60.

La NOVEDAD de la elocucion, no consiste en que los pensamientos que se usen en ella sean completamente nuevos, esto es, que nadie los haya usado, sino en que estén presentados de un modo original saliendo de la esfera donde se agitan las inteligencias vulgares.

Nada nos agrada tanto como la novedad; es un grado positivo de belleza; los escritos que la poseen, siempre son leídos con avidez, y relegados al olvido aquellos que nos presentan conceptos manoseados, que solo por esta cualidad fastidian y empalagan; como sucede á aquellos poetas que á fuerza de repetir en sus escritos alusiones mitológicas, que vienen usándose desde los clásicos griegos y latinos, las han hecho ridículas, repugnantes y pedantescas.

Por el contrario, nos agrada la novedad que supo dar un poeta contemporáneo, en la siguiente composicion, al pensamiento—*de que las apreciaciones que se hacen de las cosas, son variables*—segun la edad, el estado, la instruccion y otras condiciones de quien las emite, como sucede en estos versos.

¡Pobre Carolina mia!  
 ¡Nunca la podré olvidar!  
 Ved lo que el mundo decia  
 Viendo el féretro pasar:  
*Un clérigo*:—Empieza el canto.  
*El doctor*:—¡Cesó el sufrir!  
*El padre*:—¡Me ahoga el llanto!  
*La madre*:—¡Quiero morir!  
*Un muchacho*:—¡Qué adornada!  
*Un jóven*:—¡Era muy bella!  
*Una moza*:—¡Desgraciada!  
*Una vieja*:—¡Feliz ella!



¡Duerme en paz! dicen los buenos.  
 ¡Adios! dicen los demás.  
*Un filósofo*:—¡Uno menos!  
*Un poeta*:—¡Un ángel mas!

(Véase el número 4 del apéndice.)

## V. Oportunidad.

### 61.

Hay OPORTUNIDAD en la elocucion siempre que los pensamientos y las palabras que la constituyen, están en íntima relacion con el asunto y con el tono general y dominante de la composicion literaria.

La instruccion, buen gusto y talento del escritor, son los únicos medios que hay para apreciar la conveniencia del pensamiento, de la palabra, y del estilo con el asunto.

Esto requiere un particular cuidado, porque constituye gran parte del mérito de las composiciones literarias, y nada las hace desmerecer tanto, como el desacuerdo y falta de armonía entre cosas que deben caminar perfectamente unidas.

La penetrante uncion, el fervor religioso, la blandura y suavidad de afectos son oportunísimos y están en completa armonía con el pensamiento que domina en el siguiente soneto, que se atribuye á Santa Teresa de Jesús:

No me mueve, mi Dios, para quererte,  
 El cielo que me tienes prometido,  
 Ni me mueve el infierno tan temido  
 Para dejar por eso de ofenderte.

Tu me mueves, mi Dios; muéveme el verte,  
 Clavado en esa cruz y escarnecido;

•

Muéveme ver tu cuerpo tan herido;  
 Muévenme las angustias de tu muerte;  
 Muéveme, en fin, tu amor de tal manera,  
 Que, aunque no hubiera cielo, yo te amara,  
 Y aunque no hubiera infierno te temiera.  
 No me tienes que dar porque te quiera,  
 Porque, si cuanto espero no esperara,  
 Lo mismo que te quiero te quisiera.

(Pueden servir de ejemplo los números 2, 3, 6 y 19 del apéndice.)

### *Del estilo.*

#### 62.

Se llama *estilo* el carácter general que dan á un escrito los pensamientos que contiene, las palabras que los enuncian, y el modo peculiar que cada escritor tiene de expresarlos.

Proviene el estilo del modo de pensar y sentir del escritor, y de la época en que escribe. Así es que vemos reflejados en los escritos, no solamente el temperamento, educacion é instruccion del autor, sino tambien la influencia que en su gusto literario han tenido los hechos coetáneos. *El estilo es el hombre*, ha dicho Buffon.

#### 63.

El estilo recibe distintas denominaciones segun las cualidades que principalmente le caracterizan, que se pueden reducir á la siguiente clasificacion.

Por el mayor ó menor *ornato* que tenga se le llama *sencillo* ó *natural*, *florido* ó *elegante*, *magestuoso* ó *sublime*.

Por la *estructura* que tengan las cláusulas que en él se empleen, recibe el nombre de *cortado*, si abundan las cláusulas cortas y sueltas; y *periódico*, si predominan las largas y rotundas; *conciso*, si se expresan muchas ideas con pocas palabras; y *abundante*, si la fecundidad de las expresiones dá mayor amplitud á los conceptos.

Por el *tono dominante* en la obra se dice que es *grave, sério, jocoso, burlesco, satírico*, etc.

Por el *carácter peculiar*, que algunos escritores han sabido dar constantemente á sus obras, se le ha dado el nombre del escritor, como ha sucedido con Ciceron, Píndaro, Góngora, Cervantes y otros, de donde han salido los nombres de estilo ciceroniano, pindárico, gongorino, cervantino, etc.

## 64.

El análisis de las anteriores clasificaciones, y de otras muchas divisiones y subdivisiones que se hacen del estilo, no contribuyen á mejorarle; para conseguirlo deberán practicarse los preceptos siguientes:

1.<sup>o</sup> Se leerán con reflexiva meditacion, y con frecuencia, escogidos modelos, hasta familiarizarse con el estilo de los buenos autores; prefiriendo los que estén mas en armonía con nuestros estudios, aptitud intelectual y gusto literario.

2.<sup>o</sup> Se dominará, á fuerza de estudio y meditacion, el asunto sobre que se va á escribir ó hablar, pues como dice Boileau:

Tú, antes que escribas, á pensar aprende:  
La expresion copia siempre al pensamiento,  
Clara ú oscura, como lo es él mismo:  
Lo que bien se concibe, bien se enuncia,  
Y voluntaria la diction se ofrece.

3.º Se concretarán con exactitud las ideas, juicios y racionios, desechando los pensamientos y las palabras superabundantes, que tienen que hacer precisamente lánguido, flojo, y hasta embrollado el estilo.

4.º Dedicarse á ejercicios prácticos de escribir sobre los puntos ó materias que se comprendan bien, y que se tenga por ellas mas gusto é inclinacion. La pluma es el mejor maestro para enseñar á *componer*. *Stilus optimus dicendi magister*, como decia Ciceron.

5.º En estos ejercicios y ensayos, importa *componer* despacio, porque escribiendo de prisa, ó hablando sin meditar, nunca se logrará hacerlo bien.

Celeritatem dabit consuetudo. Paulatim res facilius se ostendent, verba respondebunt, compositio sequetur, cuncta denique, ut in familia bene instituta, in efficio erunt. Summa hæc est rei; cito scribendo non fit ut bene scribatur; bene scribendo, fit ut cito.

QUINT. O. I. LIB. X. CAP. III.



# PARTE SEGUNDA.

---

## DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

---

### CLASIFICACION GENERAL DE LAS OBRAS LITERARIAS.

65.

La *elocucion* puede recibir la forma *objetiva*, la *subjetiva*, ó la *mixta*.

En la forma *objetiva*, el orador ó escritor no hace mas que narrar ó describir los objetos ó los hechos reales ó imaginarios.

En la *subjetiva*, por medio de una de las operaciones del alma, hace juicios y racionios de cuanto siente, conoce y quiere, no narrando ni describiendo, sino apreciando cuanto ha percibido su entendimiento.

La forma *mixta*, como su mismo nombre indica, participa de ambas, es una forma dialogada en la que se supone que dos ó mas personas por medio de la conversacion hablada ó escrita, ya narran, ya describen, ya hacen apreciaciones de las cosas, de los objetos ó de los hechos reales ó imaginarios.

## 66.

Las obras literarias, ya tengan la forma objetiva, subjetiva ó mixta, pueden ser expresadas en *prosa* ó en *verso*.

Son composiciones en prosa las escritas ó enunciadas en un lenguaje suelto y libre; y se llaman obras en *verso* aquellas cuyo lenguaje está sujeto á una forma artística de determinadas dimensiones, que produce armonía y sonoridad. Por ejemplo; está expresado en forma prosáica el pensamiento siguiente: «A hombres de pecho varonil, no les hace leales, sino viles, el tener tanta paciencia:» y estará en verso diciendo:

Tanta paciencia en pechos varoniles  
No les hace leales, sino viles.

El estar expuestas en prosa ó en verso las obras literarias, no altera su esencia, por tanto, esta division solo es relativa á la estructura material del lenguaje, y por lo mismo, en cuanto á su fondo, no constituye ninguna línea de separacion.

Generalmente se exponen en prosa las composiciones *oratorias*, *históricas*, *novelescas*, *didácticas*, *epistolares* y *periódicas*.

Pasamos á tratar separadamente de las reglas peculiares á cada una de estas clases de composiciones literarias.

## CAPÍTULO I.

## DE LAS COMPOSICIONES ORATORIAS.

*I. De las composiciones oratorias en general.*

67.

*Elocuencia* es el arte de persuadir.

*Oratoria* es el arte de persuadir por medio de la palabra.

El uso confunde estas dos palabras, así es que se dice indistintamente oratoria sagrada ó elocuencia sagrada, oratoria forense ó elocuencia forense.

La elocuencia no se limita tan solo á la palabra; pues elocuencia puede haber en las lágrimas, en los edificios, en la música, en la pintura, en el ejemplo y en el silencio; á pesar de esto, y de que en todas las composiciones literarias puede tener mayor ó menor cabida, el verdadero campo de la elocuencia es el discurso oratorio.

68.

Discurso oratorio es una série de pensamientos pronunciados de viva voz con objeto de conseguir un fin determinado. Tambien se le dá el nombre de oracion, arenga, alocucion ó disertacion.

Dios concede el don de la elocuencia á determinadas personas, y el hombre le perfecciona y aplica por medio del arte. Sin él ni Demóstenes, ni Ciceron, ni O'Connell, ni Bossuet hubieran podido componer el mas insignificante de sus discursos.

El perfecto orador debe reunir, como dice Ciceron, á las cualidades del filósofo, las del poeta y las de los grandes actores. Al mismo tiempo que se eleva á las sublimes regiones de la ciencia, halaga la fantasía con los radiantes destellos de su imaginacion, y recrea el oido con armoniosas frases, rotundos períodos y clara y sonora voz.

La elocuencia, como la poesía, como la ciencia, como todas nuestras facultades, y como todos nuestros medios de accion, es un arma ofensiva y defensiva: en manos del malo, es instrumento del mal; en manos del bueno, es instrumento del bien.

## 69.

La oratoria estiende sus límites á todos los objetos del pensamiento. Dios, el hombre, la naturaleza, el mundo, todo entra en su vasto dominio.

Su fin directo es persuadir expresando lo bello por medio de la palabra, para conseguir con mayor facilidad, un objeto determinado.

## 70.

Para los clásicos antiguos, la retórica era la teoría de la oratoria y la dividieron en cinco tratados, á saber: *invencion, disposicion, elocucion, pronunciacion y memoria*. Esta clasificacion tiene una aplicacion práctica y es filosófica, por lo que hace á las cuatro primeras partes, que es de las que vamos á ocuparnos.



## II. De la invencion.

## 71.

La *invencion oratoria*, es la parte que tiene por objeto reunir todos los datos, todas las ideas, todos los argumentos; en una palabra, todos los materiales de que se ha de componer el discurso.

De aquí se deduce que la invencion no depende principalmente del *arte*, sino del talento y de la instruccion del orador. La naturaleza del objeto, las circunstancias presentes, el conocimiento del corazon humano, las ciencias relacionadas con el asunto principal, en suma, cuantos recursos pueda sacar el orador de su entendimiento, de su memoria, de su fantasía, de su corazon, otros tantos pondrá en juego para lograr la *persuasion* que se propone; pero estos recursos habrá de elegirlos con tino, oportunidad y mesura para lo que le servirán el juicio y el buen gusto.

## 72.

*Persuadir*, es lo que intenta el orador, esto es, dominar los ánimos y las voluntades, valiéndose de la ciencia, de la dialéctica y de la poesía en general.

Los medios prácticos de persuadir son las *pruebas* que convencen, las *costumbres* que agradan á la imaginacion y las *pasiones* que mueven la sensibilidad.

## 73.

*Prueba*, es toda razon ó série de razones con que se establece una verdad, ó se confirma un hecho.

La primera condicion de las *pruebas* es la solidez.

:

Los paralogismos y sofismas, los argumentos que fácilmente puedan refutarse, más perjudican que aprovechan. Debe cuidarse de que las pruebas sean propias y peculiares del asunto, acomodándolas á la capacidad y disposicion de los oyentes, á fin de que la verdad se haga palpable y se ponga al alcance de los entendimientos mas vulgares.

El análisis y la síntesis son la verdadera fuente de la invencion retórica.

Todas las formas lógicas de la argumentacion se pueden emplear en la oratoria, aunque hoy dia hace malísimo efecto la forma silogística.

## 74.

Se da el nombre de *costumbres oratorias* á las cualidades que debe poseer el orador para conciliarse la benevolencia, la confianza y las simpatías de los oyentes.

Las *costumbres* ofrecen al orador grandes recursos cuando conoce á fondo las que convienen á cada edad, á cada profesion, á cada situacion de la vida, y al sitio ó lugar en que habla.

Aprovechando las de sus oyentes, se vale de este arbitrio para excitar impresiones agradables segun convenga, á la causa que defienda ó ataque.

Pero nada causa tan favorable disposicion, como las *costumbres* propias del orador; cuando el auditorio está persuadido de que son puras é intachables las intenciones del que habla, cuando el orador puede presentar, como garantía de sus asertos, el desinterés, la abnegacion, en una palabra, la mas pura y sólida virtud, en este caso, cuanto sale de sus lábios lleva la fuerza irresistible de la confianza y de la persuasion.

## 75.

Se llaman *pasiones retóricas* aquellas emociones vivas, aquellos enérgicos movimientos de simpatía ó antipatía hácia un objeto, excitados en el ánimo de los oyentes por la apasionada y ardiente palabra del orador.

Cuando se trate de agitar los afectos, ó de concitar las pasiones, debe examinarse con suma prudencia si lo permiten el sitio, la ocasion, el objeto y todas las demás circunstancias del orador y del auditorio.

En frívolas cuestiones y asuntos de poco interés, no debe hacerse uso de las *pasiones oratorias*, pues pueden llegar á ocasionar frialdad, desprecio, y hasta risa. De lo patético á lo ridículo no hay mas que un paso.

### III. De la disposicion y forma del discurso oratorio.

## 76.

Los clásicos dan el nombre de *disposicion* al tratado de la retórica en que se analizan las partes del discurso, el órden con que deben ser colocadas y condiciones que deben reunir cada una de ellas.

Las partes de que generalmente consta el discurso oratorio, son : EXORDIO, PROPOSICION, DIVISION, NARRACION, CONFIRMACION, REFUTACION y PERORACION.

Todas estas no son necesarias, pues basta para constituir discursos la proposicion y la confirmacion.

## DEL EXORDIO.

77.

Exordio, es la introduccion del discurso, y sirve para preparar el ánimo del auditorio á fin de que preste atencion y benevolencia.

Debe, por lo tanto, ser oportuno, sencillo, correcto en la forma, importante en el fondo, y proporcionado en las dimensiones.

Será defectuoso el exordio si es vulgar, comun, inútil, demasiado largo, importuno, impertinente ó absurdo. Es *vulgar* cuando puede acomodarse indistintamente á muchas causas; *comun*, cuando puede convenir igualmente á la causa que se sostiene por el adversario; *inútil*, cuando no es mas que un preámbulo extraño á la cuestion; *inoportuno*, sino tiene relacion ni con el punto cuestionable, ni con el auditorio, ni con el orador, ni con las circunstancias que les rodean; y por último, *absurdo*, si produce un efecto contrario á lo que se intenta conseguir.

78.

Se distinguen cuatro especies de exordio, que son: el *legitimo*, el *impetuoso*, el de *insinuacion* y el *solemne*.

*Exordio legitimo* es el que está sacado principalmente de la materia de que se va á tratar en el fondo del discurso.

(Véase el número 4 del apéndice.)

*Exordio impetuoso* llamado tambien *exabrupto*, es aquel, en que el orador impulsado por vehementes pasiones, empieza hablando viva y enérgicamente. Esta clase de exordio solo puede emplearse cuando los ánimos están escitados, en cuyo caso el orador no es mas que fiel intérprete de los afectos que agitan al auditorio. Puede servir de ejemplo, el tan conocido y universalmente aplaudido de Ciceron, que empieza: *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*

*Exordio de insinuacion*, es aquel, en que el orador se vale de ciertos rodeos artificiosos, para irse captando la voluntad del auditorio, prevenido en contra de lo que se va á decir.

*Exordio solemne* ó pomposo es aquel, en que, por la dignidad del auditorio é importancia del asunto, se empieza desde luego usando de un estilo elevado, que debe dominar en todo discurso; como lo hizo Bossuet en la oracion fúnebre á la muerte de la reina de Inglaterra.

No todos los discursos exigen indispensablemente el exordio, y aun hay causas y circunstancias, como con frecuencia sucede en los parlamentos, que no es conveniente usar de ningun preámbulo, ni preparacion sino que desde luego debe entrarse en la cuestion principal.

## DE LA PROPOSICION Y DIVISION.

### 79.

PROPOSICION ORATORIA, es aquella parte del discurso, en que se expone de un modo claro, concreto, sucinto, completo y sencillo, el asunto de que se va á tratar.

Puede ser la proposicion de tres maneras: *simple*,

*compuesta é ilustrada; simple*, cuando no encierra mas que un solo punto; *compuesta*, cuando abraza dos ó mas, é *ilustrada*, si se la agregan hechos, reflexiones ó consideraciones que la explanen.

(Véase el número 4 del apéndice.)

Debe enunciarse la proposicion clara y terminantemente, cuando se trata de un punto cuestionable, en los demás casos basta indicarla de un modo general.

Se colocará despues del exordio, aunque en los discursos forenses se repite al fin y en forma de peticion y súplica.

## 80.

En la proposicion compuesta, ó en la simple, cuando debe ser probada de distintos modos, tiene lugar la *division*.

DIVISION, es la enunciacion formal de los varios puntos que comprende el asunto, y de los que separadamente se va á tratar.

Los términos de la division serán los mas claros y precisos que sea posible. Se empezará por los puntos mas sencillos, por los de más fácil comprension, y por los que primero deben examinarse; pasando de aquí á los que se fundan en ellos y suponen su conocimiento.

Las partes en que se divida la proposicion serán realmente distintas entre sí, porque si una incluye la otra, se divide lo que debe estar unido. Abrazarán toda la materia. No se multiplicarán en demasía, para no confundir el entendimiento, ni ofuscar la memoria.

Pueden servir de modelo, en la division y clasificacion de la proposicion, el discurso de Ciceron *pro lege Manilia*; y el de recepcion en la Real Academia española de D. Alejandro Olivan.

## DE LA NARRACION.

## 81.

**NARRACION ORATORIA**, es la expresion de los hechos necesarios para la inteligencia de la causa y la consecucion del fin que se propone el orador.

Las cualidades que debe reunir la narracion, son: claridad, precision, verosimilitud é interés.

## 82.

Las reglas que deben tenerse presentes al componer la narracion, son las siguientes:

1.<sup>a</sup> En ella deberá irse exponiendo todo cuanto pueda servir de fundamento y prueba de la proposicion.

2.<sup>a</sup> Debe omitirse toda circunstancia inútil.

3.<sup>a</sup> Los hechos deben referirse con mucha exactitud y puntualidad, con cierto aire de naturalidad y buena fé, y sin tomarse la libertad de desfigurarlos, aunque se presentarán por el lado mas favorable al fin que se proponga el orador.

4.<sup>a</sup> La narracion de los hechos puede interpolarse con algunas reflexiones; pero han de ser muy importantes, y sugeridas por los hechos mismos.

5.<sup>a</sup> Siempre que sea posible se seguirá el orden cronológico en los hechos.

6.<sup>a</sup> Se cuidará mucho de la verosimilitud.

Las oraciones pro Roscio, y pro Milone de Ciceron, son excelentes modelos de narraciones; lo mismo que la acusacion de Melendez Valdés en la causa de la de Castillo.

## DE LA CONFIRMACION ORATORIA.

## 83.

Se llama CONFIRMACION ORATORIA la parte del discurso en que se prueba la verdad de la proposicion.

Convencer y persuadir son las funciones del orador. Se persuade cautivando la voluntad: se convence subyugando el entendimiento con pruebas irrefragables y razones sólidas, no con sofisterias y sutilezas. Así, pues, las reglas que se pueden dar para conseguir este objeto, son:

1.<sup>a</sup> Que se elijan las pruebas sólidas y se desechen las débiles.

2.<sup>a</sup> Que sean propias y peculiares á la materia de que se trate.

3.<sup>a</sup> Que se pongan al alcance del auditorio.

4.<sup>a</sup> Que se coloquen con separacion las que pertenezcan á distinta clase: de modo que no se mezclen unas con otras.

5.<sup>a</sup> Que se empiece por las mas débiles, y se vaya subiendo por una especie de gradacion, hasta las mas fuertes.

En algunos casos, como cuando hay que remover preocupaciones ú otros grandes obstáculos, es conveniente invertir el orden para vencerlos desde luego; pues es casi seguro que una sólida prueba expresada con calor, basta para hacer variar la opinion por preparada que esté contra el orador ó el asunto que sostiene.



## DE LA REFUTACION.

## 84.

REFUTACION ORATORIA, es la parte del discurso destinada á destruir las pruebas y objeciones de su adversario.

Esta parte del discurso está íntimamente enlazada con la confirmacion, es su complemento.

No ocupa en la oracion un lugar fijo y constante, unas veces se antepone á la confirmacion, otras se postpone, y otras la acompaña enlazándose con ella.

## 85.

Para refutar bien los argumentos contrarios, no hay otras reglas que las prescriptas por la lógica, como demostrar que están apoyados en falsos principios, ó que de principios verdaderos se han deducido consecuencias falsas ó exageradas, ó que se ha dado por cierto lo dudoso, por confesado lo que se cuestiona; ó por propio de la causa lo que poca ó ninguna relacion tiene con ella. Así, pues, pueden emplearse como eficaces medios de refutacion:

1.º Hacer resaltar las inexactitudes y contradicciones en que hubiese incurrido el adversario.

2.º Deducir de sus mismos principios consecuencias favorables á la causa que se sostiene.

3.º Valerse de las concesiones y extravíos del contrario.

4.º Usar con prudencia de la ironía contra la mala fé, sutilezas y sofismas.

Son célebres, por sus vigorosas refutaciones, los discursos de Demóstenes, principalmente en el proceso de la corona, y el de Ciceron, en la primera parte de la segunda Filípica.

## DEL EPÍLOGO Y PERORACION.

86.

EPÍLOGO es la última parte del discurso, en que se recapitulan las principales razones que se han aducido, presentándolas bajo el punto de vista mas favorable para conseguir el fin propuesto.

PERORACION es la parte del epílogo en que se trata de concitar é inflamar las pasiones, ya renovando las impresiones causadas, ya reasumiendo las pruebas de un modo enérgico, conciso y apasionado.

### *IV. Elocucion y pronunciacion.*

87.

Ya hemos dicho que los antiguos retóricos daban el nombre de elocucion exclusivamente á un tratado de retórica, que tenia por objeto determinar la clase de palabras que debian emplearse en el discurso oratorio, y el modo de combinarlas para expresar los pensa-

mientos. (1) Nosotros hemos considerado la elocucion como un tratado general, (15) y tomada en este sentido hay que aplicar al discurso oratorio todas las condiciones esenciales de aquella, mas las accidentales ó las que constituyen el *estilo* oratorio, ó *elocucion oratoria*, que es el carácter general que dan á un discurso los pensamientos que contiene, las palabras que los enuncian, el modo de colocarlas en la cláusula, y la entonacion que se emplee al pronunciarlas.

## 88.

El estilo que predomina en la elocucion oratoria, es de un carácter intermedio, entre el estilo poético y el estilo filosófico y didáctico; pues la oratoria se propone, en primer término, conseguir un fin práctico y útil, y secundariamente realizar la belleza; al revés que la poesía, pues sus aspiraciones son principalmente la manifestacion de la belleza. Por esto, la elocucion oratoria desecha la construccion artística de la versificacion, la técnica y llana del estilo didáctico, y aspira á embellecer el pensamiento con todos los adornos que le suministra la imaginacion y la fantasía, dando al lenguaje sonoridad en la cláusula, rotundidad en los períodos, y completa libertad en la construccion.

(Véanse los números 3 y 4 del apéndice.)

## 89.

La *pronunciacion oratoria* es el tratado de la declamacion, ó el modo como deben decirse los discursos. Sus reglas se reducen á las siguientes:

---

(1) Quintiliano, lib. 8 proemio y cap. 2.º Ciceron, ad Her. 1, 2.

1.<sup>a</sup> El orador procurará llenar con su voz el ámbito del concurso, articulando clara, distinta y prosódicamente cada palabra de modo que le oigan cuantos le escuchen.

2.<sup>a</sup> Empezará con tono lento y pausado, é irá subiendo la voz gradualmente y animándola según la importancia de los pasajes.

3.<sup>a</sup> La postura del cuerpo será grave, evitando banceos, gesticulaciones vulgares y todo lo que se opone á las maneras propias de una culta sociedad.

4.<sup>a</sup> Evitará el tener la vista fija en un punto, y el derramar lágrimas que no sean impulsadas por una irresistible tendencia y propensien.

5.<sup>a</sup> La actitud del cuerpo y de la cabeza será digna, el movimiento de los brazos y manos guardará consonancia con la variedad del tono propio de cada pasaje.

En resúmen, la *pronunciacion* será clara, distinta, natural y armoniosa; la actitud, modales y gestos serán decorosos, distinguidos y sin afectacion de ninguna clase.

## CAPÍTULO II.

## DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE ORATORIA.

90.

La oratoria estiende sus límites á todos los objetos del pensamiento, Dios, el hombre, la naturaleza, el mundo físico, el intelectual, el moral, todo entra en su vasto dominio.

91.

Se propone esencialmente *un fin práctico* subordinando á él la palabra y el pensamiento, ya para propagar las sacrosantas verdades de la fé y de la religion, (oratoria sagrada) ya para discutir los grandes intereses del Estado, (oratoria política) ya para aplicar las leyes á un caso determinado, (oratoria forense), ó ya para discutir y dilucidar asuntos científicos, morales, artísticos ó literarios (oratoria académica). De donde se deduce, que siendo la oratoria *una*, porque *uno* es su fin; no obstante, según los asuntos á que se aplica, toma distintas denominaciones, y de aquí vienen los *diversos géneros en que se divide*, que son: *oratoria sagrada, política, forense y académica.*

I. *Oratoria sagrada.*

## 92.

La ORATORIA SAGRADA tiene por objeto inculcar en el ánimo de los oyentes las verdades de la fé y de la religion; explicar sus misterios, avivar el amor á Dios y al prójimo, ya fortaleciendo las creencias, ya dando vigor al sentimiento moral, para que no sea una cualidad estéril y muerta.

Su ESTILO ha de ser blando, suave y dulce, (como es la índole de Jesucristo) dándole cierto sabor bíblico, que es principalmente lo que distingue la oratoria sagrada de la profana; porque aquella no discute, no arguye, no disputa; enuncia, sí, grave y solemnemente, las verdades que elevan el espíritu hasta el resplandeciente trono del Señor.

## 93.

El asunto del discurso generalmente estará basado en algun texto del Evangelio, con el cual se empieza y termina el exordio, despues irá la proposicion, que suele dividirse á lo mas en tres partes, y se concluirá la oracion con una animada peroracion y una invocacion á Dios, á la Vírgen, ó algun Santo.

Todo el discurso, lo mismo el asunto, que los pensamientos, que la elocucion en general, estarán acomodados á las circunstancias especiales del auditorio. Este varía notablemente, pues el orador sagrado, unas veces predica en la Oceanía, ó en otras apartadas regiones, á ordas de salvajes; otras veces dirige su voz en

una pobre aldea á toscos y sencillos campesinos; y otras en populosas ciudades aspira á corregir los vicios de corrompidos cortesanos, de un populacho grosero é insolente, ó de seudos sábios envanecidos con su falsa ciencia.

El fin directo del predicador siempre es el mismo, Dios, fuente de toda verdad y de toda belleza; pero su estilo variará como varía su auditorio.

## 94.

En la antigüedad no se conoció la oratoria sagrada; la instituyó Jesucristo, y pasando en respetuoso silencio la sublime época de los Apóstoles, la vemos en todos tiempos y en todas partes adquiriendo difíciles y continuos triunfos. En el siglo iv, principalmente, es cuando mas resplandecen esas importantes lumbreras de la Iglesia, ya de Oriente, ya de Occidente, como son San Jerónimo, S. Agustín, S. Gregorio Nacianceno, San Juan Crisóstomo, S. Basilio y otros muchos. Desde el siglo ix al xvi aparecen S. Bernardo, S. Francisco de Sales, S. Vicente de Paul, Fr. Luis de Granada y el P. Avila. En el siglo pasado Bossuet, Fenelon, Masiillon. En el presente, como en todos, es importante, elevada y sublime la misión del predicador cristiano, que avivando y fortaleciendo la fé, recorre el mundo y lleva con la divina palabra la dulce esperanza, y la civilización del uno al otro confín.

A la oratoria sagrada son aplicables todas las reglas de la oratoria en general; pero quien ha formado esos oradores sagrados, asombro del mundo, no ha sido tan solo la ciencia, ni el arte, sino principalmente el fervor de la fé, la penetrante unción y el sublime amor á Dios y al prógimo.

II. *Oratoria política.*

## 95.

La *oratoria política* tiene por objeto la discusión de los intereses generales del Estado en los parlamentos, córtés, senados ú otras asambleas políticas.

Su carácter distintivo es la actividad, la energía, la vehemencia y la pasión. No está sujeta á mas reglas que las generales; (67 al 90) y la es permitido, por la variedad de asuntos, gran libertad en la forma, dejando ancho campo á la genialidad del orador. Así es que unas veces se presenta ruda, enérgica, eminentemente popular, y otras culta, grave y elegante. La situación especial de la cámara y del país, y la materia que se debata, deciden del estilo que se ha de emplear.

Todo le es permitido al orador parlamentario, con tal que lo diga á tiempo, con oportunidad. *El non erat hic locus*, es la condición que debe tener mas en cuenta.

## 96.

En los parlamentos todo se discute; el derecho, la moral, la administración, la política, cuanto se sabe y cuanto se duda es objeto del debate. Por esto el orador necesita estar adornado, además de facundia y verbosidad, de sólida y variada instrucción; y tener exacto y profundo conocimiento del país, y de los principales Estados del mundo civilizado. Con ideas vagas y triviales, con frases hinchadas y pomposas, con adular á la triunfante opinión, no se conseguirán mas que efímeros triunfos que morirán con las circunstancias que les dieron vida.



## 97.

En cuanto á la distribucion del discurso parlamentario, se advierte, que no hay *exordio* la mayor parte de las veces, y si existe, ha de ser tomado de lo que han dicho los preopinantes, ó de las circunstancias especiales que rodean al orador: la *proposicion* en pocas ocasiones habrá que enunciarla clara y directamente, pues lo general es que ya se sepa el asunto sobre que se va á tratar; la *confirmacion* es la parte mas importante y en donde deben colocarse todas las pruebas, con gran estudio y maestría; la *peroracion* será breve, viva y animada.

## 98.

Este género de oratoria nació en la antigüedad con las repúblicas griegas, de donde pasó á Roma, ejerciendo en estos países una grande y decisiva importancia. Durante la Edad media apenas se hizo sentir, mas que de una manera somera y secundaria en los concilios y córtes de España, y en los estados generales de Francia, hasta que en los tiempos de la revolucion de Inglaterra renació con gran fuerza y vigor, aunque, como es natural, modificado ya su carácter con la influencia poderosa de los tiempos. Apareció luego en los Estados-Unidos de América, en Francia durante la revolucion, y despues en todos los Estados que tienen gobierno representativo.

Los oradores mas notables en Roma y Grecia fueron Pericles, Demóstenes y Ciceron; en Inglaterra, Cromwell y O'Connell; en Francia, Mirabeau, Vergnaud y Lamartine, y en España, Argüelles, Toreno,

:

Lopez, Alcalá Galiano, Pacheco y otros muchos, que por ser contemporáneos no citamos. La Cámara española sobrepaja en elocuencia á todas las de Europa.

### III. Oratoria forense.

#### 99.

La *oratoria forense* es la que se ejerce por los fiscales y abogados ó defensores de los litigantes en los tribunales de justicia, y tiene por objeto aplicar la ley á un caso determinado.

El discurso forense es el que goza de menos libertad artística, así es, que en su elocucion se tendrá el mayor cuidado en observar estrictamente sus cualidades esenciales, (80) á fin de que en los pensamientos, en el modo de ordenarlos y expresarlos, resalten los caracteres distintivos de este género de oratoria, que son: la severidad, la circunspeccion, la cultura en el fondo, y la correccion y elegancia en la forma.

#### 100.

El *exordio* se dirigirá á captarse la benevolencia de los jueces, desvaneciendo toda prevencion contra la causa que se defienda y aprovechándose de cuantos recursos favorables ofrezca el asunto, el lugar, el tiempo y demás circunstancias que rodeen al orador.

✕ La *proposicion* ha de ser enunciada con claridad y precision, fijando con exactitud el verdadero punto de la cuestion, y tirando, por decirlo así, una línea divisoria entre todas sus partes.

g ✕ La *confirmacion* tiene generalmente dos partes que

son ; las *pruebas* y la *refutación* ; aquellas pueden ser lógicas y legales; lógicas las que con solo el auxilio de la razon se sacan de la naturaleza del asunto, sus causas, efectos et., etc.: legales, las que se toman de las leyes, de las declaraciones, y documentos oficiales. Las pruebas son la parte principal del discurso por lo que debe tenerse presente cuanto se dice en el párrafo 73.

La *refutación* debe hacerse con verdad y franqueza, sin desfigurar las pruebas y alegaciones contrarias, ni suponer lo que ni ha pasado, ni se ha dicho. Con alterar el verdadero sentido de las cosas, no se consigue mas que el desprestigio de la causa, pues la inflexibilidad de lo resultante del proceso, desmiente á quien trata de alterar la verdad.

La *peroración* debe ser en lo judicial, mas que en otro discurso alguno, la recapitulacion de todas las pruebas y hechos, presentados bajo el punto de vista favorable.

## 101.

Tanto en Grecia, como en Roma, sobresalió y tuvo poderosa importancia la elocuencia del foro; pero su carácter se diferencia mucho del moderno, como se diferencian aquellas leyes, aquellas creencias y aquellas costumbres públicas y privadas de las presentes.

Los oradores forenses mas célebres de la antigüedad, son: Demóstenes, en Atenas; Ciceron y Craso, en Roma. En los tiempos modernos, Francia ha tenido, y tiene grandes oradores de este género, como son M. Dupin y Berrey. En España hay notables modelos en la coleccion de discursos forenses, publicada por Perez Anaya.

De la antigüedad clásica han quedado famosos discursos,

tanto políticos como forenses; pero aunque pueden servir de modelo por su plan, distribucion y demás cualidades permanentes, no sucede lo mismo con respecto á su estilo y medios de persuadir, pues siendo tan distinta la civilizacion antigua de la moderna, tienen que ser diversas por precision sus creencias, sus necesidades, sus aspiraciones y costumbres.

Por esto conviene estudiar los discursos de la antigüedad clásica; pero no imitarlos en cuanto á las cualidades accidentales de la oratoria; y estudiar, imitar y empaparse bien en los modelos de la oratoria moderna, escogiendo para esto aquellos que estén mas en armonía con la instruccion, educacion, inclinaciones, temperamento y gusto literario de quien se proponga hacer este estudio. La eleccion de modelos debe hacerse por mano maestra.

#### IV. *Oratoria académica.*

##### 102.

Se llama *oratoria académica* la que expone ó debate de viva voz ó en discursos leídos, asuntos científicos, morales, filosóficos, literarios ó artísticos, en academias, universidades, ateneos ó en otros institutos de esta clase.

Su objeto es demostrar una verdad, ó resolver una cuestion importante y trascendental de esas que se agitan, en determinadas épocas, en la esfera de los conocimientos humanos.

##### 103.

Su *carácter* será bonancible, circunspecto, delicado y culto, enalteciendo á lo sumo su estilo con las galas de la imaginacion, la armonía del lenguaje y majestad de la entonacion. Lo que distingue la oratoria académica, de los otros géneros, es la razon sólida y científica

en que debe estar basada, y el espíritu generalizador, analítico, metódico y didáctico que tiene que emplearse en su desenvolvimiento y forma. El discurso académico, mas que ningun otro, tiene que sujetarse á las condiciones fundamentales de toda obra artística, que son: *unidad, variedad, proporcion y armonía*; y subordinar todas estas circunstancias á un plan preconcebido y bien meditado, á fin de conseguir que la *proposicion* sea como el centro donde converjerán todas las partes de la oracion, y todos los recursos que el orador pueda sacar de su fantasía, de su talento y de su instruccion.

Las expresiones atrevidas, los arranques irreflexivos de entusiasmo que se escapan, y son tolerables en la improvisacion, no son propios en esta clase de oratoria en la que debe presidir la circunspeccion, la sensatez y el estudio, ya por las materias que debate, ya por la clase de auditorio que rodea al orador, con quien está unido por el lazo del compañerismo y de comunes miras é intereses.

Jovellanos, Donoso-Cortés, Pastor Diaz, Pacheco y Alcalá Galiano, son los mejores modelos.

(Véanse los números 3 y 4 del apéndice.)

## CAPÍTULO III.

## DE LAS COMPOSICIONES HISTÓRICAS.

104.

Se llaman *composiciones históricas* aquellas obras literarias que se ocupan principalmente en referir y comentar hechos y sucesos pasados, tenidos por verdaderos.

La historia admite varias divisiones, por razón del *tiempo*, del *método*, ó de la *materia* de que principalmente se ocupa, y de aquí viene el dividirla en historia general, particular y biográfica; en crónicas, anales y efemérides; en historia de la edad antigua, de la edad media y moderna; en historia sagrada, profana, civil, científica, literaria, artística, etc.

105.

El *fin directo* de la historia es instruir, ensanchando la esfera de nuestros conocimientos y experiencia; de modo que al referir los hechos y sucesos pasados, inquirir las causas que los produjeron, y examinar las consecuencias que trajeron, sirva todo este estudio de útil y provechosa lección para el presente y el porvenir.

La *base* fundamental de la historia, es la verdad y á ella deben subordinarse el *plan*, *método* y *elocución* que se empleen para escribirla.

No se propone, pues, la historia satisfacer la curiosidad, sino que tiene un objeto mas alto y noble, que es, inspirar amor á la virtud, excitando en nuestra imaginacion con ejemplos y recuerdos pasados, veneracion por todo lo grande, lo justo y lo bueno; y desprecio é indignacion por todo lo inmoral, infame, inícuo y bajo.

## 106.

✕ Como la historia es una narracion filosófica de cuanto los hombres, ya como pueblos, ya como individuos han hecho desde los mas remotos tiempos hasta nuestros dias, por esta grande estension necesita, para exponerla y escribirla, mas que ninguna otra ciencia, de *plan y método*. ✕

Con respecto al *plan* debe tenerse presente la *unidad*, que es el principio filosófico, la idea luminosa hácia la que deben confluir los hechos y circunstancias, sin desfigurarlos, ni adulterarlos; pero de modo que produzca esta idea, la impresion de *un* todo completo, que domina respectivamente en cada época histórica, y que parece que es la que impele y dá direccion á los hechos.

## 107.

Los *métodos* para escribir la historia, pueden reducirse, en último análisis á dos, llamados *descriptivo* y *filosófico*.

El método descriptivo dá toda la importancia á la narracion; absteniéndose de consideraciones filosóficas, ó á lo mas poniendo algunas, y como de paso. Es á lo que llaman los clásicos escribir la historia *ad narrandum*, siendo sus principales modelos entre los antiguos Tito Livio y Jenofonte, y entre los modernos Barante,

en su *Historia de los Duques de Borgoña*, y Solís, en la *Historia de la conquista de Méjico*.

Método filosófico es el que relata sumariamente los hechos principales, haciendo abstracción de los secundarios, fijándose en las ideas dominantes, en las costumbres, en las instituciones; en una palabra, en lo que se llama civilización de un país; tomando ocasión de todo esto para discutir sobre los progresos, decadencia ó destrucción de los Estados, y del destino de la especie humana en general. Entre los antiguos, Tucídides y Tácito fueron los que mas se acercaron á este sistema, que tiene, en los tiempos modernos, célebres representantes en Bossuet, Montesquieu, Guizot, Heeren y don Fernando de Castro.

## 108.

La escuela fatalista, en historia, es la que refiere los hechos, suponiendo que son impelidos irresistiblemente por circunstancias y situaciones que no es dado á los hombres ni evitar, ni dirigir, ni aminorar, suprimiendo por lo mismo la imputabilidad humana; error funestísimo. M. Thiers y M. Mignet participan mucho de estas creencias en sus historias de la Revolución Francesa.

Ultimamente tambien se dá gran importancia, á lo que llamó Vico la *ciencia nueva*, y se conoce con el título de *Filosofía de la historia*, cuyo estudio aspira á descubrir las leyes inmutables que rigen y gobiernan el desenvolvimiento de la especie humana en general. Ballanche, Herder y otros han considerado la historia, y la han escrito bajo este punto de vista.

Bossuet, Niebuhr y Sabigny son los jefes de la escuela histórica que partiendo de los hechos, y reconociendo un orden providencial en el curso de los sucesos, desecha toda fórmula filosófica.



## 109.

Las DESCRIPCIONES de los países, de los monumentos, instituciones, usos y costumbres, deben ser oportunas é interesantes, excluyendo todas aquellas que no tengan otro objeto mas que agradar y entretener la imaginacion.

Las MÁXIMAS Y REFLEXIONES serán motivadas, breves, profundas, claras sin vulgaridad, y mezcladas con arte y parsimonia en la narracion.

Las ARENGAS, (que son los discursos que se ponen en boca de los personajes históricos) estuvieron muy en uso en la antigüedad clásica, así es, que en Tito Livio y Tucídides son frecuentes, lo mismo que en sus imitadores Mariana y Solís; pero siendo contrarias á la fidelidad y gravedad que debe reinar en la historia, el buen sentido las rechaza y proscribete, no siendo aquellas que estén apoyadas en testimonios fehacientes y que su insercion literal pueda contribuir á esclarecer la verdad, base fundamental de las composiciones históricas.

## 110.

El ESTILO, que se empleará en toda obra histórica, será sencillo y natural en los trabajos de erudicion; grave, profundo y elevado en las reflexiones filosóficas; elegante, culto y animado en las descripciones.

Las cualidades que deben adornar al historiador, son: instruccion variada y sólida, veracidad, é imparcialidad para que exponga los acontecimientos *sine ira et studio*.

Los historiadores españoles que han adquirido mas justo renombre son D. Alonso el Sábio, Pedro Lopez de Ayala, Hurtado de Mendoza, el P. Juan de Mariana, Moncada, Melo y La Fuente.

## CAPÍTULO IV.

## DE LA NOVELA.

## 111.

*Novela* es la narracion de una *accion* ficticia, interesante y verosímil en que se describen las costumbres, los efectos de la virtud, del vicio, de las pasiones ó de las ridiculeces de la humanidad.

## 112.

Se llama *accion* ó argumento en las obras literarias, á una série de hechos y sentimientos humanos íntimamente enlazados entre sí, y dependientes unos de otros, de manera que todos nazcan de un principio y todos conspiren á un mismo fin.

El conjunto de estos hechos y sentimientos en la novela, debe disponerse de tal suerte que haya en el todo *unidad*, y cierta combinacion tan bien entendida, que camine la *accion* desembarazadamente sin tropiezo y sin confusion, agradando cada vez mas, por la *novedad* y *variedad* de los acontecimientos, y que por lo sorprendente de las situaciones *interese* del modo mas vivo á los lectores. Pero estos lances no han de ser *increibles*, ni los sucesos extravagantes, ni las situaciones violentas.

Así, pues, las cualidades que ha de tener la acción de la novela, son: *unidad, variedad, novedad, verosimilitud é interés.* †

## 113.

La novela se escribe generalmente en prosa y en forma narrativa, dándose mas ó menos ensanche á la mixta ó dialogada, la cual se procurará presentar con un carácter dramático. Algunos escritores, á imitación del inglés Richardson, han adoptado la forma epistolar, en la cual los personajes, se refieren, escribiéndose unos á otros, los sucesos que acontecen. Esta forma tiene la ventaja de poder describir los sucesos con mas individualidad, y dar á conocer mas á fondo el carácter y los sentimientos de los mismos personajes; pero por precisión tiene que ser minuciosa, difusa y cansada, llegando á debilitar el interés en sumo grado.

En la *acción* ó argumento de la novela debe reinar la moral mas pura, en su *elocución* la corrección mas esmerada, y se tratará de que su *estilo* esté acomodado á la índole general de la obra, variándole oportunamente segun lo exijan las situaciones, los lances y los caracteres.

## 114.

La afición á las novelas es una inclinación natural del entendimiento humano que suele recrearse con la narración de ficciones agradables y entretenidas, ya porque le plazca lo extraordinario y maravilloso, ya porque necesite como descanso de tareas mas serias, el grato, aunque frívolo esparcimiento que tales escritos proporcionan.

La propensión natural á deleitarse el ánimo en escuchar la narración de acontecimientos extraordina-

rios, dió lugar á los cuentos, que son la novela en embrión, y que fueron famosos entre los indios, persas y árabes.

En Grecia y Roma, en donde progresó todo género de literatura, no se cultivó realmente la novela; ya porque á ello no les impulsaba su modo de vivir, ya porque se satisfacían aquellas cultas imaginaciones con el idilio, el drama y la epopeya. Solo han llegado hasta nosotros las informes novelas de *El Asno de oro*, *Teágenes y Cariclea*, *Dafnis y Cloe*, que son del tiempo de la decadencia.

La novela empezó verdaderamente por el siglo xi, en el norte de la Francia, con los llamados libros *de caballería*, que son un fiel reflejo del espíritu caballeresco, de las proezas extraordinarias, de los encantamientos maravillosos y de todas las creencias que caracterizan aquella época histórica. Estas novelas *caballescascas* se difundieron con rapidez extraordinaria por toda Europa, llegando á alcanzar gran celebridad y fama las tituladas *Los Caballeros de la tabla redonda* y el *Amadis de Gaula*.

Cuando á mediados del siglo xvi empezó á decaer el espíritu caballeresco y á cobrar vigor el principio monárquico, se quiso dar impulso á las novelas *pastoriles*, que vienen á ser idilios de grande estension, y en las que se describen costumbres y amores imaginarios, de gentes sencillas del campo, como se ve en *La Arcadia*, de Sannázaro, *Las dos Dianas*, de Gil Polo y Montemayor y *La Galatea*, de Cervantes.

Como la acción de estas novelas es insípida y monótona, sin verosimilitud de ninguna clase, muy pronto cayeron en desuso, sustituyéndolas con las llamadas *truhanescas*, en las que se pinta con exactitud y gracia las costumbres de la última clase de la sociedad; tal sucede con las tituladas *Lazarillo del Tormes*, escrita por Hurtado de Mendoza, y el *Guzmán de Alfarache*, por Mateo Aleman.

Desde principios de este siglo, la novela ha ido tomando grandes proporciones, y en ella se tratan actualmente todas las materias y se debaten todas las cuestiones, lo mismo las políticas, que las científicas, las filosóficas que las literarias. Su popularidad es inmensa, y su influencia notable, aunque no siempre es buena ni literaria, ni moralmente considerada.

## CAPÍTULO V.

## DE LAS COMPOSICIONES DIDÁCTICAS.

115.

Se llaman composiciones *didácticas* las que están consagradas á instruir á sus lectores en asuntos científicos ó artísticos.

La ciencia es *una*, como es *una* la naturaleza, como es *una* la verdad, cuyo estudio se propone. Pero como es tan estenso y vasto este objeto, y tan limitada la inteligencia humana, por esto ha sido preciso dividir la ciencia en varios ramos para poder comprenderla mejor, y cada uno de estos ramos exponerlos y tratarlos ya en obras *elementales*, ya en obras *magistrales*, ya en *monografías* ó *disertaciones*.

Son obras **ELEMENTALES** aquellas que se proponen únicamente enseñar los principios de la ciencia á los que empiezan á estudiarla.

Obras **MAGISTRALES** son las que tienen por objeto la ampliacion de los principios fundamentales, ó su aplicacion á los casos árdulos y cuestionables, ó la explicacion de las mas difíciles y sublimes teorías de la ciencia.

Las *monografías* son tratados especiales de un ramo determinado de la ciencia.

*Disertaciones* son los discursos leídos que se proponen dilucidar una cuestion dada.

## 116.

El fin directo de las composiciones didácticas, no es dar solaz y descanso al espíritu, sino *exponer* y *enseñar* algún ramo, ó tratado especial de filosofía, ciencias ó artes; por tanto, la base fundamental de toda obra didáctica ha de ser la *claridad* para que pueda ser comprendida. Para lograr este objeto se observarán los preceptos siguientes:

1.º Se adoptará, para exponer el asunto de que trate la obra, un plan rigurosamente lógico, pues el método es la llave de todos los problemas.

2.º Se clasificarán todos los puntos principales con exactitud, de modo que vaya desenvolviéndose el asunto ó la materia metódicamente, pasando, cuando sea posible, de lo fácil á lo difícil, y de lo conocido á lo desconocido.

3.º Se definirá el sentido de las voces técnicas, esplicando la definicion, si es oscura por la cosa definida.

4.º La elocucion será correcta observando con la mayor escrupulosidad cuanto se ha dicho de ella, de los pensamientos y del lenguaje.

5.º No se desechará el lenguaje figurado, que contribuye mucho á dar claridad á las ideas.

6.º En las obras *elementales* el estilo será preciso, huyendo de las ampliaciones y demás ornatos poéticos; subordinando el método, los pensamientos, el lenguaje y todo á la *claridad*, esto es, al propósito de poner la materia de que se trate, al alcance de las inteligencias á que se destine.

7.º Todos los preceptos anteriores, escepto el último, son aplicables á todas las obras didácticas, y en las magistrales, monografías y disertaciones puede

cambiarse el estilo, permitiéndose en él amplia latitud y toda clase de adornos. Como ya en estas se suponen conocidos los rudimentos de la ciencia, se evitará la pesadez de definir las voces técnicas, dando ancho campo al sentimiento y á la imaginación para que alivien de vez en cuando la fatiga del entendimiento.

## DE LAS COMPOSICIONES EPISTOLARES.

### 117.

Ya hemos dicho que una de las formas que puede recibir la elocución, es la *dialogada* ó *mixta*, que consiste en suponer que dos ó mas personas por medio de la conversación hablada ó escrita narran, describen, ó hacen apreciaciones de las cosas, de los objetos, ó de los hechos reales ó imaginarios.

Pues bien, el género literario, que por medio de cortos escritos (CARTAS) pone en práctica la elocución dialogada, es á lo que se llama *género epistolar*; derivado este nombre de *epistola*, *carta* ó *misiva*, que no es mas que una conversación por escrito entre dos ó mas personas.

La forma epistolar es aplicable á toda clase de composiciones, y en ella se han tratado todos los asuntos, lo mismo los concernientes al mundo intelectual, que al moral ó al físico.

En la actualidad tiene este género poca aceptación, por la monotonía y pesadez que le son peculiares; pero en él se han expuesto las mas sublimes teorías desde la época de Platon y Ciceron, hasta la de Fenelon y Jovellanos. Los mas celebrados escritores epistolares son Fernan Gomez de Cibdareal, Fernando del Pulgar, el maestro Juan de Avila, Santa Teresa de

Jesús, Fr. Luis de Leon, Antonio Perez, Quevedo, Solis, el P. Isla, Cadalso, el P. Feijóo, Jovellanos y D. Mariano José de Larra.

## 118.

Las cartas se pueden clasificar, ya por el asunto que tratan, en científicas, filosóficas, literarias, etc., ya por los grados de intimidad, afecto ó veneracion que hay entre los que las escriben, y en este caso se encuentran las familiares, las de reposo, etc.

En todas ellas el estilo ha de estar acomodado al asunto, aunque es característico de este género literario la naturalidad y sencillez en el mas alto grado. Toda afectacion es un vicio que debe evitarse, porque al fin, una carta no es mas que parte de una conversacion que se tiene con alguna ó algunas personas. Sin embargo, esta circunstancia no excluye los pensamientos ingeniosos y profundos, siempre que se empleen con economía y oportunidad; especialmente si se trata de algun asunto grave, ó se refieren sucesos importantes. Tampoco la naturalidad y sencillez autorizan el descuido y desaliño en el lenguaje, el cual debe correr sueltamente y con espontaneidad, prefiriendo las cláusulas cortas y breves á las largas y rotundas, porque estas descubren alguna afectacion. Sobre todo es impropio en una carta las alusiones oscuras y remotas, las personificaciones, los apóstrofes, las exclamaciones, y todo aquello que presuponga artificio y adorno literario. La viveza, el ingénio, las sales, cuando no provienen de la empalagosa afectacion, son dotes muy recomendables en esta clase de escritos.



## DEL PERIODISMO.

119.

Se llaman periódicos aquellas producciones literarias de tan corta estension, que no forman libro, sino una ó dos hojas, que se publican periódicamente con el propósito de referir y comentar noticias y hechos de actualidad.

Su objeto no es tan solo este, sino el propagar y difundir incesantemente ideas, pensamientos y doctrinas, que excitando el desarrollo de grandes cuestiones filosóficas y sociales, tiendan á la consecucion de un fin determinado.

Hay periódicos que se ocupan únicamente de ciencias, de literatura ó artes; los hay destinados tan solo á dar noticias; pero el verdadero campo del periodismo es la política palpitante, nacional y extranjera, expuesta, discutida, analizada y comentada diariamente, sin tregua ni descanso. Por esto, su estilo ha de ser vivo, enérgico, ardiente y hasta febril; pero nunca bajo, grosero y calumnioso, que degradando la dignidad personal del escritor, falta al respeto y alta consideracion que se debe al público.

120.

El *carácter* especial, que distingue al periodismo de otro género literario, es la soltura y atrevimiento en el pensamiento y en la forma, y, cierta superficialidad declamadora con que discute sobre todos los ramos del

saber humano, (de omni scibili) porque tiene la aspiración de ser el vehículo de las ideas, y el movimiento continuo de la ciencia despojándola de su carácter severo, magistral y didáctico. Viene, pues, á ser la crónica contemporánea y minuciosa que describe á la ligera y con vivos colores los hábitos, los deseos y las preocupaciones de la época; y, llevando la publicidad hasta el extremo, no solo reseña el estado de la industria, del comercio, de la literatura y artes, sino que participa al público, lo mismo las mas secretas elucubraciones, que apenas entrevé, de la diplomacia, como los acontecimientos mas vulgares, tales son, la casa que se quema, el caballo que se desboca, el ratero que escamotea ú otros por este estilo, que al parecer, ni escitan la curiosidad, ni tienen importancia alguna.

## 121.

La *unidad* y la *novedad* en la elocucion, son las cualidades mas esenciales de este género literario.

Depende la *unidad* de lo bien meditada y ordenada que se haga la distribucion, en distintas secciones, de las múltiples, y al parecer heterogéneas materias de que trata un periódico.

Deberá no mezclarse, ni confundirse la parte oficial con la doctrinal, ni las noticias nacionales con las extranjeras, ni la correspondencia de provincia, con los sucesos de la capital, ni las sesiones de la cámara con su crónica ó comentario. Cada materia tendrá su lugar y colocacion en el periódico, pues aunque es una hoja abierta para tratar al pormenor y someramente todas las cuestiones y dar cuantas noticias se puedan adquirir, es preciso tener muy presente, que el periódico es la aspiracion y representacion de un pensamiento, por lo que todo, absolutamente todo, cuanto en él se

inserte, desde la parte doctrinal hasta la mas insignificante noticia se les debe dar cierta tendencia para que converjan á robustecer y desarrollar ese pensamiento único y dominante, para que ha sido fundado, y que aspira á realizar por todos los medios legítimos de que puede disponer la persuasion y la propaganda.

## 122.

Si en toda composicion literaria, la *novedad* es una abundante fuente de placeres estéticos, en el periodismo es una cualidad absoluta é indispensable, como que constituye su esencia y modo de ser: sin ella no puede existir. Debe, pues, haber *novedad* en los conceptos, en el modo de ordenarlos y expresarlos, y en el contenido de todas sus materias. Las publicaciones periódicas que han adquirido mayor importancia y crédito, como El Times, y aunque en menor escala de estension y publicidad, el Pensamiento Nacional, de Balmes, le han debido, no solo al principio de unidad y á dar muchas y nuevas noticias, sino al modo original de exponerlas y apreciarlas, revistiendo su estilo de un carácter propio y peculiar en que se refleja la tendencia del periódico, el pensamiento que le dió ser y el fin determinado que se propone conseguir.

Pero no se ha de tratar de adquirir originalidad, rompiendo con la tradicion, desconociendo la historia, aislándose en el tiempo y en el espacio, sacudiendo el freno de la autoridad y de la razon, y despreciando todo precepto, lo mismo los morales que los literarios. Esto no es ser original, sino extravagante, ridículo y completamente nécio.

La dialéctica es el nervio de la literatura periodística. Para escribir en cualquiera otro género puede ser suficiente la lógica natural, con una variada y profun-

da instruccion; pero no es posible sobresalir en el periodismo, contender con brio y ventaja en su incesante lucha, sin conocer perfectamente el mecanismo del raciocinio, que es la táctica que se emplea, y las armas que se esgrimen en esos grandes y ardorosos combates de la pasion y del pensamiento.

No basta desfigurar los hechos, suponiendo verdadero, lo que es falso, pues con esto y otras sofisterías propias de inteligencias vulgares, no se consigue mas que el desprestigio del periódico y de la causa que se sostiene. La publicidad que es su elemento principal, concluye siempre por aclarar los hechos con los vivos resplandores de la verdad.

El periódico aunque debe ser el intérprete de las ideas y aspiraciones del partido que represente, debe ante todo y en primer término ser el eco fiel de la conciencia pública, y sobreponiéndose á mezquinos y egoístas intereses de partido, sostener y propagar los de la nacion y los de la humanidad en general, que el sentimiento público instintivamente sabe descubrir y apreciar en esos decisivos y solemnes períodos porque pasan todos los pueblos.

### 123.

El periodismo, tal como hoy le conocemos, no existió en la clásica antigüedad, pues aunque las repúblicas griegas y la romana, participaron de la actividad de la vida pública, que es la que le suministra asunto y constante alimento, les faltaba la imprenta, elemento del que dimana la publicidad y la pronta é instantánea reproduccion de ideas, y sin el que, ni los periódicos causarían el efecto que producen, ni acaso hubieran existido jamás. Son pues creacion espontánea de la imprenta, y consecuencia precisa de la actividad y

agitacion de la vida política de fines del siglo pasado.

El pasquin, el libelo, las efemérides y el acta diurna de los romanos, aunque son el gérmen del periódico, ni tenían su carácter, ni produjeron sus resultados, ni alcanzaron la importancia que se dá actualmente á la prensa periódica.

El ingénio y el arte se han dedicado vivamente á ella en nuestros dias, é impulsados por los acontecimientos, apenas ha habido un hombre distinguido por su talento, por su instruccion, por el eminente puesto literario ó político que ha desempeñado, que no haya escrito en periódicos. Brongham, Palmerston, Lamennais, Lamartine, Quintana, Balmes, Sartorius, Larra y otros muchos, algunos contemporáneos, por lo que no se citan, deben mucho de su celebridad é importancia á la prensa periódica.

«Pasquin es un escrito anónimo de corta estension, que se fija en los sitios mas públicos, redactado con procaces y satíricas frases contra los gobernantes, contra las instituciones ó contra los particulares. La etimología de este nombre viene de la estatua de Pasquillus, en la que fijaban los antiguos, no solo escritos epigramáticos, sino caricaturas contra ciertas y determinadas personas.

Libelo es un libro de corta estension, denigrativo é infamatorio.

Efemérides eran unas apuntaciones ó cuadernos en que se referian los hechos mas importantes de cada dia del año.

Los fastos, los anales pontificios, eran unos registros de todos aquellos sucesos que se creian dignos de ser trasmitidos á la historia.

Por fin el folleto, precursor del periódico, es un libro de pocas hojas, que nació con la imprenta y está destinado á la vindicacion propia, á la invectiva agena, ó á examinar bajo todos sus aspectos una cuestion ó un asunto expuesto con soltura, facilidad y atrevimiento, y algunas veces con acerbidad, ironía y hasta con sarcasmo.

A principios del siglo xvii apareció en Venecia el primer periódico, que se ha publicado, que era una hoja suelta semanal, y se la dió el nombre de Gazzetta, porque una gazzet moneda veneciana, era el precio de su adquisicion.

En 1605 Richer fué el redactor del primer periódico que salió en Francia, se intitulaba El Mercurio; luego en 1613 empezó á publicarse la Gaceta francesa por Jeofrasto Renandot.

En España el primer periódico fué el Diario que empezó el 8 de Febrero de 1758, siendo su director D. Manuel Ruiz Uribe. Contenía disertaciones eruditas, noticias de intereses morales y generales, y la vida del Santo del día.»

# PARTE TERCERA.

---

## DE LA POÉTICA.

---

### CAPÍTULO I.

#### DE LA POESIA EN GENERAL Y DE LA VERSIFICACION CASTELLANA.

---

##### *1. De la poesia en general.*

124.

*Poesía* es la expresion de lo bello. (7 y 8.)

*Poética* es el conjunto de preceptos fundados en la observacion, y necesarios para guiar el génio, preservándole de extravíos al realizar las obras literarias, cuyo fin inmediato es deleitar.

No depende la poesía ni del lenguaje, ni del estilo, ni de la versificacion; depende del fondo de la obra, está en la idea misma, está en el modo especial de concebir y sentir; así es que encontramos poesía lo mismo en la *Divina Comedia* del Dante, que en la *Norma* de Bellini; en la *Perla* de Murillo, que en el *Quijote* de Cervantes.

La versificacion no es esencial á la poesía, aunque es su mas adecuada forma. *El cántico de Moisés al paso del mar Rojo*, y los *Mártires* de Chateaubriand, no están en verso y nadie negará que son esencial y admirablemente poéticos. No obstante la acepcion que generalmente se dá á esta palabra **POESIA**,

es significando la expresion de lo bello por medio de la versificación en las obras literarias.

## 125.

Su FIN DIRECTO no es persuadir, como sucede á la elocuencia, (91) ni inquirir la verdad, cuya mision es de la ciencia, sino *causar el placer puro de la belleza*. Y como no hay belleza sin verdad y sin bondad, indirectamente instruye y moraliza.

Puede ser ASUNTO de la poesía lo mismo el mundo visible, que el invisible; el fabuloso, que el histórico, todo cuanto puede inspirar al poeta y pueda abarcar la inteligencia humana, cabe dentro de los dilatados límites de la poesía.

## 126.

El ESTILO poético es mas apasionado, mas vehemente y mas florido que el prosáico. Se distingue de este:

Primero: por el uso mas frecuente y mas atrevido de los tropos y figuras; por ejemplo, un moralista diria con gravedad, que los ambiciosos, por conseguir su objeto, corren infinidad de riesgos y hasta desprecian la muerte, pero el poeta Rioja, para expresar la misma idea con una imágen viva, personifica la ambicion, cuando dice en su epístola moral:

La codicia en manos de la suerte  
Se arroja al mar, la ira á las espadas,  
Y la ambicion se rie de la muerte.

Segundo: por la libertad que se emplea en la construcción de las cláusulas, como se puede observar en los siguientes versos del mismo Rioja:



Estos, Fábio, ¡ay dolor! que ves ahora  
Campos de soledad, mustio collado,  
Fueron un tiempo Itálica famosa.

Tercero: por la supresion de ideas intermedias, que constituyen los detalles y pormenores, dando á la elocucion un carácter de novedad, que seria impropio de la prosa, por ejemplo, cuando el citado poeta describe el poderío de Trajano, con estos versos:

Ante quien muda se postró la tierra  
Que ve del sol la cuna, y la que baña  
El mar tambien vencido gaditano.

Cuarto: por el uso de las llamadas licencias poéticas, que son ciertas libertades que se conceden á la poesia, para suprimir, añadir ó cambiar algunas letras en las palabras; á cuyas licencias se las especifica con los nombres siguientes:—PARAGOGÉ, que es el aumento de una letra al final de una palabra, como *infelice* por *infeliz*, *veloce* por *veloz*.—APÓCOPE, que es la disminucion de una letra ó sílaba en las palabras ó locuciones, como *do quier* por *donde quiera*.—SÍNCOPE, se comete cuando se quita una letra del medio de una dición, como *quarte* por *guárdate*, *desparece* por *desaparece*.—EPÉNTESIS, que es el aumento de una letra en medio de dición, como *corónica* por *crónica*.—METATESIS, que consiste en trasponer las letras de una dición, como *Tibre* por *Tiber*.

Todas estas licencias deben usarse con parsimonia y miramiento, sin que se descubra jamás el artificio y afan de singularizarse, pues en este caso no hacen al estilo poético, sino ridículo y pedantesco.

La poesia no solo tolera las anteriores licencias, sino otras muchas, siempre que no hagan oscura la elocucion. Gil Polo, en su bellísima cancion aludiendo á Hipólito, suprimió el artículo ó las partículas de estos versos:

Y el ordinario cuidado  
 Hace que piense con tino  
 De aquel desdeñoso Alnado,  
 Orilla el mar arrastrado,  
 Visto aquel mónstruo marino.

Garcilaso usa del artículo masculino, por el femenino, cuando dice:

*El* aspereza de mis males quiero...

.....  
 Siendo de las ondas encendido  
 Rayaba de los montes *el* altura...

Herrera suprimió un verbo en su canción *A la pérdida del Rey D. Sebastian*, cuando pregunta:

¿Dó el corazon seguro y la osadía

Lo mismo hace Melendez Valdés en *La despedida del anciano*, en estos intencionados versos:

¿Dónde aquellos altos pechos,  
 Que en las Córtes de la pátria  
 Su dignidad sostenian,  
 Y sus sanciones dictaban?

## 127.

La poesía es tan antigua como el mundo; nació con el hombre, y en todas partes se la ve siendo el resplandor de lo verdadero, de lo bueno y de lo justo.

Lo mismo en Asia que en Africa, en Europa, en América, que en Oceanía, los poetas han sido los primeros admiradores del heroísmo, los propagadores de la cultura y de la suavidad de costumbres, los primeros historiadores de lo pasado, los cronistas de lo presente y hasta los profetas de lo futuro.

## 128.

La poesía es *una*; propiamente hablando, no consta de géneros; mas como su elocucion se aplica á tan diversos asuntos y cambia su forma, por esto se la divide en tres géneros que son: el lírico, el épico y el dramático.

Las poesías *didácticas* y *bucólicas* no pertenecen exclusivamente á ninguno de los tres géneros anteriores; no obstante por predominar en ellas generalmente la forma lírica las incluiremos despues de las de este género.

## II. De la versificacion castellana.

## 129.

✕ Se llama arte métrica el conjunto de reglas que dan á conocer el mecanismo del verso, sus especies y combinaciones.

*Verso*, ó pié, es una frase melodiosa sujeta á determinada medida de sílabas y ritmo. Le constituye la igualdad ó semejanza de periodos musicales.

*Silaba*, es la expresion de un solo sonido representado por una ó mas letras que se pronuncian con una sola emision de voz.

*Metro* ó medida de un verso en castellano, es el número de sílabas de que consta.

*Ritmo* ó número es la sonoridad musical que recibe el verso por la acertada colocacion del acento.

*Acento*, es el mayor tiempo que se emplea al pronunciar las sílabas predominantes. ✕

*Cesura* es aquella pausa, que dando cierto reposo al aliento, divide los versos en partes iguales ó desiguales formando un conjunto agradable y armonioso.

Cuando la cesura se halla en medio de los versos dividiéndolos en partes iguales, cada una de estas se llama *hemístico*; así pues solo los versos de sílabas pares tienen verdaderamente hemísticos.

La cesura hábilmente empleada contribuye poderosamente á la entonacion del lenguaje poético y á la armonía y sonoridad de los versos.

Llámanse *estrofas* los grupos análogos de versos, en que están divididas ciertas composiciones métricas.

## 130.

Sin el acento, y sin el conjunto de sílabas necesarias no hay verso castellano; por lo mismo para su construcción es preciso examinar si consta ó no de las sílabas debidas, y si tiene bien colocados los acentos, esto es, si tiene la estension y la sonoridad convenientes.

El número de sílabas se cuenta por el de las vocales, considerando los diptongos y triptongos como una sola sílaba; pero teniendo en cuenta los casos en que se comete *diéresis*, *sinéresis*, *sinalefa* y la *colocacion del acento final*.

Hay *diéresis* cuando se disuelve un diptongo y de una sílaba se hacen dos, v. g.: tu glori-o-sa frente.

Hay *sinéresis* ó contraccion cuando se reúne en un diptongo dos vocales que pertenecen á dos sílabas distintas; v. g.: la palabra *seas* se pronuncia como de dos sílabas, y sin embargo suena como una en este verso: Mal-dí-ga-te Dios, vieja, *seas* quien fueres.

Hay *sinalefa*, cuando una palabra del verso termina en vocal y la palabra inmediata principia tam-

bien con vocal; v. g.: siempre está en llanto esta ánima mezquina.

Con respecto al acento final se advierte, que si el verso termina en palabra llana como *prado*, se cuentan todas las sílabas, si en palabra esdrújula, como *trémula*, se contará una sílaba menos; y si fuese aguda, como *corazon*, una sílaba mas. Ejemplo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Con im-pe-tu ve-loz el as-ta tre-mu-la											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Por la ace-ra-da co-ta pe-ne-tran-do											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
Hie-re, tras-pa-sa, par-te el co-ra-zon.											

✕ Estos tres versos de Martínez de la Rosa, son perfectos endecasílabos aunque no tienen el mismo número de sílabas, lo que demuestra, que en la métrica castellana no debe atenderse únicamente al número de sílabas, sino á la colocacion del acento para que haya la igualdad y simetría de períodos musicales que es lo que constituye la versificación castellana.

La versificación se vale para agradar del encanto que produce la armonía, por lo que debe ponerse el mayor esmero en conseguirla. La mejor regla es tener buen oído y verdadera predisposición para ritmar, educando el gusto literario con la reflexiva lectura de buenos versificadores, como Herrera, Garcilaso, Fr. Luis de León, Villegas, Melendez Valdés y otros muchos.

Aunque la lengua española es muy á propósito para la versificación; no obstante tiene algunas palabras de origen árabe que están llenas de consonantes ásperas, y dan esta cualidad al verso, como se puede notar en el siguiente de Valbuena:

Hecho de pegajosas ajonjeras...

Muchas veces basta, para que produzca un desagradable sonido, la sola repetición de una sílaba igual ó parecida como sucede en este de D. L. de Argensola:

Las esclavas tener que Tanis tenia...

Aludiendo á la suavidad que presta al verso la acertada combinacion de letras, dicen los preceptistas que la *a* es sonora y clara; la *o* llena y grave; la *i* aguda y humilde; la *u* sutil y lánguida; la *e* de mediano sonido.

Hé aquí los preceptos que sobre el mismo asunto dá en su *Ejemplar poético* Juan de la Cueva:

Blandísima es la *l* y cuando cantes  
Dulzuras, usa de ella y dale asiento,  
Que á las semivocales la adelantes,  
De la *r* usarás cuando el violento  
Euro contrasta al Bórreas poderoso  
Con hórrido furor su movimiento.  
La *s* al blando sueño y sabroso  
Sosiego has de aplicar; y de esta suerte  
Guarda el decoro á las demas cuidadoso.

### 131.

Ritma es la correspondencia de un sonido con otro, ó la mútua correspondencia de dos sonidos, procedentes de la igualdad ó semejanza en las terminaciones de dos ó mas palabras, contando desde la última vocal acentuada hasta el fin.

Estos sonidos finales pueden ser idénticos, ó solo asimilarse unos á otros, y de ahí es que la ritma puede ser de dos clases: perfecta ó imperfecta.

Se llama ritma perfecta, ó consonancia, á la correspondencia de sonidos dimanados de las dicciones postreras de dos ó mas versos que tengan unas mismas letras desde la vocal en que se oye el acento. Son por lo tanto consonantes *herí* y *tahali*, *flor* y *amor*; y no lo son *observé* y *medité*, *gótico* y *pórtico*.

(Véanse los números 2, 5 y 9 del apéndice que pueden servir de ejemplo.)

La ritma imperfecta, de asonancia ó semírma, consiste en que las vocales de las dos últimas sílabas sean las mismas, á lo menos en el valor; pero las con-

sonantes que forman la palabra han de ser diferentes, á lo menos la última: así por ejemplo, *primavera* y *eterna*, son palabras asonantes y no consonantes. Cuando los versos terminan en vocal aguda, basta la identidad de dicha vocal, ó lo que es lo mismo, no importa que un verso termine en vocal y el otro en consonante. En las voces esdrújulas, siendo tampoco perceptible la penúltima sílaba que ni siquiera se cuenta para el número de las que componen el verso, puede formarse asonancia, con tal que sean unas mismas la vocal última y la acentuada, y por esto son asonantes, *llanto* y *cántico*. Sirvan de ejemplo para la asonancia en los versos llanos, agudos y esdrújulos los números 16, 17 y 18 del apéndice.

## 132.

En cuanto al modo de usar la ritma, los preceptistas aconsejan observar las reglas siguientes:

1.<sup>a</sup> No emplear mas de dos consonantes seguidos, á fin de que sea variada, fácil y natural, de modo que no se descubra estudio, ni esfuerzo en el poeta.

2.<sup>a</sup> No se prodigarán los consonantes muy vulgares, ni tampoco los muy raros y de sonidos ásperos.

3.<sup>a</sup> No se interpolarán consonantes que sean á la vez asonantes inmediatos.

4.<sup>a</sup> Se evitará colocar monosílabos al final del verso.

5.<sup>a</sup> El asonante se empleará en los versos pares, quedando libres los impares.

6.<sup>a</sup> En una misma combinacion métrica no deben mezclarse los asonantes con los consonantes.

7.<sup>a</sup> Los consonantes no deben colocarse muy apartados entre sí, especialmente en los versos de muchas sílabas.

8.<sup>a</sup> Conviene evitar que estén inmediatos los consonantes demasiado parecidos. Cuanto mas rica y sonora sea la terminacion de las palabras consonantes, tanto mas grata será la ritma.

9.<sup>a</sup> No se usará de consonantes triviales, como son los acabados en *able* y *oso* entre los adjetivos, y los formados por las terminaciones *aba*, *ia*, *ave*, *ando*, *endo*, no solo porque demuestra pobreza del poeta que á esto acude, sino porque suele acompañar á tales consonantes una locucion débil, cual es la que resulta de haberse repetido y como desleído el pensamiento bajo diversas formas.

10.<sup>a</sup> En una misma combinacion métrica no se repetirá un mismo consonante mas de cuatro veces.

La ritma es una cualidad característica de la versificacion moderna. Los antiguos no la usaron; se atribuye su introduccion á los árabes españoles de la Edad media. La verdad es, que hasta últimos del siglo XII no se conoció, siendo el primer documento en que se nota el poema del Cid, aunque empleada de un modo imperfecto, acaso por la escasez de voces que entonces tenia el idioma. Mas tarde, se vé que la ritma prevalece en la poesia española, hasta tal punto, que en el verso alexandrino, no varia mas que de cuatro en cuatro estancias; pero como esto era monótono, se empezó á mezclar de diferentes modos el consonante, y á usarse el asonante, (circunstancia especial del verso español) y de aquí han nacido las diversas combinaciones métricas de la versificacion castellana.

### III. De las diversas especies de versos.

#### 133.

Hay versos desde dos sílabas hasta catorce, y de su número y de la colocacion del acento procede la distinta denominacion que se les dá en la versificacion castellana, que siendo favorecida por una lengua dul-



ce, enérgica, rica y sonora se presta á gran variedad de metros y á diferentes maneras de combinarlos para la expresion de toda clase de afectos y sentimientos.

Aunque, como decimos, las principales variedades de metro son desde dos á catorce sílabas; en todos puede verificarse el tener una menos, lo que sucede cuando la última sílaba es acentuada, y de aquí provienen algunas denominaciones que se dan al verso. Se llama llano el que lleva el acento en la penúltima sílaba; agudo si se coloca en la última; y esdrújulo si está el acento en la tercera sílaba antes del final de la palabra.

## 134.

El verso menor es de dos sílabas, tiene que llevar el acento en la primera; y el de tres sílabas en la segunda; sirvan de ejemplo los siguientes:

Tan dulce	Contento
La lira	Del viento
Suspira	La voz
De amor	Leve
Al blando	Breve
	Son.

ESPRONCEDA.

Estas dos especies de composiciones son muy poco usadas, y se reputan como un esfuerzo del arte.

El verso de cuatro sílabas tiene, aunque poco, algo mas de aplicacion, debe colocarse el acento en la primera y tercera sílaba, ó no se carga en las dos primeras. Iriarte usó de este verso con soltura y ligereza en la fábula «La ardilla y el caballo,» cuando dice:

Tantas idas  
Y venidas,  
Tantas vueltas

Y revueltas  
Quiero, amiga,  
Que me digas,

:

¿Son de alguna utilidad?  
Yo me afano;  
Mas no en vano,  
Sé mi oficio,

Y, en servicio  
De mi dueño,  
Tengo empeño  
De lucir mi habilidad.

El verso de cinco sílabas debe tener la primera larga y el acento en la cuarta, aunque puede variarse esta combinacion. Ejemplo:

Yo iré con ella  
Y el diestro brázo  
En su regázo  
Reclinaré.  
La ninfa bélla  
Me dará vida,  
Agradecida  
Viendo mi fé.

N. MORATIN.

### 135.

En el verso de seis sílabas el acento debe cargar constantemente en la segunda y quinta. Es peculiar de las endechas y letrillas. Siempre será justamente celebrada la intitulada *La flor del Zurguen*, por Melendez Valdés, que puede verse en el número 17 del apéndice.

El verso eptasílabo, ó de siete sílabas se emplea para las composiciones cantables y para las anacreónticas. El acento debe cargar en las sílabas pares, puesto que él es impar.

Sin ésos lindos ojos  
Sin ésa amáble boca  
Que al mismo amor provoca  
¿Qué dicha podré hallar?

El octosílabo ó verso de ocho sílabas es el usado para las coplas populares, para los diálogos y teatro, y

principalmente para los romances, siempre gratos al oído español. El acento debe cargar en las sílabas impares. Ejemplo:

Non es de sesudos homes  
 Nin de infanzones de pró  
 Facer denuesto á un fidalgo  
 Que es tenuto en mas que vos: etc.

Los versos de diez sílabas, destinados frecuentemente para el canto, son de dos clases, unos, que tienen la cesura en la mitad, dividiéndoles por lo mismo en dos partes iguales en hemísticos, y otros que lo están en partes desiguales, como hizo Hartzembusch en estos versos:

Pero si hoy por el hombre se inmola,  
 Juez vendrá severísimo luego  
 Mas terrible entre nubes de fuego  
 Que entre nubes le vió Sinaí.  
 ¡Ay entonces del que haya perdido  
 De esa sangre el divino tesoro!  
 Yo, Señor, tus piedades imploro  
 Yo pequé: ¡desgraciado de mí!

## 136.

En el verso endecasílabo, ó de once sílabas el acento no tiene puesto fijo, varía segun se le quiera hacer caminar con mas lentitud ó rapidez: no obstante lo general es que además del acento constitutivo en la décima sílaba, tenga otro en la sexta, y en defecto de este puede haberlo en la cuarta y octava.

Son mas sonoros, fluidos y cadenciosos los endecasílabos á proporcion que abundan mas de acentos en las sílabas pares.

Este verso tolera tambien la falta de ritmo. Pocos

sobrepujarán á Garcilaso en aquellos tan repetidos y tan bellos de su égloga primera.

Corrientes aguas, puras, cristalinas;  
Arboles que os estais mirando en ellas, etc.

Siempre que el verso endecasílabo con los acentos en las sílabas cuarta y octava tenga una pausa despues de la quinta, recibe el nombre de sáfico. Ejemplo:

Dulce vecino de la verde selva  
Huésped eterno del Abril florido,  
Vital aliento de la madre Venus,  
Céfiro blando,  
Si de mis ansias el amor supiste,  
Tu, que las quejas de mi voz llevaste,  
Oye, no temas, y á mi ninfa dile,  
Dile que muero.

VILLEGAS.

X En esta clase de versos, como en todos los cortos, se debe terminar las menos veces que sea posible en adjetivos; porque, entre otras razones, el sentido de una cláusula no reposa tan bien en un adjetivo como en un sustantivo.

El verso endecasílabo es el mas usado, porque se presta mejor que ningun otro á expresar el movimiento de las pasiones y la contraposicion de afectos; así es que se emplea lo mismo para tratar de asuntos elevados y sublimes que festivos y familiares. En todos estos géneros han ostentado sus galas nuestros poetas embelesando el oído con sus armonías dulces y variadas.

Los adelantos que tuvo nuestra literatura en el siglo xvi, la necesidad que habia de un metro mas acomodado y variado, que los que entonces existian, y sobre todo, el íntimo y continuo trato que en aquella época tenian nuestros poetas con los italianos, fueron las causas poderosas que hicieron aclimatar el endecasílabo en España, que aunque brotara en ella

mucho tiempo antes, no habia logrado difundirse hasta que empezaron á usarle Boscan, Garcilaso y Hurtado de Mendoza.

## 137.

La estructura de los versos de doce sílabas ó de *arte mayor* es propiamente la de dos versos de seis sílabas juntos, colocando una *cesura* en medio y el acento en las impares, v. g.:

Pasaron las águilas, de Galia los términos.

Juan de Mena fué quien levantó á gran altura los versos de arte mayor; pero hoy dia apenas se usan, sino cuando algun poeta quiere hacer gala de su ingenio, reproduciendo esta antigualla, como lo hizo D. Leandro Moratin en el canto al Príncipe de la Paz, Arriaza en el Himno de los guardias de la Real persona y don Tomás Iriarte en El Retrato de Golilla; véase el número 13 del apéndice.

El verso alejandrino consta de catorce sílabas para las ritmas no agudas, y de trece para las agudas; tiene además una cesura en el medio que equivale á dos de siete sílabas. Ejemplos:

Yo Maestro Gonzalo de Berceo nomnado  
Yendo en romería caesci en un prado  
Verde e bien sendido, de flores bien poblado,  
Logar cobdiciadero para un home cansado.

—  
La bella que prendó con gracioso reir  
Mi tierno corazon, alterando su paz,  
Enemiga de amor, inconstante, fugaz,  
Me inspira una pasion que no quiere sentir.

MORATIN.

El verso alejandrino se remonta á los primeros tiempos de la poesía española, pues que le vemos usado, por Berceo en sus poemas, por Juan Lorenzo en su Alejandro y por el arcipreste de Hita en sus poesías.

## 138.

El verso *libre, suelto ó blanco* no está sujeto ni al consonante, ni al asonante, sino tan solo al número de sílabas y á la acentuacion, la cual debe ser muy oportuna y esmerada, lo mismo que la distribución de pausas. Como le falta la armonía deslumbradora de la rítmica, conviene que esté nutrido de imágenes robustas, para que ellas y lo entrelazado de los miembros de un verso con otro haga á la elocución cadenciosa y poética. Ejemplo:

El pesado morrion, la penachuda  
Y alta cimera, ¿acaso se forjaron  
Para cráneos raquíuticos? Quién puede  
Sobre la cuera y enmaltada cota  
Vestir ya el duro y centellante peto?  
Quién enristrar la poderosa lanza?

JOVELLA NOS.

## IV. De las principales combinaciones métricas.

## 139.

Muchas son las composiciones que han nacido de las varias especies de metros, y de la combinación de consonantes que se emplean en la versificación castellana. Las más usadas y principales son las siguientes:

El *terceto* consta de tres versos endecasílabos, rit-

mando el primero y tercero de cada uno con el segundo del que sigue. Se emplea generalmente en epístolas y sátiras. Ejemplo:

El ánimo plebeyo y abatido  
Elija en sus intentos temerosos  
Primero estar suspenso que caído:  
Que el corazón entero y generoso  
Al caso adverso inclina la frente  
Antes que la rodilla al poderoso.

RIOJA.

La *cuarteta* consta de cuatro versos, los consonantes se combinan primero con tercero, y segundo con cuarto, ó bien primero con cuarto y segundo con tercero, y en este caso se llama redondilla. Ejemplo:

Tu nariz, hermosa Clara,  
Ya vemos visiblemente  
Que parte desde la frente:  
No hay quien sepa donde para.

R. DEL ALCÁRAZ.

La *quintilla* se compone de cinco versos octosílabos, tres con un mismo consonante, y los otros dos con otro consonante distinto; los consonantes pueden alternar al arbitrio del versificador, con tal que los dos últimos no sean parecidos.

Son excelente modelo las quintillas de G. Polo; véanse en el número 5 del apéndice.

#### 140.

La *seguidilla* consta de siete versos, de siete y cinco sílabas, formando dos estrofas asonantadas. Ejemplo:

Dijo la zorra al busto  
Después de olerlo:

«Tu cabeza es hermosa,  
 Pero sin seso.»  
 Como este hay muchos,  
 Que aunque parecen hombres  
 Solo son bustos.

SAMANIEGO.

La *décima ó espinela* consta de diez versos octosílabos, con una combinacion de consonantes siempre fija, concertando generalmente el primero con el cuarto y quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el sétimo y el décimo, y el octavo con el nueve. Admite otras combinaciones. Ejemplo:

Cuentan de un sábio que un dia  
 Tan pobre y mísero estaba,  
 Que solo se sustentaba  
 De unas yerbas que cogía.  
 ¿Habrá otro (entre sí decia)  
 Mas pobre y triste que yo?  
 Y cuando el rostro volvió  
 Halló la respuesta viendo  
 Que iba otro sábio cogiendo  
 Las hojas que él arrojó.

CALDERON.

## 141.

La *octava real* se compone de ocho versos endecasílabos, que ritman el primero con el tercero y el quinto, el segundo con el cuarto y el sexto; y el sétimo con el octavo. Se hace uso de ella para las composiciones heróicas y poemas épicos. Ejemplo:

Hierro el Africa ofrece en sus arenas,  
 Hierro en sus altos montes escarpados,  
 Hierro en sus naves, hierro en sus cadenas,  
 Hierro en sus hijos á la lid armados:  
 Contra tigres, leones, pardas hienas,



El hierro esgrimiremos esforzados;  
Y el agua que con hierro conquistemos,  
Teñida en nuestra sangre beberemos.

MARTINEZ DE LA ROSA.

La *silva* es la composición mas libre de todas, pues ni tiene medida determinada para las estancias, ni estas guardan entre sí la menor conformidad, ni hay regla precisa para la consonancia de sus versos, que tienen once ó siete sílabas al arbitrio del poeta, y aun admite versos sueltos mezclados con los que llevan rima. Sirva de ejemplo Rioja en su *silva* «A una rosa,» (número 14 del apéndice.)

## 142.

X SONETO es un poema de catorce versos endecasílabos, que contiene un pensamiento principal, enunciado en el último terceto con un rasgo de notable ingenio.

Los catorce versos de que consta están distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos; en los dos cuartetos conciertan los versos el primero con el cuarto, quinto y octavo; y el segundo con el tercero, sexto y sétimo. En los tercetos se emplean dos ó tres consonantes diversos, combinándolos de varias maneras.

Los sonetos pueden tener una forma descriptiva, narrativa, dialogada ó lírica; que es generalmente la que predomina en casi todos ellos.

Esta composición es en extremo artificiosa; su principal mérito está en la elección del pensamiento, en no enunciarle hasta el último terceto ó último verso, y en ajustarle estrictamente al metro sin que sobre, ni falte alguna palabra. Véanse los de las páginas 63 y 64 que pueden servir de modelo. X

Aunque se atribuye la invención del soneto á Francisco II

de Francia, se vé que ya en el siglo xv le usaron los trovadores provenzales, de donde le tomó el Marqués de Santillana. En Castilla tuvo poca aceptación, hasta que le empezó á usar Herrera, que escribió mas de cuatrocientos, y desde entonces ha sido cultivado por todos los poetas de nombradía, principalmente por Lope de Vega, Góngora, Arguijo, Quevedo, y los Argensolas.

## CAPÍTULO II.

### DEL GÉNERO LÍRICO.

#### *I. De la poesía lírica en general.*

143.

POESÍA lírica es una composicion en que el poeta habla él mismo directamente con los lectores, expresando de un modo vivo y animado los íntimos afectos de su alma, y el juicio que forma de las cosas.

Algunas veces, en ciertos pasajes, introduce en la composicion las descripciones, el diálogo ó prosopopeya como figuras retóricas, como un modo secundario; pero sin despojarse de la forma subjetiva que ha de ser la predominante en la poesía lírica, y la que, como se lleva dicho, la caracteriza.

El canto produjo el género *lírico*, que tomó este nombre en Grecia de la lira, instrumento con que se cantaron las primeras composiciones poéticas que creó el hombre; y en las que expresó los afectos íntimos de su alma, el juicio que hacia de las cosas, ó la descripción de las que mas le impresionaban. Tal es lo que desde entonces viene caracterizando la poesía lírica, que marchó por mucho tiempo íntimamente unida con la música, y que juntas llegaron á su mayor omnipotencia y esplendor, operando así los mas singulares prodigios en la cultura de los pueblos.

Despues dejó de aplicarse la música á muchas composicio-

nes poéticas, quedando reservada únicamente para las que se llamaron himnos, canciones y odas; y por último, aun estas se destinaron á la lectura.

## 144.

Producida la poesía lírica en un momento de exaltación y entusiasmo, sus composiciones tienen precisamente que ser de corta estension material.

No conviene sujetarlas á determinadas reglas que descubran el artificio, debe dejarse ancho campo para que en alas de la fantasía y ardiente imaginación, pueda el poeta manifestar cuanto concibe y siente su apasionado corazón.

El aparente *bello desorden*, como dice Boileau, que resulta de esa libertad, es otro de los caracteres distintivos del género lírico. Imposible es reducir, por lo mismo, á una rigurosa clasificación la inmensa variedad de composiciones líricas que admite la literatura; las que tienen denominación más clásica, son: la oda, la elegía, el epigrama, el soneto, y el romance.

## II. De la oda.

## 145.

ODA es un poema que expresa con vehemencia y hasta con entusiasmo los apasionados afectos de un corazón sensible.

Es propio de este poema todo lo que agita el alma y la eleva sobre sí misma, todo lo que la mueve en el delirio de la alegría, en los transportes del amor ó en la dulce languidez de una tierna melancolía.

Se dividen generalmente las odas en *sagradas, heroicas, morales, y anacreónticas*.

## 146.

ODA SAGRADA, llamada tambien himno, cántico, salmo, es la que excita el sentimiento religioso, cantando las glorias de Dios ó de la religion.

Los sublimes modelos de esta clase son el *cántico de Moisés* despues del paso del mar Rojo, el de Débora y otros muchos del Antiguo y Nuevo Testamento.

En castellano sobresalen en este género San Juan de la Cruz, en sus *Canciones del alma*; Fr. Luis de Leon, en su inspirada composicion *A la Ascension del Señor*, y Lista, en la que dedicó *A la muerte de Jesús*.

(Véase el número 6 del apéndice.)

## 147.

ODA HERÓICA es la consagrada á celebrar las grandes hazañas, los héroes, y las importantes y provechosas invenciones. Píndaro y Horacio, en latin; y en castellano, Herrera, Fr. Luis de Leon, y Quintana, nos ofrecen los mejores modelos.

(Véase el número 22 del apéndice.)

## 148.

La ODA MORAL, ó filosófica, está destinada á expresar la felicidad que proporcionan la tranquilidad de conciencia, los inefables goces del hogar doméstico, la vida del campo y todos los suaves afectos que proceden de la práctica de la virtud. Horacio, Fr. Luis de Leon y Rioja son los poetas principales en este género.

(Véanse los números 1 y 2 del apéndice.)

## 149.

Se llaman **ODAS ANACREÓNTICAS**, ó festivas, las que describen los cuadros mas risueños de la naturaleza, las emociones mas agradables del corazon, ó las delicias de una vida exenta de inquietudes.

Anacreonte, que dió su nombre á esta clase de odas, y Horacio, son los mejores modelos de la antigüedad clásica; y en castellano Villegas, Alcázar, Cadalso, Iglesias, Melendez Valdés y Martinez de la Rosa. Estos son superiores á aquellos, en los pensamientos que predominan en sus odas, pues han sabido hermanar lo moral con lo festivo.

(Véase el número 20 del apéndice.)

## III. De la elegía.

## 150.

✕ La **ELEGÍA** (palabra derivada del griego, que significa canto fúnebre ó lamentacion) es un poema destinado á lamentar los pesares mas íntimos del poeta, las desgracias de las personas queridas ó los desastres de la pátria.

No puede definirse la índole de la elegía, mejor y con mas precision y acierto que en estos versos:

Con mas sublime son, no mas altivo,  
 La flébil elegía, en negro manto,  
 Suelto el cabello, entre cipreses llora,  
 .....  
 ..... Al corazon tan solo  
 Toca dar blando aliento á la elegía.

BOILEAU, traduccion de ARRIAZA.

En efecto, la elegía ha de ser el fiel y elocuente intérprete de todas las desgracias, de todas las penas, de todos los dolores que sufre el corazón; triste y blandamente expresados. Por esto se ha dicho con verdad, que debió nacer la elegía sobre una tumba y exhalar sus primeros acentos sobre el cadáver de una persona querida.

## 151.

El CARÁCTER distintivo de la elegía es la elegancia y la sencillez, cuando el poeta llora sus desgracias ó las de las personas queridas; pero si lamenta las calamidades públicas, los desastres de la patria ó las desdichas de la humanidad, entonces se reviste de magestuosa gravedad, como cuando Rodrigo Caro dice:

Aquí nació aquel rayo de la guerra,  
Gran padre de la patria, honor de España,  
Pío, felice, triunfador Trajano;  
Ante quien muda se postró la tierra.

La elegía en latin, se escribe en disticos de exámetro y pentámetro; y en castellano se usa el verso libre el terceto, la silva ó la estrofa larga.

Apenas se conservan mas cantos elegiacos de los griegos, que los que se encuentran en los coros de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Entre los latinos sobresalieron Tibulo, por su ternura; Propertio, por la pasión; y Ovidio, por su brillante imaginación.

Pero donde existen los mas sublimes modelos es en la Sagrada Escritura, abundantísima fuente de donde han sacado imperecederas bellezas el Petrarca, Fr. Luis de Leon, y Rodrigo Caro. Los lamentos de los hebreos, llorando su perdida patria, *super flumina Babilonia*, los salmos, que en su mayor parte pudieran llamarse lágrimas de David, y el Cántico de

Ezequias, son los modelos mejores que conoce la literatura general. También son justamente celebrados algunos himnos de la Iglesia, como el *Dies iræ* y el *Stabat Mater*.

Entre los modernos han descollado Castaldi, en Italia; Jonny, en Inglaterra; Lamartine, en Francia; y en España, Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*, Herrera *A la pérdida del Rey D. Sebastian*, D. L. F. Moratin *A las musas*, y Gallego *El día dos de Mayo*.

(Puede servir de ejemplo el número 19 del apéndice.)

## 152.

**EPIGRAMA** es un poema de corta extensión, que encierra un pensamiento agudo, satírico, chistoso y algunas veces mordaz.

Debe emplearse en él la rítmica perfecta, y suele constar de dos, cuatro, y á lo mas ocho versos. A pesar de ser tan breve, tiene dos partes; en la primera se excita la curiosidad, y en la segunda se satisface de un modo ingenioso é inesperado.

Catulo y Marcial, en latin; y en castellano, Lope de Vega, B. de Alcázar, Iriarte, Iglesias, y Moratin pueden servir de modelo.

## 153.

**ROMANCE** es una composición de cadencia fácil y grata, antiquísima y muy popular en España. Constituye la verdadera poesía nacional; asuntos, pensamientos, imágenes, versificación, todo es original, todo es español, nada tomado de antiguos ni de modernos.



Todos los asuntos han sido objeto de los romances; en ellos no se ha desenvuelto propiamente una acción literaria, acabada y completa, sino que cada romance trata de un asunto aislado y solo; lo mas que se ha hecho, ha sido formar colecciones de los que tienen entre sí relación por dirigirse á describir un mismo suceso histórico ó tradicional, y de aquí procede la división que de ellos se ha hecho en *históricos*, *caballerescos*, *moriscos* y *pastoriles*.

Los *romances históricos* narran los hechos del imperio de Alejandro Magno, de la historia de Grecia, de Roma, ó principalmente de España. Hay poca crítica filosófica en estas narraciones; pero sus descripciones tienen tal minuciosidad y candor, que se vislumbra fácilmente lo que en ellas hay de verdadero y falso. Las colecciones mas completas de esta clase de romances, son: los de *Bernardo del Carpio*, los *Infantes de Lara*, los del *Cid*, y los de *D. Alvaro de Luna*.

Los *romances caballerescos* tienen por el asunto grandes puntos de contacto con los históricos, pues están tomados de las tradiciones caballerescas y de los libros de caballería, así es que constituyen su argumento las aventuras, los duelos, los encantamientos y los amores platónicos.

Los *romances moriscos* se ocupan de describir los combates, los desafíos, los duelos, los amores y costumbres de los moros.

Los *romances pastoriles* tienen por objeto describir las costumbres y amores de pastores que jamás han existido, ni poéticamente hablando, tales como les pintan. Los romances pastoriles, aunque tienen suavidad y

dulzura, carecen de vigor y originalidad, así es, que son lánguidos, descoloridos y faltos de interés.

## 154.

La *forma* que tienen todos los romances es lírica, aunque alguna vez se revisten de un carácter épico y descriptivo. Lo que mas sobresale en estas composiciones es una sencillez homérica, y el nervio, gala y lozanía española.

(Puede servir de ejemplo el número 21 del apéndice.)

El romance nació entre los juglares y trovadores de la Edad media; se conservó por simple tradición hasta mediados del siglo xvi, en que dejaron los ingénios cultos de avergonzarse de escribir romances, y desde esta época se difundió con notable aplauso, cultivándoles los poetas mas renombrados, como Lope de Vega, Juan de la Cueva, Góngora, Quevedo y todos los de aquella época. En esta clase de composiciones posee la literatura española una riqueza inmensa, como puede verse en las distintas colecciones que de ellos se han publicado, en 1706 por Juan de Escobar, y últimamente por D. Agustín Durán, el Marqués de Pidal y D. Eugenio de Ochoa.

## DE LA POESÍA DIDÁCTICA.

## 155.

Poemas DIDÁCTICOS ó DIDASCÁLICOS son unas composiciones, que con formas y estilo poético, se proponen enseñar la teoría ó los preceptos de alguna ciencia ó arte.

De estas composiciones, se ha dicho, que son la verdad hermoseada con colores poéticos.

Los preceptos que deben observarse en el poema didáctico son los siguientes:

1.º Debe ponerse principal cuidado en la *eleccion* del *asunto*, pues no todos son susceptibles de tratarse en verso; tal sucede con las ciencias físico-matemáticas, que no se prestan á él, y sí, aunque con grandes dificultades, la poética, la pintura, la caza y la agricultura.

2.º Como se supone que los lectores tienen algunos rudimentos del arte ó ciencia, que trata el poema, no debe entrarse en pormenores, ni debe desenvolverse el asunto con toda la regularidad didáctica, sino ocuparse tan solo de los puntos mas principales.

3.º A pesar de cuanto se dice en el anterior precepto, se tendrá cuidado en adoptar un plan fijo para no repetir algun tratado, ó suprimir otro ú otros, que sean esenciales para el cabal conocimiento de la ciencia ó arte, objeto del poema.

4.º Para evitar la aridez didáctica, se escasearán los términos técnicos, y todo aquello que pueda dar carácter prosáico á la composicion.

5.º Se amenizará la obra con episodios, aunque sean algo estraños al asunto principal; pero cuidando que estén lo mejor posible enlazados con él, como hizo Virgilio en sus Georgias, cuando habla de la muerte de Julio César, ó cuenta la fábula de Aristeo, ó el suceso trágico de Euvídicés y Orfeo.

Como el fondo de la obra, en los poemas didácticos, es esencialmente prosáico, y solo el exterior, el barniz, lo accesorio aspira á lo poético, de aquí las graves dificultades que se presentan en su ejecucion; pues si se intenta dar claridad al asunto es preciso que haya método y regularidad en la exposicion, y entonces es fácil que la aridez y la monotonía desluzcan la obra, y si se aparta el poeta de ellas, casi de seguro cae en la oscuridad.

Perfectamente hermanada la ciencia con la poesía, acaso no se vea mas que en la Sagrada Escritura, en los libros titulados

de la Sabiduría, los Proverbios, el Eclesiastes y el Eclesiástico.

Después de estos, siguen en mérito las Georgias de Virgilio, superiores á todo lo humano en este género.

La literatura española no posee un poema didáctico completamente perfecto. Dotados los españoles de ardiente fantasía, dedicáronse con mas predilección á aquellas composiciones, en las que podían dejar campea con libertad su brillante imaginación.

A pesar de esto, la primera obra original, que en este género se escribió en Europa, es el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, á últimos del siglo xvi; de no escaso mérito, aunque no comprende todos los géneros de las composiciones literarias, como sucede con el épico, del que nada habla.

Después escribió Lope de Vega una obra titulada *Arte nuevo de hacer comedias*, que mas bien que poética se puede llamar apología del sistema dramático que introdujo ó acreditó con sus numerosas comedias.

La Poética del Sr. Martinez de la Rosa es la obra mas acabada que en este género tenemos, pues del poema de la Pintura de D. Pablo de Céspedes, que vivió por los años 1570, no han quedado mas que algunos fragmentos.

## 156.

El ESTILO en los poemas didácticos debe ser elegante y florido empleando las imágenes, las comparaciones, las metáforas y todos los demás adornos poéticos que aumentan la fuerza expresiva del lenguaje.

El METRO empleado por los poetas latinos es el exámetro ó el dístico de exámetro y pentámetro: en castellano se hace uso del terceto, de la octava real, de la silva, de la sestilla y del verso libre.

## 157.

EPÍSTOLAS en verso son unas cartas dirigidas, ya á dar consejos morales, ya á exponer preceptos sobre asuntos científicos, artísticos ó literarios, ó ya á criticar los errores y las ridiculeces de la humanidad.

Así es, que se han dividido las epístolas en *morales*, *literarias* y *satíricas*, segun el objeto que principalmente se proponen desenvolver.

Como en las epístolas no se trata de toda la teoría de una ciencia, sino de algun punto especial de ella, suponiendo que los lectores tienen los conocimientos rudimentales, por esta razon, pueden ser mas poéticas, que los poemas didascálicos, que tienen que sujetarse mas al método para esplicar los fundamentos y principios del arte ó ciencia de que traten, y esto les dá por precision un carácter mas lógico y mas prosáico.

El ESTILO de la EPÍSTOLA debe ser acomodado al asunto de que se ocupa, exponiendo la doctrina con soltura, facilidad y gracia, y revistiéndola constantemente del barniz poético.

El METRO en latin es el exámetro; y en castellano el terceto y el verso libre.

Son excelentes modelos Horacio, en latin, y Rioja, los Argensolas, Melendez Valdés, Jovellanos, Cienfuegos y D. L. Moratin, en castellano.

### 158.

SÁTIRA es una composicion en verso, en que se censura con indignacion, con menosprecio ó con maliciosa ironía los vicios públicos, ó privados; los errores y los defectos morales de los hombres.

El espíritu vivo, agudo y punzante de los griegos, dió vida á la sátira personal, y así la vemos infiltrada en todos sus géneros literarios. De ellos la tomaron los romanos y fijaron sus particulares formas, reduciéndolas á dos clases. unas en que censuran los delitos, vicios y abusos que traen en pos de sí funestas consecuencias, y otras en que se proponen criticar los defectos físicos y morales de la humanidad.

En el primer caso, como los delitos y vicios son aborrecibles, conviene derramar hiel sobre ellos, y con noble indignacion y estilo mordaz, ácre y vigoroso atacarles de frente y con resolucion.

En el segundo caso, como son las debilidades y flaquezas humanas, las que se van á censurar, se empleará para ello la sal, la chispa, las gracias ligeras y las reflexiones vivas y punzantes.

Para la sátira los latinos usaron el exámetro; y los poetas españoles el terceto, el verso libre, la letrilla y hasta la octava real.

Los preceptos que deben observarse en esta composicion, son:

1.º No presentar al descubierto los vicios mas hediondos y asquerosos, sino que deben cubrirse con el misterioso velo del pudor, aunque no sea mas que por no ofenderle.

2.º Censurar el vicio, las flaquezas humanas; no al *vicioso*, ni al *débil*, esto es, no personificar la sátira.

Los escritores mas distinguidos en este género son, entre los latinos, Persio, Juvenal y Horacio; y entre los españoles el Arcipreste de Hita, Bartolomé de Torres Naharro, Castillejo, los Argensolas, Quevedo, Jovellanos, Hervas (Jorge Pitillas) y D. L. F. Moratin.

## 159.

FÁBULA Ó APÓLOGO es la narracion poética y alegórica de una accion breve, clara, sencilla é interesante, en la que se finge intervienen, por lo general, animales irracionales, suponiéndoles dotados de sentimientos é inteligencia.

El *objeto* del apólogo es difundir y divulgar, entre las clases mas sencillas é ignorantes de la sociedad,

una máxima de moral, ó un principio instructivo de ciencias, de literatura ó artes.

Los preceptos de esta composicion son los siguientes:

1.º Que haya unidad, verosimilitud é interés en la accion.

2.º Que la accion tenga prólogo ó introduccion, medio ó enredo, y fin y desenlace.

3.º Que despues de bien descritos los personajes y lugar de la escena, se desprendan natural y espontáneamente de la misma narracion la máxima ó principio que se proponga exponer en la fábula.

4.º Que las cualidades y acciones de los animales guarden semejanza con sus instintos y propiedades, ó con las que la historia, las preocupaciones ó la mitología les hayan atribuido.

5.º Que se introduzca en la fábula la narracion dramática, á fin de que parezca, no que nos cuentan la accion, sino que la presenciamos, y oimos realmente hablar al leon con su bravura y arrogancia, y al cordero con su humilde mansedumbre.

## 160.

El *estilo* será vivo, fácil, natural, festivo y algunas veces satírico.

En latin se escribieron las fábulas en versos senarios yámbicos: en castellano se usa toda clase de metros.

(Véase el número 13 del apéndice.)

La fábula nació en Oriente; los hebreos fueron los primeros que la cultivaron: Esopo la trasladó á Grecia y Fedro la perfeccionó en Roma. A últimos del siglo xvii Gay en Inglaterra y La Fontaine en Francia, despertaron el gusto por estas composiciones literarias.

En España Iriarte y Samaniego han adquirido justa celebridad, aunque quizá les sobrepuja un poeta contemporáneo.

### III. De la poesía bucólica y pastoril.

#### 161.

Poesías *bucólicas* son aquellas que se proponen describir con los mas halagüeños colores la vida pastoril del campo.

El poeta bucólico no pinta la vida campestre tal como es en realidad, ni la tosquedad de los pastores, ni su estado inculto, pobre y miserable, sino que idealizando placeres y delicias, inocencia y candor, que no existen en tan alto grado, intenta inclinar su pensamiento hácia aquel bello ideal, apartándole así de los cuidados, de las maldades, de las bastardías y de todo el refinamiento social que le tiene hastiado y aburrido.

#### 162.

La poesía bucólica está encerrada en un estrecho círculo, los *únicos asuntos* que en ella caben, son, describir el reposo pacífico de la vida del campo, exenta de ambiciones y llena de alegría, candor, franqueza y libertad; en la que los pastores gozan de los placeres sencillos de la inocencia, aunque alguna vez perturbados por pasajeras rencillas de puro y casto amor.

El *estilo* de las composiciones ha de ser el que se desprende de un sentimiento delicado, tranquilo, suave y dulce; y el que es propio para describir el cristalino arroyuelo, la fragancia de las flores y el canto de lasavecillas.



Este género admite todas las formas, lo mismo la *narrativa* que la *dialogada*, aunque siempre predomina el suave lirismo.

(Son excelentes modelos los números 16 y 17 del apéndice.)

Teócrito introdujo en la literatura griega, al lado de algunos cuadros de costumbres de las gentes sencillas del campo, otras composiciones, que son las primeras en este género, dedicadas á cantar los atractivos de la bella naturaleza, las delicias de la vida de candorosos pastores, que eran músicos, cantores y poetas á la vez. A estas composiciones las llamó Idilios, que etimológicamente no significa otra cosa que *imágen*, sin duda porque en ellas se imaginó ver descripta la edad de oro de los poetas.

Virgilio, educado en las pintorescas campiñas de Mantua, que le habian inspirado los primeros cantos de su musa, escribió tambien en este género sus diez Eglogas, nombre con que designó estas composiciones, y que quiere decir *escogidas*, como si de una coleccion numerosa hubiera separado las que le parecian mejores.

En España tambien se ha cultivado este género, entre otros, por Garcilaso, que es tan sentimental como Teócrito, y tan dulce como Virgilio; y por Melendez Valdés, de quien se ha dicho gráficamente que sus idilios *olian á tomillo*.

(Véase el número 16 del apéndice.)

## CAPÍTULO III.

### DE LA POESÍA ÉPICA.

#### I. De la epopeya en general.

163.

En la poesía épica refiere el poeta, en forma objetiva ó indirecta, sucesos pasados que constituyen una acción extraordinaria y grandiosa.

El poema épico por excelencia es la *epopeya*. Son poemas secundarios los *Cantos épicos*, las *Leyendas*, y el *Poema burlesco*.

El carácter definitivo de la poesía épica es su forma *objetiva, narrativa ó descriptiva*, sin que se trascienda para nada la personalidad del poeta. Hablan y obran por sí los personajes que aquel presenta en su composición.

EPOPEYA es la narración poética de una acción memorable que excita el entusiasmo y la admiración en general.

Es la obra literaria mas difícil y mas grande del ingenio humano, la que requiere mas inspiración, mas instrucción y mejor gusto literario.

En la epopeya hay que considerar la *acción* (112) los *personajes* y el *plan*.

Su *argumento* ha de ser esencialmente popular, conocido de todos, y que interese á todas las clases de una nacion ó de una raza.

Al desenvolver este argumento debe el poeta abarcar en sus descripciones, en sus juicios y raciocinios, todos los conocimientos, todas las ideas, las aspiraciones, creencias, y hasta las preocupaciones de la época á que se refiera. Sus personajes han de caracterizar por sus trajes, sus gustos, hábitos é ideas los tiempos en que se supone vivieron.

Una epopeya, es la enciclopedia poética de un pueblo y de su siglo. Así sucedió en Grecia con los poemas de Homero, en Roma con el de Virgilio y en la Italia, de la Edad media, con el de Dante, el de Tasso, y el de Ariosto.

## II, De la accion épica.

164.

Las condiciones exenciales de la accion épica (112) SON: UNIDAD, GRANDEZA é INTERÉS.

Consiste la UNIDAD DE ACCION en que todos los hechos y actos humanos, ya internos, ya externos que la constituyen, estén perfectamente conexionados entre sí y formen un todo entero, completo y acabado, de modo que en el discurso ó desarrollo del poema se vea claramente el principio, el medio y el fin.

165.

No se oponen á la *unidad* de *accion* los EPISODIOS, que son acciones secundarias, subordinadas á la principal, y que podrian separarse de ella sin dejar por eso de comprenderse bien.

Los episodios han de ser *motivados* por las circunstancias; *cortos*, porque se destinan para dar variedad al asunto, para excitar la curiosidad, para recrear con ella el ánimo; pero no para distraerle enteramente de la acción principal: últimamente deben ser *dignos* de la magestad épica.

Tales son en la *Iliada* los diálogos entre Hector y Andrómaca:

En la *Eneida* los amores de Dido y Eneas, el viaje de este á Sicilia, los funerales en honor de Anquises, el descenso á los infiernos, etc. En la *Jerusalén*, del Tasso, los amores de Rinaldo y de Arminia, los de Clorinda, de Tancredo y Erminia, etcétera. En *El Paraíso perdido*, de Milton, el magnífico cuadro de las generaciones futuras, la historia de los terribles combatientes entre ángeles buenos y malos, etc.

En el *Quijote*; de Cervantes, son algo largos el del Curioso impertinente y el del Cautivo.

No están motivados los episodios de los cantos xvii y xxiv de la *Araucana*, de Ercilla, pues no viene á cuento para nada, que en la descripción de la guerra del valle de Arauco, se hable de la batalla de San Quintín, ni de la de Lepanto.

Tampoco es motivado, ni *digno* de una epopeya, el que presenta Espronceda en su *Diablo Mundo*, haciendo referencia á un personaje político contemporáneo del poeta. Así es, que para aludirle tuvo que traerle violentamente á escena, y sin que tuviese ninguna conexión con la acción principal; lo que está diciendo á las claras, que el episodio no es del poema, sino de las contiendas políticas que se agitaban por entonces en España, y en las que tomaban parte el poeta, y el personaje aludido.

Hay GRANDEZA en la acción épica; cuando la empresa que se refiere, y los recursos de que se vale el poeta son de tal esplendor, importancia y trascendencia que elevan el espíritu hasta la admiración, hasta la sublimidad.

Debe elegirse para *asunto épico* una empresa im-

portante, gigantesca y heróica, como la lucha entre dos poderosas civilizaciones, tal fué la que sostuvo el cristianismo contra el mahometismo, en la Edad media, ó la que tuvo lugar entre Grecia y Asia en la antigüedad.

Los prodigios mayores de valor, dirigidos á conseguir un fin vergonzoso, bajo, despreciable ó criminal, y que no interesen mas que á un individuo ó á una familia, no constituirán una accion épica.

Contribuye á dar grandes proporciones á la accion, el que los tiempos á que se refiera sean antiguos: lo pasado excita en nuestra imaginacion sumo interés, porque agranda los hechos y los personajes, que vistos de cerca, con todas las debilidades humanas, son mucho mas pequeños que lo que parecen desde lejos. Por esto conviene que la época de la accion no sea, ni contemporánea, ni próxima; los mejores tiempos son aquellos semi-fabulosos en que algun héroe célebre ha dejado un gran nombre, un grato recuerdo, que halaga la vanidad nacional, y cuyas hazañas, ciertas unas, otras fingidas, permiten que la imaginacion ejerza en ellas todo su poder y lozanía.

Al haber elegido para sus epopeyas una accion contemporánea, atribuyen los críticos la falta de interés en la *Farsalia*, de Lucano, y en la *Araucana*, de Ercilla, y eso que campea en ellas generoso y apasionado corazon, con ardiente y brillante fantasía.

## 167.

La accion épica ha de ser INTERESANTE, esto es, que excite vivamente nuestra curiosidad, y que estimule nuestras simpatías en favor del héroe y del feliz resultado de su empresa.

Para conseguir esto conviene que el asunto sea na-

cional, y de tal naturaleza que haya influido visiblemente en la civilización de todo el país, y si puede ser en la marcha de la humanidad.

También las cualidades personales del héroe, y su suerte, avivan el interés, y para conseguirlo debe colocársele en situaciones de que solo sea dado salir de ellas á un alma de temple superior, semi-divina, como decían los gentiles. Un ratero ú otro ser bajo y abyecto, jamás causarán interés épico, mientras que le excitan la nobleza de sentimientos y desgracias de Bernardo del Carpio, las elevadas miras y alto pecho de don Pelayo en Covadonga, y la intrepidez y caballerismo del Cid Campeador.

## 168.

La MÁQUINA ó *maravilloso* puede influir en la grandeza y en el interés de la acción épica. Se llama máquina ó maravilloso la suposición que hace el poeta, de que la divinidad, los seres sobrenaturales ó los espíritus intervienen en los acontecimientos humanos.

La máquina se ha de acomodar á las creencias de la época á que se refiere la acción; no ha de ser de tanto aparato y extensión que ocupe todo el poema, ni tampoco se la ha de hacer servir para que resuelva todas las cuestiones y facilite solución á todas las situaciones críticas.

En la mayor parte de los poemas épicos un ser superior en poder y sabiduría presta auxilio al héroe en las empresas que él solo no podría dirigir, ni concluir.

Las creencias de la actualidad, su modo de ser y de vivir se oponen al uso de la *máquina* que consiste en encantamientos, hadas, furias, ó espíritus infernales, ó en virtudes ó vicios alegóricamente presentados.

Las ridiculeces y manías, la exaltación de las pa-

siones humanas, la superstición, los presentimientos, las visiones en sueño, el delirio de una imaginación enferma y otras muchas circunstancias, hábilmente manejadas, son las únicas máquinas admisibles en los tiempos actuales. De esta clase es de la que se sirvió Cervantes para poder expresar sin violencia en una novela (*D. Quijote*) cuanto se sabia y cuanto se habia de censurar en su época.

Esta máquina que inventó Cervantes, para poder colocar á su héroe en situaciones apuradas y sacarle de ellas, fué la *monomanía de D. Quijote*.

Tambien es natural la máquina que emplea Alejandro Dumas en su *Conde de Monte-Cristo*. Es esta, el inmenso tesoro que encuentra en la isla de aquel nombre; con aquella llave maestra abre el héroe, en el siglo XIX, todas las puertas, con ella domina todas las situaciones, hace cesar todos los peligros; y con ella realiza todos sus propósitos.

La pretension de Voltaire, y su escuela, ideando un maravilloso que llamaron *filosófico*; tampoco es admisible y hace peor efecto que el mitológico. Consiste en presentar en la epopeya seres metafísicos ó morales, como la Fama, la Discordia, la Política, la Envidia, la Hipocresía á quienes personifican y les hacen sentir, hablar, discurrir, moverse, etc.; pero como semejantes alegorías no tienen base en las creencias del pueblo, en vez de causar admiración y agrado, lo que producen es repugnancia, insulsez y fastidio.

### III. De los personajes épicos.

169.

Para poder desenvolver convenientemente el argumento ó acción épica, se necesitan PERSONAJES que le ejecuten en un período de tiempo, y en uno ó mas sitios ó lugares. Entre los personajes descollará uno por sus prendas físicas y morales, á quien se llama *héroe*,

y es quien dá iniciativa á todos los actos, quien está en los secretos de la empresa, y quien la dá vida y esplendor. En él se reconcentrarán todos los sucesos, encadenando hácia sí toda la trama. Es uno de los mas poderosos medios de unidad. Aunque mas ó menos sujeto á las pasiones humanas, en su alma no habrá nada de vil y bajo y sus errores no han de tener por móvil mas que pensamientos nobles, generosos, y levantados.

Entre los demás *personajes*, á quienes se les llama *secundarios*, habrá una respectiva gradacion; pero ninguno se aproximará en representacion, hidalguía, valor y demás cualidades al héroe principal.

Tanto á este, como á todos los demás que figuren en la epopeya, se les pintará con propiedad histórica, tradicional ó mitológica, segun á la época que correspondan; dando además una clara idea de su exterior, índole, inclinaciones, pasiones y creencias, que es á lo que, en términos técnicos, se llama *carácter* y *costumbres*.

## 170.

El *carácter* que demuestren los personajes debe ser *fijs* ó *igual* en todas las situaciones que durante la accion del poema se encuentren, de manera que haya íntima relacion en todos los actos y discursos que se les atribuyan.

Tambien ha de haber *semejanza* ó parecido en los caracteres, y consiste en atribuirles ideas, pasiones, aspiraciones y trajes propios de la edad, sexo, educacion, país y época á que correspondan.

Los personajes han de simbolizar el espíritu y la época histórica del argumento, como sucede en la *Jerusalén* del Tasso, con Godofredo de Buillon, que es la viva expresion del sentimiento religioso y militar de la Edad media, y en el *Poema del Cid*, con este héroe, en quien están personificados el valor, la altivez y la hidalguía española.



Cervantes, en su *Quijote*, no tiene en esto igual, pues de tal manera llegó á describir y pintar á D. Quijote, á Sancho y demás personajes, que han llegado á hacerse tan familiares entre nosotros, como si realmente hubiesen existido y les hubiéramos visto y tratado. Sabemos qué figura, qué gustos, qué ideas, qué creencias, y hasta qué inclinaciones y temperamento tenían. Es imposible darse mayor perfeccion en la descripción, tanto física, como moral de estos personajes. Así es que todos cuantos han leído el *Quijote*, se han formado una idea igual de ellos; y hasta los que no le han leído la tienen por la popularidad y fama que han adquirido estos célebres tipos.

#### IV. *Del plan de la epopeya.*

### 171.

En el plan de la epopeya hay que considerar la *introduccion*, el *nudo* y el *desenlace*, ó el principio, medio y fin.

La *introduccion* es la indicacion de los hechos que motivan la accion épica.

Los preceptistas dividen la introduccion en tres partes, que son: proposicion, invocacion y exposicion.

Esta division es de poca importancia, por no estar fundada en la naturaleza misma de la obra; el poeta puede libremente observarla, ó no, sin alterar en nada el carácter de la composicion.

### 172.

Proposicion es una breve y sucinta idea del asunto que se va á tratar.

En la *Iliada* solo ocupa estos versos:

De Aquiles de Peleo canta, Diosa,

:

La venganza fatal que á los Aquivos  
 Orígen fué de numerosos duelos,  
 Y á la oscura region las fuertes almas  
 Lanzó de muchos héroes, y la presa  
 Sus cadáveres hizo de los perros  
 Y de todas las aves de rapiña,  
 Y se cumplió la voluntad de Jove;

En la *Eneida* está expresada en los siguientes:

Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris  
 Italiam, fato profugus, Lavinaque venit  
 Litora; multum ille et terris jactatus, et alto,  
 Vi superum sævæ memorem Junonis ob iram,  
 Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,  
 Inferretque deos Latio; genus unde Latinum,  
 Albanique patres, atque altæ mænia Romæ.

*Invocacion* es una especie de apóstrofe que el poeta dirige á alguna divinidad, implorando su favor y auxilio, para que le inspire y dé fuerzas, á fin de que pueda realizar el objeto que se propone. Hé aquí la de Virgilio en la *Eneida*.

Musa, mihi causas memora, quo numine læso,  
 Quidve dolens, regina deum tot volvere casus  
 Insignem pietate virum, tot adire labores  
 Impulerit: tantæne animis cælestibus iræ!

## 173.

✕ La *exposicion* es la indicacion, á grandes rasgos, de la situacion respectiva de los personajes, al empezar la narracion de los hechos que constituyen la accion.

En la narracion de los hechos, puede seguirse un órden rigurosamente cronológico, ó irles salteando, suponiendo que el lector ya tiene alguna idea del asunto, por ser una historia popular y conocida de todos. ✓

Cuando el argumento es de corta estension, ó puramente histórico, como sucede en la *Jerusalén*, del Tasso, debe observarse el método cronológico, para dar mayor realce á la accion; pero cuando no tenga estas circunstancias, debe abrirse la escena en el punto que se crea mas importante, para la inteligencia de los hechos, y todo lo anterior á él referirlo por boca de alguno de los personajes, que es lo que se hizo en la *Odisea*.

La accion de este poema está reducida al restablecimiento de Ulises en su trono, lo que abraza una porcion de años, y así se abre la escena en el momento en que los Dioses compadecidos de los inmensos trabajos pasados por Ulises, mandan á Calipso, que le detenia en su isla, que le deje salir de ella. Sale en efecto, llega á Itaca y recobra su autoridad y patrimonio. Mas siendo necesario, que á los lectores se les informe de cuanto le habia sucedido desde su salida de Troya, hasta llegar á la isla Calipso, el poeta proporciona hábilmente la ocasion, de que el mismo Ulises lo cuente al Rey de los Feacios, que deseaba saber sus aventuras. Abierto el poema en este punto, y ya enterados los lectores de todos los antecedentes, que forman la introduccion, entra de lleno en el desenvolvimiento de la accion épica.

## 174.

*Nudo*, en la epopeya, es la série de acontecimientos y obstáculos que aceleran, ó retrasan el término de la accion y los que ha de vencer el héroe con sus inauditos esfuerzos.

El nudo se coloca despues de haber instruido al lector en todos los antecedentes, que preparan la accion ó argumento.

Todas las reglas que pueden darse sobre el particular, están reducidas á que los obstáculos que formen el nudo ó enredo sean tales, que el lector tema que la empresa se malogre, atendidas las dificultades que se presentan; y que estas exciten su curiosidad por saber

el resultado, y su interés en favor del héroe que tantas simpatías se ha adquirido por sus relevantes prendas.

Dominadas las dificultades que el héroe encontró en su camino, y desenredado el nudo de una manera natural y verosímil, ó por medio de la máquina, hay que dar final *desenlace* á la accion, que es la última parte del poema, en la que habiendo desaparecido por completo todos los obstáculos, dan cima á la empresa, ó perecen en ella los personajes mas importantes que tomaron parte en la misma.

El resultado de la empresa puede ser adverso ó feliz, sin que esto para nada perjudique la esencia del poema épico.

El *estilo* de la epopeya debe ser tan elevado y magistoso, como es su objeto, y como es su accion.

Su *metro* en latin, constantemente es el exámetro: en castellano se emplea toda clase de versificacion, aunque la octava real es la que mas se usa, y la que es mas propia de esta composicion.

## 175.

Los poemas épicos de mas mérito son:

La *Iliada* y la *Odisea*, de Homero, en griego.

La *Eneida*, de Virgilio, y la *Farsalia*, de Lucano, en latin.

La *Jerusalen*, del Tasso; la *Divina Comedia*, del Dante; y el *Orlando Furioso*, de Ariosto, en italiano.

El *Paraiso perdido*, de Milton, en inglés.

La *Luisiada*, de Camoens, en portugués.

La *Araucana*, de Ercilla; y el *Bernardo*, de Valbuena, en español.

## CAPÍTULO IV.

## DE LA POESÍA DRAMÁTICA.

## DE LAS COMPOSICIONES DRAMÁTICAS EN GENERAL.

176.

— Drama en general es la representacion de una accion poética, que se manifiesta con todos los caractéres posibles de la realidad.

— Los clásicos antiguos definieron el drama *actus vel representatio fabularum, in quibus poætæ persona non admiscetur.*

Tomamos la palabra drama en su acepcion mas ámplia, como lo hace el Diccionario de la Academia española, designando con aquel nombre las composiciones literarias en que el autor no habla jamás directamente con el lector, sino que supone hablan entre sí los personajes que presenta en escena; que es lo que literalmente viene á significar la palabra drama, derivada del verbo griego *drao, yo hago*, esto es, poesía en accion, que es lo que caracteriza y diferencia el poema dramático de todas las demás composiciones literarias.

177.

— En la exposicion de los preceptos del drama segui-

remos este orden. Trataremos: 1.º del objeto y fin moral del drama; 2.º de las cualidades de su accion; 3.º de los personajes; 4.º del plan de la obra; 5.º de las diferentes clases de composiciones dramáticas.

*I. Del objeto y fin moral del drama.*

178.

La poesía dramática tiene su principio de existencia en la natural propension de los hombres á remedar y desear ver remedados á los demás: inclinacion que se manifiesta de un modo extraordinario en todas las personas de imaginacion exaltada.

Asi, pues, la esencia característica del poema dramático es que no se lee, ni se refiere la accion, ya sea verdadera ya sea ficticia, sino que se representa con todas las apariencias posibles de la realidad, á fin de que cause en los espectadores una ilusion tal, que les parezca hallarse presenciando realmente la accion que se ejecuta ante su vista.

Los *medios de expresion* para conseguir este efecto, son en primer término la palabra, la declamacion y el gesto; y en segundo término los trajes, las decoraciones y todo el aparato escénico, que constituye el teatro.

179.

El OBJETO DEL ARTE DRAMÁTICO debe ser recrear y conmover el ánimo proporcionándole una distraccion honesta, culta é instructiva. Para esto debe dirigirse al entendimiento y al corazon, no á los sentidos, á fin de inspirar amor á la virtud, horror al vicio.

El teatro es un desahogo del espíritu humano, y debe aspirar á ser una escuela de costumbres, una guía en el camino de la vida práctica de la sociedad; pues poniendo en relieve los vicios y las pasiones, intenta corregir con preceptos y ejemplos de sana moral, y con el arma poderosa del ridículo, lo que no puede corregir la ley civil, como son las funestas consecuencias de los defectos morales, de los caprichos, de las inconveniencias ó de las genialidades de los hombres, contra lo que no se ha empleado, ni puede emplearse la fuerza coercitiva de la ley penal.

El teatro es un elemento activo que ejerce poderosa influencia en la civilización de los pueblos. Los que se burlan de él, diciendo, que no pasa de un frívolo pasatiempo, no recuerdan lo que fué en Atenas, ni tampoco las acaloradas y continuas polémicas que insignes filósofos vienen, desde los tiempos antiguos, sosteniendo sobre este punto. Esto solo comprueba el influjo que realmente tiene la poesía dramática.

Su fin en la antigüedad clásica, dominada como estaba por las creencias fatalistas, era familiarizar á los hombres con los inevitables males, prescriptos por el destino, inspirándoles temor á los Dioses, ódio á la dominación extranjera é ilegal, y abnegación heroica en favor de la comunidad social.

Cuando este género dramático fué desarrollándose mas, se ocupó tambien, por medio de la comedia, de la sátira personal, criticando mordazmente la vida pública y privada de los hombres mas importantes del Estado, citándoles con sus nombres propios. La ley tuvo que prohibir esto, y entonces no se hizo mas que remedarles imitando su modo de hablar, de andar, de vestir y hasta sus mas insignificantes ademanes y gestos.

## II. De la accion dramática.

180.

Las cualidades esenciales que debe reunir la accion dramática son: VEROSIMILITUD, UNIDAD é INTERÉS.

LA VEROSIMILITUD de la accion consiste en que esté dispuesta de tal modo, que cause todo su contenido y ejecucion una completa ilusion; tal, que parezca que se está viendo y oyendo la realidad de cuanto se representa.

La verosimilitud resulta de los *medios de expresion* y de lo que se llama verosimilitud *moral*. Esta depende del mérito intrínseco de la obra, pues procede de que los actos humanos internos ó externos que constituyen la accion, de tal modo estén unidos y enlazados, que al desenvolverlos ó descifrarlos vayan ellos mismos sin violencia impeliéndose unos á otros, ya por la fuerza natural de las circunstancias, ya por la voluntad con que el autor haya dotado á los personajes dramáticos. Para realizar esta verosimilitud, como se expondrá en los párrafos sucesivos, hay que considerar el *lugar y tiempo* donde se supone pasa la accion, á fin de que los personajes que la ejecuten, hablen y sientan segun su país, edad y sexo, y segun la situacion en que se encuentren, carácter que tengan, y pasiones de que se hallen afectados.

Cuanto mas se aproxime á la verdad la imitacion, tanto mas perfecta será, y se realizará mejor el fin directo que se propone la poesia dramática. Debe esta ser un fiel trasunto de lo que sucede en la sociedad, que trate de representar. Por cuya razon los incidentes que no sean naturales y no estén bien entretejidos con el



argumento, todo lo que por violento ó contradictorio descubra artificio, cuanto sea absurdo é increíble, perjudica notablemente á esta primera y principal cualidad (la verosimilitud) de la accion dramática.

Las bellas artes se proponen imitar, ó mejor dicho, expresar la naturaleza, valiéndose de los recursos que les proporciona su respectiva esencia. La pintura tiene medios para imitar los colores y las formas, aunque no los sonidos; la música que puede expresar estos, no lo puede hacer de aquellos, y la literatura carece de medios exactos para representar unos y otros. Pero si la imitacion no puede ser directa, puede ser expresada indirectamente; esto es, tiene recursos para excitar tales sensaciones, que estas despierten otras análogas al objeto imitado, y formen reunidas tal número de sentimientos que igualen casi á las que experimentamos con la presencia real del mismo objeto; con la diferencia, que el arte aleja las impresiones desagradables encaminando la imaginacion hácia la contemplacion de aquella belleza ideal mas próxima á la perfeccion que la perciben los sentidos, y cuya realizacion es el objeto de la literatura. (6.)

El drama, como imitacion, escede á las creaciones de las otras bellas artes; pero aunque su expresion se aproxima mas que la de la pintura, música y escultura á la verdad, no se confunde, ni puede confundirse con ella, porque el arte no puede producir impresiones iguales en número, viveza é intensidad al original. Ni convendria para la naturaleza del arte que pudiera producirlas, porque en esta diferencia, en esta distancia que existe entre la verdad y la ilusion, entre la escena natural y la escena artística, está gran parte del interés dramático.

## 181.

Ya se ha dicho lo que se entiende por accion en toda obra literaria (112), pero donde se aplica con mas propiedad y exactitud esta palabra es en el drama, porque verdaderamente en él sobresale mas la parte activa, la que hace, la que ejecuta la accion; sin que para nada se vea la personalidad del poeta. Los personajes

que en ella introduce, son los que hablan y van preparando con su diálogo el producto de sus designios, la realización de sus ideas, de sus sentimientos y de sus aspiraciones; en una palabra, van desenvolviendo la acción, que ni se ha de precipitar, ni ha de ser lánguida y pesada; sino que ha de caminar gradualmente. según vaya creciendo el interés y la curiosidad por ver su fin y resultado.

La circunstancia de tener que ser representada la acción dramática la hace por precisión más sencilla, más determinada y concreta que la acción épica, y de aquí proviene lo que se ha llamado por los preceptistas las tres unidades dramáticas, que son: la de *acción*, la de *lugar* y la de *tiempo*.

## 182.

LA UNIDAD DE ACCION consiste en que todas las partes que constituyen el argumento, aparezcan enlazadas de una manera tan íntima, que dirigiéndose á un solo punto, lleguen todas ellas á formar un resultado común, de modo que si faltase una de esas partes fuese imposible comprender el argumento. No debe faltar ni sobrar ninguna de ellas.

Para conocer si en el drama hay ó no *unidad* de acción, el medio más seguro y fácil es observar si todo su argumento puede reducirse á *una sola y única* cuestión, propuesta desde el principio, oscura é incierta durante el curso del drama, y aclarada y resuelta al fin.

Dos ejemplos tomados del teatro español, de dos célebres dramas, uno clásico y otro de los llamados románticos, pondrán de manifiesto esta doctrina.

En la tragedia *La Raquel*, de Huerta, se supone á Alonso XIII prendado de una judía con cuya pasión y devaneos ha

olvidado sus glorias, y los Castellanos resentidos de aquella flaqueza y procurando libertar al rey de tan torpe yugo, primero con súplicas y r presentaciones, y al cabo conspirando contra Raquel. ¿Triunfará esta, favorecida por la pasión del monarca, ó perecerá á impulsos de los castellanos irritados? Esta es la cuestion, que sirve de argumento al drama, y que permaneciendo durante su curso dudosa é indecisa, queda resuelta con la muerte de Raquel. Como se vé, aquí no hay mas que una sola y única cuestion, y por lo tanto unidad de accion.

No sucede lo mismo con la tragedia de Lope de Vega titulada *La Estrella de Sevilla* ó *Sancho Ortiz de la Roela*. Su argumento es este.

«Sancho Ortiz quiere á Estrella, y ambos están para casarse con el consentimiento del hermano de esta, Bustos Tavera. Doña Estrella es la mas hermosa dama de Sevilla, y el rey don Sancho el Bravo se ha prendado de su belleza. Tavera cuida con la mas exquisita vigilancia del honor de su virtuosa hermana, y arroja de su casa al monarca, que disfrazado se habia introducido en ella. Despechado el rey, llama á Sancho Ortiz, y le dice que es necesaria la muerte de un hombre que ha sacado la espada contra él; Sancho promete ejecutar la voluntad del soberano; pero al saber luego que la víctima ha de ser Tavera, vacila. Sin embargo, su palabra puede mas que su cariño; desafía á Busto y le mata. Preso por esta muerte, se niega á descubrir al rey, á pesar de su amor por Estrella, y los jueces van á sentenciarle; cuando el monarca, viendo tanta lealtad y heroismo, descubre su falta y la inocencia de Sancho.

En esta tragedia no hay unidad de accion, porque encierra dos cuestiones; primera, ¿qué hará Sancho Ortiz? ¿obedecerá al rey y matará á Bustos Tavera, ú obedecerá á los impulsos de su corazon y no cumplirá su palabra empeñada? Esta lucha entre el corazon y la cabeza, dominada por las creencias de aquella época, es brillante y eminentemente dramática. Pero la segunda cuestion, que arroja el drama, á saber, si los jueces condenarán á Sancho Ortiz por la muerte de Bustos Tavera, ó le absolverán; debilita considerablemente la accion, que se sostiene viva en los primeros actos. Si agrada y arranca aplausos esta tragedia es por la riqueza de contrastes de afectos que encierra la primera parte, por la lozanía y soltura de todo el diálogo, y por el vivo interés que produce el protagonista Sancho Ortiz de la Roela.

LA UNIDAD DE LUGAR, consiste en no mudar la escena, esto es, que durante todo el curso del drama, se suponga que la accion representada sucede toda ella en un mismo sitio, lugar ó paraje, sin que haya por lo tanto necesidad de cambiar la decoracion.

Tal es, en este punto, el colmo de las aspiraciones clásicas; mientras que los románticos creen que la observancia de esta unidad es una poderosa rémora que coarta los mas brillantes destellos de la inspiracion.

— Ambos extremos son perjudiciales para la perfeccion de la obra literaria. Es una inconveniencia, que obligado el poeta á desarrollar todo su argumento en un mismo sitio se vea precisado á presentar viviendo en el mismo local al rústico labriego, con el opulento príncipe, ó que en la cámara real se conspire á voces contra las inclinaciones del rey y la vida de su dama, como sucede en la *Raquel*, tragedia ya citada, y que reúne esa unidad clásica, y aquella impropiedad.

Por el contrario, es tambien una inverosimilitud, que no hay ilusion que pueda tolerarlo, ese rápido cambio de escena, en el que se hacen volar, á la vista del espectador, palacios, templos y casas, para colocar en el mismo punto bosques, jardines y rocas.

Para evitar estos inconvenientes que destruyen la verosimilitud, lo que aconseja el buen sentido, lo que constantemente estamos viendo practicar con buen resultado por los mejores maestros, es que el poeta desenvuelva con soltura y completa libertad su argumento, sin encerrarle en el reducido círculo de la unidad clásica; pero procurando aproximarse todo lo posible á imitar la realidad de las cosas; sino tales como son, como deberian ser, esto es, con verdad poética. Para rea-

lizarla se puede valer de todo el aparato escénico; y para los cambios violentos de decoracion, se puede aprovechar de los entreactos, logrando así no entibiar la ilusion de los espectadores, y dar carácter de realidad á la invencion, sin despojarla de los encantos poéticos.

Ni Aristóteles, ni Horacio, ni maestro alguno de la antigüedad, hablan, ni podian hablar de la unidad de lugar. La razon es porque los teatros de Grecia y Roma, no tenian mas que dos decoraciones; una para la tragedia, que representaba la plaza pública adornada de suntuosos edificios; y otra para la comedia, que era una decoracion de calle con edificios mas modestos.

Con estas dos decoraciones se representaban todas las tragedias y comedias de la antigüedad; lo mismo las de Esquilo y Sóphocles, que las de Plauto y Terencio; de aquí nace esa impropiedad que se nota en ellas, como es, ver que sus personajes conspiran públicamente en la plaza contra los gobiernos establecidos, y que estos nada oigan, ni sepan; ó que en las calles se hagan á voces las confidencias mas íntimas y mas vergonzosas los enamorados.

A pesar de esto, á tal altura llegó la perfeccion, que los poetas clásicos antiguos supieron dar al arte dramático, que la representacion de una tragedia era en Grecia un notable acontecimiento de fiesta nacional.

## 184.

— Lo UNIDAD DE TIEMPO consiste en que la accion del drama dure el mismo tiempo que se gaste en su representacion.

Con respecto á esta circunstancia se previene, que cuando el poeta no pueda observarla exacta y rigurosamente, basta que cuide de no poner en sus composiciones señales y datos manifiestos y terminantes que denoten la duracion del argumento, como son el dia y hora en que se empieza y concluye.

— No llamando sobre todo esto la atencion del au-

ditorio, seguirá este, sin apercibirse, el curso de la acción, dándose á esta todo el carácter de propiedad y verosimilitud poética, que es cuanta perfección en este punto puede exigir la crítica prudente y racional. No obstante, será conveniente no dar tanta extensión á la unidad de tiempo, que se haga durar al drama treinta ó mas años, y por consiguiente que los personajes que al principio de él eran jóvenes, al final aparezcan ancianos; pero tampoco debe caerse en el extremo contrario, y por querer cumplir con rigor el precepto de las unidades, se reduzca la duración del argumento á dos ó tres horas, y en este tiempo se haga que acaezcan y pasen sucesos para cuyo desenvolvimiento y sazón se necesitara de algun tiempo mas, como en *La Raquel*, que por observarse esta unidad se atropellan visiblemente los acontecimientos, y se fuerza á que las mas violentas y enérgicas pasiones cedan instantáneamente al cálculo y á la razón.

En los modelos mas perfectos de la antigüedad, como son el *Agamenon*, de Esquilo, las *Traquinianas*, de Sóphocles, y la *Andrómaca*, de Eurípides, no se observa la unidad de tiempo. El mismo Aristóteles en cuya autoridad se fundan los clásicos, tampoco la prescribe con el rigor que ellos quieren atribuirle, pues que todo cuanto previene en el capítulo V de su Poética es: «La tragedia procura, en cuanto es posible, encerrarse en un período de sol ó traspasarlo poco; la epopeya no tiene tiempo limitado, así como tampoco la tenia antes la tragedia.»

La unidad de lugar y la de tiempo están íntimamente unidas.

En una y en otra han concedido los maestros bastante amplitud; pero siempre con la restricción de que se ha de verificar ese ensanche sin que se desvanezca la ilusión, sin que el espectador pueda estrañarlos.

✂ EL INTERÉS DE LA ACCIÓN depende de que esta ofrez-

ca vasto campo á las luchas de las pasiones y á la oposicion y contraste de afectos.

Se sostiene este interés principalmente con sensaciones, y estas no existen sino cuando los sentimientos mas íntimos del corazon se exaltan y combaten entre sí. Por ejemplo: desafiar y dar muerte un amigo á otro amigo es un hecho abominable; pero si el honor, aunque mal entendido, las preocupaciones sociales, que tanto pueden, y la palabra empeñada y dada á un rey, le impulsan al amigo á cometer aquella mala accion, entonces todas las peripecias que esta lucha de sentimiento proporcione, harán que de ella broten raudales de interés dramático. Tal sucede en la tragedia *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega (182.)

### III. De los personajes dramáticos.

#### 186.

Destinada la accion dramática á ser representada, de esta cualidad esencial se deduce la necesidad de PERSONAJES que la ejecuten, siendo su descripcion y pintura una de las circunstancias mas difíciles de realizar. Para ello es preciso haber observado con reflexiva meditacion lo que es la sociedad en sus diferentes fases, y conocer á fondo lo que es el hombre segun el carácter peculiar de que esté dotado, y la influencia que en él hayan ejercido, no solo las pasiones, sino sus creencias, sus preocupaciones, sus hábitos, su educacion y otra porcion de circunstancias modificantes de su índole natural.

Como es reducida y concreta la accion dramática, el número de sus personajes es menor que el de la epopeya; pero como en esta, á cada uno se le dará su ca-

rácter especial, propio y distintivo; y para no debilitar el interés dramático, como resultaría si se compartiese igualmente entre todos, se concentrará principalmente en uno solo, haciendo que de él parta todo lo que dá vida al argumento. A este personaje se le llama el *protagonista*.

## 187.

Muchas veces los personajes representados en el drama son mitológicos ó históricos, como Edipo, Belisario, ó el Cid, y en este caso no está en el arbitrio del escritor el alterar su carácter: tiene que darle el que le señala la historia ó la mitología, y su habilidad consiste entonces en que el retrato que de él hace sea tan parecido y exacto que le reconozcan al punto todos cuantos tienen la idea de aquel personaje. Así, pues, sería un gran defecto, que en un drama en donde figurase el Cid Campeador, se le describiese, ó se supusiese, que este era un hombre pusilánime, cobarde, traidor y de sentimientos irreligiosos, bajos y viles.

Sit Medea ferox invictaque flebilis Ino,  
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

Si el poeta finje los personajes que ejecutan la acción dramática, en este caso puede libremente idear el tipo que mejor le cuadre para el designio y objeto que se proponga; procurando siempre la mayor propiedad en los *caracteres*, esto es, que estén en relacion con la educacion, pais, clase á que correspondan y demás circunstancias que contribuyen á que cada individuo tenga su carácter peculiar y distinto de los otros, como cada uno tiene tambien su diferente fisonomía.

SOSTENER los caracteres en todo el drama, con las



mismas propensiones que les sean especiales, es otra cualidad que debe observarse con respecto á los personajes; así al avaro, siempre se le presentará avaro, dominado de esta pasión y resolviendo por ella todas las cuestiones.

Si quid inexpertum scenæ committis, et audes  
Personam formare novam; servetur ad imum,  
Qualis ab incepto processerit, *et sibi constet.*

HORACIO.

#### IV. *Plan de la obra dramática.*

188.

\* Los preceptos para el PLAN DE LAS COMPOSICIONES DRAMÁTICAS se dividen en dos clases; unos son relativos á su estructura material, y otros á la distribución interna del argumento.

A la primera clase corresponden los *actos* y las *escenas*.

Acto es una de las partes en que está dividido el drama, y que permite suspender la representación por algún tiempo.

El número de actos en que puede dividirse el drama depende de la extensión y complicación que reúna su argumento. Lo natural es que tenga tres actos, pues que en toda composición ha de haber principio, medio y fin. Para cada una de estas partes puede destinarse un acto, cuidando que guarden proporción entre sí, con objeto de darles hasta en su extensión una forma en lo posible artística.

Los clásicos, fundados en el siguiente precepto de Horacio, han adoptado cinco actos para toda clase de composición dramática:

Neve minor, neu sit quinto productior actus  
Fabula quæ posci vult et spectata reponi.

Los actos proporcionan descanso al espectador y al actor, y al poeta le suministran un medio cómodo para prolongar sin inconveniente alguno la duración ficticia del drama: pues bien se puede suponer bastante imaginación en el espectador para que se haga la ilusión que durante el *entreacto* ó intermedio ha trascurrido mayor espacio de tiempo que el que realmente ha durado, ó que los personajes del drama han andado mas distancia que la que pudieran mientras ha estado suspensa la representación. Además hay algunos hechos, que forman parte del drama, que son repugnantes, é indignos de exponerlos en escena; y pueden fácilmente suponerse acaecidos durante el intermedio.

La necesidad del método obligó tambien á los clásicos antiguos á dividir sus dramas en actos; pero durante el intermedio no caía el telon y se suspendía toda comunicacion con el espectador, sino que ocupaba la escena un coro que, como si fuera el eco de la opinion pública, cantaba composiciones alusivas al argumento representado.

## 189.

Se llaman **ESCENAS** las distintas partes de un acto, señaladas por la entrada ó salida de una ó mas personas en el escenario.

Dos reglas se recomiendan con respecto á la escena; una, *que no salga ni se retire ningun actor de ella sin que aparezca el motivo.*

En efecto, nada mas opuesto al artificio dramático que ver entrar en escena y salir de ella un actor, sin que el público comprenda la causa que le mueve; pues

toda accion que no aparezca fundada lleva consigo el aspecto de inverosímil.

La otra regla es que *no quede la escena vacia*; pues cuando durante un acto se retiran todos los actores de la escena, y salen otros, media un instante de interrupcion que corta la trabazon del drama y entibia la atencion de los espectadores; no así cuando están las escenas tan sostenidas que siempre queda un actor, sin dejar que el ánimo lleve ni por un instante su atencion á otro punto.

Quede muy pocas veces el teatro  
Sin persona que hable; porque el vulgo  
En aquellas distancias se inquieta  
Y gran rato la fábula se alarga;  
Que fuera de ser esto un gran vicio, etc.

LOPE DE VEGA.

## 190.

Los preceptos relativos á la distribucion interna del plan de la obra dramática, son: que esta ha de constar de *exposicion, nudo y desenlace*.

EXPOSICION es la indicacion clara, breve é ingeniosa del asunto que se va á tratar y de los principales personajes que en él van á figurar.

El mejor medio de presentar la exposicion es el ir la entretegiendo con la accion misma y al paso que se va esta desenvolviendo se irán suministrando las noticias que exige la inteligencia del argumento, de modo que el espectador se instruya insensiblemente sin notar el designio del poeta.

Los clásicos antiguos encomendaban la exposicion, unas veces á un actor que representaba á un Dios, y este informaba al público de todos los antecedentes

necesarios para poder comprender el argumento; otras veces por medio del monólogo los referia uno de los actores; y en algunos dramas se hacia uso de una especie de prólogo que contenia todo lo necesario para dar idea del lugar de la escena, de los principales personajes del drama y de todos los antecedentes indispensables para comprender la accion.

En las comedias del antiguo teatro español, en la primera escena generalmente los personajes secundarios se cuentan, con mucho sigilo, los secretos de sus superiores, y en estas narraciones va envuelta la exposicion. Otras veces el protagonista la enuncia al referir y confiar sus celos, sus amores, y sus proyectos, á su fiel criado.

## 191.

✚ Nudo es una série de hechos, incidentes y peripecias que complicando las situaciones en que el poeta coloca á los personajes, vaya en progresion ascendente avivando el interés y curiosidad de los espectadores por saber cuál será el resultado final de la accion dramática.

✚ Para conseguir formar un *nudo* dramático que inspire interés, es preciso que el escritor esté dotado de instruccion, de exquisita sensibilidad, de ardiente fantasía y que tenga un profundo conocimiento del corazon humano y de la sociedad en general.

## 192.

✚ DESENLACE es la solucion rápida, singular é inesperada que encierra el drama. Todo en ella ha de ser sencillo y natural: las descripciones, arengas y largos

razonamientos están aquí fuera de su lugar. El buen desenlace ha de venir ya insensiblemente preparado de antemano, y debe verificarse por medios verosímiles: ha de ser además sencillo, pendiente de pocos sucesos, y tal que entren en su desempeño muy pocos personajes; y por último, en él se deben excitar al mas alto punto las pasiones, reuniendo el mayor interés de todo el drama.

*V. De las diferentes clases de composiciones dramáticas.*

193.

Las composiciones dramáticas se reducen á tres clases, que son: la TRAGEDIA, la COMEDIA y el DRAMA propiamente dicho.

194.

TRAGEDIA es la representacion de una accion grave y extraordinaria, en la que intervienen personajes de carácter heróico.

Las cualidades esenciales de la tragedia clásica, son: 1.<sup>a</sup> la gravedad de la accion; 2.<sup>a</sup> el carácter heróico de los personajes; 3.<sup>a</sup> la elevacion de estilo.

195.

La principal cualidad que debe tener la accion trágica es que no sea vulgar ó comun de las que están acaeciendo todos los dias, sino grave y extraordinaria capaz de excitar el temor, la compasion y la ternura.

El argumento de la *Raquel* es verdaderamente trágico: no lo es tanto el de la *Estrella de Sevilla*; pero es mas rico en los contrastes de afectos, y eminentemente dramático el que produce la lucha que sostiene Sancho Ortiz entre la pasión tierna que siente por Estrella, y las preocupaciones que le dominan hasta el extremo de poder mas estas que aquellas, obligándole á matar al hermano de su prometida: sentimiento admirablemente condensado en estos versos:

Palabra por mi mal dada,  
Y para mi mal, cumplida.

## 196.

Otra de las cualidades de la tragedia clásica es que los personajes que intervengan en ella sean de carácter heroico: esto hace mas verosímil la elevación de sentimientos que han de manifestar, y mas propio el estilo y lenguaje que la acción trágica requiere que hablen.

Las desgracias acaecidas á cualquiera persona causan lástima y conmiseración; pero estos mismos infortunios llaman mas la atención cuando sobrevienen á personas notables por su fama, ilustración ó poder, ya porque obliga mas esta circunstancia á meditar sobre lo efímero de los honores y vanidades humanas, ya tambien porque el tránsito violento del fausto y la ostentación á la humildad y á la pobreza ofrece mayor contraste y se hace mas sensible. Así, por ejemplo, hace mas efecto, ver en escena á Belisario pobre, desvalido y ciego, sostenido en el brazo de su hija pidiendo una limosna, que no á otro desgraciado cuya historia ignoremos, ó que no presente peripecias su pasado tan notables como las de aquel.

## 197.

El ESTILO de la tragedia ha de ser grave y elevado para que corresponda al asunto, no desdiga de su dignidad y sea el eco propio de los sentimientos que expresen ilustres personajes agitados por pasiones violentas.

La VERSIFICACION que se emplea en la tragedia debe ser llena, robusta, fluida y fácil, mas bien que artificiosa y preciada de cadencia y armonía. No es esto decir que se procure en los versos trágicos la falta de número ó la reunion desapacible de sonidos; pero sí que haya gran diferencia entre la versificación lírica, destinada al canto ó á la lectura, y la que está compuesta expresamente para ser recitada en la escena.

El *metro* preferible para este objeto, es el que reúne dignidad y sencillez; por esto se excluye toda clase de versos cortos y se debe hacer uso con preferencia del endecasílabo asonantado, que es el que mejor se acomoda á las distintas entonaciones que requiere la declamacion. Esta especie de versificación posee, para distinguirse de la prosa, la medida, la cadencia y la armonía, comunes al verso suelto, y además el encanto de un eco semejante, que sin llegar á ser monótono se brinda por su soltura para el diálogo dramático.

La tragedia clásica es una composicion esencialmente poética, por esto no debe despojársela del adorno de la versificación por mas que haya muchas y muy buenas escritas en prosa. En el teatro agrada, no solo que la declamacion y todo el aparato escénico tengan relacion con lo representado, sino que hasta los versos imiten los arranques de la pasión: á veces un verso lánguido expresa fielmente el último grado de abatimiento, y otro áspero la voz de la ira; así es que los dramas del teatro antiguo español que tienen, la mayor parte de ellos, una versificación adecuada al diálogo, les dá esto grande atractivo y pocas veces deja de arrancar aplausos.

## 198.

COMEDIA es la representacion de una accion alegre y festiva en la que se censuran por medio del ridículo, los vicios y defectos morales de la humanidad. Para realizar este propósito elige su argumento de lo que pasa frecuentemente en la sociedad, de lo que se está viendo todos los dias; pero sin individualizar la sátira, sino que observando aquellos vicios y ridiculeces mas reprehensibles, escoge entre ellos el que trata de corregir, y personalizándole en un ente imaginario le presenta á la burla del público. Tal es lo que hizo Plauto, en la *Aulularia*; Moliere, en el *Avaro*; Moratin, en el *Baron de Illescas*, y otros que han adquirido justa celebridad por haber censurado en sus comedias los defectos, no de circunstancias pasajeras, sino permanentes en la sociedad, como son la mentira, la maledicencia, etcétera.

## 199.

EL ESTILO que ha de emplearse en la comedia ha de ser natural, fácil y ligero, sin artificio ni expresiones alambicadas, ni frases, ni inversiones violentas; pero siempre culto y correcto, pues la comedia, no solo debe procurar ser una escuela de buenas costumbres, sino que tambien ha de ser un modelo de buena elocucion.

Como alguna vez el curso mismo de la accion cómica y los incidentes que de ella nacen, encienden alguna pasion vehemente, dá entonces lugar á la expresion de sentimientos vivos, y de aquí proviene que en semejantes ocasiones se levante la entonacion y se use del estilo enérgico y de las figuras y metáforas mas



atrevidas, como lo requiere la ocasion y lo dicta la naturaleza de las mismas circunstancias.

La VERSIFICACION de la comedia ha de ser fácil, sencilla, veloz y flexible á fin de que pueda plegarse á las varias formas de la conversacion, seguir la viveza del diálogo y el curso rápido del pensamiento.

El metro, en castellano, mas recomendable, por reunir todas estas condiciones, es el romance octosílabo asonantado.

## 200.

DRAMA PROPIAMENTE DICHO es la representacion de una accion sentimental y que participa á la vez del carácter trágico y cómico. Su estilo ha de guardar relacion con el asunto, y aunque hay muchos dramas escritos en prosa y en prosa y verso á la vez, su forma mas adecuada es la versificacion y su metro el romance octosílabo.

Los clásicos griegos y romanos no conocieron mas que dos clases de composiciones dramáticas, de carácter completamente distinto, que jamás se confundieron, pues que cada una llevaba su sello especial; la tragedia que se proponia conmover el alma y excitar en ella sensaciones de dolor, tristeza y compasion ó ternura, y la comedia al contrario, procurar la risa burlándose de las ridiculeces de los hombres. Pero al nacer el teatro moderno, á mediados del siglo xvi, brotó espontáneamente, contra los esfuerzos que hacian los eruditos porque renaciese la tragedia y la comedia clásica, el drama propiamente dicho, que participa de ambos caracteres y se vieron reunidos en una misma composicion la risa y el llanto. Esta natural combinacion imita exactamente lo que pasa en el mundo real y positivo, en el que constantemente vemos marchar juntos el dolor y la alegría, y reflejar, en la mayor parte de las acciones humanas, el ridículo al lado de lo sublime.

## 201.

La poesía dramática tuvo su origen en la antigua Grecia. Se atribuye á las fiestas que se hacian á Baco, en las que se cantaba una oda en honor al dios, y Tespis, con objeto de dar mayor importancia á la funcion, introdujo la novedad de que una persona recitase en verso un suceso de la fábula. Esto agradó á la concurrencia, é impulsó á Esquilo á componer una accion dramática, que se representó por personajes vestidos con trajes análogos al argumento, y sobre un tablado adornado con decoraciones alusivas al objeto. Muy pronto, lo que en un principio no fué mas que una fiesta particular, se convirtió en solemnidad pública y nacional, para lo que se construyó un edificio llamado el Teatro.

De Grecia pasó á Roma la poesía dramática, aunque la tragedia latina nunca llegó á ser mas que una pálida imitacion de la griega.

Los mas celebrados poetas trágicos de la antigüedad, son, entre los griegos, Esquilo, Sóphocles y Eurípides; y entre los romanos Ennius, Pacuvius, Lucius Attius de quienes no subsiste ninguna composicion, y Séneca que dejó diez tragedias, que deben considerarse como simples ejercicios literarios, pues no fueron compuestas para ser representadas. Los poetas cómicos, entre los griegos, que han adquirido mas justa celebridad, son Aristófanes y Menandro, y entre los latinos Plauto y Terencio.

Muerta la poesía dramática durante la Edad media, no volvió á aparecer hasta la época del renacimiento, en el siglo xvi, en el que se presenta con dos tendencias diversas, una que se proponia aclimatar en aquella sociedad las antiguas tragedias y comedias clásicas, y otra que llena de vida y esplendor brotó espon-

táneamente en España y produjo su original y riquísimo teatro, fuente abundantísima de donde han tomado mucho los mas eminentes dramáticos extranjeros como Shakspeare, Moliere y Schiller.

Entre los notables y originalísimos poetas cómicos del teatro antiguo español, figuran en primer término Lope de Vega, Calderon, Moreto, Alarcon, Rojas y Tirso de Molina.

Son reputados como los mejores modelos de la tragedia clásica, fundada en la imitacion de la literatura greco-latina, Corneille, Racine y Voltaire, en Francia; Alfieri, en Italia; Garcia de la Huerta, Jovellanos, Alvarez Cienfuegos, Quintana, Martinez de la Rosa y Ventura de la Vega, en España.

---



# APÉNDICE.

---

COLECCION DE TROZOS ESCOGIDOS  
DE LOS MEJORES ESCRITORES, PARA QUE COMO  
MODELOS DE BUEN GUSTO, SEAN EJEMPLOS QUE  
COMPRUEBEN LOS PRECEPTOS LITERARIOS.

---

## NUMERO I.º

### ODE II. VITÆ RUSTICÆ LAUDES.

---

«Beatus ille, qui procul negotiis,  
Ut prisca gens mortalium,  
Paterna rura bobus exercet suis,  
Solutus omni fœnore!  
Neque excitatur classico miles truci,  
Neque horret iratum mare:  
Forumque vitat, et superba civium  
Potentiorum limina.  
Ergo aut adulta vitium propagine  
Altas maritat populos,  
Inutilesque falce ramos amputans,  
Feliciores inserit;

Aut in reducta valle mugientium  
 Prospectat errantes greges;  
 Aut pressa puris mella condit amphoris;  
 Aut tondet infirmas oves;  
 Vel, cùm decorum mitibus pomis caput  
 Autumnus arvis extulit,  
 Ut gaudet insitiva decerpens pyra,  
 Certantem et uvam purpuræ,  
 Qua muneretur te, Priape, et te, pater  
 Silvane tutor finium.  
 Libet jacere, modo sub antiqua ilice,  
 Modo in tenaci gramine.  
 Labuntur altis interim rivis aquæ;  
 Queruntur in silvis aves;  
 Fontesque lymphis obstrepunt manantibus,  
 Somnos quod invitet leves.  
 At cum tonantis annus hybernus Jovis  
 Imbres, nivesque comparat;  
 Aut trudit acres hinc et hinc multa cane  
 Apros in obstantes plagas,  
 Aut amite levi rara tendit retia,  
 Turdis edacibus dolos;  
 Pavidumque leporem, et advenan laqueo gruem,  
 Jucunda captat præmia.  
 Quis non malarum, quas amor curas habet,  
 Hæc inter obliviscitur?  
 Quod si pudica mulier in partem juvet  
 Domum, atque dulces liberos,  
 (Sabina qualis, aut perusta solibus  
 Pernicis uxor Appuli)  
 Sacrum vetustis exstruat lignis focum,  
 Lassi sub adventam viri,  
 Claudensque textis cratibus lætum pecus,  
 Distenta siccet ubera,  
 Et horna dulci vina promens dolio,  
 Dapes inemptas apparet;

Non me Lucrina juverint conchyliā,  
 Magisve rhombus, aut scari,  
 Si quos Eois intonata fluctibus,  
 Hyems ad hoc vertat mare;  
 Non Afrā avis descendat in ventrem meum,  
 Non attagen Ionicus  
 Jucundior, quam lecta de pinguissimis  
 Oliva ramis arborum,  
 Aut herba lapathi prata amantis, et gravi  
 Malvæ salubres corpori;  
 Vel agna festis cæsa Terminalibus,  
 Vel hœdus ereptus lupo.  
 Has inter epulas, ut juvat pastas oves  
 Videre properantes domum!  
 Videre fessos vomerem inversum boves  
 Collo trahentes languido;  
 Positosque vernas, ditis examen domus  
 Circum renidentes Lares!  
 Hæc ubi locutus fœnerator Alphius,  
 Jamjam futurus rusticus,  
 Omnem relegit Idibus pecuniam,  
 Qærit Kalendis ponere.

HORACIO.

## ODA II. Á LA VIDA DEL CAMPO,

POR HORACIO.

(Traducida por D. JAVIER DE BURGOS.)

Feliz, quien de negocios alejado,  
 Cual en la edad los hombres primitiva,  
 Con sus bueyes cultiva,  
 De usuras libre, el suelo que ha heredado;  
 Que no el clarin de Marte le despierta,  
 Ni el mar bramante turba su reposo,  
 Ni del foro ruidoso,  
 Ni del vano señor sitia la puerta;  
 Mas al olmo los vástagos mayores  
 Marida de la vid, y en la llanura,  
 Desde la alegre altura,  
 Ve pacer sus novillos mugidores;  
 Las endebles ovejas ora esquila,  
 O esteril rama vigoroso hierre,  
 Y otra fecunda ingiere,  
 O la miel pura del panal destila.  
 Si de frutas y pámpanos ceñidas  
 Alza otoño sus sienes placenteras,  
 ¡Cuál las engertas peras,  
 Y las uvas de púrpura teñidas  
 Coger le agrada, de que á tí, Silvano,  
 Divino protector de los linderos,  
 Los presentes primeros,  
 A Priapo, y á tí consagra ufano!  
 Alguna vez de la frondosa encina  
 Al pié se acuesta, ó sobre el musgo blando;



Y las aves trinando,  
 Y bullendo la fuente cristalina,  
 Y despeñada de la altiva sierra  
 Rodando al valle la argentada espuma,  
 Sus párpados abruma  
 El blando sueño que sus ojos cierra.

El invierno á su vez torna escoltado  
 De aguas y truenos y de escarcha fria,  
 Y con larga xauria  
 Hunde en la trampa al jabalí hostigado,  
 O en placeres suaves se embriaga,  
 Red al tordo voraz fina tendiendo,  
 O en el lazo cogiendo  
 Lebrato corredor ó grulla vaga.

¿Quién, disfrutando tan tranquila vida,  
 No olvida, amor, tu servidumbre odiosa?  
 Y si la casta esposa

Los dulces hijos y la casa cuida,  
 Y asomando el consorte fatigado,  
 Los secos leños sobre el fuego hacina,  
 Cual la honrada sabina,  
 O la mujer del ápulo tostado:

Sus cabras entre mimbres con presteza  
 Encierra, que en seguida va ordeñando,  
 Luego vino sacando,  
 Manjares no comprados adereza:

Las ostras yo por mesa semejante  
 Del Lucrino y los sargos despreciára,  
 Si alguno aquí llegára,  
 Empujado del soplo del levante.

¿Qué el exquisito francolin joniano,  
 Ni de Africa la polla regalada  
 Valdria, comparada

Con la oliva cogida por mi mano;  
 La saludable malva ó la acedera,  
 O el cabrito arrancado al torvo diente

:

De la loba inclemente,  
O á Término inmolada la cordera?  
¡Cuál ver agrada á la repleta oveja,  
De en medio de este festin, acelerada  
Tornar á la majada,  
Y al revés vuelta la luciente reja  
Ver arrastrar los bueyes fatigados;  
Y en torno del hogar que limpio brilla,  
De esclavos la gavilla,  
Riqueza de su dueño, colocados!  
Así hablando, á abrazar la vida pura  
Del campo se aprestaba Alfio el logrero:  
Recoge su dinero  
Al fin del mes, y al otro lo da á usura.

## NUMERO 2.º

### ODA I.

## A LA VIDA DEL CAMPO,

POR

FR. LUIS DE LEON.

¡Qué descansada vida  
 La del que huye el mundanal rüido,  
 Y sigue la escondida  
 Senda por donde han ido  
 Los pocos sábios que en el mundo han sido!  
 Que no le enturbia el pecho  
 De los soberbios grandes el estado,  
 Ni del dorado techo  
 Se admira, fabricado  
 Del sábio moro, en jaspes sustentado.  
 No cura si la fama  
 Canta con voz su nombre pregonera:  
 Ni cura si encarama  
 La lengua lisonjera  
 Lo que condena la verdad sincera.  
 ¿Qué presta á mi contento  
 Si soy del vano dedo señalado,  
 Si en busca de este viento  
 Ando desalentado,  
 Con ánsias vivas, con mortal cuidado?  
 ¡Oh monte! ¡oh fuente! ¡oh rio!  
 ¡Oh secreto seguro deleitoso!  
 Roto casi el navío,  
 A vuestro almo reposo

Huyo de aqueste mar tempestüoso.

Un no rompido sueño,  
Un dia puro, alegre, libre, quiero:  
No quiero ver el ceño  
Vanamente severo  
De á quien la sangre ensalza, ó el dinero.

Despiértenme las aves  
Con su cantar sabroso no aprendido;  
No los cuidados graves  
De que es siempre seguido  
El que al ajeno arbitrio está atenido.

Vivir quiero conmigo,  
Gozar quiero del bien que debo al cielo,  
A solas sin testigo,  
Libre de amor, de celo,  
De ódio, de esperanza, de recelo.

Del monte en la ladera  
Por mi mano plantado tengo un huerto,  
Que con la primavera  
De bella flor cubierto  
Ya muestra en la esperanza el fruto cierto.

Y como codiciosa  
Por ver acrecentar su hermosura,  
Desde la cumbre airosa  
Una fontana pura  
Hasta llegar corriendo se apresura.

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

El aire el huerto orea,  
Y ofrece mil olores al sentido;  
Los árboles menea  
Con un manso rüido,  
Que del oro y del cetro pone olvido.

Ténganse su tesoro  
 Los que de un falso leño se confían:  
 No es mio ver el lloro  
 De los que desconfían  
 Cuando el cierzo y el ábrego porfían.

La combatida antena  
 Cruje, y en ciega noche el claro día  
 Se torna: al cielo suena  
 Confusa vocería,  
 Y la mar enriquecen á porfía.

A mí una pobrecilla  
 Mesa de amable paz bien abastada  
 Me basta, y la vajilla  
 De fino oro labrada  
 Sea de quien la mar no teme airada.

Y mientras miserable-  
 mente se están los otros abrasando  
 Con sed insaciable  
 Del peligroso mando,  
 Tendido yo á la sombra esté cantando:

A la sombra tendido  
 De yedra y lauro eterno coronado,  
 Puesto el atento oído  
 Al son dulce acordado  
 Del plectro sábiamente meneado.

NUMERO 3.<sup>o</sup>  
ELOGIO DE CARLOS III,  
POR D. MELCHOR GASPAR DE JOVELLANOS.

El elogio de Cárlos III pronunciado en esta morada del patriotismo, no debe ser una ofrenda de la adulación sino un tributo del reconocimiento. Si la tímida antigüedad inventó los panegíricos de los soberanos, no para celebrar á los que profesaban la virtud, sino para acallar á los que la perseguían, nosotros hemos mejorado esta institucion, convirtiéndola á la alabanza de aquellos buenos príncipes, cuyas virtudes han tenido por objeto el bien de los hombres que gobernaron. Así es, que mientras la elocuencia, instigada por el temor, se desentona en otras partes para divinizar á los opresores de los pueblos, aquí libre y desinteresada se consagrará perpétuamente á la recomendacion de las benéficas virtudes en que su alivio y su felicidad están cifrados.

Tal es, señores, la obligacion que nos impone nuestro instinto: y mi lengua, consagrada tanto tiempo há á un ministerio de verdad y justicia, no tendrá que profanarle por la primera vez para decir las alabanzas de Cárlos III. Considerándole como padre de sus vasallos, solo ensalzaré aquellas providencias tuyas que le han dado un derecho cierto á tan glorioso título; y entonces este elogio, modesto como su virtud, y sencillo como su carácter, sonará en vuestro oído á la manera de aquellos himnos con que la inocencia de los antiguos pueblos ofrecia sus loores á la divinidad, tanto mas

agradables cuanto eran mas sinceros, y cantados sin otro entusiasmo que el de la gratitud.

¡ Ah! cuando los soberanos no han sentido en su pecho el placer de la beneficencia: cuando no han oido de la boca de sus pueblos las bendiciones del reconocimiento, ¿de qué les servirá esta gloria vana y estéril que buscan con tanto afan para saciar su ambicion, y contentar el orgullo de las naciones? Tambien España pudiera sacar de sus anales los títulos pomposos en que se cifra este funesto esplendor. Pudiera presentar sus banderas llevadas á las últimas regiones del ocaso para medir con la del mundo la extension de su imperio: sus naves cruzando desde el Mediterráneo al mar Pacífico, y rodeando las primeras la tierra para circunscribir los límites de la ambicion humana: sus doctores defendiendo la Iglesia, sus leyes ilustrando la Europa, y sus artistas compitiendo con los mas célebres de la antigüedad. Pudiera, en fin, amontonar ejemplos de heroidad y patriotismo, de valor y constancia, de prudencia y sabiduría. Pero con tantos y tan gloriosos timbres, ¿qué bienes puede presentar añadidos á la suma de su felicidad?

Si los hombres se han asociado, si han reconocido una soberanía, si le han sacrificado sus derechos mas preciosos lo han hecho sin duda para asegurar aquellos bienes, á cuya posesion los arrastraba el voto general de la naturaleza. ¡O príncipes! vosotros fuisteis colocados por el Omnipotente en medio de las naciones para atraer á ellas la abundancia y la prosperidad. Ved aquí vuestra primera obligacion. Guardaos de atender á los que os distraen de su cumplimiento: cerrad cuidadosamente el oido á las sugeriones de la lisonja y á los encantos de vuestra propia vanidad, y no os dejeis deslumbrar del esplendor que continuamente os rodea, ni del aparato del poder depositado en vuestras manos. Mientras los pueblos afligidos levantan á vosotros sus

brazos, la posteridad os mira de lejos, observa vuestra conducta, escribe en sus memoriales vuestras acciones, y reserva vuestros nombres para la alabanza, el olvido, ó la execracion de los siglos venideros.

Parece que este precepto de la filosofía resonaba en el corazon de Cárlos III cuando venia de Nápoles á Madrid traído por la Providencia á ocupar el trono de sus padres. Un largo ensayo en el arte de reinar le enseñara que la mayor gloria de un soberano es la que se apoya sobre el amor de sus súbditos; y que nunca este amor es mas sincero, mas durable, mas glorioso que cuando es inspirado por el reconocimiento. Esta leccion tantas veces repetida en la administracion de un reino, que habia conquistado por sí mismo, no podia serlo menos en el que venia á poseer como una dádiva del cielo.

Vosotros, señores, vosotros que cooperais con tanto celo al logro de sus paternales designios, no desconoceréis cuál era el espíritu que faltaba á la nacion. Ciencias útiles, principios económicos, espíritu general de ilustracion: ved aquí lo que España deberá al reinado de Cárlos III.

Si dudais que en estos medios se cifra la felicidad de un Estado, volved los ojos á aquellas tristes épocas en que España vivió entregada á la supersticion y la ignorancia. ¡Qué espectáculo de horror y de lástima! La religion enviada desde el cielo á ilustrar y consolar al hombre, pero forzada por el interés á entristecerle y eludirle: la anarquía establecida en lugar del orden: el jefe del estado tirano ó víctima de la nobleza: los pueblos, como otros rebaños, entregados á la codicia de sus señores: la indigencia agobiada con las cargas públicas: la opulencia libre enteramente de ellas, y autorizada á agravar su peso: abiertamente resistidas ó atropelladas las leyes: menospreciada la justicia: roto el freno de las costumbres, y abismados en la confu-



sion y el desorden todos los objetos del bien y el orden público; ¿dónde, dónde residia entonces aquel espíritu, á quien debieron despues las naciones su prosperidad?

España tardó algunos siglos en salir de este abismo; pero cuando rayó el diez y seis, la soberanía habia recobrado ya su autoridad, la nobleza sufrido la reduccion de sus prerogativas, el pueblo asegurado su representacion, los tribunales hacian respetar la voz de las leyes y la accion de la justicia; y la agricultura, la industria, el comercio prosperaban á impulsos de la proteccion y el orden. ¿Qué humano poder hubiera sido capaz de derrocar á España del ápice de grandeza á que entonces subió, si el espíritu de verdadera ilustracion le hubiese enseñado á conservar lo que tan rápidamente habia adquirido?

No desdeñó España las letras, no: antes aspiró tambien por este rumbo á la celebridad. Pero, ¡ah! ¿cuáles son las útiles verdades que recogió por fruto de las vigiliass de sus sábios? ¿De qué le sirvieron los estudios eclesiásticos, despues que la sutileza escolástica le robó toda la atencion que debia á la moral y al dogma? ¿De qué la jurisprudencia, obstinada por una parte en multiplicar leyes, y por otra en someter su sentido al arbitrio de la interpretacion? ¿De qué las ciencias naturales, solo conocidas por el ridículo abuso que hicieron de ellas la astrología y la química? ¿De qué por fin las matemáticas cultivadas solo especulativamente, y nunca convertidas ni aplicadas al beneficio de los hombres? Y si la utilidad es la mejor medida del aprecio, ¿cuál se deberá á tantos nombres como se nos citan á cada paso, para lisonjear nuestra pereza y nuestro orgullo?

Entre tantos estudios no tuvo entonces lugar la economía civil, ciencia que enseña á gobernar, cuyos principios no ha corrompido todavia el interés, como los de la política; y cuyos progresos se deben entera-

mente á la filosofía de la presente edad. Las miserias públicas debían despertar alguna vez al patriotismo, y conducirle á la indagacion de la causa y al remedio de tantos males; pero esta época se hallaba todavia muy distante. Entretanto que el abandono de los campos, la ruina de las fábricas y el desaliento del comercio sobresaltaba los corazones, las guerras extranjeras, el fausto de la córte, la codicia del ministerio, y la hipocresía del erario abortaban enjambres de miserables arbitristas, que reduciendo á sistema el arte de estrujar los pueblos, hicieron consumir en dos reinados la sustancia de muchas generaciones.

Entonces fué cuando el espectro de la miseria, volando sobre los campos incultos, sobre los talleres desiertos, y sobre los pueblos desamparados difundió por todas partes el horror y la lástima. Entonces fué cuando el patriotismo inflamó el celo de algunos generosos españoles, que tanto meditaron sobre los males públicos, y tan vigorosamente clamaron por su reforma: entonces cuando se pensó por primera vez que habia una ciencia que enseñaba á gobernar los hombres y hacerlos felices: entonces finalmente cuando del seno mismo de la ignorancia y el desórden nació el estudio de la economía civil.

¿Pero cuál era la suma de verdades y conocimientos que contenia entonces nuestra ciencia económica? ¿Por ventura podremos honrarla con tan apreciable nombre? Vacilante en sus principios, absurda en sus consecuencias, equivocada en sus cálculos y tan deslumbrada en el conocimiento de los males como en la eleccion de los remedios, apenas nos ofrece una máxima de buen gobierno. Cada economista formaba un sistema peculiar, cada uno le derivaba de diferente origen; y sin convenir jamás en los elementos, cada uno caminaba á su objeto por distinta senda.

Estaba reservado á Cárlos III aprovechar los rayos

de luz que estos dignos ciudadanos habian depositado en sus obras. Estábale reservado el placer de difundirlos por su reino, y la gloria de convertir sus vasallos al estudio de la economía. Sí, buen rey, ve aquí la gloria que mas distinguirá tu nombre en la posteridad. El santuario de las ciencias se abre solamente á una pequeña porcion de ciudadanos, dedicados á investigar en silencio los misterios de la naturaleza para declararlos á la nacion. Tuyo es el cargo de recoger sus oráculos: tuyo el de comunicar la luz de sus investigaciones: tuyo el de aplicarla á beneficio de tus súbditos. La ciencia económica te pertenece exclusivamente á tí y á los depositarios de tu autoridad. Los ministros que rodean tu trono constituidos órganos de tu suprema voluntad: los altos magistrados que la deben intimar al pueblo, y elevar á tu oido sus derechos y necesidades: los que presiden al gobierno interior de tu reino: los que velan sobre tus provincias: los que dirigen inmediatamente tus vasallos deben estudiarla, deben saberla, ó caer derrocados á las clases destinadas á trabajar y obedecer. Tus decretos deben emanar de sus principios y sus ejecutores deben respetarlos. Ve aquí la fuente de la prosperidad ó la desgracia de los vastos imperios que la Providencia puso en tus manos. No hay en ellos mal, no hay vicio, no hay abuso, que no se derive de alguna contravencion á estos principios. Un error, un descuido, un falso cálculo en economía llena de confusion las provincias, de lágrimas los pueblos, y aleja de ellos para siempre la felicidad. Tú, señor, has promovido tan importante estudio: haz que se estremezan los que debiendo ilustrarse con él le desprecien ó insulten.

Apenas sube Cárlos al trono, cuando el espíritu de exámen y reforma repasa todos los objetos de la economía pública. La accion del gobierno despierta la curiosidad de los ciudadanos, renace entonces el estudio de

esta ciencia, que ya por aquel tiempo se llevaba en Europa la principal atención de la filosofía. España lee sus más célebres escritores, examina sus principios, analiza sus obras: se habla, se disputa, se escribe; y la nación empieza á tener economistas.

Pero á tí, oh buen Carlos, á tí se debe siempre la mayor parte de esta gloria y de nuestra gratitud. Sin tu protección, sin tu generosidad, sin el ardiente amor que profesas á tus pueblos, estas preciosas semillas hubieran perecido. Caidas en una tierra estéril la cizaña de la contradicción las hubiera sofocado en su seno. Tú has hecho respetar las tiernas plantas que germinaron; tú vas ya á recoger su fruto; y este fruto de ilustración y verdad será la prenda más cierta de la felicidad de tu pueblo.

Sí, españoles, ved aquí el mayor de todos los beneficios que derramó sobre vosotros Carlos III. Sembró en la nación las semillas de luz que han de ilustraros y desembarazó los senderos de la sabiduría. Las inspiraciones del vigilante ministro, que encargado de la pública instrucción sabe promover con tan noble y constante afán las artes y las ciencias y á quien nada distinguirá tanto en la posteridad, como esta gloria, lograron al fin restablecer el imperio de la verdad. En ninguna época ha sido tan libre su circulación, en ninguna tan firmes sus defensores, en ninguna tan bien sostenidos sus derechos. Apenas hay ya estorbos que detengan sus pasos; y entretanto que los baluartes levantados contra el error se fortifican y respetan, el santo idioma de la verdad se oye en nuestras asambleas, se lee en nuestros escritos y se imprime tranquilamente en nuestros corazones. Su luz se recoge de todos los ángulos de la tierra, se reúne, se extiende, y muy presto bañará nuestro horizonte. Sí, mi espíritu arrebatado por los inmensos espacios del futuro ve allí cumplido este agradable vaticinio. Allí descubre el simula-

cro de la verdad sentado sobre el trono de Cárlos ; la sabiduría y el patriotismo la acompañan ; innumerables generaciones la reverencian y se le postran en derredor ; los pueblos beatificados por su influencia le dan un culto puro y sencillo ; y en recompensa del olvido, con que la injuriaron los siglos que han pasado, le ofrecen los himnos del contento, y los dones de la abundancia que recibieron de su mano.

Oh vosotros, amigos de la pátria, á quienes está encargada la mayor partê de esta feliz revolucion, mientras la mano bienhechora de Cárlos levanta el magnífico monumento que quiere consagrar á la sabiduría ; mientras los hijos de Minerva , congregados en él, rompen los senos de la naturaleza, descubren sus íntimos arcanos y abren á los pueblos industriosos un minero inagotable de útiles verdades, cultivad vosotros noche y dia el arte de aplicar esta luz á su bien y prosperidad. Haced que su resplandor inunde todas las avenidas del trono, que se difunda por los palacios y altos consistorios, y que penetre hasta los mas distantes y humildes hogares. Este sea vuestro afan, este vuestro deseo y única ambicion. Y si quereis hacer á Cárlos un obsequio digno de su piedad y de su nombre, cooperad con él en el glorioso empeño de ilustrar la nacion para hacerla dichosa.

## NUMERO 4.º

### DISCURSO

LEIDO POR DON JUAN DONOSO CORTÉS EN SU RECEPCION EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

SEÑORES: Llamado por vuestra eleccion á llenar el vacío que ha dejado en esta Academia un varon ilustre por su doctrina, célebre por la agudeza y la fecundidad de su ingenio, y por su literatura y su ciencia, merecedor de eterna y esclarecida memoria, ¿qué podrá decir que sea digno de escritor tan eminente, y de esta nobilísima Asamblea, quien como yo es pobre de fama y escaso de ingenio? Puesto en caso tan grave, me ha parecido conveniente escoger para tema de mi discurso un asunto subidísimo, que cautivando vuestra atencion os fuerce á apartar de mí vuestros ojos para ponerlos en su grande majestad y en su sublime alteza.

Hay un libro, tesoro de un pueblo, que es hoy fábula y ludibrio de la tierra, y que fué en tiempos pasados estrella del Oriente, adonde han ido á beber su divina inspiracion todos los grandes poetas de las regiones occidentales del mundo, y en el cual han aprendido el secreto de levantar los corazones y de arrebatarse las almas con sobrehumanas y misteriosas armonías. Ese libro es la Biblia, el libro por excelencia.

En él aprendió Petrarca á modular sus gemidos; en él vió Dante sus terríficas visiones; de aquella fragua encendida sacó el poeta de Sorrento los espléndidos resplandores de sus cantos. Sin él Milton no hubiera sorprendido á la mujer en su primera flaqueza, al hombre en su primera culpa, á Luzbel en su primera con-

quista, á Dios en su primer ceño; ni hubiera podido decir á las gentes la tragedia del Paraiso, ni cantar con canto de dolor la mala ventura y triste hado del humano linaje. Y para hablar de nuestra España, ¿quién enseñó al maestro Fr. Luis de Leon á ser sencillamente sublime? ¿De quién aprendió Herrera su entonacion alta, imperiosa y robusta? ¿Quién inspiraba á Rioja aquellas lúgubres lamentaciones llenas de pompa y majestad y henchidas de tristeza, que dejaba caer sobre los campos marchitos y sobre los mústios collados, y sobre las ruinas de los imperios como un paño de luto? ¿En cuál escuela aprendió Calderon á remontarse á las eternas moradas sobre las plumas de los vientos? ¿Quién puso delante de los ojos de nuestros grandes escritores místicos los oscuros abismos del corazon humano? ¿Quién puso en sus lábios aquellas santas armonías y aquella vigorosa elocuencia, y aquellas tremendas imprecaciones, y aquellas fatídicas amenazas, y aquellos arranques sublimes, y aquellos suavísimos acentos de encendida caridad y de castísimo amor, con que unas veces ponian espanto en la conciencia de los pecadores, y otras levantaban hasta el arrobamiento las limpias almas de los justos? Suprimid la Biblia con la imaginacion y habreis suprimido la bella, la grande literatura española, ó la habreis despojado al menos de sus destellos mas sublimes, de sus mas espléndidos atavíos, de sus soberbias pompas y de sus santas magnificencias.

¿Y qué mucho, señores, que las literaturas se deslustren, si con la supresion de la Biblia quedarian todos los pueblos asentados en tinieblas y en sombra de muerte? Porque en la Biblia están escritos los anales del cielo, de la tierra y del género humano; en ella, como en la divinidad misma, se contiene lo que fué, lo que es y lo que será: en su primera página se cuenta el principio de los tiempos y el de las cosas, y en su última página el fin de las cosas y de los tiempos. Co-

mienza con el Génesis que es un idilio, y acaba con el Apocalipsis de San Juan, que es un himno fúnebre. El Génesis es bello como la primera brisa que refrescó á los mundos, como la primera aurora que se levantó en el cielo; como la primera flor que brotó en los campos; como la primera palabra amorosa que pronunciaron los hombres; como el primer sol que apareció en el Oriente. El Apocalipsis de San Juan es triste como la última palpitation de la naturaleza; como el último rayo de luz; como la última mirada de un moribundo. Y entre este himno fúnebre y aquel idilio vense pasar unas en pos de otras á la vista de Dios todas las generaciones, y unos en pos de otros todos los pueblos. Las tribus van con sus patriarcas; las repúblicas con sus magistrados; las Monarquías con sus Reyes, y los Imperios con sus Emperadores. Babilonia pasa con su abominacion, Nínive con su pompa, Menfis con su sacerdocio, Jerusalem con sus profetas y su templo, Atenas con sus artes y con sus héroes, Roma con su diadema y con los despojos del mundo. Nada está firme sino Dios; todo lo demás pasa y muere, como pasa y muere la espuma que va deshaciendo la ola.

Allí se cuentan ó se predicen todas las catástrofes, y por eso están allí los modelos inmortales de todas las tragedias; allí se hace el recuento de todos los dolores humanos; por eso las arpas bíblicas resuenan lúgubremente, dando los tonos de todas las lamentaciones y de todas las elegías. ¿Quién volverá á gemir como Job, cuando derribado en el suelo por una mano excelsa que le oprime, hinche con sus gemidos y humedece con sus lágrimas los valles de Idumea? ¿Quién volverá é lamentarse, como se lamentaba Jeremías en torno de Jerusalem, abandonada de Dios y de las gentes? ¿Quién será lúgubre y sombrío, como era sombrío y lúgubre Ezequiel, el poeta de los grandes infortunios y de los tremendos castigos, cuando daba á los vientos su ar-



rebatada inspiracion, espanto de Babilonia? Cuéntanse allí las batallas del Señor, en cuya presencia son vanos simulacros las batallas de los hombres: por eso la Biblia, que contiene los modelos de todas las tragedias, de todas las elegías y de todas las lamentaciones, contiene tambien el modelo inimitable de todos los cantos de victoria. ¿Quién cantara como Moisés del otro lado del mar Rojo, cuando cantaba la victoria de Jehová, el vencimiento de Faraon y la libertad de su pueblo? ¿Quién volverá á cantar un himno de victoria como el que cantaba Débora, la Sibila de Israel, la Amazona de los hebreos, la mujer fuerte de la Biblia? Y si de los himnos de victoria pasamos á los himnos de alabanza, ¿en cuál templo resonaron jamás como en el de Israel, cuando subian al cielo aquellas voces suaves, armoniosas, concertadas con el delgado perfume de las rosas de Gericó y con el aroma del incienso del Oriente? Si buscáis modelos de la poesía lírica, ¿qué lira habrá comparable con el arpa de David, el amigo de Dios, el que ponía el oído á las suavísimas consonancias y á los dulcísimos cantos de las arpas angélicas, ó con el arpa de Salomon, el Rey sábio y felicísimo que puso la sabiduría en sentencias y en proverbios, y acabó por llamar vanidad á la sabiduría; que cantó el amor y sus regalados de-  
jos, y su dulcísima embriaguez, y sus sabrosos trasportes y sus elocuentes delirios? Si buscáis modelos de la poesía bucólica, ¿en dónde los hallareis tan frescos y tan puros como en la época bíblica del patriarcado, cuando la mujer, la fuente y la flor eran amigas, porque todas juntas y cada una de por sí eran el símbolo de la primitiva sencillez y de la cándida inocencia? ¿Dónde hallareis sino allí los sentimientos limpios y castos, y el encendido pudor de los esposos, y la misteriosa fragancia de las familias patriarcales?

Y ved, señores, por qué todos los grandes poetas, todos los que han sentido sus pechos devorados por la

:

llama inspiradora de un Dios, han corrido á aplacar su sed en las fuentes bíblicas de aguas inextinguibles, que ahora forman impetuosos torrentes, ahora rios anchurosos y hondables, ya estrepitosas cascadas y bulliciosos arroyos, ó tranquilos estanques y apacibles remansos.

Libro prodigioso aquel, señores, en que el género humano comenzó á leer treinta y tres siglos há, y con leer en él todos los dias, todas las noches y todas las horas, aun no ha acabado su lectura. Libro prodigioso aquel, en que se calcula todo antes de haberse inventado la ciencia de los cálculos: en que sin estudios lingüísticos se da noticia del origen de las lenguas; en que sin estudios astronómicos se computan las revoluciones de los astros; en que sin documentos históricos se cuenta la historia; en que sin estudios físicos se revelan las leyes del mundo. Libro prodigioso aquel que lo ve todo y que lo sabe todo; que sabe los pensamientos que se levantan en el corazon del hombre y los que están presentes en la mente de Dios; que ve lo que pasa en los abismos del mar y lo que sucede en los abismos de la tierra: que cuenta ó predice todas las catástrofes de las gentes, y en donde se encierran y atesoran todos los tesoros de la misericordia, todos los tesoros de la justicia y todos los tesoros de la venganza. Libro, en fin, señores, que cuando los cielos se replieguen sobre sí mismos como un abanico gigantesco, y cuando la tierra padezca desmayos y el sol recoja su luz y se apaguen las estrellas, permanecerá él solo con Dios porque es su eterna palabra, resonando eternamente en las alturas.

Ya veis, señores, cuán libre y estendido campo se abre aquí á las investigaciones de los hombres. Obligado empero por la índole exclusivamente literaria de esta ilustre asamblea á considerar á la Biblia solamente como un libro que contiene la poesía de una nacion dig-

na de perdurable memoria, me limitaré á indicar algo de lo mucho que podria indicarse y decirse acerca de las causas que sirven para explicar su poderoso atractivo y su resplandeciente hermosura.

Tres sentimientos hay en el hombre poéticos por excelencia: el amor á Dios, el amor á la mujer y el amor á la pátria: el sentimiento religioso, el humano y el político; por eso allí donde es oscura la noticia de Dios, donde se cubre con un velo el rostro de la mujer, y donde son cautivas ó siervas las naciones, la poesía es á manera de llama que, falta de alimentos, se consume y desfallece. Por el contrario, allí donde Dios brilla en su trono con toda la majestad de su gloria, allí donde impera la mujer con el irresistible poder de sus encantos, allí donde el pueblo es libre, la poesía tiene púdicas rosas para la mujer, gloriosas palmas para las naciones, álas espléndidas para encumbrarse á las regiones altísimas del cielo.

. . . . .  
 . . . . .

## NUMERO 5.º

### QUINTILLAS,

POR GIL POLO.

En el campo venturoso,  
 Donde con clara corriente  
 Guadalaviar hermoso,  
 Dejando el suelo abundoso,  
 Da tributo al mar potente,  
 Galatea desdeñosa,  
 Del dolor que á Licio daña,  
 Iba alegre y bulliciosa  
 Por la ribera arenosa,  
 Que el mar con sus ondas baña;  
 Entre la arena cogiendo  
 Conchas y piedras pintadas,  
 Muchos cantares diciendo  
 Con el son de ronco estruendo  
 De las ondas alteradas:  
 Junto al agua se ponía  
 Y las ondas aguardaba,  
 Y en verlas llegar huía;  
 Pero á veces no podía  
 Y el blanco pié se mojaba.  
 Licio, al cual en sufrimiento  
 Amador ninguno iguala,  
 Suspendió allí su tormento,  
 Mientras miraba el contento  
 De su polida zagala.  
 Mas cotejando su mal  
 Con el gozo que ella había,

El fatigado zagal  
 Con voz amarga y mortal  
 Desta manera decia:

Ninfa hermosa, no te vea  
 Jugar con el mar horrendo;  
 Y aunque mas placer te sea,  
 Huye del mar, Galatea,  
 Como estás de Licio huyendo.

Deja agora de jugar;  
 Que me es dolor importuno:  
 No me hagas mas penar;  
 Que en verte cerca del mar,  
 Tengo celos de Neptuno.

Causa mi triste cuidado,  
 Que á mi pensamiento crea;  
 Porque ya está averiguado,  
 Que si no es tu enamorado,  
 Lo será cuando te vea.

Y está cierto, porque Amor  
 Sabe desde que me hirió,  
 Que para pena mayor  
 Me falta un competidor  
 Mas poderoso que yo.

Deja la seca ribera,  
 Do está el agua infructuosa:  
 Guarda que no salga afuera  
 Alguna marina fiera  
 Enroscada y escamosa.

Huye ya, y mira que siento  
 Por tí dolores sobrados;  
 Porque con doble tormento  
 Celos me dá tu contento  
 Y tu peligro cuidados.

En verte regocijada  
 Celos me hacen acordar  
 De Europa, Ninfa preciada,

Del Toro blanco engañada  
En la ribera del mar.

Y el ordinario cuidado  
Hace que piense contino  
De aquel desdeñoso alnado,  
Orilla el mar arrastrado,  
Visto aquel monstruoso marino.

Mas no veo en tí temor  
De congoja y pena tanta,  
Que bien sé por mi dolor  
Que á quien no teme el Amor  
Ningun peligro le espanta.

Guarte, pues, de un gran cuidado:  
Que el vengativo Cupido  
Viéndose menospreciado,  
Lo que no se hace de grado  
Suele hacerlo de ofendido.

Ven conmigo al bosque ameno  
Y al apacible sombrío  
De olorosas flores lleno,  
Do en el dia mas sereno  
No es enojoso el estío.

Si el agua te es placentera,  
Hay allí fuente tan bella,  
Que para ser la primera  
Entre todas, solo espera  
Que tú te laves en ella.

En aqueste raso suelo  
A guardar tu hermosa cara  
No basta sombrero ó velo;  
Que estando al abierto cielo,  
El sol morena te pára.

No escuchas dulces concetos,  
Sino el espantoso estruendo  
Con que los bravosos vientos  
Con soberbios movimientos

Van las aguas revolviendo.

Y tras la fortuna fiera  
Son las vistas mas suaves,

Ver llegar á la ribera

La destrozada madera

De las anegadas naves.

Ven á la dulce floresta

Do natura no fué escasa,

Donde haciendo alegre fiesta

La mas calurosa siesta

Con mas deleite se pasa.

Huye los soberbios mares:

Ven, verás cómo cantamos

Tan deleitosos cantares,

Que los mas duros pesares

Suspendemos y engañamos.

. . . . .

. . . . .

## NUMERO 6.º

### A LA ASCENSION,

POR FR. LUIS DE LEON.

¿Y dejas, pastor santo,  
 Tu grey en este valle hondo, oscuro,  
 Con soledad y llanto  
 Y tú rompiendo el puro  
 Aire te vas al inmortal seguro?  
 Los antes bien hadados  
 Y los agora tristes y afligidos  
 A tus pechos criados  
 De tí desposeidos  
 ¿A dó convertirán ya sus sentidos?  
 ¡Qué mirarán los ojos  
 Que vieron de tu rostro la hermosura,  
 Que no les sea enojos?  
 Quien oyó tu dulzura  
 ¿Qué no tendrá por sordo y desventura?  
 A queste mar turbado  
 ¿Quién le pondrá ya freno? ¿quién concierto  
 Al viento fiero airado  
 Estando tú encubierto?  
 ¿Qué norte guiará la nave al puerto?  
 ¡Ay! nube envidiosa  
 Aun de este breve gozo ¿qué te aquejas?  
 ¿Dó vueías presurosa?  
 ¡Cuán rica tú te alejas!  
 ¡Cuán pobres y cuán ciegos ¡ay! nos dejas!



## NUMERO 7.º

A LA MUERTE DE SU PADRE EL MAESTRE D. RODRIGO,

POR

JORGE MANRIQUE.

Recuerde el alma dormida,  
 Avive el seso y despierte  
 Contemplando  
 Cómo se pasa la vida,  
 Cómo se viene la muerte,  
 Tan callando.  
 Cuán presto se va el placer,  
 Cómo despues de acordado,  
 Da dolor;  
 Cómo, á nuestro parecer,  
 Cualquiera tiempo pasado  
 Fué mejor.  
 Y pues vemos lo presente  
 Como en un punto se es ido  
 Y acabado;  
 Si juzgamos sábiamente,  
 Daremos lo no venido  
 Por pasado.  
 No se engañe nadie, no,  
 Pensando que ha de durar  
 Lo que espera  
 Mas que duró lo que vió;  
 Porque todo ha de pasar  
 Por tal manera.  
 Nuestras vidas son los rios  
 Que van á dar en la mar,  
 Que es el morir:  
 Allí van los señoríos

Derechos á se acabar  
 Y consumir:  
 Allí los rios caudales,  
 Allí los otros medianos  
 Y mas chicos:  
 Allegados son iguales,  
 Los que viven por sus manos,  
 Y los ricos.

Dejo las invocaciones  
 De los famosos poetas  
 Y oradores:  
 No curo de sus ficciones,  
 Que traen yerbas secretas  
 Sus sabores:  
 A aquel solo me encomiendo,  
 Aquel solo invoco yo,  
 De verdad,  
 Que en este mundo viviendo,  
 El mundo no conoció  
 Su deidad

Este mundo es el camino  
 Para el otro, que es morada  
 Sin pesar;  
 Mas cumple tener buen tino,  
 Para andar esta jornada  
 Sin errar.

Partimos cuando nascemos,  
 Andamos mientras vivimos,  
 Y allegamos  
 Al tiempo que fenescemos;  
 Asi que cuando morimos  
 Descansamos.

. . . . .  
 . . . . .

## NUMERO 8.º

### VIDAS DE ESPAÑOLES CÉLEBRES,

POR

**D. MANUEL JOSÉ QUINTANA.**

.....  
 .....  
 Tenia en su poder al hijo mayor de Guzman, que sus padres le habian confiado anteriormente para que le llevase á la córte de Portugal, con cuyo rey tenian deuda. En vez de dejarlo allí, le llevó á Africa, y le trajo á España consigo; y entonces le creyó instrumento seguro para el logro de sus fines. Sacóle maniatado de la tienda donde le tenia, y se le presentó al padre, intimándole que si no rendía la plaza, le matarian á su vista. No era esta la primera vez que el infame usaba de este abominable recurso. Ya en los tiempos de su padre, para arrancar de su obediencia á Zamora, habia cogido un hijo de la alcaidesa del alcázar y presentándole con la misma intimacion, habia logrado que se le rindiese. Pero en esta ocasion su barbárie era sin comparacion mas horrible, pues con la humanidad y la justicia violaba á un tiempo la amistad, el honor y la confianza. Al ver el hijo, al oir sus gemidos, y al escuchar las palabras del asesino, las lágrimas vinieron á los ojos del padre; pero la fé jurada al rey, la salud de la pátria, la indignacion producida por aquella conducta tan execrable, luchan con la naturaleza, y vencen, mostrándose el héroe entero contra la iniquidad de los hombres y el rigor de la fortuna. «No engendré

»yo hijo, prorrumpió, para que fuese contra mi tierra; »antes engendré hijo á mi patria para que fuese contra »todos los enemigos de ella. Si D. Juan le diese muerte, á mí dará gloria, á mi hijo verdadera vida, y á él »eterna infamia en el mundo, y condenacion eterna »despues de muerto. Y para que vean cuán lejos estoy »de rendir la plaza, y faltar á mi deber, allá va mi cuchillo, si acaso les falta arma para completar su atrocidad.» Dicho esto, sacó el cuchillo que llevaba á la cintura, le arrojó al campo, y se retiró al castillo.

Sentóse á comer con su esposa, reprimiendo el dolor en el pecho, para que no saliese al rostro. Entretanto el infante, desesperado y rabioso hizo degollar la víctima, á cuyo sacrificio los cristianos que estaban en el muro, prorrumpieron en alaridos. Salió al ruido Guzman, y cierto de donde nacia, volvió á la mesa diciendo: «cuidé que los enemigos entraban en Tarifa.» De allí á poco los moros, desconfiados de allanar su constancia, y temiendo el socorro que ya venia de Sevilla á los sitiados, levantaron el cerco que habia durado seis meses, y se volvieron á Africa sin mas fruto que la ignominia y el horror que su execrable conducta merecia.

La fama de aquel hecho llenó al instante toda España, y llegó á los oidos del rey, enfermo á la sazón en Alcalá de Henares; desde allí escribió á Guzman una carta en demostracion de agradecimiento por la insigne defensa que habia hecho de Tarifa. Compárale en ella á Abraham, le confirma el renombre de BUENO, que ya el público le daba por sus virtudes; le promete mercedes correspondientes á su lealtad, y le manda que venga á verle, excusándose de no ir á buscarle en persona por su dolencia. D. Alonso, luego que se desembarazó del tropel de amigos y parientes, que de todas partes del reino acudieron á darle el parabien y pésame de su hazaña, vino á Castilla con grande acompañamiento. Salian á verle las gentes á los caminos: señalábanle

con el dedo por las calles: hasta las doncellas recatadas pedían licencia á sus padres para ir y saciar sus ojos, viendo á aquel varon insigne que tan grande ejemplo de entereza habia dado. Al llegar á Alcalá salió la córte toda á su encuentro por mandado del rey, y Sancho al recibirle, dijo á los donceles y caballeros que estaban presentes: «Aprended, caballeros, á sacar labores de bondad; cerca teneis el dechado.» A estas palabras de favor y de gracia añadió mercedes y privilegios magníficos; y entonces fué cuando le hizo donacion para sí y sus descendientes, de toda la tierra que costea la Andalucía, entre las desembocaduras del Guadalquivir y Guadalete.

# NUMERO 9.<sup>o</sup>

## UN GRAN HOMBRE,

POR

D. JOSE JOAQUIN DE MORA.

Para que el mundo se asombre  
 Hoy de presentarle trato  
 El retrato  
 De un gran hombre.

Mas que espantosos vestiglos  
 Será el tal, que ahora no nombro,  
 El asombro  
 De los siglos.

No adquirió su ánimo régio  
 De la ilustracion las bases  
 En las clases  
 De un colegio.

Y así la gente confusa  
 Dice, al ver tanta excelencia,  
 Que es su ciencia  
 Ciencia infusa,

Es su vital elemento  
 De una oficina la silla,  
 En que brilla  
 Su talento,

Y en la política masa  
 Se mete, firme cual cedro,  
 Como Pedro  
 Por su casa.

Son trabajos muy ligeros,  
 Y no dignos de sus ócios,

Los negocios  
 Extranjeros.  
 Sus miras trascendentales  
 No abrazan puntos mezquinos,  
 Ni caminos  
 Ni canales.  
 Si la gente mira absorta  
 De la antes feliz Iberia  
 La miseria,  
 ¿Qué le importa?  
 Si eleva su voz doliente  
 Cansado el pueblo infelice,  
 Solo dice  
 Que lo siente,  
 No hay cosa que mas entienda,  
 Ni en que mas dé su consejo,  
 Que el manejo  
 De la hacienda.  
 Solo piensa en plata y oro  
 Y en las altas y en las bajas  
 De las cajas  
 Del Tesoro.  
 Da gusto orlo á sus anchas  
 Projectar negociaciones  
 De cupones  
 Y de planchas.  
 Siempre están sus manos listas  
 Para planes lisonjeros  
 De extranjeros  
 Contratistas.  
 Darán las combinaciones  
 De sus miras singulares  
 Centenares  
 De millones.  
 Y así de oficio en oficio  
 Cumple, usando mil amaños.

Muchos años  
 De servicio.  
 Pero si su estrella pasa,  
 Y el que en el mando reside  
 Lo despide  
 De la casa,  
 Se queda con un usía,  
 La bolsa de plata llena  
 Y una buena  
 Cesantía.



## NUMERO IO.

### COMO SE HIZO JUSTICIA DE DON ALVARO DE LUNA.

HISTORIA DE ESPAÑA, POR MARIANA.

En un mismo tiempo el Rey de Castilla se apoderaba del estado y tesoros de D. Alvaro de Luna, y él mismo desde la cárcel en que le tenían, trataba de descargarse de los delitos que le achacaban, por tela de juicio, del qual no podia salir bien pues tenia por contrario al Rey, y mas irritado contra él por tantas causas. Los jueces señalados para negocio tan grave, sustanciado el proceso y cerrado, pronunciaron contra él sentencia de muerte. Para executalla, desde Portillo do lo lleváron en prision le traxéron á Valladolid. Hiciéronle confesar y comulgar: concluido esto, le sacáron en una mula al lugar en que fué executado, con un pregon que decia: «Esta es la justicia que manda hacer «nuestro Señor el Rey á este cruel tyrano por quanto »él con grande orgullo é soberbia, y loca osadía, y injuria de la Real magestad, la qual tiene lugar de Dios »en la tierra, se apoderó de la casa y corte y palacio »del Rey nuestro Señor, usurpando el lugar que no era »suyo, ni le pertenecia: é hizo é cometió en deservicio »de nuestro Señor Dios é del dicho señor Rey, é menguamiento y abaxamiento de su persona y dignidad, »y del estado y corona Real, y en gran daño y deservicio de su corona y patrimonio, y perturbacion y »mengua de la justicia muchos y diversos crímines y »excesos, delitos, maleficios, tyranías, cohecho: en pena de lo qual le mandan degollar porque la justicia »de Dios y del Rey sea executada, y á todos sea exemplo que no se atrevan á hacer ni cometer tales ni semejantes cosas. Quien tal hace, que así lo pague.»

En medio de la plaza de aquella villa tenían levantado un cadalso, y puesta en él una Cruz con dos antorchas á los lados y debaxo una alhombra. Como subió en el tablado, hizo reverencia á la Cruz, y dados algunos pasos, entregó á un page suyo que allí estaba, el anillo de sellar y el sombrero con estas palabras: «Esto es lo postrero que te puedo dar.» Alzó el mozo el grito con grandes sollozos y llanto, ocasion que hizo soltar á muchos las lágrimas, causadas de los varios pensamientos que con aquel espectáculo se les representaban. Comparaban la felicidad pasada con la presente fortuna y desgracia, cosa que aun á sus enemigos hacia plañir y llorar. Hallóse presente Barrasa Caballerizo del Príncipe D. Enrique: llamóle D. Alvaro y díxole: «Id y decidle al Príncipe de mi parte que en gratificar á sus criados no siga el exemplo del Rey su padre.» Vió un garfio de hierro clavado en un madero bien alto: preguntó al verdugo para qué le habian puesto allí, y á qué propósito. Respondió él que para poner allí su cabeza luego que se la cortase. Añadió D. Alvaro: «despues de yo muerto, del cuerpo haz á tu voluntad, que al varon fuerte ni la muerte puede ser afrentosa, ni ántes de tiempo y sazón al que tantas honras ha alcanzado.» Esto dixo, y juntamente desabrochado el vestido, sin muestra de temor abaxó la cabeza para que se la cortasen á cinco del mes de Julio. Varon verdaderamente grande, y por la misma variedad de la fortuna maravilloso. Por espacio de treinta años poco mas ó menos estuvo apoderado de tal manera de la casa Real, que ninguna cosa grande ni pequeña se hacia sino por su voluntad, en tanto grado que ni el Rey mudaba vestido ni manjar ni recibia criado si no era por órden de D. Alvaro y por su mano.

. . . . .  
 . . . . .

## NUMERO II.

### HISTORIA DEL LEVANTAMIENTO, GUERRA Y REVOLUCION DE ESPAÑA,

POR

EL CONDE DE TORENO,

Atento á ellas y formado en muy diversa escuela, seguia en su conducta la vereda opuesta D. Gaspar Melchor de Jovellanos, concordando sus opiniones con las mas modernas y acreditadas. Desde muy mozo habia sido nombrado magistrado de la Audiencia de Sevilla: ascendiendo despues á alcalde de casa y córte y á consejero de Ordenes, desempeñó estos cargos y otros no menos importantes con integridad, celo y atinada ilustracion. Elevado en 1797 al ministerio de Gracia y Justicia, y no pudiendo su inflexible honradez acomodarse á la corrompida córte de Maria Luisa, recibió bien pronto su exoneracion. Motivóla con particularidad el haber procurado alejar de todo favor é influjo á D. Manuel Godoy, con quien nó se avenia ningun plan bien concertado de pública felicidad. Quiso al intento aprovecharse de una coyuntura en que la reina se creia desairada y ofendida. Mas la ciega pasion de esta, despertada de nuevo con el artificio y reiterado obsequio de su favorito, no solo preservó al último de fatal desgracia, sino que causó la del ministro y sus amigos. Desterrado primero á Gijon, pueblo de su naturaleza; confinado despues en la cartuja de Mallorca, y al fin, atropelladamente y con crueldad encerrado en el casti-  
llo de Bellver de la misma isla, sobrellevó tan horrorosa

y atroz persecucion con la serenidad y firmeza del justo. Libertóle de su larga cautividad el levantamiento de Aranjuez; y ya hemos visto cuán dignamente al salir de ella desechó las propuestas del gobierno intruso, por cuyo noble porte y sublime y reconocido mérito, le eligió Asturias para que fuese en la Central uno de sus dos representantes. Escritor sobresaliente y sobre todo armonioso y elocuentísimo, dió á luz como literato y como publicista obras selectas, siendo en España las que escribió en prosa de las mejores, si no las primeras de su tiempo. Protector ilustrado de las ciencias y de las letras, fomentó con esmero la educacion de la juventud, y echó en su Instituto Asturiano, de que fué fundador, los cimientos de una buena y arreglada enseñanza. En su persona y en el trato privado ofrecia la imágen que nos tenemos formada de la pundonorosa dignidad y apostura de un español del siglo xvi, unida al saber y exquisito gusto del nuestro. Achacábanle aficion á la nobleza y sus distinciones; pero sobre no ser extraño en un hombre de su edad y nacido en aquella clase, justo es decir que no procedia de vano orgullo ni de pueril apego al blason de su casa; sino de la persuasion en que estaba de ser útil y aun necesario en una monarquía moderada el establecimiento de un poder intermedio entre el monarca y el pueblo. Así estuvo siempre por la opinion de una representacion nacional dividida en dos cámaras. Suave de condicion, pero demasiadamente tenaz en sus propósitos, á duras penas se le desviaba de lo una vez resuelto, al paso que, de ánimo candoroso y recto, solia ser sorprendido y engañado, defecto propio del varon excelente, que (como decia Ciceron su autor predilecto) «dificilísimamente cae en sospecha de la perversidad de los otros.» Tal fué Jovellanos, cuya nombradía resplandecerá y aun descollará entre las de los hombres mas célebres que han honrado á España.

## NUMERO 12.

### REPUBLICA LITERARIA.

RETRATO DE VARIOS HISTORIADORES,

por

DON DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO.

Este que camina con pasos graves y circunspectos es Tucídides, á quien la emulacion á la gloria de Herodoto puso la pluma en la mano para escribir sentenciosamente las guerras del Peloponeso.

Aquel de profundo semblante es Polibio, que en cuarenta libros escribió las historias romanas, de que solamente han quedado cinco, á los cuales perdonó la injuria de los tiempos, pero no la malicia de Sebastian Maccio que ignorantemente le maltrata; sin considerar que es tan docto, que enseña mas que refiere.

El que con la toga lisa y llana, y con libre desenvoltura le sigue, en cuya frente está delineado un ánimo cándido y prudente, libre de la servidumbre de la lisonja, es Plutarco, tan versado en las artes políticas y militares, que como dijo Bodino, puede ser árbitro en ellas.

El otro de suave y apacible rostro, que con ojos amorosos y dulces atrae á sí los ánimos, es Jenfonte, á quien Diógenes Laercio llamó «Musa ática» y otros con mas propiedad «Abeja ática.»

Este, vestido sucintamente, pero con gran policía y elegancia, es C. Salustio, gran enemigo de Ciceron, en quien la brevedad comprende cuanto pudiera dila-

tar la elocuencia; aunque á Séneca y á Asinio Polion parece oscuro, atrevido en las translaciones, y que deja cortadas las sentencias.

Aquel de las cejas caidas, y nariz aguileña, con anteojos de larga vista, desenfadado y cortesano, cuyos pasos cortos ganan mas tierra que los demás, es CORNELIO TÁCITO. Por el veneno que se ha sacado de esta fuente, dijo Budeo que era el mas facineroso de los escritores. A este peligro se esponen los que escriben en tiempo de príncipes tiranos: que, si los alaban, son lisonjeros; y si los reprenden penetrando sus vicios, parecen maliciosos.

Repara en la serena frente y en los eminentes lábios de este, que parecen que destilan miel, y nota bien el ornato de sus vestidos, sembrado de varias flores, porque es TITO LIVIO Patavino, de no menos gloria á los romanos que la grandeza de su imperio. Huyó de la impiedad de Polibio, y dió en la supersticion: así, por librarnos de un vicio, damos alguna vez en el opuesto.

No menos debes considerar la garnacha de CAYO SUTTONIO que viene despues de él, tan perfectamente acabada, que quien la quisiera mejorar la estragaría. En su semblante conocerás la impaciencia de su condicion, que no puede acomodarse á la lisonja, ni tolerar los vicios de los príncipes aunque sean ligeros.

• • • • •  
• • • • •

## NUMERO 13.

### EL RETRATO DE GOLILLA,

POR

**DON TOMAS DE IRIARTE,**

De frase extranjera el mal pegadizo  
 Hoy á nuestro idioma gravemente aqueja;  
 Pero habrá quien piense que no hable castizo  
 Si por lo anticuado lo usado no deja.  
 Voy á entretenelle con una conseja;  
 Y porque le traiga mas contentamiento,  
 En su mesmo estilo referillo intento,  
 Mezclando dos hablas, la nueva y la vieja.

No sin hartos zelos un pintor de ogaño  
 Via cómo agora gran loa y valía  
 Alcanzan algunos retratos de antaño;  
 Y el no remedallos á mengua tenia  
 Por ende, queriendo retratar un dia  
 A cierto rico-home, señor de gran cuenta,  
 Juzgó que lo antiguo de la vestimenta  
 Estima de rancio al cuadro daria.

Segundo Velazquez creyó ser con esto!  
 Y así que del rostro toda la semblanza  
 Hubo traslado, golilla le ha puesto,  
 Y otros atavíos á la antigua usanza.  
 La tabla á su dueño lleva sin tardanza,  
 El cual espantado fincó, desde que vido  
 Con añeja galas su cuerpo vestido,  
 Magües que le plugo la faz abastanza.  
 Empero una tenza le vino á las mientes

Con que al retratante dar su galardón.  
 Guardaba heredadas de sus ascendientes,  
 Antiguas monedas en un viejo arcon.  
 Del quinto Fernando muchas de ellas son,  
 Allende de algunas de Cárlos primero,  
 De entrambos Filipos, segundo y tercero;  
 Y henchido de todas le adornó un bolson.

Con estas monedas, ó siquier medallas  
 (El pintor le dice), si voy al mercado,  
 Cuando me cumpliere mercar vitualla,  
 Tornaré á mi casa con muy buen recado!  
 — ¡Pardiez! (dijo el otro) ¿no me habeis pintado  
 En traje que un tiempo fué muy señoril,  
 Y agora le viste solo un alguacil?  
 Cual me retratasteis, tal os he pagado.

Llevaos la tabla; y el mi corbatin  
 Pintadme al provisto en vez de golilla;  
 Cambiadme esa espada en el mi espadin,  
 Y en la mi casaca trocad la ropilla;  
 Ca non habrá nadie en toda la villa  
 Que, al verme en tal guisa, conozca mi gesto:  
 Vuestra paga entonces contaros—he presto  
 En buena moneda corriente en Castilla.

Ora pues, si á risa provoca la idea  
 Que tuvo aquel sandio moderno pintor,  
 ¿No hemos de reirnos siempre que chochea  
 Con ancianas frases un novel autor?  
 Lo que es afectado juzga que es primor,  
 Habla puro á costa de la claridad,  
 Y no halla voz baja para nuestra edad,  
 Si fué noble en tiempo del Cid Campeador.



## NUMERO 14.

SILVA.

—

### A UNA ROSA,

por

**FRANCISCO RIOJA.**

Pura, encendida rosa,  
 Émula de la llama,  
 Que sale con el día,  
 ¿Cómo naces tan llena de alegría  
 Si sabes que la edad que te da el cielo,  
 Es apenas un breve y veloz vuelo?  
 Y no valdrán las puntas de tu rama,  
 Ni tu púrpura hermosa,  
 A detener un punto  
 La ejecución del hado presurosa.  
 El mismo cerco alado,  
 Que estoy viendo riente,  
 Ya temo amortiguado,  
 Presto despojo de la llama ardiente.  
 Para las hojas de tu crespo seno  
 Te dió amor de sus alas blandas plumas,  
 Y oro de su cabello dió á tu frente.  
 ¡Oh fiel imágen suya peregrina!  
 Bañote en su color, sangre divina,  
 De la deidad que dieron las espumas.  
 ¿Y esto, purpúrea flor, esto no pudo  
 Hacer menos violento el rayo agudo?

:

Róbate en una hora,  
Róbate licencioso su ardimiento  
El color y el aliento:  
Tiendes aun no las álas abrasadas,  
Y ya vuelan al seno desmayadas;  
Tan cerca, tan unida  
Está al morir tu vida,  
Que dudo si en sus lágrimas la aurora  
Mustia tu nacimiento ó muerte llora.

## NUMERO 15.

## A UNA FLOR LLAMADA

## NO ME OLVIDES,

POR

DON JOSE JOAQUIN DE MORA.

Flor modesta y delicada,  
Que ocultas tus hojas leves  
Y sencillas,  
Cual huyendo las miradas  
De peligrosas y alevés  
Avecillas;  
Flor consuelo del ausente,  
Que nunca adornas la frente  
De los Cides,  
Sino el seno de las damas;  
Dime, flor, ¿cómo te llamas?  
NO ME OLVIDES.  
Flor, que al cariñoso seno  
Recuerdas el dulce amigo  
Desgraciado,  
Mientras gime en suelo ajeno  
Viéndose del pátrio abrigo  
Desterrado;  
Flor, que tímida consumes  
Los delicados perfumes  
Que despides,  
Entre las selvosas ramas,

Díme, flor, ¿cómo te llamas?

NO ME OLVIDES.

Flor, recuerdo misterioso

De esperanza lisonjera

Malograda;

Con cuyo aspecto gracioso

Torna la dicha que fuera

Ya pasada;

Y tornan llorados bienes,

Risas, amores, desdenes,

Blandas lides,

Cenizas de antiguas llamas,

Díme, flor, ¿cómo te llamas?

NO ME OLVIDES.

## NUMERO 16.

Siendo yo niño tierno,  
 Con la niña Dorila  
 Me andaba por la selva  
 Cogiendo florecillas,  
 De que alegres guirnaldas  
 Con gracia peregrina,  
 Para ambos coronarnos  
 Su mano disponia.  
 Así en niñeces tales  
 De juegos y delicias  
 Pasábamos felices  
 Las horas y los dias.  
 Con ellos poco á poco  
 La edad corrió de prisa;  
 Y fué de la inocencia  
 Saltando la malicia.  
 Yo no sé; mas al verme  
 Dorila se reia;  
 Y á mí de solo hablarla  
 Tambien me daba risa.  
 Luego al darle las flores  
 El pecho me latía;  
 Y al ella coronarme  
 Quedábase embebida.

. . . . .  
 . . . . .

## NUMERO 17.

### LETRILLA.

## LA FLOR DEL ZURGUEN,

POR

MELENDEZ VALDES.

Parad, airecillos;  
 No inquietos voleis,  
 Que en plácido sueño  
 Reposas mi bien.  
 Parad, y de rosas  
 Tejedme un dosel,  
 Do del Sol se guarde  
 La flor del Zurguen.  
 Parad, airecillos,  
 Parad, y vereis  
 A aquella que ciego  
 De amor os canté:  
 A aquella que aflige  
 Mi pecho cruel,  
 La gloria del Tórmes,  
 La flor del Zurguen.  
 Sus ojos luceros,  
 Su boca un clavel,  
 Rosa las mejillas,  
 Sus trenzas la red,  
 Do diestro Amor sabe  
 Mil almas prender,

Si al viento las tiende  
 La flor del Zurguen.  
 Volad á los valles;  
 Veloces traed  
 La esencia mas pura  
 Que sus flores den.  
 Vereis, cefirillos,  
 Con quanto placer  
 Respira su aroma  
 La flor del Zurguen.  
 Soplád ese velo,  
 Sopládlo; y veré  
 Cual late, y se agita  
 Su seno con él:  
 El seno turgente,  
 Do tanta esquivez  
 Abriga en mi daño  
 La flor del Zurguen.  
 ¡Ay cándido seno!  
 ¡Quien sola una vez  
 Dolido te hallase  
 De su padecer!

Mas ¡oh! ¡cuan en vano  
 Mi súplica es!  
 Que es cruda cual bella  
     La flor del Zurguen.  
 La ruego; y mis ansias  
 Altiva no cree:  
 Suspiro; y desdeña  
 Mi voz atender.  
 ¿Decidme, airecillos,  
 Decidme que haré,  
 Para que me escuche  
     La flor del Zurguen?  
 Vosotros felices  
 Con vuelo cortés

Llegad y besadle  
 Por mí el albo pié.  
 Llegad y al oído  
 Decidle mi fé;  
 Quizá os oiga afable  
     La flor del Zurguen.  
 Con blando susurro  
 Llegad sin temer,  
 Pues leda reposa,  
 Su altivo desden.  
 Llegad y piadosos,  
 De un triste os doled;  
 Así os dé su seno  
     La flor del Zurguen

## NUMERO 18.

### ESDRÚJULOS.

Eres rico y eres título;  
Tienes mas salud que un cuácaro;  
Tu independencia es sin límite  
Como la que goza el pájaro;

Que las rentas de tus vínculos,  
Gracias al supremo árbitro  
Te aseguran mesa opípara...  
¡Dios la libre de parásitos!

Y ni pende tu bucólica  
De los Vinios y los Bártulos  
Ni estás sujeto á la férula  
De ningun jefe ni rábano.

Ni folletinista ó dómine,  
O pobre coplero escuálido,  
Teme carecer tu estómago  
Del indispensable pábulo:

Ni obedeciendo, por último,  
La ley de caudillo bárbaro,  
Expuesto al plomo y la pólvora  
Vivaquear en los páramos.

En lazo de amor recíproco,  
Como el olmo con el pámpano,  
Sois otro signo de Géminis  
Tu mujer y tú en el tálamo.

Tu mujer, que bella, y—¡pásmate!



Llega su virtud al *máximum*,  
 Hoy que tanta mala pécora  
 Es de Madrid el escándalo.

Solo á tu fortuna próspera  
 Falta un infantuelo cándido  
 Que allá en la vejez decrepita  
 Te sirva de firme báculo.

• • • • •  
 • • • • •

BRETON DE LOS HERREROS.

## NUMERO 19.

### ELEGÍA.

---

#### A LAS RUINAS DE ITÁLICA,

por el Licenciado Rodrigo Caro.

Estos, Fábio, ¡ay dolor! que ves ahora  
 Campos de soledad, mustio collado,  
 Fueron un tiempo Itálica famosa:  
 Aquí de Cipion la vencedora  
 Colonia fué: por tierra derribado  
 Yace el temido honor de la espantosa  
 Muralla, y lastimosa  
 Reliquia es solamente.  
 De su invencible gente  
 Solo quedan memorias funerales,  
 Donde erraron ya sombras de alto ejemplo:  
 Este llano fué plaza, aquel fué templo:  
 De todo apenas quedan las señales:  
 Del gimnasio y las termas regaladas  
 Leves vuelan cenizas desdichadas:  
 Las torres, que desprecio al aire fueron  
 A su gran pesadumbre se rindieron.  
 Este despedazado anfiteatro,  
 Impío honor de los Dioses, cuya afrenta  
 Publica el amarillo jaramago,  
 Ya reducido á trágico teatro,  
 ¡Oh fábula del tiempo! representa  
 Cuánta fué su grandeza y es su estrago.

¿Cómo en el cerco vago  
 De su desierta arena  
 El gran pueblo no sueña?  
 ¿Dónde, pues fieras hay está el desnudo  
 Luchador? ¿dónde está el atleta fuerte?  
 Todo desapareció: cambió la suerte  
 Voces alegres en silencio mudo:  
 Mas aun el tiempo da en estos despojos  
 Espectáculos fieros á los ojos;  
 Y miran tan confuso lo presente,  
 Que voces de dolor el alma siente.

Aquí nació aquel rayo de la guerra,  
 Gran padre de la pátria, honor de España;  
 Pio, felice, triunfador Trajano;  
 Ante quien muda se postró la tierra,  
 Que ve del sol la cuna, y la que baña  
 El mar tambien vencido gaditano...

Aquí de Elio Adriano,  
 De Teodosio divino,  
 De Silo peregrino  
 Rodaron de marfil y oro las cunas:  
 Aquí ya de laurel, ya de jazmines  
 Coronados los vieron los jardines  
 Que ahora son zarzales y lagunas.  
 La casa para el César fabricada,  
 ¡Ay! yace de lagartos vil morada:  
 Casas, jardines, Césares murieron,  
 Y aun las piedras, que de ellos escribieron.

Fábio, si tú no lloras, pon atenta  
 La vista en luengas calles destruidas:  
 Mira mármoles y arcos destrozados:  
 Mira estátuas soberbias, que violenta  
 Némesis derribó, yacer tendidas:  
 Y ya en alto silencio sepultados  
 Sus dueños celebrados.  
 Así á Troya figuró,

Así á su antiguo muro,  
 Y á tí, Roma, á quien queda el nombre apenas  
 ¡Oh pátria de los dioses y los reyes!  
 Y á tí á quien no valieron justas leyes,  
 Fábrica de Minerva, sabia Atenas,  
 Emulacion ayer de las edades,  
 Hoy cenizas, hoy vastas soledades:  
 Que no os respetó el hado, no la muerte,  
 ¡Ay! ni por sábia á ti, ni á tí por fuerte.

¿Mas para qué la mente se derrama  
 En buscar al dolor nuevo argumento?  
 Basta ejemplo menor, basta el presente:  
 Que aun se ve el humo aquí, se ve la llama,  
 Aun se oyen llantos hoy, hoy ronco acento:  
 Tal génio ó religion fuerza la mente  
 De la vecina gente,  
 Que refiere admirada  
 Que en la noche callada  
 Una voz triste se oye, que llorando,  
 CAYÓ ITÁLICA, dice, y lastimosa  
 Eco reclama ITÁLICA en la hojosa  
 Selva, que se le opone resonando  
 ITÁLICA: y el claro nombre oido  
 De ITÁLICA, renuevan el gemido  
 Mil sombras nobles de su gran ruina:  
 ¡Tanto aun la plebe á sentimiento inclina!

Esta corta piedad que agradecido  
 Huésped á tus sagrados manes debo,  
 Te doy y consagro, oh Itálica famosa:  
 Tú, si el lloroso don han admitido  
 Las ingratas cenizas de que llevo  
 Dulce noticia asaz, si lastimosa,  
 Permíteme piadosa  
 Usura á tierno llanto,  
 Que vea el cuerpo santo  
 De Geroncio tu mártir y prelado:

Muestra de su sepulcro algunas señas,  
Y cavaré con lágrimas las peñas  
Que ocultan su sarcófago sagrado.  
Pero mal pido el único consuelo  
De todo el bien que airado quitó el cielo;  
Goza en las tuyas sus reliquias bellas  
Para envidia del mundo y las estrellas.

NUMERO 20.  
ANACREÓNTICA,

POR

MARTINEZ DE LA ROSA.

Bebamos, muchachas;  
Ninguna descanse,  
Y el vaso precioso  
Su giro no pare:  
Los ojos se anublen,  
Los pechos se abrasen,  
Los piés se entorpezcan,  
Las lenguas se aten;  
Que rábien las tias,  
Que riñan las madres,  
Que llueva, que truene,  
Que nieve, que escarche,  
Que rujan los vientos,  
Que bramen los mares,  
Mas vino y mas vino,  
Mas baile y mas baile.

## NUMERO 21.

## DESÁFÍO DEL CID.

## ROMANCE.

Non es de sesudos homes,  
 nin de Infanzones de pro  
 facer denuesto á un fidalgo  
 que es tenuto en mas que vos.  
 Non los fuertes barraganes  
 del vueso ardid tan feroz,  
 prueban en homes ancianos  
 el su juvenil furor.  
 Non son buenas fechorías  
 que los homes de Leon  
 fieran en el rostro á un viejo  
 y no el pecho á un Infanzon.  
 Cuidárais que era mi padre,  
 de Lain Calvo sucesor,  
 y que non sufren los tuertos  
 los que hán de buenos blason.  
 ¿Mas cómo vos atrevisteis  
 á un home que solo Dios,  
 siendo yo su fijo, puede  
 facer aquesto, otro non?  
 La su noble faz nublásteis  
 con nube de deshonor,  
 mas yo desfaré la niebla  
 que es mi fuerza la del sol,  
 que la sangre dispercude  
 mancha que afinca el honor,

y ha de ser, si bien me lembro,  
 con sangre del malhechor.  
 La vuesa, Conde tirano,  
 lo será, pues su furor  
 os movió á desaguizado  
 privándovos de razon.  
 Mano en mi padre pusísteis  
 delante el Rey con furor,  
 cuida que lo denostásteis,  
 y que soy su fijo yo.  
 Mal fecho ficisteis, Conde,  
 yo vos reto de traidor,  
 y catad, pues vos atiendo,  
 si me causaréis pavor.  
 Diego Lainez me hizo  
 bien cendrado en su crisol,  
 probaré en vos mi fineza,  
 y en vuesa falsa intencion.  
 Non vos valdrá el ardimiento  
 de mañero lidiador,  
 pues para me combatir  
 traigo mi espada y trotoplo.  
 A questo al Conde Lozanoi  
 dijo el buen Cid Campeador  
 que despues por sus fazañas  
 este nombre mereció.  
 Dióle la muerte, y vengóse,  
 la cabeza le cortó,  
 y con ella ante su padre  
 contento se afinojó.



Temblaron los peñones confundidos  
Del impio furor; alzó la frente  
Contra tí, Señor, el impio gigante

## NUMERO 22.

Y con pecho arrogante,  
Y los armados brazos extendidos,  
Movió el airado cuello aquel potente:  
Cercó su corazón de un lado y de otro  
Contra las dos esperanzas que el mar dá,  
Porque en tí confadas se resisten.

## ODA.

### A LA BATALLA DE LEPANTO,

Y de un lado y de otro  
No conocen más iras estas tierras,  
Y de mis padres los iustes hechos?

por  
FERNANDO DE HERRERA.

Contra ellos con el Ungro medroso,  
Y de Dalmacia y Robas en las guerras,  
Cantemos al Señor, que en la llanura  
Venció del ancho mar al Trace fiero:  
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,  
Salud y gloria nuestra.  
Tú rompiste las fuerzas y la dura  
Frente de Faron, feroz guerrero:  
Sus escogidos príncipes cubrieron  
Los abismos del mar, y descendieron  
Cual piedra en lo profundo; y tu ira luego  
Los tragó como arista seca el fuego.

El soberbio tirano, confiado  
En el grande aparato de sus naves,  
Que de los nuestros la cerviz cautiva,  
Y las manos aviva  
Al ministerio injusto de su estado,  
Derribó con los brazos suyos graves  
Los cedros mas excelsos de la cima;  
Y el árbol que mas yerto se sublima,  
Y el árbol que mas yerto se sublima,  
Bebiendo ajenas aguas, y atrevido  
Pisando el bando nuestro y defendido.

Temblaron los pequeños confundidos  
 Del impío furor suyo; alzó la frente  
 Contra tí, Señor Dios, y con semblante  
 Y con pecho arrogante,  
 Y los armados brazos extendidos,  
 Movi6 el airado cuello aquel potente:  
 Cerc6 su corazon de ardiente saña  
 Contra las dos Hesperias que el mar baña,  
 Porque en tí confiadas le resisten,  
 Y de armas de tu fé y amor se visten.

Dijo aquel insolente y desdeñoso:  
 ¿No conocen mis iras estas tierras,  
 Y de mis padres los ilustres hechos?  
 ¿O valieron sus pechos  
 Contra ellos con el Ungaro medroso,  
 Y de Dalmacia y Rodas en las guerras?  
 ¿Quién los pudo librar? ¿Quién de sus manos  
 Pudo salvar los de Austria y los Germanos?  
 ¿Podrá su Dios, podrá por suerte ahora  
 Guardallos de mi diestra vencedora?

Su Roma, temerosa y humillada,  
 Los cánticos en lágrimas convierte;  
 Ella y sus hijos tristes mi ira esperan  
 Cuando vencidos mueran.  
 Francia está con discordias quebrantada,  
 Y en España amenaza horrible muerte  
 Quien honra de la luna las banderas;  
 Y aquellas en la guerra gentes fieras  
 Ocupadas están en su defensa:

Y aunque no, ¿quién hacerme puede ofensa?  
 Los poderosos pueblos me obedecen,  
 Y el cuello con su daño al yugo inclinan,  
 Y me dan, por salvarse, ya la mano,  
 Y su valor es vano,  
 Que sus luces cayendo se oscurecen;  
 Sus fuertes á la muerte ya caminan;

Sus vírgenes están en cautiverio;  
 Su gloria ha vuelto al cetro de mi imperio  
 Del Nilo á Eufrates fértil é Istro frío,  
 Cuanto el sol alto mira, todo es mio.

Tú, Señor, que no sufres que tu gloria  
 Usurpe quien su fuerza osado estima  
 Prevalciendo en vanidad y en ira;  
 Este soberbio mira  
 Que tus aras afea en su victoria;  
 No dejes que los tuyos así oprima,  
 Y en sus cuerpos cruel las fieras cebe  
 Y en su esparcida sangre el odio pruebe:  
 Que hechos ya su oprobio, dice: ¿dónde  
 El Dios de estos está? ¿de quién se esconde?

Por la debida gloria de tu nombre;  
 Por la justa venganza de tu gente;  
 Por aquel de los míseros gemido  
 Vuelve el brazo tendido  
 Contra este, que aborrece ya ser hombre,  
 Y las honras, que celas tú, consiente;  
 Y tres y cuatro veces el castigo  
 Esfuerza con rigor á tu enemigo,  
 Y la injuria á tu nombre cometida  
 Sea el yerro contrario de su vida.

Levantó la cabeza el poderoso,  
 Que tanto ódio te tiene, en nuestro estrago,  
 Juntó el consejo; y contra nos pensaron  
 Los que en él se hallaron.  
 Venid, dijeron, y en el mar ondoso  
 Hagamos de su sangre un grande lago;  
 Destruyamos á estos de la gente,  
 Y el nombre de su Cristo juntamente;  
 Y dividiendo de ellos los despojos,  
 Hártense en muerte suya nuestros ojos.

Vinieron de Asia y portentosa Egito  
 Los Arabes y leves Africanos,

Y los que Grecia junta mal con ellos,  
 Con los erguidos cuellos,  
 Con gran poder, y número infinito;  
 Y prometer osaron con sus manos  
 Encender nuestros fines, y dar muerte  
 A nuestra juventud con hierro fuerte,  
 Nuestros niños prender y las doncellas,  
 Y la gloria manchar y la luz de ellas.

Ocuparon del piélago los senos,  
 Puesta en silencio y en temor la tierra,  
 Y cesaron los nuestros valerosos,  
 Y callaron dudosos,  
 Hasta que al fiero ardor de sarracenos,  
 El Señor eligiendo nueva guerra,  
 Se opuso el jóven de Austria generoso  
 Con el claro español y belicoso;  
 Que Dios no sufre ya en Babel cautivo  
 Que su Sion querida siempre viva.

Cual leon á la presa apercebido,  
 Sin recelo los impíos esperaban  
 A los que tú, Señor, eras escudo:  
 Que el corazon desnudo  
 De pavor, y de fé y amor vestido,  
 Con celestial aliento confiaban:  
 Sus manos á la guerra compusiste  
 Y sus brazos fortísimos pusiste  
 Como el arco acerado, y con la espada  
 Vibraste en su favor la diestra armada.

Turbáronse los grandes, los robustos  
 Rindiéronse temblando, y desmayaron;  
 Y tú entregaste, Dios, como la rueda,  
 Como la arista queda  
 Al impetu del viento, á estos injustos,  
 Que mil huyendo de uno se pasmaron:  
 Cual fuego abrasa selvas cuya llama  
 En las espesas cumbres se derrama,

Tal en tu ira y tempestad seguiste,  
Y su faz de ignominia convertiste.

Quebrantaste al cruel dragon, cortando  
Las alas de su cuerpo temerosas,  
Y sus brazos terribles no vencidos:  
Que con hondos gemidos  
Se retira á su cueva, do silbando  
Tiembla con sus culebras venenosas,  
Lleno de miedo torpe en sus entrañas,  
De tu leon temiendo las hazañas,  
Que, saliendo de España, dió un rugido,  
Que lo dejó asombrado y aturdido.

Hoy se vieron los ojos humillados  
Del sublime varon y su grandeza,  
Y tú solo, Señor, fuiste exaltado;  
Que tu dia es llegado,  
Señor de los ejércitos armados,  
Sobre la alta cerviz y su dureza,  
Sobre derechos cedros y extendidos,  
Sobre empinados montes y crecidos,  
Sobre torres y muros, y las naves  
De Tiro que á los tuyos fueron graves.

Babilonia y Egipto amedrentada  
Temerá el fuego y la asta violenta,  
Y el humo subirá á la luz del cielo,  
Y faltos de consuelo,  
Con rostro oscuro y soledad turbada  
Tus enemigos llorarán su afrenta.  
Mas tú, Grecia, concorde á la esperanza  
Egicia, y gloria de su confianza;  
Triste, que á ella pareces, no temiendo  
A Dios, y á tu remedio no atendiendo.

Porque ingrata tus hijas adornaste,  
En adulterio infame á una impia gente,  
Que deseaba profanar tus frutos;  
Y con ojos enjutos,

Sus odiosos pasos imitaste,  
 Su aborrecida vida y mal presente,  
 Dios vengará sus iras en tu muerte;  
 Que llega á tu cerviz con diestra fuerte  
 La aguda espada suya: ¿quién, cuitada,  
 Reprimirá su mano desatada?

Mas tú, fuerza del mar, tú, excelsa Tiro;  
 Que en tus naves estabas gloriosa  
 Y el término espantabas de la tierra,  
 Y si hacías guerra,  
 De temor la cubrias con suspiro;  
 ¿Cómo acabaste, fiera y orgullosa?  
 ¿Quién pensó á tu cabeza daño tanto?  
 Dios, para convertir tu gloria en llanto,  
 Y derribar tus ínclitos y fuertes,  
 Te hizo perecer con tantas muertes.

Llorad, naves del mar, que es destruida  
 Vuestra vana soberbia y pensamiento:  
 ¿Quién ya tendrá de tí lástima alguna,  
 Tú, que sigues la luna,  
 Asia adúltera en vicios sumergida?  
 ¿Quién mostrará un liviano sentimiento?  
 ¿Quién rogará por tí? Que á Dios enciende  
 Tu ira y la arrogancia, que te ofende;  
 Y tus viejos delitos y mudanza  
 Han vuelto contra tí á pedir venganza.

Los que vieron tus brazos quebrantados  
 Y de tus pinos ir el mar desnudo,  
 Que sus hondas turbaron y llanura;  
 Viendo tu muerte oscura,  
 Dirán de tus estragos quebrantados:  
 ¿Quién contra la espantosa tanto pudo?  
 El Señor, que mostró su fuerte mano  
 Por la fé de su príncipe cristiano,  
 Y por el nombre santo de su gloria  
 A su España concede esta victoria.

Bendita, Señor, sea tu grandeza,  
Que despues de los daños padecidos,  
Despues de nuestras culpas y castigo,  
Rompiste al enemigo  
De la antigua soberbia la dureza.  
Adórente, Señor, tus escogidos;  
Confiese cuanto cerca el ancho cielo  
Tu nombre, oh nuestro Dios, nuestro consuelo;  
Y la cerviz rebelde condenada,  
Perezca en bravas llamas abrasada.



Bendita, Señor, sea tu grandeza,  
 Que después de las tales padecidas,  
 Después de nuestras culpas y castigo,  
 Rompióte al enemigo  
 De la antigua soberbia la dureza.  
 Adóntes, Señor, tus sacoridos;  
 Confiese quanto cerca el ancho cielo  
 Tu nombre, oh nuestro Dios, nuestro consuelo;  
 Y la cerviz rebelde condenada,  
 Parezca en brava llama abrasada.



# INDICE.

---

## INTRODUCCION.

	<u>PÁGINAS.</u>
I. Definicion de la literatura.—Division de su estudio en parte filosófica, preceptiva é histórico-crítica. . . . .	3
II. Idea general de lo bello y lo sublime; explicacion de otras voces que se emplean con frecuencia en la literatura. . . . .	8

## PARTE PRIMERA.

---

### DE LA ELOCUCION.

	De la elocucion en general. . . . .	15
	CAPITULO I.—De los pensamientos. . . . .	18
	CAPITULO II.—Del lenguaje. . . . .	25
I.	Elementos constitutivos del lenguaje. . . . .	25
II.	De las palabras. . . . .	26
III.	De las cláusulas. . . . .	33
	De las cualidades esenciales del lenguaje. . . . .	36
	Pureza. . . . .	36
	Propiedad. . . . .	39
	Armonía. . . . .	41
	CAPITULO III.—Del lenguaje figurado. . . . .	47
I.	Figuras de construccion. . . . .	48
II.	Tropos. . . . .	52
III.	Figuras de pensamiento. . . . .	59
	CAPITULO IV.—De las cualidades esenciales de la elocucion. . . . .	67
I.	Claridad. . . . .	67

	<u>PAGINAS.</u>
II. Precision. . . . .	68
III. Unidad. . . . .	70
IV. Novedad. . . . .	72
V. Oportunidad. . . . .	73
Del estilo. . . . .	74

## PARTE SEGUNDA.

---

	De los diversos géneros de composiciones literarias. . . . .	77
	Clasificación general de las obras literarias . . . . .	77
	CAPITULO I.—De las composiciones oratorias. . . . .	79
I.	De las composiciones oratorias en general. . . . .	79
II.	De la invencion. . . . .	81
III.	De la disposicion y forma del discurso oratorio. . . . .	83
	Del exordio . . . . .	84
	De la proposicion y division. . . . .	85
	De la narracion. . . . .	87
	De la confirmacion oratoria. . . . .	88
	De la refutacion . . . . .	89
	Del epílogo y peroracion. . . . .	90
IV.	Elocucion y pronunciacion. . . . .	90
	CAPITULO II.—De los diversos géneros de oratoria. . . . .	93
I.	Oratoria sagrada. . . . .	94
II.	Oratoria política. . . . .	96
III.	Oratoria forense. . . . .	98
IV.	Oratoria académica. . . . .	100
	CAPITULO III.—De las composiciones históricas. . . . .	102
	CAPITULO IV.—De la novela . . . . .	106
	CAPITULO V.—De las composiciones didácticas. . . . .	109
	De las composiciones epistolares. . . . .	111
	Del periodismo. . . . .	113

# PARTE TERCERA.

## DE LA POÉTICA.

PÁGINAS.

	CAPITULO I.—De la poesía en general y de la versificación. . . . .	119
I.	De la poesía en general. . . . .	119
II.	De la versificación castellana. . . . .	123
III.	De las diversas especies de versos. . . . .	128
IV.	De las principales combinaciones métricas. . . . .	134
	CAPITULO II.—Del género lírico. . . . .	139
I.	De la poesía lírica en general. . . . .	139
II.	De la oda. . . . .	140
III.	De la elegía. . . . .	142
	Del epígrama. . . . .	144
	Del romance. . . . .	144
	De la poesía didáctica. . . . .	146
	De la epístola en verso. . . . .	148
	De la sátira. . . . .	149
	De la fábula ó apólogo. . . . .	150
IV.	De la poesía bucólica y pastoril. . . . .	152
	CAPITULO III.—De la poesía épica. . . . .	154
I.	De la epopeya en general. . . . .	154
II.	De la acción épica. . . . .	155
III.	De los personajes épicos. . . . .	159
IV.	Del plan de la epopeya. . . . .	161
	CAPITULO IV.—De la poesía dramática. . . . .	165
	De las composiciones dramáticas en general. . . . .	165
I.	Del objeto y fin moral del drama. . . . .	166
II.	De la acción dramática. . . . .	168
III.	De los personajes dramáticos. . . . .	175
IV.	Plan de la obra dramática. . . . .	177
V.	De las diferentes clases de composiciones dramáticas. . . . .	181
	De la tragedia. . . . .	181
	De la comedia. . . . .	184
	Del drama. . . . .	185

# APÉNDICE.

	<u>PÁGINAS.</u>
Número 1.º	Vitæ rusticæ laudes. Horacio. . . . . 189
	A la vida del campo, por Horacio, traducción de D. Javier de Burgos . . . . . 192
Núm. 2.º	A la vida del campo, por Fr. L. de Leon. . . . . 195
Núm. 3.º	Elogio de Carlos III, por Jovellanos . . . . . 198
Núm. 4.º	Discurso de recepción en la Real Academia Española, por Donoso Cortés . . . . . 206
Núm. 5.º	Quintillas, por Gil Polo. . . . . 212
Núm. 6.º	A la Ascension, por Fr. Luis de Leon. . . . . 216
Núm. 7.º	A la muerte de su padre el Maestre don Rodrigo, por Jorje Manrique . . . . . 217
Núm. 8.º	Vidas de españoles célebres, por D. M. J. Quintana . . . . . 219
Núm. 9.º	Un gran hombre, por D. José Joaquín de Mora . . . . . 222
Núm. 10.	Historia de España, por Mariana. . . . . 225
Núm. 11.	Historia del levantamiento, guerra y revolución de España, por el Conde de Toreno . . . . . 227
Núm. 12	República literaria. Retrato de varios historiadores, por D. Diego de Saavedra Fajardo . . . . . 229
Núm. 13	El Retrato de Golilla, por Iriarte. . . . . 231
Núm. 14.	Silva A una rosa, por Rioja . . . . . 233
Núm. 15	A una flor llamada «No me olvides,» por D. José Joaquín de Mora . . . . . 235
Núm. 16	Mis niñas, por Melendez Valdés. . . . . 237
Núm. 17	La flor del Zurguen, por Melendez Valdés. . . . . 238
Núm. 18.	Esdrújulos, por Breton de los Herreros. . . . . 240
Núm. 19.	Elegía A las Ruinas de Itálica, por Rodrigo Caro . . . . . 242
Núm. 20.	Anacreóntica, por Martínez de la Rosa. . . . . 246
Núm. 21.	Desafío del Cid Romance. . . . . 247
Núm. 22.	Oda. A la batalla de Lepanto, por Fernando de Herrera. . . . . 249











