

LITERATURA ELEMENTAL.

(RETÓRICA Y POÉTICA.)

POR

D. FRANCISCO HOLGADO Y TOLEDO,

DOCTOR EN LAS FACULTADES DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Y DE DERECHO,

CATEDRÁTICO DE LA EXPRESADA ASIGNATURA,

EN EL

INSTITUTO DE MURCIA.

SEGUNDA EDICION.

MURCIA.—1873.

TIPOGRAFÍA DE ANTONIO MOLINA.

PRINCIPE ALFONSO. 32.

2467494



Esta obra es propiedad del autor, quien perseguirá ante la ley al que la reimprima sin su permiso. Cada ejemplar llevará su contraseña.

ADVERTENCIA.

Agotada en breve tiempo la primera edicion, que de esta obra hicimos, el año 1863, y teniendo necesidad de un libro de texto que llenase nuestros deseos, para dar la enseñanza de la asignatura de Retórica y Poética, de que actualmente estamos encargados, nada nos ha parecido más oportuno para el objeto que reproducir nuestro antiguo librito; si bien introduciendo en él algunas variaciones justificadas por la corta edad en que los alumnos cursan esta asignatura y por la conveniencia de acomodar la distribución del texto al método generalmente seguido por los profesores de Retórica.

Convencidos de que en ella debe separarse todo lo que no sea puramente elemental, reservando los otros conocimientos para los estudios superiores de literatura, hemos procurado ceñirnos á exponer con claridad y método la parte técnica del arte literario, y como quiera que al dar á luz esta obra, lo hacemos sin pretensiones de ningún género, nuestra satisfaccion sería grandísima, si pudiéramos ser útiles á la enseñanza con nuestra modesta publicacion.

ADVERTENCIA

Agotada en breve tiempo la primera edición de esta obra hicimos, el año 1863, y también de necesidad de un libro de texto que llenase nuestras deseos, para dar la enseñanza de la sagrada literatura de Eretoria y Poética, de que actualmente estamos encargados, nada nos ha parecido más oportuno para el objeto que reproducir nuestro antiguo tratado; si bien introduciendo en él algunas variaciones justificadas por la corta edad en que los alumnos, que en esta asignatura y por la conveniencia de acomodar la distribución del texto al método generalmente seguido por los profesores de Eretoria.

Conveniente que en ella debe separarse todo lo que sea puramente elemental, reservando las otras conocimientos para los estudios superiores de literatura, hemos procurado conservar el espíritu de claridad y método de dicho tratado del arte literario y como quiera que el arte de la prosa y la poesía son las bases de cualquier género literario, hemos tratado de presentarlos en un primer libro que sirva de base a los demás.



CAPÍTULO I.

PRELIMINARES.

La palabra *Literatura* tiene muy diversas acepciones. Ó bien se entiende con esa denominacion el conjunto de obras literarias de una nacion, ó bien, la reunion de teorías que exponen el concepto fundamental de la belleza, considerada como esencia de la obra literaria; ó ya se expresa con la misma voz la exposicion de las reglas, preceptos ó máximas que deben tenerse en cuenta tanto en la composicion de las obras como en el estudio de sus bellezas y defectos para alcanzar las unas y evitar los otros.

En el primer sentido, la *Historia crítica* de la *Literatura* nos dá noticia de las obras ya producidas, de sus autores y de la influencia que

han ejercido en la sociedad. En el segundo, la Estética ó Kalología nos enseña el fundamento de la obra Literaria como manifestacion artística de la belleza; y en el tercero, la parte preceptiva, denominada aunque impropiamente Retórica y Poética, formula y establece las reglas á que ha de someterse tanto la espresion del pensamiento literario en general, como en las formas especiales de cada uno de los diversos géneros.

Las definiciones que se han dado de la Retórica son muy numerosas, pero ninguna tan lacónica y espresiva como la de Quintiliano: *bene dicendi scientia*.

No debe confundirse la Retórica con la Gramática, pues esta se limita al estudio analítico de los elementos constitutivos de una lengua, examinando tan solo su estructura material; mientras que la Retórica tiene por objeto perfeccionar la expresion y transmitir el pensamiento, las imágenes y los afectos con la misma fuerza y energía con que percibimos, concebimos y sentimos: de aquí la necesidad de que el estudio de la Gramática, preceda al de la Retórica.

CAPÍTULO II.

DE LA ELOCUENCIA Y ORATORIA.

La *Elocuencia* es la facultad ó el don de imprimir con calor y fuerza en el alma de los oyentes, los afectos que tienen agitado el nuestro. No es por consiguiente un arte ó coleccion de reglas para conse-

guir un fin, sino un don de la naturaleza, un talento ó facultad natural en el hombre; pero este talento, que debe ser guiado por las reglas del arte, emplea los medios que la Retórica enseña y sigue el método trazado por este arte.

La Elocuencia, viene á ser respecto á la Retórica, lo que la práctica es respecto á la teoría y de aquí el haberse dicho que, la Elocuencia no es más que la misma Retórica puesta en práctica.

No debe confundirse tampoco la Elocuencia con la abundancia de palabras, ó facilidad en el hablar, lo cual se llama afluencia, facundia, ni tampoco con la elegancia de estilo; el hombre verdaderamente elocuente, es aquel cuyo discurso, está lleno de vida y animacion; conmueve y exalta el espíritu, lo arrastra y al fin se apodera de él dominándolo. Por eso se dice que la Elocuencia, no se limita solo á la palabra, sino que existe tambien en todo aquello que conmueve y arrebatata el espíritu, excitando en nosotros el sentimiento de lo sublime. Puede por consiguiente existir en la mirada, en el gesto, en el semblante y en todas las actitudes exteriores del hombre.

La *Oratoria*, es el arte de emplear la palabra de la manera mas acomodada al fin que el orador debe proponerse, que es la realizacion de lo bueno y de lo útil. Difiere por lo tanto el arte Oratoria de la Retórica, por el fin especial que se propone, cual es la persuacion por medio de la palabra. La Retórica se limita á dar reglas para hablar y escribir con perfeccion, pero como estas reglas son necesarias y aplicables á todos los géneros de composicion literaria, resulta de aquí, que la Retórica sea como

un principio fundamental, aplicable no tan solo á la Oratoria sino tambien á la Preceptiva literaria ó Arte de composicion literaria, que es el que nos dá á conocer los varios géneros literarios, ó sea, las formas que cada uno de estos exige para su expresion mas conveniente

En el lenguaje ordinario se confunden frecuentemente las palabras elocuencia y oratoria. La elocuencia como don natural ó talento de persuadir, cabe dentro de todos los géneros de composicion literaria y mas principalmente, dentro del discurso oratorio que es su verdadero campo.

CAPÍTULO III.

DE LA OBRA LITERARIA EN GENERAL.

Composicion ú *obra literaria* es una ordenada serie de pensamientos, dirigida á conseguir un fin determinado.

Reciben nombres diferentes las composiciones literarias segun sea su fin directo. Se llaman *didácticas* ó *científicas* aquellas cuyo fin directo es la investigacion ó enseñanza de la verdad. *Religiosas*, *ascéticas* ó *místicas*, cuando su fin directo es moralizar. Y *poéticas*, cuando se proponen expresar lo bello.

Sin embargo, el fin propuesto en cada una de esta clase de composiciones, no puede considerarse como único y esclusivo: las obras didácticas, al par que enseñan moralizan y deleitan: las ascéticas ó morales, deleitan tambien y enseñan; y las poéticas no tan solo deleitan con la expresion

de lo bello, sino que instruyen y moralizan: por eso el estudio que tiene por objeto el conocimiento de la belleza, realizada en toda clase de composiciones ú obras literarias, se llama *Literatura*, aunque esta palabra, segun su origen, y en su acepcion mas lata es el estudio de todo aquello que pertenece á las letras, si bien en el estado actual de los conocimientos humanos, la Literatura solo comprende el estudio de las Bellas Letras, ó sea, el de los modelos en aquellos géneros de composición en que la belleza entra como fin directo.

Llámanse *Humanidades* los estudios que sirven para ilustrar al hombre en los conocimientos indispensables para vivir en la sociedad, bajo las condiciones que reclama la instruccion en nuestros dias. El estudio de las humanidades comprende principalmente la Filología ó estudio de las lenguas, así antiguas como modernas, la Gramática, la Retórica, la Geografía y la Historia.

El estudio de la Retórica es de utilidad suma, pues el arte de hablar y escribir con perfeccion deben poseerlo todos los hombres como indispensable, no solo para los altos fines de la sociedad, sino tambien para los usos mas comunes de la vida. La Retórica, es la base fundamental de la literatura y como arte de inmediata aplicacion á todos los géneros de composicion literaria, es indispensable su estudio si ha de adelantarse en la carrera de las letras.

Arte, es un conjunto ó coleccion de reglas para hacer una cosa bien, esto es de modo que sirva para el uso á que la destinamos y *reglas*, son ciertas leyes que prescriben al artista lo que debe hacer y

lo que está obligado á evitar para que sus obras tengan la perfeccion necesaria.

CAPÍTULO IV.

DE LA ELOCUCION EN GENERAL.

Los antiguos retóricos, entre ellos Ciceron y Quintiliano, dividieron la Retórica en cinco partes: *invencion, disposicion, elocucion, memoria y pronunciacion*, definiéndolas el mismo Ciceron de este modo: Invencion es la escogitacion de cosas verdaderas ó verosímiles que prueben un asunto. La invencion consiste en hallar los medios de que el orador debe valerse persuadir y mover. Disposicion es el orden y distribucion de las cosas, cuya disposicion demuestra los lugares en que cada una debe ser colocada, y consiste en colocar en el orden más conveniente los medios de persuadir suministrados por la invencion. La Elocucion es el acto de acomodar á la invencion las palabras y sentencias que sean á propósito y tiene por objeto dar reglas sobre la manera mas conveniente de espresar los pensamientos y los afectos por medio del language oral. La memoria es un conocimiento constante de las cosas y de las palabras y de su disposicion ú orden de colocacion.

La Pronunciacion, por último, es el uso de la voz, del semblante y del gesto, con moderacion y gracia.

Aunque sumamente filosófica y aplicable esta division de la retórica, en cuanto á sus tres primeros miembros, á todos los géneros de composiciones literarias, no puede admitirse, sin embargo. Cada trata-

do debe estudiarse en el lugar que le corresponde.

La *invencion* y la *memoria* pertenecen al estudio de la Lógica: la *disposicion* y la *pronunciacion* son propias de la oratoria.

La Retórica, segun lo indica su etimología, no comprende mas que el tratado de la elocucion, que es su verdadero límite. Toda la estension de la retórica cabe dentro de este tratado que es el único que en realidad comprende.

La *elocucion*, ó manifestacion de nuestro pensamiento y afectos por medio de lenguaje oral, comprende el estudio del pensamiento y el del lenguaje.

CAPÍTULO V.

ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO.

Se llama *pensamiento* en literatura, todo lo que el hombre se propone expresar, de palabra ó por escrito.

En el análisis del pensamiento, se encuentra la *idea* ó representacion interior de un objeto en nuestro espíritu, después el *juicio*, que es la afirmacion de la relacion que hay entre dos ideas: y últimamente el *raciocinio*, que es la afirmacion de la relacion que existe entre dos juicios. Se llama *término* la expresion oral de una idea; *proposicion*, la de un juicio; y *argumento* la de un raciocinio. Del enlace y relacion entre dos ideas resulta el juicio: de la de un juicio con otro juicio procede el raciocinio y de aquí, la formacion de nuestros pensamientos, de cuyo ordenado enlace proviene el discurso, la obra ó la composicion literaria.

No pueden darse reglas para hallar los pensamientos, pues estos nacen naturalmente del objeto que el escritor se propone, de su instrucción y del ingenio con que el cielo le ha dotado, pero pueden señalarse algunas condiciones respecto á su mejor elección.

Se llaman pensamientos *verdaderos*, los que están conformes con la naturaleza de las cosas á que se refieren y esta verdad en los pensamientos se llama *científica*, cuando hay completa conformidad del pensamiento con la realidad del asunto á que se refiere. Esta entera conformidad constituye la exactitud en los pensamientos, exactitud que debe procurarse siempre en todo escrito, pero muy particularmente en todas las obras destinadas á la enseñanza. Existe además la verdad *poética*, que es la conformidad del pensamiento con el asunto, cual debería ser admitidas ciertas suposiciones. Esta verdad poética, verosimilitud ó verdad relativa es la que generalmente se emplea en todas aquellas obras cuyo objeto es deleitar, pero no debe estar en pugna con la verdad científica.

CAPÍTULO VI.

CONTINUACION DEL MISMO ASUNTO.

Llámanse pensamientos *claros*, aquellos que son comprendidos á primera vista y sin esfuerzo alguno por las personas á quienes se dirigen y por consiguiente son *oscuros* aquellos pensamientos cuyo verdadero sentido es difícil encontrar aun con muy detenida meditación.

Se llaman *confusos* estos pensamientos cuando su oscuridad proviene de haberse mezclado ideas que debían exponerse separadamente: *embrollados* cuando su confusión es tal, que difícilmente pueden descomponerse para separar lo que malamente se ha confundido; y *enigmáticos*, cuando su oscuridad, confusión y embrollo llegan á tal punto que, aun haciendo el mas detenido estudio, no quedamos seguros de haber encontrado su verdadero sentido.

Llámanse pensamientos *distintos*, aquellos cuya claridad no permite que las ideas que encierran puedan confundirse con otras, y se llaman *profundos*, cuando su expresión contiene ideas de un alcance tal, que para poder comprenderlo bien, es necesario detenerse algun tanto á meditar para descubrir sus relaciones.

Las causas que motivan la falta de claridad en la expresión de los pensamientos, son las siguientes: Primera, el tratar de cosas que no son bien conocidas por el que las expone. Segunda, el no conocer á fondo el verdadero sentido y valor de las palabras para usarlas en su acepción mas rigurosa. Tercera, el buscar el aplauso del vulgo que juzga grande lo que no entiende. Y cuarta, el no colocarse el escritor en el lugar de aquellos á quienes se dirige, y creer que todos han de comprenderle.

En todas las obras literarias, los pensamientos deben ser tan claros y distintos como permita la naturaleza del asunto: en las composiciones dirigidas á personas de cierta instrucción no deben desecharse los *profundos* y en todas ellas deben omi-

tirse los oscuros y con mas razon los *confusos*, *embrollados* y *enigmáticos*.

Se llaman pensamientos *nuevos*, aquellos cuya expresion encierra una combinacion de ideas que á nadie habia ocurrido anteriormente. Esta cualidad es rarísima. Si el pensamiento no ofrece novedad alguna, se llama *comun*: si anda en boca de todo el mundo se llama *vulgar* y cuando el mismo vulgo lo repite frecuentemente, el pensamiento toma el nombre de *trivial*.

Debe procurarse que los pensamientos, sean *nuevos* en sí mismos y si esto no fuese posible, que á los *comunes vulgares y triviales*, se les añada alguna circunstancia, que permita considerarles como nuevos.

Pensamientos *sólidos* son los que prueban lo que el escritor intenta demostrar. Si no lo prueban, se llaman *fútiles* y por eso esta clase de pensamientos debe desecharse de toda obra, cuyo fin sea la instruccion.

Debe por consiguiente, meditarse mucho un asunto, antes de ocuparse de él y dejar trascurrir algun tiempo entre la formacion de la obra y su publicacion, á fin de que en ese tiempo, hayamos podido desechar la influencia de la imaginacion, que tanto perjudica al ejercicio de las demás facultades.

CAPÍTULO VII.

CONTINUACION DEL MISMO ASUNTO.

La *naturalidad* de los pensamientos consiste en su intima conexion con el asunto, de tal modo

que parezca que nacen naturalmente de él.

Cuando falta esta naturalidad y parece como que son hallados con cierta especie de violencia, los pensamientos se llaman *violentos* ó *forzados*, y tambien *afectados*, *rebuscados*, ó *estudiados*.

Se dice que los pensamientos, son ó *obvios*, ó *fáciles* cuando parece como que se presentan por sí mismos, á la mente del escritor. *Ingeniosos* ó *agudos* son aquellos pensamientos en que, para hallarlos, necesita el escritor, cierta penetracion del espíritu que se llama agudeza de ingenio. *Finos* son aquellos cuya expresion incluye cierto discernimiento particular que se llama finura. *Delicados* son los pensamientos en cuya expresion se encierra cierto grado de sensibilidad. *Sutiles*, son aquellos en cuya relacion de ideas se deja descubrir el estudio y trabajo del escritor. Y, por último se llaman *alambicados*, aquellos pensamientos en los cuales se descubre apenas una ligera relacion con las ideas que expresan.

Debe procurarse que en toda composicion los pensamientos sean naturales y no forzados; así como el que sean fáciles y que se admitan los ingeniosos, finos y delicados, pero con prudente economia: los sutiles deben admitirse muy rara vez y los alambicados, desecharse completamente.

El estudio atento de nuestros clásicos enseñará á distinguir perfectamente los diversos matices y variedades del pensamiento.

La *oportunidad* del pensamiento, ó sea su conveniencia con el fin para que se emplea, es otra de las cualidades de mas importancia.

Otras muchas denominaciones se han aplicado á

los pensamientos segun la cualidad que se ha considerado como mas importante en ellos, así como la de *dignos, nobles, urbanos, morales: graciosos, chistosos, vivos, animados* en las composiciones alegres y amenas: *jocosos, burlescos, agudos y punzantes* en las jocosas y satíricas, etc. Todas estas denominaciones dadas á los pensamientos son relativas á la impresion que en nosotros producen, siendo muy difícil definirlos, porque la idea de pura sensacion que encierran, es una idea simple y no puede descomponerse en otras.

Son pensamientos *bellos*, los que producen en nuestra alma un sentimiento de placer, puro y desinteresado.

Grandiosos, son aquellos pensamientos que nos hacen ver y descubrir de un golpe, sin preparacion alguna, lo que no podriamos esperar sino después de larga lectura y meditacion,

Pensamientos *sublimes*, son aquellos que producen en nosotros el sentimiento de una belleza cuyo placer vá acompañado de cierta pena y asombro, por cuanto vemos desplegado en aquella un poder ó fuerza superior á nosotros mismos.

CAPÍTULO VIII.

DEL LENGUAJE. (DE LAS VOCES.)

Lenguaje, es la expresion de nuestros pensamientos por medio de sonidos articulados que empleamos como signos de las ideas. La relacion entre el pensamiento y el lenguaje es tan íntima que no es

posible tener un conocimiento exacto y filosófico de este, sin conocer también los elementos del pensamiento. Por esta razón el estudio de la Gramática, de la Retórica y de la Lógica se completan mutuamente.

En el estudio del lenguaje, debemos estudiar: 1.º, las voces; 2.º, las oraciones y 3.º, las cláusulas.

Voces ó vocablos, palabras y dicciones se emplean retórica y gramaticalmente en el mismo sentido, pero no debe confundirse la voz con la expresión.

Voz ó palabra, es el término de una idea simple. La expresión puede constar de dos ó más voces que juntas signifiquen una idea compuesta, ó todo un pensamiento.

Palabras claras son aquellas que no pueden menos de ser comprendidas por las personas á quienes se dirigen. La falta de claridad produce uno de los mayores defectos en la expresión de nuestras ideas y pensamientos pues nada fatiga tanto como lo que cuesta mucho trabajo entender.

La dificultad de un asunto no puede excusar la falta de claridad en las palabras necesarias para expresarlo convenientemente. Lo que se concibe con claridad, puede expresarse en proposiciones claras.

Muchas veces la oscuridad de las palabras nace de una erudición inoportuna como sucede en el uso de voces *cultas*, *técnicas*, *equivocas*, etc.

Se llaman voces *cultas*, las que derivadas de las lenguas sábias, no han recibido la sanción del uso, como *libidinoso*, *insaturable*, *supergo* y otras voces cuyo significado no puede ser conocido sino por las

personas que poseen las lenguas de donde se derivan. Á estas palabras se dió el nombre de *cultas*, y á su abuso, muy frecuente en algunos de nuestros clásicos, el de *culteranismo*: palabras *técnicas* son las que designan especialmente objetos de ciencia y arte, como *ápogeo*, *epicielo*, *amura*, *bauprés*, *solsticio*, debiendo escusarse su uso en toda composición que se dirija á la comun lectura.

Palabras *equivocas* son aquellos términos, cuya significacion conviene á distintas cosas: como la palabra *juicio*, que puede significar el acto de fallar ó sentenciar una controversia, el acto de apreciar el mérito de una cosa y tambien un acto de nuestro entendimiento. Sin embargo, el uso de estas voces suele ser agradable en los escritos festivos y jocosos.

Palabras *homónimas*, son las que derivándose de distintas raices, se escriben con las mismas letras, como *vino*, del verbo venir y *vino*, nombre sustantivo; y *parónimas*, las que derivándose ó nó de las mismas raices tienen significacion opuesta entre sí, como *amigo*, *enemigo*.

Á veces la redundancia ó uso de palabras innecesarias produce tambien la oscuridad.

CAPÍTULO IX.

CONTINUACION DEL ANTERIOR. (DE LAS VOCES.)

Se llaman *propias*, las palabras que designan la idea misma á que se refieren, y no otra distinta. Son *exactas*, las que designan la idea sin ninguna circunstancia de menos y *precisas* las que designan la idea sin ninguna circunstancia de más. Se falta.

por consiguiente, á la propiedad de las palabras, y se llaman *impropias*, cuando designan otra idea distinta de aquella á que se refieren: se llaman *inexactas*, cuando expresan algo menos de lo que se pretende y no son *precisas*, cuando expresan algo más.

Varios son los motivos que dan origen á la falta de propiedad, exactitud y precision de las palabras. 1.º, El error causado por la ignorancia ó falta de conocimiento claro y distinto de la idea que se quiere enunciar. 2.º, El no conocer el verdadero valor y genuina significacion de la palabra, á fin de que represente con fidelidad la idea de que es signo. 3.º, El descuido al tiempo de componer y limar los escritos. Y 4.º, el no emplear en su verdadera acepcion las palabras llamadas *sinónimas*, que son aquellas que, significando una misma idea fundamental, la expresan con alguna diversidad en las circunstancias. Por ejemplo: los verbos *dejar*, *abandonar* y *desamparar*, que aunque convienen en el fondo de su significacion de apartarse ó separarse, cada uno designa una especie distinta de separacion ó apartamiento.

Para obtener la propiedad, la exactitud y la precision que constituyen el carácter distintivo de los grandes escritores, es necesario hacer un estudio sério y detenido de la etimología de nuestra lengua, á cuyo fin, el conocimiento de las lenguas griega y latina puede proporcionarnos inmensas ventajas.

Aparte de los conocimientos etimológicos, conviene fijarse mucho en el valor usual de las palabras, y principalmente de los sinónimos.

Algunas veces, por falta de palabra propia, tenemos que emplear la que mas se aproxime á la idea que se trata de enunciar y este abuso indispensable se llama *Catacresis*.

CAPÍTULO X.

CONTINUACION DEL MISMO ASUNTO. (DE LAS VOCES.)

Se llaman *puras* ó *castizas*, aquellas palabras que están sancionadas por el uso corriente de la lengua que se habla. Las palabras que no están admitidas por el uso se llaman *inusitadas*. Si estas han sido usadas en otro tiempo toman el nombre de *anticuadas* y sino han sido empleadas todavía, el de *nuevas*.

Se llama *arcaismo* el uso de palabras anticuadas y caídas en desuso: la introduccion de palabras nuevas sin necesidad absoluta, toma el nombre de *neologismo*, y el uso de palabras que pertenecen á otras lenguas, se llama *barbarismo*, recibiendo este diferentes nombres segun la lengua de donde proceden, así se dice *germanismo*, *galicismo*, *italianismo*, etc.

Empleáanse, sin embargo, en la poesía algunas voces anticuadas que no pueden tener cabida en composiciones no poéticas.

Tampoco puede proscribirse en absoluto las palabras nuevas; mas para usarlas, ha de haber necesidad, y en este caso deben formarse con arreglo á las condiciones de formacion, derivacion, y analogía propias de la lengua en que se escribe.

Tambien se admiten algunas palabras que corresponden á otras lenguas cuando á ellas pertenece

el adelanto ó invento que ha motivado su admision en la nuestra, pero ha de ser legítima y regular la terminacion que se les aplique en castellano.

Á las palabras de uso corriente no debe dárseles nunca la significacion que en otra lengua tienen sus equivalentes, y por último no debe introducirse en el discurso ó escrito palabras de lengua distinta de aquella en que se verifica la composicion, á no ser en muy raros casos y cuando la oportunidad sea tan grande que parezcan pasar desapercibidas.

CAPITULO XI.

CONTINUACION DEL MISMO ASUNTO. (DE LAS VOCES.)

Las palabras que en su material estructura observan las reglas gramaticales se llaman *correctas*.

La falta de correccion en el uso de las palabras proviene generalmente de añadirles ó quitarles sílabas, ó bien, de hacerlas largas en lugar de breves, ó de trastornar el orden en la colocacion de las letras; y como quiera que en nuestra lengua no hay la misma libertad que tenian la griega y latina para introducir estas alteraciones, solo en poesía nos es permitido alterar la parte material de la sílaba en un corto número de voces.

Son palabras *naturales*, las que nacen tan fácilmente del asunto que parecen producidas espontáneamente, así como las palabras en que se descubre el trabajo y esfuerzo que ha costado su invencion se llaman *estudiadas*.

Cuando las palabras expresan la idea de un

modo capaz de producir en el ánimo una impresion viva y fuerte, se llaman *enérgicas*. Las palabras faltas de energía, ó que expresan la idea con cierta languidez, se llaman *débiles*.

Se conseguirá dar energía á las palabras, cuidando mucho de que sean lo mas claras, propias, exactas y precisas que ser puedan, y dándolas vigor con la adición de algun epíteto ó imágen.

Se llaman *epítetos*, los adjetivos ó sustantivos de aposición que no siendo parte absolutamente indispensable para expresar la idea, se aplican para designar alguna cualidad que nos interesa en el objeto á que se refieren. No todos los adjetivos son por consiguiente epítetos, pero pueden serlo los complemento circunstanciales y las proposiciones incidentes.

Los *epítetos*, deben ser necesarios en su uso: propios en su aplicacion: homólogos y graduados si se emplea mas de uno para calificar un mismo objeto, y finalmente, no deben ser vagos ni rutinarios, ni multiplicarse en demasía.

Se llaman *imágenes*, en retórica, aquellas palabras ó espresiones que designan la idea con una exactitud tal, que parece como que estamos viendo el objeto que representa y realmente son una representacion suya que la imaginacion nos proporciona.

Modelos de bellísimas imágenes y epítetos encontramos á cada paso en Homero, Virgilio y nuestros poetas clásicos que deben manejar constantemente los jóvenes alumnos si desean que la parte preceptiva de la literatura les sea altamente provechosa.



CAPÍTULO XII.

DE LA ARMONIA DEL LENGUAJE Y DE OTRAS CUALIDADES.

Son *armoniosas* las palabras cuya acertada combinacion de vocales y consonantes produce en el oido una impresion dulce y agradable. La *armonia* implica simultaneidad de sonidos musicales, cuya agradable sucesion constituye la melodía de las palabras. La armonía de los sonidos considerados como signos, consiste en su concordancia y conveniencia con la cosa significada. Esta correspondencia de los sonidos, constituye lo que se llama *armonía imitativa* que puede constituir tres grados diferentes.

Ó bien la imitacion del sonido es directa como sucede con las voces onomatopéyicas *silbido, rugido, susurro, estrépito, etc.*; de cuyo acertado uso nos presenta un modelo Fray Luis de Leon, en oda «La Profecía del Fajo,» cuando dice:

Oye, que al cielo toca
con temeroso son la trompa fiera ..

Otras veces se imita el movimiento por la melodía y acertada distribucion de acentos (lo cual constituye el ritmo en la prosa,) como en la misma oda los versos:

. la bandera
Que desplegada al aire vá ligera

Y otras veces, por último, imita las conmociones interiores del ánimo, por la relacion natural que exis-

te entre los sonidos y nuestros afectos: por ejemplo:

Portíel silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba,
Por tí la verde yerba, el fresco viento.
El blanco lirio y colorada rosa
Y dulce primavera deseaba
¡Ay cuánto me engañaba!

(Garcilaso.)

Ó en este otro de Herrera.

Cuando con resonante
Rayo y furor del brazo impetuoso.
A Encelado arrogante
Júpiter poderoso
Despeñó, airado, en Etna cavernoso, etc.

Hay además de las ya espresadas, obras cualidades que debemos considerar en las voces, pues siempre hemos de procurar que sean *decentes*, *decorosas* y *dignas*, esto es, que no produzcan ideas asquerosas ó contrarias á la moral y al respeto debido á las personas. Las palabras que excitan ideas asquerosas, se llaman *indecentes*: las contrarias á la buena educacion, *groseras*; y las que ofenden al pudor, *obscenas* ó *torpes*.

Las palabras han de ser *oportunas*, es decir, han de estar en conformidad con el tono dominante de la obra. La nobleza de la expresion depende de que las palabras sean de las usadas entre personas de esmerada educacion cuando se ocupan de asuntos sérios é importantes y la *familiaridad* resulta de que las palabras que se usan sean de las empleadas en la

conversacion ordinaria y en asuntos de escasa importancia. Si las palabras son de las usadas entre las mas ínfimas clases de la sociedad, entonces toman el nombre de *bajas*, *triviales*, *vulgares*, *chavacanas*, etcétera.

Las condiciones generales de toda obra literaria proscriben terminantemente el empleo de palabras indecentes, groseras ó torpes y aun el de las bajas, triviales y chavacanas, que rara vez podrán emplearse en determinadas composiciones que por su índole particular lo permitan.

CAPÍTULO XIII.

DE LA ORACION GRAMATICAL Ó PROPOSICION.

La expresion oral de un juicio se llama *oracion gramatical* ó *proposicion*. Las palabras *oracion* y *proposicion* designan la misma idea, pero la *oracion* indica los elementos gramaticales del lenguaje, y la *proposicion*, los elementos lógicos del pensamiento.

La palabra *frase* designa el conjunto de palabras de que una oracion consta, pero atendiendo solo al sonido y á la construccion material, no al sentido.

En las oraciones hay que distinguir dos clases de elementos: *esenciales* y *accidentales*.

Los elementos esenciales son el *sujeto* y el *atributo*, los cuales se unen mediante el verbo que le sirve de *cópula* como el hombre es *inteligente*. Cuando el atributo expresa una idea de actividad, se une íntimamente con la *cópula*, constituyendo el verbo atributivo v.gr., el hombre *vive*.

Pueden considerarse como elementos accidentales de la oracion los agregados ó modificaciones del sujeto, y los complementos directos, indirectos y circunstanciales, que realmente son otras tantas modificaciones del atributo.

Las oraciones son *incomplejas* y *complejas*, *simples* y *compuestas*, *principales* y *accesorias*: una oracion es incompleja cuando el sujeto y el atributo están representados por una sola palabra, con artículo ó sin él, como *Pedro canta*; y es compleja cuando el sujeto ó el atributo consta de mas de una palabra, como *los hijos aplicados son la esperanza de sus padres*.

La oracion es simple cuando consta sólo de un sujeto y un atributo; y es compuesta cuando tiene mas de un sujeto ó mas de un atributo. *El hombre honrado desprecia la muerte*, es una oracion simple. *El hombre perverso teme la justicia, la honradez y los buenos ejemplos*, es una oracion compuesta. Estas se descomponen en tantas oraciones simples, como sujetos ó atributos tengan.

La oracion es *principal* cuando de ella dependen otras oraciones secundarias que se llaman *accesorias*. Estas oraciones accesorias se llaman *incidentes* cuando se refieren á una sola palabra de la principal, determinando ó aclarando su sentido; y *subordinadas*, cuando se refieren al sentido total de la oracion principal.

Reciben el nombre de *paréntesis* las oraciones principales que están como incluidas en otras, cuyo sentido interrumpen, pero sin afectarlo en lo mas mínimo.

Se enlazan las oraciones unas con otras, dando lugar á lo que se llama coordinacion. 1.º Por medio de las conjunciones. 2.º Por medio del relativo. 3.º Por medio de los modos del verbo y 4.º Por inmediata colocacion.

CAPÍTULO XIV.

DE LA CLÁUSULA.

Cláusula es el conjunto de palabras, que formando un sentido perfecto, espresan uno ó más pensamientos íntimamente relacionados entre sí. En la escritura se indica la terminacion de la cláusula por el punto final y en la pronunciacion del discurso, por medio de una páusa notable é inflexiones de la voz.

Las cláusulas, se dividen en *simples* y *compuestas*. Simples son las que constan de una sola oracion principal, sea cual fuere el número de accesorias que contengan: y compuestas, las que constan de dos ó más oraciones principales, Ejemplos:

La postura de las tierras, hacia donde el sol se pone, es nuestra España. (Mariana.)

En un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivia un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco y galgo corredor. (Cervantes.)

Ejemplo de cláusula compuesta.

En partes se dan los árboles, en partes hay campos y montes pelados: por lo más ordinario, pocas fuentes y rios: el suelo es récio, y que suele dar veinte y treinta por uno cuando los años acuden; al-

gunas veces pasa de ochenta, pero es cosa muy rara.

Hay tres clases de cláusulas compuestas, á saber: *sueltas*, *periódicas* y *periódos*.

Llámanse cláusulas *sueltas* aquellas en que las oraciones principales se coordinan sin el auxilio de las conjunciones: *periódicas* aquellas en que las oraciones principales se enlazan por conjunciones, sin que el sentido quede imperfecto hasta el fin: y toman el nombre de *periódos*, aquellas en que las oraciones se presentan enlazadas de tal suerte, que se suspende el sentido en una parte de la cláusula y se cierra en la otra. Ejemplos:

Cláusula suelta:

Ofrecimientos, la moneda que corre en este siglo; hojas por frutos llevan ya los árboles; palabras por obras los hombres. (D. Antonio Perez.)

Cláusulas periódicas:

La virtud no teme la luz; antes desea siempre venir á ella, por que es hija de ella, y criada para resplandecer y ser vista. (Fr. de Leon.)

Periódos:

Como en la tempestad de verano, cuando el aire se turba el cielo se oscurece de súbito y juntamente el viento brama, y el fuego reluce y el trueno se oye, y el rayo y el agua y el granizo amontonado cayendo, redoblan con increíble priesa sus golpes.—Ánsi á Job; sin pensar, le cogió el remolino de la fortuna, y le alzó y le batió con fiereza y priesa, de manera que se alcanzaban unas á otras las malas nuevas. (Fr. Luis de Leon.)

En los períodos hay que distinguir la parte en que se suspende el sentido de la cláusula llamada

prótasis, *proposicion* ó antecedente de aquella otra en que se cierra el sentido de la misma llamada *apódosis*, *conclusion* ó *consiguiente*.

Se llaman cláusulas mixtas las que presentan reunidos los caracteres de las tres especies mencionadas.

Algunas veces las cláusulas que encierran un pensamiento agudo ó sentencioso, toman el nombre de *sentencias*.

Se dá el nombre de *miembros*, *colones* é *incisos* á las partes en que tenemos necesidad de dividir el período por una necesidad del aliento ó del sentido.

Los periodos son *bimembres*, *trimembres*, ó *cuartrimembres*, segun constan de dos tres ó de cuatro miembros, tomando el nombre de *rodeo periódico* cuando contienen mas de cuatro miembros; y el de *tásis* ó *extension*, cuando son tan largos que apenas permite la respiracion pronunciarlos seguidamente.

Las cláusulas se enlazan unas con otras. 1.º Por medio de conjunciones. 2.º Por medio de transiciones y 3.º Por simple é inmediata colocacion.

CAPÍTULO XV.

DEL ORDEN EN LA CLÁUSULA Y DE LA PUREZA Y CORRECCION.

Mucho discutieron los antiguos retóricos acerca de la *coordinacion* de las palabras en la cláusula, haciendo notar la alteracion profunda que se introduce en la misma cuando aquella se modifica.

Pueden establecerse tres distinciones con respecto á la coordinacion de las palabras. La *gramatical*, que se forma segun la relacion de las palabras consideradas como regentes y regidas. La *metafisica*, que considera las relaciones abstractas de las ideas y la *retórica*, que solo se refiere al objeto del que las usa.

El órden retórico es generalmente opuesto al órden gramatical, pues lo que encierra el mayor interés es lo primero y lo conocido antes que lo desconocido, pero debiendo sobresalir siempre lo que interese más.

Hay, sin embargo, ideas que por su correlacion y calidad deben guardar siempre en su colocacion aquella progresion dependiente del órden de los objetos que abrazan. Así diremos: *sin sol ni luna; los animales y las plantas; tres años, dos meses y un día* y lo mismo sucederá en la colocacion de los adjetivos y verbos; como *herida grave, cruel, atroz*.

Influyen extraordinariamente en las cualidades de la cláusula, la pureza y correccion.

La *pureza* de la cláusula debe consistir en que, además de tener esa misma cualidad las palabras y oraciones de que consta, se guarde en la construccion y enlace de todas sus partes aquel carácter peculiar de la índole de nuestra lengua, que toma el nombre de *giro castizo*.

No debe confundirse la pureza de la cláusula con el *purismo*: afectacion minuciosa que aprisiona el ingenio.

El conocimiento perfecto de los *modismos* ó maneras de hablar propias y privativas de la lengua influ-

ye muchísimo en la pureza de la frase. Los modismos reciben el nombre de *idiotismos* cuando, tomados al pié de la letra ofrecen un sentido disparatado, ó infringen las reglas de la gramática.

La *correccion* de las cláusulas consiste en la estricta observancia de las reglas gramaticales con respecto á las palabras y oraciones de que consta. Esta cualidad de las cláusulas, hallándose comprendida en la pureza, mira tambien á la exacta coordinacion de las palabras y de las oraciones y al encadenamiento natural de las voces que forman el hilo y sucesion de las ideas. El defecto que resulta de la falta de correccion, cuando se infringen las leyes de la concordancia y régimen gramatical, se llama *solecismo*.

Para obtener la pureza y correccion en las cláusulas se procurará sobre todo que el sentido quede siempre claro y no se interrumpa nunca dentro de la misma.

CAPITULO XVI.

DE OTRAS CUALIDADES DE LA CLÁUSULA.

La *claridad* de la cláusula depende de que cada una de sus partes se relacione del modo mas sencillo y fácil con aquella á que se refiere, evitando toda oscuridad ó ambigüedad en el sentido.

Podrá obtenerse esta importantísima cualidad procurando dar su colocacion propia á todas las palabras y oraciones. Los adverbios y locuciones adverbiales, que limitan la significacion de alguna pa-

labra deben colocarse inmediatamente después de ella.

Debe observarse lo mismo respecto á la colocacion de los artículos, relativos, pronombres, y en general á cuanto modifique ó limite la accion del verbo, debiéndose colocar siempre en el paraje que mejor indique, cual es la idea á que se refieren. Si decimos, «*Pedro estuvo en casa de Juan y allí encontró á su abuelo*» resulta ambigüo el sentido de la cláusula por cuanto ignoramos la referencia del pronombre *su*, esto es, no sabemos si el abuelo es de Pedro ó de Juan. Si es del primero deberá decirse: «*Pedro encontró á su abuelo en casa de Juan; y si fuere del segundo:*» *Pedro estuvo en casa de Juan y allí encontró al abuelo de este.*

La misma ambigüedad resulta en los siguientes versos tan repetidamente citados de la Epístola moral de Rioja.

Más precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, más sus quejas
En el bosque repuesto y escondido;
Que agradar lisongero las orejas
De algun príncipe insigne, **aprisionado**
En el metal de las doradas rejas.

La palabra aprisionado se refiere al ruiseñor, pero hallándose inmediatamente después de príncipe insigne, parece indicar que este es el aprisionado. Esta ambigüedad podría desaparecer, variando la colocacion de las palabras.

Que de un príncipe insigne las orejas
Lisongero agradar, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.

Es importantísimo por consiguiente el evitar esta clase de construcciones ambigüas por su grave trascendencia en el escrito.

La *precision* de las cláusulas, depende de que estas contengan solamente las palabras necesarias, estando esta cualidad íntimamente unida á la anterior, ó mejor dicho siendo una de sus condiciones; puesto que para ser clara una cláusula ha de ser precisa.

La *unidad* de la cláusula, consiste en que todas sus partes se encuentren tan íntimamente ligadas entre sí, que produzcan la impresion de un solo objeto y no de muchos.

Proviene generalmente la falta de unidad en la cláusula de frecuentes cambios de escena ó de objeto dentro de una misma cláusula, pasando de pronto de un lugar á otro ó de una persona á otra distinta: de acumular en una misma cláusula pensamientos que no tienen entre sí la debida connexion; y, por último, de introducir paréntesis demasiado extensos, inoportunos ó extraños al sentido de la misma cláusula.

CAPÍTULO XVII.

CONCLUSION DE LAS CUALIDADES DE LA CLAUSULA.

Se dice que tienen *energia* las cláusulas cuando todas sus partes presentan el sentido con tales ventajas que produzcan en nuestro ánimo una impresion viva y fuerte. La falta de energía produce languidez y fastidio en el lector ó en el oyente.

Para conseguir esta cualidad preciosa, debe limpiarse la cláusula de toda palabra inútil y de todo miembro redundante, poniéndose grande esmero en que las partículas, relativos y demás que sirven para reunir las oraciones, sean las mas propias y precisas y den al todo de la cláusula, firmeza y solidez.

La palabra *enfática* ó principal de una cláusula, que es aquella que representa la idea de mas importante, debe colocarse en el lugar mas á propósito para producir mayor impresion. Tampoco debe concluir con monosílabos sino con palabra armoniosas y rotundas, así como debe guardarse en la colocacion la posible simetría, á fin de que las oraciones y miembros se contrapongan, pero sin que esto se repita con demasiada frecuencia, para evitar la monotonía y el consiguiente fastidio. Por último: las palabras *homólogas* deben colocarse segun sus grados de fuerza, entendiéndose por palabras homólogas los sujetos que se refieren á un mismo atributo; los atributos y epítetos atribuidos á un mismo sujeto: las circunstancias de una misma clase y cualquier série de objetos cuya enumeracion se haga.

La *braquiología*, ó definicion brévisima y el *énfasis*, que consiste en hacer concebir á la mente más de lo que las palabras dicen, contribuyen tambien, en gran manera, á producir la energia de la cláusula.

X La *armonia* de la cláusula consiste en cierta eleccion y colocacion de la palabra, de forma que resulte una frase agradable al oido y fácil á la pronuunciacion. Este efecto depende de la acertada combi-

nacion de palabras dulces y sonoras que constituyen la frase melodiosa y suave, y fácil de pronunciar: de la proporcionada distribucion musical de las diferentes partes de que consta la cláusula por la buena distribucion de las páusas y acentos, lo cual se llama *ritmo ó número*, y de la *cadencia final*, que es el agradable sonido que produce una conclusion llena y sonora.

Para conseguir estas condiciones debe procurarse evitar la *monotonía* que resulta de la desagradable repeticion de unas mismas letras, sílabas ó palabras; salvo en muy raro caso, cuyo uso constituye alguna belleza. Debe tambien huirse del *sonsonete* ó repeticion de sílabas ó desidencias semejantes: del *hiato* producido por el amontonamiento de vocales y de la *cacofonía* ó reunion de sonidos de áspera y difícil pronunciacion.

Los monosílabos deben mezclarse con palabras de muchas sílabas.

Respecto á la *cadencia final*, deberá observarse una gradacion constante, de manera que vaya creciendo desde el principio hasta el fin, concluyendo lo mas agradablemente posible.

La *elegancia* de las cláusulas consiste en comunicar cierta gracia y belleza á las diferentes partes que las constituyen, lo cual se obtiene en parte, por el acertado uso de los tropos y figuras.

CAPÍTULO XVIII.

DEL LENGUAJE FIGURADO EN GENERAL.

Quando empleamos las palabras significando la

cosa para la cual fueron inventadas, decimos que las usamos en su sentido *propio* y cuando las apartamos de esta significacion primitiva para expresar una idea distinta, aunque en relacion con ella, entonces las consideramos aplicadas en sentido *trópico* ó figurado.

Es *extensivo* el sentido trópico, cuando las palabras expresan ideas mas ó menos análogas á las cosas que primitivamente designaban; y *figurado* cuando las palabras expresan ideas distintas, pero guardando alguna relacion con las cosas. Así por ejemplo:

La palabra *pié* aparece usada en los tres sentidos en la siguiente cláusula: «Hirióse en un *pié* (*propio*) y cayó desalentado al *pié* de una haya (*extensivo*) porque ya no tenia *piés*. (*Figurado*.)

De la significacion secundaria dada á las palabras proviene el lenguaje figurado, que no es más que la expresion de nuestras ideas y pensamientos con cierto artificio, por el que las palabras no representan de una manera recta y literal las ideas que designaron primitivamente.

La necesidad y el placer, fueron el origen del lenguaje figurado.

El lenguaje figurado, lleva siempre un signo, algun desvio de la sencillez de la expresion, pero no obstante, en muchas ocasiones, es el más comun y natural, consistiendo precisamente en esto su principal mérito y belleza.

Entre las ventajas que el uso del lenguaje figurado proporciona, deben contarse el que hace las palabras más copiosas y flexibles para todas las necesidades:

que por su medio se consigue, unas veces, dar mayor claridad al pensamiento, otras encubrirle cuando conviene, otras espresarlo con más energía; que el estilo se eleva tanto cuanto se quiere, acomodándolo á la situacion del que lo emplea y á la índole del asunto en que se usa: y que, por último, el lenguaje figurado presta un poderoso recurso para dar novedad á lo ya dicho, evitando el fastidio consiguiente á toda repeticion.

Se llaman *figuras*, en Retórica, ciertos modos de hablar que, embelleciendo ó realzando la expresion de las ideas, de los pensamientos, y de los afectos, se apartan de otro modo mas sencillo, pero no mas natural. La palabra *figura*, tomada en sentido propio significa la forma exterior de los cuerpos, pero los retóricos la han empleado metafóricamente para designar los diversos aspectos que pueden presentar los pensamientos y el lenguaje.

Es conveniente el estudio de las figuras retóricas y aun necesario en ciertas ocasiones.

Los retóricos consideran tres especies de figuras. 1.º Figuras de diction ó elegancias. 2.º Tropos y 3.º Figuras de pensamiento.

CAPITULO XIX

DE LAS FIGURAS DE DICCION.

Las *figuras* de diction, de palabras, ó simplemente elegancias como las llamó Hermosilla, son ciertas maneras de construir las cláusulas, comunicándolas fuerza, energía, gracia y belleza. Ciceron las llamó luces de las sentencias.

El mecanismo de estas figuras depende de la colocacion de las palabras; de suerte que si esta posicion varia, varian tambien las figuras, ó dejan de serlo.

Las figuras de diction tienen lugar: 1.º Por *adicion* ó *supresion* de palabras: 2.º Por *repeticion*; y 3.º Por *combinacion* de determinadas palabras dentro de la frase atendiendo al sentido, al sonido ó á los accidentes gramaticales.

Las que tienen lugar por *adicion* ó *supresion* de las palabras, son la *polisíndeton* y la *asíndeton*; la *polisíndeton* consiste en multiplicar las conjunciones como en el siguiente ejemplo:

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

(Herrera.)

Ejemplo de *asíndeton*, *disjuncion* ó *disolucion* que suprime las conjunciones para dar más rapidez al estilo:

Rendí, rompí, derribe
Rajé, deshice, prendi,
Desafié, desmentí,
Venci, acuchillé, maté;
Fui tan bravo, que me alabo,
En la misma sepultura:
Matóme una calentura,
¿Cuál de los dos es mas bravo?

(L. de Vega.)

Tambien algunos retóricos incluyen el *epíteto* en esta clase de figuras, definiéndole como un adjetivo ó participio que se junta con el sustantivo, no para

determinar ó completar la idea principal, sino para caracterizarla. El *epíteto* puede suprimirse quedando íntegra la proposición principal mientras el simple adjetivo no puede suprimirse sin alterarla, por ejemplo:

Tú solo á Oromedonte
Trajiste al hierro **agudo** de la muerte.

(Herrera.)

CAPÍTULO XX.

DE LAS FIGURAS POR REPETICION.

La *anáfora* ó repetición consiste en repetir una misma palabra al principio de cada cláusula, miembro ó inciso: Por ejemplo.

Ya con triste armonía
Esforzando el intento,
Mil quejas repartía;
Ya cansado callaba
Y al nuevo sentimiento
Ya sonoro volvía;
Ya circular volaba,
Ya rastrero corria,
Ya pues de rama en rama
Al rústico seguía.....

La *conversion* consiste en repetir una misma palabra al fin de las cláusulas, miembros ó incisos. Por ejemplo:

Parece que los gitanos nacieron en el mundo para ladrones: nacieron de padres ladrones, criáanse con ladrones, estudian para ladrones, y finalmente,

salen con ser ladrones corrientes y molientes á todo ruedo.

(Cervantes.)

La *complexion* consiste en repetir una misma palabra al principio, y otra al fin de las cláusulas, miembros ó incisos. Ejemplo:

¿Quién quitó la vida á su misma madre? ¿No fué Neron? ¿Quién hizo espirar por el veneno á su propio maestro? Solo Neron, ¿Quién hizo gemir la humanidad? El mismo Neron.

Cuando se repite consecutivamente una palabra formando ella sola un inciso, se comete la *reduplicacion*; y cuando al principio de un inciso se repite la última palabra del que inmediatamente le precede, la *conduplicacion*.

Ejemplo de reduplicacion:

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

(Romancero.)

Ejemplo de conduplicacion:

Oye, no temas y á mi ninfa dile,
Dile que muero.

(Villegas.)

La *reiteracion* ó *epanadiplosis* repite al final de

una frase la misma palabra con que principia.
Ejemplo:

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

(Arquijo.)

La *concatenacion* consiste en principiar un inciso con la misma palabra, con que termina la anterior v. gr. *de la pobreza, nace la industria; de la industria, la riqueza; de la riqueza, la soberbia; de la soberbia la pobreza.*

La *conmutacion* ó *retruécano* consiste en invertir en la última frase el orden y los casos del anterior.

Por ejemplo:

Cuando decir tu pena á Silvia intentes,
¿Cómo creerá que sientes lo que dices,
Oyendo cuan bien dices lo que sientes?

(B. Argensola.)

La *repeticion inútil* de palabras, dentro de la frase se conoce con el nombre de *batología*.

CAPÍTULO XXI.

FIGURAS DE PALABRA POR COMBINACION.

La *aliteracion* repite una misma letra. Ejemplo:

Y de mi mismo, yo me corro agora

(Valbuena.)

La *asonancia*, en la que dos incisos ó miembros

de la cláusula terminan con sílabas idénticas, como:

Hay alcalde que de valde
Por sólo hacer de alcalde,
Me pondrá de San Lorenzo.

(Alarcon.)

El *equivoco* que se comete cuando una palabra equívoca ú homónima se toma en dos acepciones distintas, como en este ejemplo de Alcázar:

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

La *paranomasia* reúne palabras que, sin ser equívocas, solo se diferencian en alguna letra ó sílabas, como:

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

(T. de Molina.)

Las figuras de palabras que reúnen en la cláusula palabras análogas, por los accidentes gramaticales son tres.

Por la *derivacion* reunimos en la cláusula, palabras derivadas de un mismo radical.

Por ejemplo:

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

(Vega.)

La *polipote* (traductio) repite un nombre en distintos casos, ó un verbo en distintos tiempos, como:

Errado lleva el camino.
Errada lleva la via.

(*Romancero.*)

La *similicadencia* ó cadencia semejante, segun Capmany, y por Hermosilla cadencia igual, se comete cuando se terminan dos ó más incisos ó miembro con nombres puestos en un mismo caso ó verbos en el mismo tiempo y persona..

Por ejemplo:

Te punzen 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 desuelen,
Te estrujen, te aporreen, te magullen,
Te deshagan, confundan, y aturrullen

(*Fr. Diego Gonzalez.*)

La *sinonimia* consiste en la repeticion de palabras sinónimas, pero sin indicacion de su diferencia, v. gr., *no lo sufriré, no lo toleraré, no lo consentiré.*—Ciceron.

La *paradiástole* ó separacion, reúne palabras sinónimas, haciendo notar la diferencia que entre las mismas existe. v. gr. *Fué constante sin tenacidad, humilde sin bajeza, intrépido sin temeridad.*

El *datismo* consiste en la repeticion de palabras sinónimas, sin la conveniente gradacion.



CAPÍTULO XXII.

DE LOS TROPOS DE DICCIÓN. (SINÉCDOQUE.)

La palabra *tropo*, derivada de una voz griega, significa la traslación de sentido de una palabra ó de una sentencia para sustituir con ventaja el significado de otra. Según esta definición, los tropos se dividen en tropos de dicción y en tropos de sentencia.

Los tropos de dicción están fundados, unos en la conexión de las ideas, otros en su correlación ó correspondencia y otros en su semejanza. De aquí las tres clases de tropos de dicción llamados Sinécdoque, Metonimia y Metáfora.

La *sinécdoque* es un tropo que consiste en designar un objeto físico ó metafísico, con el nombre de una de sus partes ó al contrario.

Podemos distinguir ocho clases de sinécdoques.
Ejemplos:

Primera: Del todo por la parte; resplandecían las *picas*, perecieron mil hombres.

2.^a De la parte por el todo; *mil almas*, mil *cabezas* por mil personas, mil reses; el *Manzanares*, el *Sena* por la nación española, la francesa.

3.^a De la materia por la obra; como el *pino* por la nave, el *acero* por la espada, la *plata* ó el oro por el dinero; y al contrario, la obra se toma por la materia, cuando decimos *buen libro* por la bondad de la materia de que se ocupa.

4.^a Del número. El singular por el plural ó viceversa; ó bien un número determinado por otro in-

determinado, como: *el hombre, el pastor, el Belga, el Español, el rico*, por los hombres, los pastores, los belgas, los españoles, los ricos, etc; *La patria de los Cicerones y Virgilio*, por la patria de Ciceron y de Virgilio; *Mil veces te lo he dicho*, por muchas veces. 5.º Del género por la especie como: ¡Oh necios *mortales!* en donde el nombre genérico mortales está empleado en lugar de hombres, que es una especie.

6.ª De la especie por el género, como: *El hombre* es mortal, no sabe ganar el *pan*; en cuyo ejemplo hombre comprende tambien la mujer y pan toda especie de alimento.

7.ª Del abstracto por el concreto; la *juventud*, la *magistratura*, la *nobleza*, por los jóvenes, los magistrados, los nobles; la *blancura* de su tez, por su blanca tez.

8.ª Del individuo (antonomasia) en la que puede tomarse el nombre comun por el propio, ó viceversa que equivale á decir, la especie por el individuo ó el individuo por la especie; v.gr. el Cartaginés, el Troyano, por Aníbal, Eneas; es un *Ciceron*, un *Homero*, un *Neron*, para dar á entender un excelente orador, un poeta sublime, un hombre cruel. Estas últimas expresiones encierran tambien una metáfora.

CAPÍTULO XXIII.

DE LA METONIMIA.

La *metonimia*, voz griega que significa trasnominación.

cion, es un tropo por el cual se emplea el nombre de un objeto, para designar otro con el cual se relaciona por razon de anterioridad, coexistencia ó posterioridad.

Las principales especies de metonimias pueden referirse á las siguientes.

Ejemplo:

1.^a De la causa por el efecto. tiene un *pincel* delicado, una pluma excelente; el *Sol* le entró en la cabeza; las *bondades*, las *virtudes*, las *locuras* de los hombres, por los actos bondadosos, etcétera.

2.^a Del efecto por la causa; se dice, tu eres la *ruina* la *perdicion*, ó bien, la *alegria*, la *esperanza*, de toda la familia, en que se toman todas esas palabras por la causa que las producen.

3.^a Del autor por sus obras: así se dice, leo á *Virgilio*, á *Ciceron*, etc. Á esta especie pertenece la del inventor por la cosa inventada.

4.^a Del continente por el contenido: comió un buen *plato*, se bebió un *vaso* de vino.

5.^a Del contenido por el continente: como cuando decimos, voy á *San Isidro*, voy á *San Pedro*, por sus iglesias; arde el *consejo*, vengo del *tribunal*, por la casa del consejo, del tribunal. etc. Entre los antiguos se designaba la casa ú hogar doméstico, con los nombres de lares y penates.

6.^a Del lugar por la cosa que de él procede: unas colgaduras de *Damasco*, un pantalon de *Sedan*. La lucha entre *Ginebra* y *Roma* en lugar de la lucha entre el cristianismo y calvinismo.

7.^a Del signo por la cosa significada: como el *etro* por la dignidad real, la *tiara* por el pontificado, la *cruz*, por el cristianismo, el *coturno* por la tragedia, etc.

8.^a De lo físico por lo moral: perdió el *seso*, la *cabeza*, no tiene *corazon*; un hombre sin *entrañas*.

Tambien se emplea el antecedente por el consiguiente: así decimos fué *Troya*, en lugar de Troya fué destruida, y al contrario, el consiguiente por el antecedente, como los *graneros* rebosaron, por una buena cosecha.

Debe tenerse presente acerca del uso de la sinécdoque y metonimia lo que el mismo uso tenga ya establecido y que cuando este no haya fijado nada para el caso que ocurra, ha de tenerse mucho cuidado de que al formar modos nuevos, no se cometan ridiculeces en vez de realizar bellezas. Tambien deberá tenerse presente, que en estos dos tropos no hay traslacion completa de palabras, pues la que sustituye pertenece realmente al mismo objeto.

CAPÍTULO XXIV.

DE LA METÁFORA.

La *metáfora* consiste en espresar una idea con el nombre de otra con la que guarda analogía ó semejanza, como cuando decimos: la *flor* de la juventud. La *cumbre* del poder.

La *metáfora* encierra siempre una comparacion tácita y por eso todos los objetos de la naturaleza pueden ser objeto de ella.

Se han distinguido cuatro clases de metáfora:
1.^a De lo animado por lo animado; como cuando Homero dice de Aquiles que es un *leon*. 2.^a De lo inanimado por lo inanimado: el *crystal* de las aguas las *perlas* del rocío, la *primavera* de la vida. 3.^a De lo inanimado, por lo animado; las *oleadas* de la muchedumbre, fué el *azote* del humano linaje. 4.^a De lo animado por lo inanimado; *tragóle* el mar, *devorado* por las llamas, el crimen fué su *verdugo*.

Se ha visto que la metáfora espresa algunas veces lo material por lo ideal, pero sucede con mas frecuencia lo contrario.

Ejemplos:

Tampoco del mundo sé,
Que **cuna** y **sepulcro** fué
Esta tierra para mi.....

.....por que el honor
Es de **materia** tan frágil
Que con una acción se **quiebra**
O se **mancha** con el **aire**.

(Calderon.)

Que en la corte es menester
Con este cuidado andar:
Que nadie llega á **besar**
Sin intento de **morder**

Bien sé que **apunta** al dinero
Toda **aguja** cortesana.....

(Alarcon.)

El fáusto, la riqueza y el estado
Hincha pero no harta, al más templado.

(Ercilla.)

La *catacresis* se emplea por necesidad, como: *hoja* de papel, de espada, piés de la mesa, etc.

La *silépsis* se comete cuando una palabra se toma á la vez en el sentido propio y en el figurado. Por ejemplo:

Flérida para mi **dulce** y **sabrosa**
Más que la fruta del cercado ageno.

(*Garcilaso.*)

Los tropos han de comunicar á la espresion nobleza, dignidad, concision, energía, claridad, belleza y gracia, debiendo desecharse los que no produzcan ninguno de los efectos indicados.

CAPÍTULO XXV.

DE LOS TROPOS DE SENTENCIA.

Los tropos de sentencia consisten en trasladar, no el sentido de una sola palabra, sino el de toda la oracion, reflejándose un pensamiento en otro expresado literalmente: esta relacion, entre el sentido literal y el intelectual se funda unas veces en la semejanza, otras veces en la oposicion ó contraste, y otras, reconoce varias causas, que no pueden referirse á un principio general.

Se dividen los tropos de sentencia en tropos por semejanza, por oposicion y por reflexion.

Los tropos fundados en la semejanza son la alegoría, el alegorismo y la personificación.

La *alegoría* es una proposicion ó clausula que en virtud de una comparacion tácita presenta completo el sentido literal y el intelectual, deduciéndose de lo que se espresa anterior ó posteriormente.

A veces el sentido literal no es completo, por tomarse en sentido propio algunas palabras y otras en el figurado: entonces la alegoría recibe los nombres de *mixta*, de *metáfora continuada* ó de *alegorismo*.

Ejemplos: de alegoría.

Quebrantaste al cruel dragon, cortando
Las alas de su cuerpo temerosas
y sus brazos terribles no vencidos

(*Herrera.*)

Ejemplo de alegorismo:

Pues si esto toca
Mi desengaño, si sé
Que es el gusto llama hermosa,
Que la convierte en cenizas
Cualquiera viento que sopla;
Acudamos á lo eterno,
Que es la fama vividora
Donde ni duermen las dichas,
Ni las grandezas reposan.

(*Calderon.*)

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
Sin pesar.

Más cumple tener buen tino
Para andar esta jornada
Sin errar.

(*J. Manrique.*)

A veces una composición entera tiene un sentido alegórico como sucede con los proverbios, parábolas, apólogos y enigmas y obras de mayor importancia y de tan grande extensión como La Divina comedia de Dante y nuestros autos sacramentales.

La *personificación* ó *prosopopeya* consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados y corpóreos á los seres inanimados, a los incorpóreos y á los abstractos, por ejemplo:

Su corola alzan las flores
Y de su aroma suave,
Despidiéndose del día
Embalsaman todo el aire.

(Melendez.)

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

(Ríoja.)

CAPÍTULO XXVI.

CONTINUACION DE LOS TROPOS DE SENTENCIA.

Algunos retóricos han considerado como variedades de la *prosopopeya* la *idolopeya*, el *sermocinacio*, el *soliloquio* el *dialogismo* y la *histerología*.

La *idolopeya* consiste en introducir hablando á un difunto.

Sermocinacio es un discurso fingido que se supone dicho por alguno.

El *soliloquio* es una ficcion por la cual parece que habla uno consigo mismo.

El *dialogismo* es un soliloquio en el cual fingimos que nos contestamos á nosotros mismos. Tal es el siguiente de D. Quijote: «Si yo por males de mis pecados, ó por mi buena suerte, me encuentro por

ahí con algun gigante como de ordinario les acontece á los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, ó le parto por la mitad del cuerpo, ó finalmente le venzo y le rindo, ¿No será bien tener á quien enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora y diga con voz humilde. «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, á quien venció en singular batalla el jamás como se debè alabado caballero D. Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí á su talante?»

Estos tres últimos tropos, han sido objeto de discusiones entre los retóricos, pues mientras los unos los han considerado como derivados de la prosopopeya, otros han creído que su lugar propio estaba entre las figuras lógicas; así como no ha faltado quien los considerase comprendidos entre las patéticas por suponer que el estado del ánimo que autoriza su uso indica suficientemente una perturbacion producida por las pasiones.

Lo mismo ocurre con la *histerología*, que consiste en el aparente desorden con que se presenta un pensamiento diciendo antes lo que, según el orden lógico de las ideas, debería expresarse después, ya por la perturbacion que producen las pasiones en la inteligencia. ó ya por el desarreglo que existe en esta en su modo ordinario de funcionar. Así dice Virgilio: muramos y arrojémonos en medio de las armas; y otro autor: moriré y mi último aliento será para tí.

X

CAPÍTULO XXVII.

CONTINUACION DE LOS TROPOS DE SENTENCIA.

La *permision* consiste en dar licencia á alguno para que ejecute aquello mismo de que nos quejamos con cierto despecho amargo, por ejemplo:

... Segad esta garganta
Siempre sedienta de la sangre vuestra;
Que no temo la muerte, ni me espanta
Vuestra amenaza y rigurosa muestra;
Y la importancia y pérdida no es tanta
Que os haga falta mi cortada diestra;
Pues quedan otras muchas esforzadas
Que saben manejar bien las espadas.

(Ercilla.)

La *pretericion* ó *pretermision* consiste en fingir que queremos pasar por alto aquello mismo que estamos diciendo con claridad y energía, como: *nada diré de su lujuria, nada de su insolencia, nada de sus maldades y torpezas; solo hablaré de sus usuras y concusiones.* (Ciceron.)

La *ironía* consiste en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que expresa la letra, como en este ejemplo de Juvenal en que hablando de los paganos dice: *¡Oh santas gentes, hasta en sus huertos les nacen Dioses!*

A veces la ironía toma un carácter sangriento; entonces se llama *sarcasmo* ó *escarnio* y es una amarga irrisión con que insultamos á nuestros enemigos, á personas abatidas por la desgracia, á un cadáver, etc. Así S. Mateo dice al referir los insultos que los judíos dirigian al Salvador Crucificado: *Ma-*

al pasar le blasfemaban moviendo la cabeza y diciéndole: ¡Eh! Tú que destruyes el templo de Dios y lo reedificas en tres días; sálvate á Ti mismo: si eres hijo de Dios, baja de la Cruz.

Pueden considerarse como variedades de la ironía la *antífrasis*, el *cariéntismo* y el *asteísmo*.

La *antífrasis* consiste en dar á una persona ó cosa un nombre que indica cualidades enteramente contrarias á las que realmente tiene, como cuando llamamos *pelon*, al que no tiene pelo; *gigante*, á un enano, etc.

El *cariéntismo* es una variedad de la ironía en que las palabras parecen dichas con seriedad, aunque conocidamente sean burlescas. El poeta Valher, reconvenido por Carlos II por haberle presentado unos versos peores que los que habia hecho para Cromwel, le contestó: *Señor, los poetas siempre nos lucimos mas en el campo de las ficciones que en el de las realidades.*

El *asteísmo*, palabra griega que significa urbanidad consiste en fingir que se vitupera ó reprehende á una persona para alabarla con mas finura y delicadeza. Voiture escribió al famoso Condé: *que la gente estaba incomodada de ver que un jóven y novel capitan hubiese tenido tan poco respeto á unos generales antiguos y llenos de canas, tomándoles tantos cañones, y haciéndoles huir vergonzosamente.*

CAPÍTULO XVIII.

CONTINUACION DE LOS TROPOS DE SENTENCIA.

La *hipérbole* consiste en exagerar las cosas au-

mentándolas ó disminuyéndolas de un modo extraordinario. El lenguaje familiar está lleno de ellas tan espresivas como las siguientes; *huye de su sombra. No tiene sobre que caerse muerto. Comerse los codos de hambre.*

La arena se tornó sangriento lago,
La llanura con muertos se aspereza.

(Herrera.)

Cosas tenedes el Cid
Que farán hablar las piedras.

(Romanceros.)

Las hipérboles deben ser naturales y oportunas.

La *litote* ó atenuacion consiste en que, en vez de afirmar positivamente una cosa, se niega absolutamente la contraria, ó se disminuye mas ó menos, dejando que el lector penetre la intencion del que habla, como cuando para reprehender á alguna persona decimos que *no podemos elogiar su conducta*, ó cuando en las espresiones familiares *no se ma-ma el dedo, no se muerde la lengua*, queremos manifestar de alguno que no se deja engañar y que dice todo lo que piensa.

La *alusion* consiste en hacer referencia á alguna cosa, pero de tal modo que, sin nombrarla, no pueda menos de ser entendida. Por eso las alusiones solamente deben hacerse á objetos que sean muy conocidos, por ejemplo:

Servi á condes, servi á reyes,
Hasta que por diversos casos,

Tendimus in latium, digo,
Me mirais tendido y laeio.

(Góngora.)

Aquí al sonoro raudal
De un despeñado cristal
Digo á estos olmos sombríos;
¿Dónde estais, jamones míos.
Que no os doleis de mi mal?

(T. de Molina.)

La *metalepsis* consiste en dar á entender una cosa por medio de otra que necesariamente la acompaña, la precede ó la sigue, como: *no olvides los beneficios*, por corresponde á ellos; *acuérdense usted de nuestro trato*, por cúmplalo usted.

Los que en los soles de Agosto
Y á la escarcha de Castilla,
Sois en invierno y verano
Medio hombres y medio esquinas.

(Romancero.)

X La *reticencia* consiste en omitir uno ó varios pensamientos que fácilmente puede suplir el lector ó el oyente, por ejemplo:

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

(U. Ponce.)

La *asociacion*, consiste en decir de muchos lo que solo debe aplicarse á algunos, ó á uno solo, ó al mismo que habla. Antonio Guevara, dice: *Toda nuestra perdicion está* en que todos deseamos ser virtuo-

sos; y por otra parte empleamos todas nuestras fuerzas en vicios.

Por la *paradoja*, *endiásis* ó *antilogia*, presentamos unidas ideas al parecer inconciliables o contradictorias: como cuando decimos el *silencio elocuente*, la *difícil facilidad*.

Mira al avaro en sus riquezas pobre

(Arquijo)

CAPÍTULO XXIX.

DE LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO.

Las *figuras de pensamiento* consisten en formas ó modificaciones que pueden recibir los mismos, ó para dar á conocer los objetos, ó para demostrar la verdad, ó para comunicar las emociones del alma. De aquí su division en *figuras pintorescas*, *figuras lógicas* y *figuras patéticas*.

La *descripcion* consiste en pintar tan vivamente los objetos que parezca que los estamos viendo realmente. La *descripcion* toma diferentes nombres segun el objeto descrito.

Se llama *topografía* la *descripcion* de una perspectiva ó de un paisaje: *prosopografía* la del exterior de una persona ó de un animal; *etopeya* la de las cualidades morales de un individuo; *carácter* la de una clase entera; *cronografía* la *descripcion* del tiempo en que se verificó algun suceso; *retratos* las *descripciones* extensas de un personaje; y *paralelo* cuando son dos los personajes que se describen y se comparan entre sí. Ejemplos:

La historia es madre de la verdad, émula del tiempo, depositaria de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir. (Cervantes.)

La buena mujer en su casa reina y resplandece, y convierte á sí juntamente los ojos y los corazones de todos. Si pone en el marido los ojos descansa en su amor; si los vuelve á sus hijos, álegrase con su virtud; si á sus criados, halla bueno y fiel el servicio y en la hacienda provecho y acrecentamiento. (Leon.)

Hélo, hélo por dó viene
El infante vengador,
Caballero á la jineta
En caballo corredor.
Su manto revuelto al brazo.
Demudada la color,
Y en la su mano derecha
Un venablo cortador.

(Romancero.)

La *enumeracion* presenta de un modo rápido una série de ideas ó de objetos que todos se refieren á un mismo punto. Cuando á cada idea ú objeto se añade algo que lo amplifique ó determine con mayor exactitud se llama *distribucion*: y *congeries* cuando es una enumeracion ó aglomeracion de cosas distintas. Ejemplo:

El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas mas estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y contento. (Cervantes.)

La *perifrásis* ó circunlocucion expresa por medio

de un rodeo de palabras mas enérgico, mas gracioso, ó mas delicado lo que podria decirse con menos ó con una sola, como: el rey de los *cielos*, por Dios; *el fundador de Roma*, por Rómulo *aquella lengua que Homero hizo hablar á los Dioses*, por la lengua griega.

La *expolicion* ó *conmoracion*, llamada tambien *amplificacion*, presenta un mismo pensamiento bajo diferentes aspectos para que produzca mas impresion en el ánimo, ó para adornarle con las galas de la fantasía. Por ejemplo:

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

(Homero.)

La *comparacion* consiste en realzar un objeto, expresando formalmente sus relaciones de conveniencia ó discrepancia con otro. Ejemplo:

Como los rios en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.

La *antitesis* consiste en contraponer unos objetos á otros. Así dice Fray Luis de Leon; por que, á la verdad, no hay cosa tan diferente de lo que el hombre quiere parecer mientras vive, que la figura y el ser que le deja la muerte. Vivo, es brioso, soberbio.

arrogante, enemigo de rienda y de ley; muerto, es corrupcion y vileza, sujeta al desprecio de todos.

CAPÍTULO XXX.

DE LAS FIGURAS LÓGICAS.

Se dá el nombre de *sentencia* á toda reflexion profunda expresada de un modo enérgico, como en esta de Antonio Perez: La confianza, señal es de buen natural, de agradecidos algunas veces, de necios muchas.

Cuando la sentencia se dá en forma de consejo se llama *máxima* y si se toma de otros autores, toma el nombre de *apoteagma*.

Epifonema, es una reflexion breve y profunda que se hace después de narrada, probada ó descrita alguna cosa. Ejemplo:

Cuando tan pobre me vi
Los favores merecia
De Hipólita y Láura; hoy dia
Rico, me dejan las dos.
¡Qué juntos andan, ay Dios
El pesar y la alegría!

(Calderon.)

La *dubitacion* se comete cutando el orador ó escritor se manifiesta perplejo acerca de lo que debe decir ó hacer.

De tal suerte demudadas
Estades, reliquias tiernas,
Que no sé si estais hablando,
Ó si estais del todo muertas.

(Romancero.)

+

Por la *comunicacion* el orador consulta á sus contrarios, enemigos ó jueces como si estuviese seguro de que han de estar conformes con su parecer. Así dice Fray Luis de Granada: ¿Qué parece que haría aquel rico avariento, que está en el infierno, si le diesen licencia para volver á este mundo á enmendar sus yerros pasados?

La *concesion* consiste en conceder artificiosamente alguna cosa para conseguir mejor lo que se desea.

Yo os quiero confesar, D. 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 confieses quiero,
Que es tanta la verdad de su mentir a,
Que en vano á competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.

(L. L. de Argensola.)

La *anticipacion* ó *prolepsis* consiste en prevenir de antemano las objeciones que pudieran hacernos, como en este ejemplo de Lope de Vega.

Dirás que muchas barcas,
Con el favor en popa,
Saliendo desdichadas,
Volvieron venturosas.
No mires les ejemplos
De las que van y tornan:
Que á muchas á perdido
La dicha de las otras.

(L. de Vega.)

La *sujecion* se refiere y subordina á una proposicion generalmente interrogativa, otra proposicion generalmente positiva, que es una respuesta, una explicacion ó una consecuencia de la primera. Ciceron dijo en la oracion *pró* Cœlio: ¿No llamariamos

enemigo de la República al que violase sus leyes? Tú las quebrantastes. ¿Al que menospreciase la autoridad del Senado? Tú la oprimistes. ¿Al que fomentase las sediciones? Tú las excitastes.

Nos valemos de la *correccion* cuando sustituimos una expresion á otra, por parecernos la primera demasiado enérgica, demasiado débil ó inexacta. Así dice Valbuena:

Vivia en su cadena y prision fuerte.
Si es la vida en prision vida y no muerte.

La *gradacion* consiste en expresar una série de ideas ó de pensamientos, guardando en su colocacion una progresion ascendente ó descendente. Dice Fray Luis de Granada: Por nosotros, siervos ingratos, fué el Señor de la magestad condenado, escupido, abofeteado y finalmente muerto.

La *sustentacion* ó *suspension* mantiene algun tiempo suspenso el ánimo de los oyentes ó lectores, cerrando el sentido con algun rasgo inesperado. Por ejemplo:

Esto oyó un valenton, y dijo: es cierto
Cuanto dice voacé, seor soldado,
Y quien digere lo contrario miente.
Y luego incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuese... **y no hubo nada.**

CAPÍTULO XXXI.

DE LAS FIGURAS PATÉTICAS.

La *obtestacion* consiste en poner por testigos de la verdad que sustentamos á Dios, á los hombres, á las cosas inanimadas, etc.

Yo fago testigo á Dios
Y á nuestro patron Santiago,
Que non he sido traidor
En la muerte de D. Sancho.

(*Romancero.*)

Cuando afirmamos que primero que se verifique ó deje de verificarse un suceso, se trastornarán las leyes de la naturaleza, se comete la figura llamada *adinaton* ó *imposible*.

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

(*T de Molina.*)

La *optacion* es la manifestacion de un vivo deseo de que se haga ó suceda alguna cosa. Si al deseo se unen las súplicas y ruegos, recibe el nombre de *deprecacion*. Ejemplo:

Váyades con Dios el Conde,
Y con gracia de San Gil:
Dios os heche en vuestra suerte
A ese Soldan paladin.

(*Romancero.*)

Sácame de aquesta muerte,
Mi Dios, y dame la vida.
No me tengas impedida
En este lazo tan fuerte.
Mira que muero por verte,
Y vivir sin Ti no puedo;
Que muero, por que no muero.

(*Santa Teresa.*)

La *imprecacion* consiste en desear que sobrevenga, algun grave mal á otras personas, como en este ejemplo de Quevedo:

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

Cuando deseamos que el mal ó la desgracia caiga sobre nosotros mismos la figura que empleamos toma el nombre de execracion. Dice Cervantes: Viéndole así D. Quijote, le dijo: yo creo, Sancho, que todo este mal te viene de no ser armado caballero, por que tengo para mí que este licor no debe aprovechar á los que no lo son.—Si eso sabia vuestra merced, replicó Sancho, mal haya yo y toda mi parentela, ¿para que consintió que lo probase?

La *conminacion* es el anuncio de terribles males con el intento de inspirar horror y espanto hácia los objetos que excitan nuestra indignacion. Así dice el venerable J. de Avila: cerrad los ojos á las alabanzas y á los vituperios tambien; que presto vereis tornado polvo y ceniza al que alaba y al que es alabado, y al que deshonra y al deshõnrado; y seremos presentes delante del juicio del Señor, donde tepará la boca la maldad, y será la virtud muy honrada.

La *exclamacion*, es la expresion viva de los afectos y pasiones.

Bodas hacian en Francia
Allá dentro de París;
¡Cuán bien que guia la danza
Esta Doña Beatriz!
¡Cuán bien que se la miraba
El buen conde D. Martin!

(Romancero.)

La *interrogacion* es una pregunta dirigida al lector ú oyente no para que nos contesten sino para expresar una afirmacion con mayor vehemencia.

¿Qué se hizo el rey D. Juan?
Los infantes de Aragon
¿Qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galan?
¿Qué fué de tanta invencion
Cómo trujéron?
Las justas y los torneos,
Paramentos, bordaduras
Y cimeras,
¿Fueron sinó devanéos?
¿Qué fueron sinó vérduras
De las eras?

(*J. Manrique.*)

La *apóstrofe* ó *invocacion* consiste en torcer el curso de la frase, desviando la palabra del auditorio ó de los lectores, para dirigirla á alguno de ellos en particular, á nosotros mismos, á los ausentes, objetos inanimados, etc.

. . . . Y pues sé
Que toda la vida es sueño
Idos sombras que fingís
Hoy á mis sentidos muertos
Cuerpo y voz, siendo verdad
Que ni teneis voz ni cuerpo.

(*Calderon.*)

La *interrupcion* consiste en el tránsito rápido de unas ideas á otras, dejando incompleto el sentido gramatical de las frases empezadas.

¡Ay de mí! ¿Dónde estoy? ¡Qué horror! ¡Qué asombro!
¡Desdichada mujer, madre infelice!
¡Ay madre, ya **no madre!**... tristes dias.

Y luto esperan á las ansias mias. (a)



(N. Moratin.)

CAPÍTULO XXXII.

DEL ESTILO.

Las cualidades accidentales de la elocucion constituyen los diferentes géneros de *estilo*, y este no es otra cosa, que la manera particular que cada hombre tiene de expresar sus ideas y pensamientos por medio del lenguaje.

De aquí, que el estilo venga á ser, la fisonomía del escrito. En este sentido es exacto el pensamiento de *Buffon*; el estilo es el hombre.

Suelen confundirse en el lenguaje usual las palabras *estilo* y *tono*, pero en las composiciones literarias la palabra *tono* significa el carácter particular que reciben los escritos por el grado de elevacion del estilo y la situacion moral y la intencion del escritor ú orador, no siendo por consiguiente el tono, el estilo mismo, sino una modificacion que este admite.

(a) Nunca hubiéramos dado tanta extension á los capítulos que tratan de las figuras, por creerlo innecesario, sinó nos hubiese detenido la consideracion de que, al omitir muchas de ellas, podriamos causar un perjuicio irreparable á los alumnos, que trasladados á otros establecimientos, pudiesen ser examinados en ellos con programas que las contuviesen. Se observará tambien que entre los numerosisimos ejemplos citados, no hay ninguno escrito en latin. Destinada esta obra, en particular, á los alumnos de segunda enseñanza, de los Seminarios, de los Colegios, de las Escuelas Normales y, en general, á las personas que no habiendo cursado carrera literaria, desean, sin embargo, conocer tan interesantes materias; una triste experiencia ha venido demostrándonos que, desde las últimas reformas en la enseñanza, los alumnos de Intitutos no conocen el latin cuando estudian Retórica

El estilo recibe variadas y diversas modificaciones segun las cualidades accidentales que en él dominan, pues unas veces se atiende á la estructura material de las frases para calificarle, otras veces á las condiciones del pensamiento expresado, otras al nombre de los autores y otras finalmente al género de composicion y al ornato.

Se llama *cortado* el estilo cuando en él predominan las cláusulas sueltas, y *periódico* cuando la mayor parte de las cláusulas son extensas y periódicas, ó verdaderos períodos. El primero es propio de las narraciones y descripciones rápidas y el segundo, de las amplificaciones y de los asuntos elevados.

El estilo es *conciso* cuando con pocas palabras se expresan muchas ideas; pero no debe confundirse la *concision* con el *laconismo*, pues aquella no se opone á la extension material del discurso, y este sí.

La *abundancia* del estilo depende de las digresiones ó ideas accesorias, de las deducciones, descripciones y en general de todo lo que puede considerarse como medio de adorno y de amplificacion en el discurso.

Llámase estilo *enérgico*, el que produce en el ánimo una impresion tan viva que su impresion pueda grabarse profundamente en la memoria. Cuando las ideas pasan desapercibidas y no impresionan en el ánimo se llama *lánguido*, *débil* ó *flojo*.

CAPÍTULO XXXIII.

CONTINUACION DEL ANTERIOR.

Se llama el estilo *vivo* cuando los efectos y

los pensamientos están penetrados de un calor suave que les presta animacion y movimiento, y *vehemente* cuando impulsado por la pasion y succion rápida de las ideas parece desbordarse al exterior: así como se dá el nombre de *patético* al estilo en que domina la mocion de efectos, ya dulces y suaves, ya fuertes é impetuosos.

Llámase estilo *sencillo* ó *llano*, al que prescinde de los adornos brillantes y movimientos apasionados, contentándose con la claridad y pureza de la expresion, pero descuidando estas cualidades y prescindiendo de toda clase de adornos suele degenerar en *árido*, *áspero* y *pesado*.

Estilo *puro*, es el que emplea el mas selecto lenguaje y una severa construccion gramatical. *Limpio* ó *correcto*, es el estilo rigurosamente corregido sin que nada le sobre, ni nada le falte. Es *flúido*, el estilo cuando su flexibilidad es tal que le permite correr fácilmente, acomodándose á todos los tonos que exija el asunto.

Es *elegante* el estilo cuando está adornado de todas las galas de la imaginacion, al mismo tiempo que recrea dulcemente el oido con la armonía de las palabras. Si los adornos se emplean con alguna profusion recibe los nombres de *florido* y *brillante*.

Cuando en los adornos de la elocucion encontramos unida á la grandeza la brillantez y lo espléndido de las imágenes y la elevacion del pensamiento corresponden á la pompa de la frase y la rotundidad del período, el estilo se llama *elevado*, *magnífico*, *majestuoso*, *pomposo* y *altisono*.

El estilo *sublime* es un resultado de la magnifi-

cencia, de la energía, de la vehemencia, de la concisión y de la sencillez misma, adaptadas á la grandiosidad de los afectos, imágenes y pensamientos.


No { La sublimidad de las imágenes depende de su grande extensión y por eso despierta en nuestro ánimo la idea de lo infinito. La sublimidad de los afectos pertenece al orden moral y la de los pensamientos corresponde á un tercer orden de belleza; la belleza intelectual.

El estilo *familiar* consiste en la forma que se dá á la expresión cuando hay confianza con las personas á quienes nos dirigimos. El estilo *jocoso* y festivo depende de la forma que se dá al pensamiento, forma en la cual se expresa la alegría del escritor. Este estilo degenera en *chocarrero*, *bufon*, y *grosero* cuando el autor se propone hacer reír á toda costa.

Es *satírico*, el estilo que empleamos en la censura y burla de los vicios y ridiculeces de los hombres y *humorístico*, el estilo que nace de la mezcla de lo poético con lo prosáico, de lo tierno y patético con lo mordaz é irónico, de lo terrible y sublime con lo risueño y festivo.

Ciceron y Quintiliano dividieron el estilo en tres géneros que llamaron: estilo *sencillo* ó *ténue*, *medio* ó *templado*, y *grave* ó *sublime*. Quintiliano hizo también otra división del estilo en *ático*, *ródio* y *asiático*.

Todas las reglas que pueden darse para obtener un buen estilo pueden reducirse á las dos siguientes: 1.^a componer mucho y muy despacio y 2.^a corregir mucho y limar con esmero las composiciones que se escriban.



CAPÍTULO XXXIV.

DE LOS GÉNEROS LITERARIOS. (DE LA ORATORIA.)

Las composiciones literarias se dividen en *prosáicas* y *poéticas*. Son *prosáicas* las que, proponiéndose como fin directo la utilidad, se valen siempre de la verdad científica y se expresan por medio de un lenguaje suelto ó libre: son *poéticas*, las que teniendo por fin directo el agradar, realizando la belleza, se expresan por medio del lenguaje sujeto á una forma artística; pero esta division solo es real en cuanto á la forma, pues en cuanto al fondo no hay un límite infranqueable entre ambos géneros de composiciones, toda vez que mientras hay agrupaciones de versos que nada tienen de poéticos y son prosa rimada, en cambio existen composiciones muy poéticas escritas en prosa, como sucede con la novela y con la comedia, que algunas veces se escribe tambien en la misma forma.

Los principales géneros de composiciones prosáicas son: *el oratorio*, el género *didáctico*, el *epistolar* y el *histórico*.

Pertenecen al *género oratorio* todas aquellas obras que tienen por objeto la realizacion de lo útil y de lo bueno y se pronuncian de viva voz ante un auditorio determinado. Esta clase de composiciones reciben tambien los nombres de *oraciones*, *arengas*, *discursos*, *atocuciones*, *peroraciones*, *lecciones*, etc.

El artista de estas composiciones es el orador, el cual fué definido por Caton: un hombre de bien instruido en el modo de decir. Y en efecto, siendo los

fines del orador convencer y persuadir, valiéndose de los medios que tiene de instruir, mover y deleitar, no alcanzará nunca aquel resultado completamente sino es hombre de bien, ó reconocido como tal.

No De estas condiciones nace la dificultad de encontrar un orador perfecto, pues este debería tener un claro talento unido á una sensibilidad exquisita y una voluntad poderosa para pretender lo bueno y lo justo; y además de una imaginacion rica y espléndida, una memoria tan vasta que le permita conocer la historia, la legislacion, la política, la hacienda, los usos y costumbres; la manera, en fin, de constituirse los pueblos, y su modo de vivir después de constituidos. Si á todo esto se agrega la conveniencia y necesidad muchas veces, de que sus condiciones físicas no prevengan en contra suya al auditorio, se comprenderá sin esfuerzo porque pueden citarse tan pocos oradores que lleven merecidamente tal nombre.

CAPÍTULO XXXV.

DEL DISCURSO.

Para realizar el *discurso oratorio* es necesario practicar las operaciones siguientes: meditar lo que ha de decirse, ordenarlo de la manera mas á propósito, expresarlo y pronunciarlo.

Los antiguos retóricos dieron una importancia excesiva á lo que llamaron *invencion oratoria*, pues consistiendo esta en hallar los medios de que el ora-

dor debe valerse para persuadir, estos medios no podemos encontrarlos nunca sino en las condiciones tanto morales como físicas del orador y en los esfuerzos que este emplea para fortificar el desarrollo de sus facultades, aplicándolas al estudio particular de su arte.

Persuadir, es mover á la voluntad para que después de querida una cosa se decida á ejecutarla, y como en la persuacion entra por mucho el convencimiento, de aquí que siendo este el resultado de una operacion intelectual, sea la Lógica un poderoso auxiliar para el objeto.

Tres son los medios principales de persuadir: *pruebas* para convencer al entendimiento, *costumbres oratorias* y *pasiones* para mover la sensibilidad.

Llámanse *pruebas*, la série de razones con que se establece una verdad, ó se confirma un hecho. Las pruebas pueden ser *verdaderas*, *probables* y *sofísticas*, ó *falsas* y su exámen corresponde á la Lógica.

Se llaman *costumbres oratorias*, las escelentes cualidades que el orador debe poseer para captarse la confianza y estimacion de las personas que le escuchan. Por eso las costumbres oratorias son parte integrante de la moralidad del orador, cuyas prendas deben estar á la altura de una reputacion sin tacha.

Se dá el nombre de *pasiones* en la oratoria á las emociones vivas y enérgicas de amor ú ódio, de admiracion, de entusiasmo, de indignacion, que inspiran al orador los asuntos de que trata.

Se llama *patético* todo lo que mueva fuertemente

los corazones en cualquier pasage del discurso, produciendo el enternecimiento.

CAPÍTULO XXXVI.

DE LA DISPOSICION Ó PLAN DEL DISCURSO.

La *disposicion oratoria* consiste en colocar en el orden más conveniente los medios de persuadir suministrados por la invencion. ~~Debe haber~~ en el discurso oratorio, como en toda obra literaria *unidad, variedad, é interés gradual* que deben resaltar tanto más cuanto mejor sea la distribucion de las partes que integran el conjunto del discurso con arreglo al plan ó disposicion del mismo.

Aunque no todas indispensables en muchos discursos, las admitidas generalmente por los retóricos son las siguientes: *Exordio, Proposicion Division, Narracion, Confirmacion, Refutacion, y Conclusion*. La narracion y la refutacion son inútiles en los discursos en que no hay nada que referir ó refutar: en alguno nó existe la division y en otros se prescinde del exordio y de la conclusion, de modo que las que quedan como permanentes son la proposicion y la confirmacion,

El *exordio* es la introduccion ó preámbulo del discurso y tiene por objeto disponer el ánimo de los oyentes para que oigan favorablemente lo que se les vá á decir: para obtener esto es necesario que el orador consiga desde luego apoderarse de la voluntad del auditorio, conquistando su atencion y benevolencia.

Debe ser el *exordio* correcto y mesurado en la forma, vivo y animado en el fondo, trabajado con mucho esmero y de extensión proporcionada á la del discurso.

El *exordio* puede ser de cuatro clases, *exordio sencillo, de principio ó esplicativo, exordio por insinuación, pomposo ó solemne y ex-abrupto.*

Exordio de principio es aquel en que el orador empieza á hablar sencilla y directamente, sacando sus pensamientos del fondo ó de las circunstancias del asunto.

Exordio de insinuación es aquel en que sabiendo el orador que tiene contra sí ó contra el asunto que que le ocupa al auditorio, se vale de ciertos rodeos artificiosos para apoderarse del ánimo de sus oyentes. Modelo muy acabado es el de Ciceron en defensa de la *Ley agraria.*

Exordio pomposo es aquel cuya forma se presenta con cierto carácter de elevación y dignidad como el de la oración fúnebre por la muerte de la reina de Inglaterra, pronunciado por Bossuet.

Exordio, ex-abrupto, impetuoso ó vehemente, es la forma que emplea el orador cuando excitado por fuertes pasiones empieza á hablar lleno de fuego y de energía. Tal es el conocido de Ciceron en su célebre arenga contra Catilina.

CAPÍTULO XXXVII.

DE LA PROPOSICION, DIVISION Y NARRACION.

La *proposición* es la enunciación clara, sucinta,

sencilla, precisa y completa del asunto que se vá á tratar.

La proposicion oratoria es *simple*, cuando no encierra mas que un solo punto y *compuesta* si abraza dos ó mas.

Tiene lugar la *division* cuando la proposicion es compuesta, ó cuando, siendo simple, debe ser probada de distintos modos, así es que consiste en la enunciacion formal de los varios puntos que el asunto comprende, y de los cuales trata separadamente y siguiendo el mismo órden con que los enunció, pudiendo cada uno de los miembros de la division subdividirse á su vez si el asunto lo exige.

Deberá procurarse: 1.º Que la division reuna las mismas cualidades que la proposicion, esto es, que sea *clara, breve, sencilla, precisa y completa*. 2.º Que sea *una*, es decir, que se refiera á un solo objeto, considerándolo bajo un solo punto de vista. 3.º Que sea *distinta*, ó que ningun miembro de la division esté comprendido en otro, guardándose en cada uno de ellos una gradacion constante.

Narracion es toda relacion de hechos verdaderos ó fabulosos; pero en la oratoria la *narracion* es aquella parte, del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia de la causa y para conseguir el fin que el orador se propone.

Son necesarias en la narracion las mismas condiciones de que hemos hecho mérito en la proposicion y division, exigiéndose además que sea *probable*, esto es, que en la exposicion de los hechos no haya nada que se contradiga entre sí: *distinta*, es decir, que las fechas, los lugares, y los hechos, en general,

no puedan confundirse entre sí y *suave*, ó lo que es lo mismo, que la narracion se presente en todo el lleno de belleza que le sea propio.

CAPÍTULO XXXVIII.

DE LA CONFIRMACION Y DE LA REFUTACION.

Confirmacion es la parte del discurso en que el orador prueba la verdad de la proposicion.

Es la parte principalísima y capital del discurso oratorio por cuanto de ella depende el logro del fin que el orador se propone. Dos son los fines con que se aducen las pruebas en la confirmacion: el uno que es la base fundamental de la persuasion para probar la verdad, la bondad etc. del asunto que se trata; el otro que consiste en una verdadera amplificacion para demostrar la conveniencia, utilidad y necesidad de aquella.

Varias y numerosas son las reglas que los preceptistas han dado respecto á la eleccion de las pruebas: entre ellas citaremos las siguientes: 1.^a Que solo se haga uso de las pruebas que estén al alcance de los oyentes, procurando sean sólidas y tengan la mayor fuerza posible. 2.^a Que se enuncien separadamente las pruebas de distinta naturaleza. 3.^a Que no se insista demasiado sobre una misma prueba. 4.^a Que se las presente con cierto carácter de novedad, evitando el menor descuido. 5.^a Que se prefieran las propias y peculiares del asunto á las generales sobre la materia. 6.^a Si las pruebas son todas de igual solidez es indiferente su colocacion, pero sino lo

fuesen se las colocará gradualmente según su fuerza, concluyendo con las más decisivas.

En la *refutación*, que algunas veces va confundida con la confirmación, el orador trata de destruir los argumentos del contrario.

Para ello es preciso demostrar que los argumentos están fundados en principios falsos, ó que de principios verdaderos se han deducido conveniencias exageradas ó falsas, siendo excelentes medios de refutación: hacer notar las contradicciones en que hubiese incurrido el contrario; deducir de sus principios consecuencias que favorezcan nuestra causa; redargüirle con sus propias razones y emplear todos los medios indirectos para conseguir el resultado.

No es posible dar otras reglas para refutar que las que nos proporciona un estudio atento y prolijo de la Lógica, en la cual podemos estudiar las verdaderas leyes del razonamiento y los medios de conocer los *sofismas*.

Se llaman *sofismas* todos aquellos razonamientos falsos que se presentan con cierta apariencia de verdad. Los sofismas provienen casi siempre, ó de un error de juicio; ó de un vicio de razonamiento; pero las más de las veces son hijos de la pasión, de las preocupaciones y hasta de la mala fe.

CAPÍTULO XXXIX.

DE LA CONCLUSION DEL DISCURSO.

Conclusion es la última parte del discurso con la-

que se termina y cierra todo cuanto el orador ha dicho anteriormente. Su objeto es reforzar las impresiones producidas ó presentar la causa bajo el punto de vista más favorable, ya recapitulando las principales razones, en cuyo caso recibe el nombre de *epílogo*, *recapitulacion*, ya moviendo los afectos, tomando esta última forma el nombre de *peroracion*, ya reuniendo en una sola forma las dos expresadas.

Como en toda obra literaria el interés ha de ir aumentándose gradualmente para que las últimas impresiones sean las más duraderas, en la conclusion es donde debe el orador esforzarse, manifestando todos los tesoros de su ingenio y no convirtiéndola en una fria repeticion de lo ya dicho.

La conclusion será *breve*, de manera que no se convierta en un nuevo discurso; *concreta*, esto es, que se presente bajo un solo golpe de vista, y como de relieve todo el discurso: que se *varie* la forma de los pensamientos y con la mayor vehemencia posible; que despierte los mismos afectos que moverian al orador mismo si estuviese en el lugar de su auditorio; y que el discurso termine donde el asunto lo exija.

+ Dice un conocido profesor moderno, extractando cuanto los preceptistas han dicho acerca de la pronunciacion oratoria:

»Las reglas de la *accion oratoria*, son relativas á la *voz*, *al semblante*, y *al gesto ó ademanes*.

Las relativas á la *voz* pueden reducirse á las siguientes: 1.^a El orador llenará con su voz el ámbito del concurso. 2.^a Articulará clara y prosódicamente

cada palabra. 3.^a Marcará debidamente las pausas mayores ó menores de las cláusulas y de sus miembros. 4.^a Empezará con voz lenta y baja que irá animando y elevando según la importancia de los pasajes.

Las relativas al *semblante*, son las siguientes: 1.^a Guardará el orador gravedad en los pasajes tranquilos y empleará animación y fuego en los patéticos. 2.^a No tendrá los ojos fijos en un punto, ni abusará de las miradas lánguidas ó irritadas. 3.^a No empleará las lágrimas sino acuden espontáneamente.

Las de los *ademanos* ó *gesticulacion*, pueden reducirse á las que siguen: 1.^a La postura del cuerpo ha de ser recta y firme para accionar desembarazadamente. 2.^a Se inclinará el cuerpo algo hácia delante, como en expresión de respeto al auditorio. 3.^a No tendrá los brazos siempre quietos, ni siempre en movimiento. 4.^a Mover un solo brazo es ademán muy frío. 5.^a Por último, los brazos y manos deben ir acompañando siempre la variedad del tono propio de cada pasaje, evitando toda exageración.»

Todas estas reglas pueden reducirse á las siguientes, *claridad* en la voz; *naturalidad* en el semblante, y *decoro* en la gesticulación.

Es tan importante dominar la acción oratoria, que Cicerón decía de ella; *no importa tanto lo que se dice como la manera de decirlo.*

CAPÍTULO XL.

DE LA ORATORIA SAGRADA.

La elocuencia es una, como dice Cicerón y no

consta de géneros, pero como el discurso oratorio se aplica á tan diferentes asuntos, de aquí los diversos géneros de oratoria que no son más que la aplicación de las reglas generales á determinados casos particulares.

Los antiguos dividieron las causas en tres géneros: el *demonstrativo*, cuyo objeto era la alabanza ó el vituperio; el *deliberativo* cuyo objeto era aconsejar ó disuadir, y el *judicial* que tenia por objeto la acusación y la defensa.

Los modernos preceptistas han dividido la oratoria, según sus géneros más principales, en *sagrada*, *fórense*, *parlamentaria* y *académica*.

Pertenecen á la oratoria sagrada todos los discursos que se pronuncian desde el púlpito sobre asuntos de religion y de moral. Su objeto es guiar al hombre por el recto sendero de la virtud, inculcando en su ánimo las verdades de la religion.

Reciben el nombre de *sermones* los discursos que se predicán con el citado objeto: los cuales se llaman *dogmáticos*, cuando esplican los misterios de la religion: *morales* cuando excitar á la práctica de la virtud: *panegiricos*, cuando se hace el elogio de algun santo: *pláticas doctrinales* cuando se explica el evangelio ó la epístola del dia: y *oraciones fúnebres*, cuando se elogia la vida de algun príncipe ó personaje ilustre que ha dejado de existir.

El discurso sagrado debe acomodarse siempre á la generalidad de las personas que concurren á oirlo y debe ser claro, sin empeñarse en largas y profundas disertaciones metafísicas. Tampoco debe formar empeño el orador sagrado en enseñar y probar des-

de el púlpito verdades que nadie niega ni contradice, por que las verdades que constituyen el fondo de sus discursos son asequibles á todas las inteligencias; y mas bien prácticas que especulativas. Su mision consiste en *persuadir*, esto es, mover el ánimo de los oyentes y lograr por este medio que *practiquen lo que ya saben*.

Lo que distingue mas profundamente la oratoria sagrada es la suavidad de los afectos, la penetrante *uncion*, la ardiente caridad evangélica que la embellecen y animan.

La sencillez apostólica es otra de las circunstancias mas recomendables; así como la gravedad que exige la dignidad del asunto, la del lugar y la del orador. Tampoco deberá faltar la *cultura y elegancia* en el estilo.

El orador sagrado deberá tener presente para conseguir el objeto y fin principal á que se dirige, las siguientes observaciones. 1.^a Las *costumbres tácticas* ó antecedentes en la conducta del orador pues á ellas se reducen cuanto se refiere á su fama de virtud, debiendo tener mucha aquel cuya mision especial consiste en inculcarla en el ánimo de los demás. 2.^a Debe tener unidad completa el plan del sermón. 3.^a Se evitará con cuidado la verbosidad. 4.^a Las citas que se aduzcan como pruebas, deben ser muy pocas y muy oportunas. 5.^a El estilo debe ser lo mas llano posible, sin que degeneré en demasiado familiar, evitando la aridez y desaliño. - 6.^a Que la materia sea muy precisa á fin de que el sermón esté perfectamente caracterizado, pues si el asunto es demasiado vago y general no logrará nunca el ora-

dor el objeto que se propone. 7.^a Debe procurarse la *uncion evangélica*, ó modo de decir afectuoso y persuasivo que penetra el alma suavemente.

Respecto á las partes del sermón deberá tenerse en cuenta: 1.^o Que el *exordio* sea breve y tomado generalmente del texto ó de la historia sagrada. 2.^o La *proposicion* expresará terminantemente y por entero la materia y el giro que se la vá á dar. 3.^o No deberá hacerse la *division*, sino cuando sea absolutamente indispensable. 4.^o La *narracion* debe ser clara breve y circunstanciada. 5.^o La *confirmacion* deberá hacerse por amplificacion, y como nadie niega ó disputa la doctrina al orador no tiene lugar la refutacion. 6.^o La *conclusion* será por *peroracion* con apóstrofe ó prosopopeya en los sermones morales y por epílogo en las pláticas doctrinales.

Entre los oradores sagrados españoles merecen citarse como muy notables, y dignos de la celebridad que alcanzaron, á Fray Luis de Granada, á los PP. Juan de Ávila y Juan Marquez, Malón de Chaide y Fray Diego de Estella.

Deben estudiarse tambien las obras de Diógenes, Tertuliano y Lastancio: y los oradores griegos Atanasio, San Basilio y San Juan Crisóstomo.

Entre los latinos se distinguieron San Hilario, San Ambrosio, San Gerónimo y San Agustin. En el siglo XI floreció San Bernardo que fué el digno precursor de San Francisco de Sales, de San Vicente de Paul y de los ilustres predicadores franceses del siglo XVII.

CAPÍTULO XLI.

DE LA ORATORIA FORENSE.

Pertenecen á esta clase de oratoria todos los discursos que se pronuncian ante los tribunales de justicia con el fin de que se absuelva ó se condene á una ó á varias personas en una demanda civil ó criminal, y tiene por objeto la aplicacion de la ley á un caso particular.

Dos clases de asuntos pueden ocupar al orador forense en sus discursos; los *pleitos* ó *litigios*, que son unos procedimientos en que se ventilan los derechos de dos ó más particulares sobre dominio, propiedad, etc.; y *causas criminales*, que son los procedimientos en que se acusa ó defiende á una ó más personas á quienes se imputa haber infringido la ley. Los primeros son asuntos civiles y los segundos, criminales.

Las cuestiones que se dilucidan en el foro son: cuestiones de *hecho*, en que se discute sobre la existencia ó no existencia del hecho mismo: de *nombre*, que son las que versan sobre la cualidad ó circunstancia del hecho, y de *derecho* en que se discute sobre la interpretacion ó aplicacion de la ley. Por ejemplo: acusado alguno del crimen de asesinato, se defiende, ó bien negando rotundamente el hecho (cuestion de *hecho*,) ó probando que fué simplemente homicidio con circunstancias atenuantes, como en desafio etc. (Cuestion de *nombre*,) ó sosteniendo que tenia derecho de cometer la muerte que se le imputa, por que la hizo en propia defensa (cuestion de *derecho*.)

La integridad, la extension de los conocimientos jurídicos y la pericia en la facultad que ejerce son las principales dotes que debe ostentar el abogado.

De muy antiguo viene practicándose la oratoria forense, pues aún los mismos tiranos han concedido el derecho de defensa, siquiera fuese por pura fórmula, y la importancia y necesidad de este género de elocuencia está fundada en la existencia de la ley, sin la cual no es posible la sociedad.

En la práctica del foro deben tenerse en cuenta los siguientes preceptos: 1.º Debe meditarse mucho el asunto hasta dominarlo por completo haciéndolo propio, pues de este estudio resultará el poder hacer la defensa bajo el aspecto mas ventajoso. 2.º No se acumularán citas de leyes para evitar confusion y cuando fuese indispensable, se hará con *claridad, precision y solidez*. 3.º Debe estudiarse con grande esmero el modo de presentar las cuestiones procurando establecer un orden conveniente en toda la materia. 4.º El orador forense debe conservar siempre su dignidad, no prostituyendo nunca las personas ni las cosas.

Debe procurarse en el plan del discurso forense: 1.º que el *exordio*, excite la atencion del tribunal, ya por la importancia del asunto, ya por la manera de tratarlo. 2.º Que la proposicion ha de tener igualmente mucha novedad, claridad y distincion. 3.º La *narracion* debe ser breve, directa y amena en cuanto lo permita la severidad del acto. 4.º La *confirmacion* debe ser el esfuerzo mas poderoso del orador. 5.º La *refutacion* tiene mucha importancia en este género y debe cuidarse de ella con grande detenimien-

to: y 6.º Que la *conclusion* sea por peroracion, cuidando siempre que el patético sea verdadero, expresado con el lenguaje del corazon.

Entre los oradores forenses mas notables deben citarse entre los griegos, Demóstenes ó Iseo: Ciceron entre los latinos y Melendez Valdés, entre los españoles.

CAPÍTULO XLII.

DE LA ORATORIA POLÍTICA Ó PARLAMENTARIA.

Todos los discursos en que se discuten los intereses del Estado, pertenecen á la *oratoria política* siendo esta la que mas transformaciones y modificaciones sufre en razon de la variedad inmensa de asuntos que comprende y la diversidad de épocas, asuntos y circunstancias.

Son discursos *políticos* los que pronunciándose en los parlamentos, asambleas legislativas ó en cualquiera reunion pública, tienen por objeto la realizacion de todo lo que tienda á la grandeza, prosperidad, utilidad y honra de una nacion.

La belleza de esta clase de discursos depende casi siempre y es obra del orador, segun la aplicacion que haga del asunto.

Pequeñas y miserables pasiones, egoismo llevado al extremo, caprichos ó intereses de bandería, no es posible que presten ninguna belleza al discurso oratorio. Grandes y nobles pensamientos, ardiente y vivo deseo de realizar el bien público, purísimo y acendrado deseo de la justicia y el derecho, y el

santo amor de la patria, son las fuentes en que el orador puede encontrar veneros fecundos de belleza.

El carácter de la oratoria parlamentaria exige en el orador una grande práctica en la manera de decir, puesto que un gran número de los discursos políticos tienen que ser improvisados y naturalmente no pueden tener preparacion alguna, fuera de los recursos que su inteligencia le haya proporcionado anteriormente.

El orador parlamentario, además de todas las condiciones exigidas al orador forense, deberá poseer otras especiales. El conocimiento de la historia en general, y el de la ciencia política en particular, el de la economía y la administracion en sus diversos ramos y la experiencia de la táctica y ardidés parlamentarios deben serle familiares. Además deberá tener en cuenta los consejos siguientes: 1.º Meditará bien el asunto de que vá á ocuparse, estudiándolo bajo todos aspectos, y tomando los apuntes mas indispensables, dispondrá mentalmente un plan que le permita introducir las variaciones necesarias, segun las necesidades del momento y segun lo exija el rumbo de la discusion. 2.º No tratará á la vez en un solo discurso materias de distinta naturaleza, pues nada perjudica tanto al orador parlamentario como el querer abarcarlo todo cuando le corresponde hacer uso de la palabra. 3.º Procurará siempre emplear las pruebas mas sólidas, teniendo en cuenta que el mejor modo de perder un asunto es pedir la palabra en *pró*, y defenderlo con debilidad en las pruebas y abundancia en las pala-

bras. 4.º Debe ser natural el calor que emplee en sus discursos y este calor estará en relacion con su propio convencimiento, pero sin que ni el calor ni la vehemencia le hagan perder el dominio sobre sí mismo. 5.º Observará constantemente la mayor dignidad y decoro posible, y en las alusiones personales procurará ser muy comedido y circunspecto, sin provocar cuestiones repugnantes. El orador no usará continuamente de la palabra, si quiere conservar la reputacion de tal. 6.º Tampoco mostrará empeño en lucirse y en hablar durante mucho tiempo, teniendo en cuenta que muchas veces no es el mejor orador parlamentario el que obtiene muchos aplausos, sino el que consigue el fin que se propone.

CAPÍTULO XLIII.

CONTINUACION DEL ANTERIOR.

Poco puede decirse acerca del *plan* del discurso parlamentario. En él desaparece con frecuencia el *exordio* y si se emplea suele ser de costumbres, ó tomado de lo dicho por los oradores contrarios, pero siempre deberá acomodarse á los consejos que se han dado en general. La *proposicion* deberá ser sumamente clara y si hubiese necesidad absoluta de la *division*, se observarán con puntualidad sus reglas. La *confirmacion* no debe emplear sino pruebas robustas y concluyentes y la *conclusion*, será por *peroracion*.

Pueden citarse como oradores políticos dignos de

ser estudiados. Pericles y Demóstenes, entre los griegos. Entre los latinos fueron notabilísimos Tiberio Graco y su hermano Cayo, Catón, César y el más célebre de todos, Ciceron. No citamos gran número de ilustres oradores españoles contemporáneos, por que aun viven, pero pueden citarse entre los que mas honran nuestra tribuna parlamentaria á los ya difuntos, Donoso Cortés, Alcalá Galiano, Toreno, Martinez de la Rosa, Argüelles, Calatrava, Lopez y Olózaga.

Algunos preceptistas han incluido tambien en la oratoria parlamentaria ciertas composiciones en las cuales se encuentran efectivamente muchas de las condiciones del género, tales son los *periódicos* con sus artículos de entrada y de fondo, *los folletos*, *proclamas*, *arengas*, etc.

Periódicos, son ciertas producciones literarias, cuya extension está reducida á una ó dos hojas, que se publican en períodos de tiempo regulares con mas ó menos frecuencia y con el objeto de referir los hechos del dia y comentarlos.

Reciben diferentes nombres segun la índole de los asuntos que tratan y se llaman *políticos*, *artísticos*, *literarios*, *científicos*, ó *revistas*, con las mismas ó parecidas denominaciones, y que se diferencian de aquellos en su mayor extension, si bi en apareciendo con el carácter de periodicidad.

El periódico político refleja además de sus opiniones propias los intereses del momento, las noticias

de actualidad, el estado de los negocios públicos, el de la ciencia, del arte, de la industria, y en general, el de toda la cultura humana, y como quiera que al exponer todas estas manifestaciones en sus columnas, hace intervenir la pasión, pueden considerarse realmente, en muchos casos, sus artículos como otros tantos aspectos de la elocuencia política.

La dialéctica es el nervio del periódico y todas las reglas á que debe someterse su redacción están reducidas á que sea el eco de la conciencia pública, y á que sostenga los intereses y aspiraciones de la patria y los de la humanidad.

Folletos, son unos libros de pequeño volumen destinados á la justificación propia, ó á la invectiva ajena, ó á examinar bajo todas sus fases una cuestión, exponiéndola con facilidad, audacia y soltura. *Libelo* es un folleto denigrativo é infamante.

Proclama es una hoja en que un partido político manifiesta sus deseos y aspiraciones mas ó menos justas y razonables, ó en que un personaje político de gran importancia expone su opinión ó resoluciones. *Arenga*, es un discurso de corta extensión pero vehementísimo que pronuncia un jefe militar en medio de sus tropas ó un orador popular ante la muchedumbre en días de conflicto.

CAPÍTULO XLIV.

DE LA ORATORIA ACADÉMICA.

Corresponden á este género literario todos los discursos que, sobre *materias, científicas, artísticas* ó

literarias, se pronuncian en las sociedades ó establecimientos creados al efecto, como son los Ateneos, Academias, Liceos, Universidades, etc.

Los nombres que reciben estos discursos son diferentes segun el asunto de que se ocupan y segun el lugar y la ocasion en que se pronuncian. Se llama discurso de *recepcion* el que pronuncia un individuo con motivo de su entrada en una academia. *Inaugural* todo discurso que se pronuncia con motivo de la apertura de un establecimiento. Se dá el nombre de *memorias* á los discursos que: sobre invenciones, adelantos, y puntos históricos se pronuncian en las sesiones de las académias. *Elogios y panegiricos profanos* son los discursos en que se celebran los méritos de alguna persona ilustre y, por último, son discursos *universitarios* los que se pronuncian en la recepcion de grados académicos, y en las oposiciones á cátedras.

Se han incluido tambien en este género las llamadas *invectivas* y discursos de *vituperacion* segun se pronuncian contra las acciones ó contra las personas, añadiendo otra infinidad de denominaciones conforme los asuntos de que tratan, denominaciones de las que no nos ocupamos porque sus mismos nombres lo hacen innecesario.

Como el objeto que el orador se propone en los discursos académicos es embellecer un asunto didáctico, pueden ser considerados como producciones literarias que se sujetan á las siguientes condiciones: 1.^a Debe procurarse que el asunto tenga el mayor interés posible y que la pompa y ornato con que se embellezca, aun los mas áridos, sean de

buen gusto y que no pequen por excesivos. 2.^a A pesar de lo que la práctica establece, estos discursos deben ser dichos y no leídos, pues si bien esto último facilita mucho el trabajo, poniéndolo al alcance de todos, es ageno completamente á la verdadera oratoria, en la cual la pronunciacion es parte principalísima.

El *exordio* será breve y en extremo correcto. La *proposicion*, anunciará terminantemente la materia y la tratará con toda la elegancia posible. La *narracion*, si es necesaria, será tambien muy breve y circunscrita á los hechos culminantes que se consideren en el individuo ó corporacion á que se refiere. La *confirmacion*, que por sí sola debe constituir casi todo el discurso, será por amplificacion; y por último, la *conclusion* debe hacerse por epílogo ó por peroracion muy corta, en la que sobresalga el sentimiento que se haya desarrollado anteriormente.

Puede citarse como modelo en este género el discurso sobre la *union de las ciencias y la literatura* del célebre Jovellanos.

CAPÍTULO XLV.

DEL GÉNERO DIDÁCTICO.

Se llaman obras *doctrinales* y *científicas*, á todas aquellas composiciones que tienen por objeto la instruccion, la enseñanza ó la propagacion de la ciencia, cuyo conjunto suele llamarse tambien obras *didácticas*. Dichas obras reciben tambien los nombres

de; *magistrales*, *elementales*, *monografías*, *memorias*, *compendios*; *manuales*, *tratados*, etc.

Se llaman *magistrales* aquellas obras que contienen la exposición completa de la doctrina de una ciencia ó de un arte y que son apropósito para el estudio de las personas, que, conociendo los principios de la ciencia, desean ó necesitan, ampliar sus conocimientos.

Se dá el nombre de obras *elementales* á las que se destinan á la enseñanza de la juventud, debiendo contener todos los principios fundamentales de la ciencia ó arte que exponen.

Las *monografías* se ocupan de exponer de una manera amplia, detallada y completa un punto ó parte cualquiera de la ciencia, pudiendo tener algunas veces su desarrollo tanta extensión como exija la necesidad de expresar cuanto se sabe acerca de una cuestión ó asunto determinado.

Los *compendios*, son tratados que tienen por objeto reunir en pequeño volúmen toda la materia contenida en una obra elemental, compendiando, es decir, extractando los principios fundamentales del arte ó ciencia de que se ocupan, debiendo abrazar por completo la materia.

Los *manuales*, *nociones*, *prontuarios*, etc. Tienen por objeto la primera enseñanza, debiendo por lo tanto ser sumamente breves, y expuestos en estilo claro y fácil, acomodado á la tierna inteligencia de los niños y exponiendo solamente los principios fundamentales de la ciencia ó arte á que se refieren.

En las obras *políticas*, *morales*, *religiosas*, y *ascéticas* que se escriben para la generalidad de los lec-

tores, la poesía y la elocuencia tienen mas cabida que en las obras puramente didácticas, puesto que su principal objeto es, no solo inculcar los buenos principios, sino dar fuerza al sentimiento moral y religioso, excitando el amor y el entusiasmo por lo bueno y lo santo. En muchas de estas obras despliega la elocuencia todo su poder; y las ascéticas, por la naturaleza misma del asunto, se elevan con frecuencia á las regiones de la poesía,

El P. Granada, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de Leon, Fray Pedro Malon de Chaide, San Juan de la Cruz, Marquez, Estella y Zárate, todos escritores sagrados ó ascéticos, eleváron la prosa castellana á su mayor esplendor. Los escritores políticos más notables son: Quevedo y Saavedra.

CAPÍTULO XLVI.

CONTINUACION DEL ANTERIOR.

Todas las obras *didácticas*, ya sean *magistrales* ó *clementales*, *compendios*, etc.; deben tener como condicion primera un plan ó método rigurosamente lógico en la exposicion de toda la doctrina y al mismo tiempo cuidar de un modo especialísimo la forma ó manera de expresar los pensamientos.

Teniendo por fin todas las obras didácticas la enseñanza, á este fin debe el autor subordinar todas las demás condiciones, procurando, sin embargo, unir en lo posible la elegancia del estilo á la aridez del asunto, y teniendo siempre muy presente que aun en las mas tiernas inteligencias, se encuentran

fuerzas bastantes para alcanzar el conocimiento de una verdad cualquiera, si esta se les presenta convenientemente preparada.

Los tratados elementales exigen: 1.º Un plan claro y metódico, y una encadenada distribución de las teorías y preceptos de que se ocupan. 2.º No deben omitirse nunca las ideas intermedias, conviniendo hacer transiciones perfectas y remisiones á lo ya explicado, debiendo á veces entrar en pormenores. 3.º No se emplearán términos técnicos sin definirlos antes con exactitud. 4.º El estilo y el lenguaje han de ser puros, correctos, precisos, claros y limpios. 5.º Finalmente, las obras elementales desechan los adornos de las figuras brillantes, admitiendo sólo las pocas que contribuyen á la claridad y precisión del estilo.

Las condiciones propias á que deben someterse los *tratados magistrales* son: 1.ª El plan debe ser claro y metódico y las teorías igualmente encadenadas que en las elementales. 2.ª No se entrará en ellos en pormenores ni en transiciones formales, que deben suplirse por las personas instruidas á quienes se dirigen. 3.ª Se evitará la pedantería ó manía de ostentar erudición, como igualmente el excesivo tecnicismo. 4.ª El lenguaje y el estilo deben ser esmerados y de más ornato que en las elementales, pero sin profusión.

CAPÍTULO XLVII.

DEL GÉNERO EPISTOLAR.

Pertenecen á este género todos aquellos escritos

que bajo la forma de *cartas familiares ó privadas* encierran un verdadero interés para el público.

Carta es la trasmision por escrito de nuestros pensamientos á una persona ausente, ó como dicen otros preceptistas, una conversacion por escrito entre personas ausentes.

Las cartas se distinguen con varios nombres segun son diferentes los asuntos de que se ocupan: así hay cartas *familiares, politicas, de negocios* etc.

Las cartas de *amistad ó familiares* son las que se escriben mutuamente los parientes y amigos. De *politica ó elevadas*, las dirigidas á personas de algun respeto y consideracion para el que las escribe. De *negocios*, las que se ocupan de asuntos mercantiles ó administrativos, tomando las dos primeras clases, por el asunto de que se ocupan, los nombres especiales de cartas de *felicitation, de pésame, de ofrecimiento, de recomendacion* etc.

Debetenerse presente para escribir bien una carta que, consistiendo esta en narraciones, descripciones y razonamientos, estarán bien escritas siempre que se cumplan las condiciones de aquellas formas de la expresion literaria.

Deberán además tenerse en cuenta las observaciones siguientes: 1.^a La conversacion por escrito debe ser mas esmerada que la oral; *por que lo hablado pasa, lo escrito permanece* con los descuidos y desaliños que no se corrijan antes de remitir lo escrito. 2.^a La carta debe escribirse con la sencillez, claridad y naturalidad con que se habla, *pero un poco mejor que se habla*. 3.^a Debe haber efusion franca y sincera de los sentimientos en las *familiares*; circunspeccion

y miramientos convenientes en las *de politica*: lucidez y precision en las de *negocios*.

Respecto al estilo, se tendrán presentes las siguientes observaciones: 1.^a Las familiares exigen el mas sencillo y fácil posible, pero sin incorrecciones, pudiendo emplearse algunos chistes y sales de buen género. 2.^a En las elevadas, se adaptará el estilo al asunto con un prudente discernimiento del tono mas oportuno. 3.^a En unas y otras se evitará el uso de periodos muy largos ó muy cortos, así como igualmente una coordinacion sensiblemente armoniosa. 4.^a Se reprueba, sobre todo, en las cartas el uso de figuras pretenciosas como apóstrofes, exclamaciones y demás adornos de la alta elocuencia.

Pueden recomendarse como excelentes modelos de cartas: en castellano, las *familiares* del P. Isla, de Sólis, de Antonio Perez, y Santa Teresa, las *letras* de Pulgar; las *epistolas* de Fernan Gomez; y la *Coleccion epistolar* de varios autores españoles por Mayans y Siscar.

Tambien se refieren al género epistolar las *peticiones*, *memoriales* ó *exposiciones*, dirigidas á cualquiera autoridad, solicitando alguna concesion y las *comunicaciones oficiales* entre las diferentes autoridades. En unas y otras, deberán guardarse las fórmulas y tratamientos que la urbanidad, la costumbre ó la ley exijan.

CAPÍTULO XLVIII.

DEL GÉNERO HISTÓRICO.

Historia es la narracion de los hechos de la humanidad en el trascurso de los siglos y en los dife-

rentes países del globo, para enseñanza de los tiempos presentes.

140 Pertenece á este género todas aquellas obras ó composiciones literarias en que se refieren los hechos ó acontecimientos de verdadera importancia, esto es, los que han influido en los progresos, decadencia y destrucción de las naciones y en los destinos de la humanidad.

Las composiciones históricas se dividen en *historias universales, generales, particulares y biográficas*, á las que se subordinan las *crónicas, los anales* y las *efemérides*, como materiales á propósito para la historia. (a)

La *historia universal* abraza los hechos ocurridos en todos los países civilizados, como la de *César Cantú*.

La *general* abraza los sucesos de un país ó nación como la de *España*, por Mariana y por Lafuente.

La *particular*, los de alguna provincia, ciudad ó guerra ocurrida en ella, como la de los *Moriscos de Granada*, por Mendoza.

La *biográfica*, los de la vida de algún personaje, como la de *Gonzalo de Córdoba*, por Quintana.

Crónicas, son las narraciones de los sucesos ocurridos en un tiempo determinado mas ó menos largo. *Anales*, las narraciones hechas por años: y *efemérides*, las hechas por días.

El objeto de la historia es suplir la falta de expe-

(a) La historia, por razón de la materia, se divide en sagrada y profana, en civil, científica, literaria, artística, etc.

riencia y su interés aumenta tanto mas, cuanto mas crece la vida pública de las naciones.

El carácter de la época en que fueron escritas se refleja constantemente en las obras históricas. Son *poéticas* ó *pintorescas*, y por consiguiente mas propias de la fantasía que de la razon, en los primeros tiempos: *escasas* después, del criterio que deben tener estas composiciones; posteriormente son *narrativas*; y por último, aspiran á ser *filosóficas* desde el siglo anterior.

Los métodos para escribir la historia, pueden reducirse á dos, llamados: *expositivo* y *filosófico*; ó en términos técnicos *ad narrandum* y *ad probandum*. El método *narrativo*, llamado tambien *expositivo*, refiere los hechos con mas ó menos belleza, absteiniéndose de consideraciones filosóficas ó siendo estas muy raras y como de paso. El método *filosófico* examina los hechos, discurrendo sobre ellos y explicando la influencia que han tenido en los progresos y decadencia de los pueblos. Reunidos estos dos métodos se completan mutuamente y son los que deben constituir el verdadero carácter en toda clase de composiciones ú obras históricas.

El historiador ha de poseer indispensablemente dos cualidades: la *veracidad* y la *imparcialidad*, porque en ellas estriba precisamente el fundamento de la historia. Debe además revelar en toda su obra una grande *instruccion*, *fidelidad*, *independencia*, *discernimiento* y *moralidad*.

Las enseñanzas de la historia tienen tal importancia y trascendencia en la vida de los pueblos que todos cuantos requisitos se exijan en el historiador

para llenar cumplidamente su deber, parecen insuficientes atendiendo á las inmensas dificultades con que ha de luchar el escritor que acomete una obra de tales proporciones.

CAPÍTULO XLIX.

DE LA NARRACION HISTÓRICA.

Ya hemos dicho que la narracion histórica viene á constituir el fondo de una de las dos maneras de escribir la historia.

La narracion histórica debe ser precisamente *clara, breve, elegante y digna*.

Es una de las prendas mas recomendable en la narracion histórica la *claridad*; que consiste en referir los hechos con un orden lógico, tal, que podamos comprender desde luego su conexión y mútuo enlace, y se consigue por la acertada colocación de los hechos y fáciles transiciones.

Otra condicion importantísima en la historia es la brevedad, por cuanto no tan solo facilita su comprensión, sino que la comunica tambien un grado de belleza sobresaliente.

Esta cualidad se observa generalmente por aquellos autores en los cuales predomina un profundo discernimiento, pues se necesita un elevado criterio para poder comprender la materia en términos de decirlo todo, y decirlo en muy pocas páginas.

La manera bella de decir las cosas describiéndolas con gracia y viveza, precision, energía y hasta con aquel carácter patético que tanta animacion

imprime en los escritos, se llama *elegancia* y cuando resaltan notablemente esos caracteres recibe el nombre de *pintura narrativa*, siendo, sin disputa, esta cualidad la mas apreciable en obras de esta especie y la que asegura mejor su buen éxito. En la conversacion familiar encontramos con frecuencia dicha cualidad y las personas que la poseen nos atraen irremisiblemente, aun cuando refieran sucesos vulgares.

Por último, la *dignidad* en la narracion histórica, no consiente bajeza ni trivialidad alguna: los adornos frívolos, las sutilezas, los juegos de palabras, los conceptos epigramáticos y las ocurrencias vulgares, son completamente extraños á la grandeza de estas obras, en las que no pueden tener cabida chistes y chocarrerías de ningun género. El verdadero historiador, poseido de la alta mision que le está encomendada debe siempre sostener el carácter de un sábio que habla á la posteridad después de meditar profundamente sobre los hechos pasados.

CAPÍTULO L.

DE OTRAS CONDICIONES DE LA HISTORIA

Al desarrollar el plan de la historia, encontramos que después de las condiciones generales de *unidad* y *método*, necesarias para que el historiador domine la materia y la comtemple toda bajo un solo punto de vista, eligiendo una idea luminosa y haciendo confluir á ella los hechos y circunstancias

de su narracion, de forma que produzca en los lectores la impresion de un todo completo, tenemos que examinar aun algunas de las partes que integran ese conjunto vastísimo. Tales son las, *descripciones*, los *retratos*, las *arengas* y *discursos* las *reflexiones* y el *estilo*.

Las *descripciones* históricas deben ser oportunas, interesantes, no muy prolongadas, ni recargadas de circunstancias. La historia en que predominan las descripciones puede llamarse descriptiva. En ella se dá toda la importancia á la narracion pintoresca de los hechos, admite abundancia de episodios, entra en pormenores que miran con desden ciertos filósofos, obra principalmente en la imaginacion y el sentimiento, y siguiendo el ejemplo de la poesia, procura que el lector deduzca por sí mismo las consecuencias y reciba la impresion moral que produce siempre el espectáculo de las acciones humanas.

Llámanse *retratos históricos* los rasgos característicos con que se describen el caracter y las cualidades morales y políticas de algun personaje de modo que nos le hagan conocer perfectamente.

Las *arengas* son ciertos discursos que el escritor pone en boca de los personajes históricos y que, aunque debidos á la pluma del historiador, estos discursos, deben ser tales en el fondo, aparezcan como verdaderos y propios del personaje á que se refieren. Mably dice que estas hermosas páginas de la historia son las mas instructivas, por que en ellas se ven retratados los caracteres, se hallan es-

puestas las causas de los sucesos, los juicios del historiador y las lecciones de moral y política.

Opinan otros que son contrarias las arengas á la fidelidad histórica, que la gravedad de la historia no consiente pueriles y vanos ejercicios retóricos, y que con el historiador no tiene lugar el tácito convenio de admitir ficciones, que media entre el lector y el poeta. En el dia puede decirse que se han proscrito completamente todas las arengas que no se apoyen en algun testimonio irrecusable.

Se llaman *reflexiones* en la historia ciertas sentencias políticas ó morales, con que el historiador realza la narracion. Deben ser *nuevas é interesantes, breves, profundas* y nacidas de los hechos.

Hay quien opina que en la historia deben suprimirse toda clase de juicios directos, dejando á cargo del lector el formarlos por sí mismo, como se verifica en la poesia, pero no debe contarse tanto con el talento del lector, ni se busca en la historia el placer de lo bello, sino la instruccion sólida de las causas y resultado de los sucesos.

En toda clase de composiciones históricas, el estilo debe ser en general grave y digno sin fáusto; animado y elegante sin artificio; natural sin baja; rápido en las narraciones; majestuoso en las descripciones, fuerte en los cuadros. Los mejores modelos en este género son, entre los griegos; Herodoto, Tucídides y Jenofonte; Tito-Livio, César, Salustio y Tácito, entre los latinos, y en castellano, Mariana, Mendoza, Solís, Melo, el Conde de Toreno y Lafuente

CAPÍTULO LI.

NOVELAS, CUENTOS Y LEYENDAS.

Se entiende por *novela* la narracion ingeniosa de una accion fingida, pero verósimil, ocurrida en la vida privada de algunas personas. La *novela* ó *historia ficticia*, y los *cuentos* y *leyendas* en prosa no difieren de la historia verdadera, sinó en que los hechos referidos son producto de la fantasia del escritor, al menos en su mayor parte.

Poca diferencia existe entre las composiciones llamadas *novelas* y las que se designan con los nombres de *cuentos* y *leyendas*. El *cuento* y la *leyenda* son de corta extension. En el *cuento* el escritor toma todos los materiales de su fantasia, y en la *leyenda* busca el fondo de su asunto en la historia, en la tradicion, en los consejos populares. La *novela*, por consiguiente, puede abrazar un periodo de tiempo considerable y refiere muchos hechos, mientras que el *cuento* y la *leyenda* desarrollan su accion brevemente en tiempo y en acontecimientos.

Es altamente *poético* el carácter de todas estas composiciones, puesto que en el fondo son meramente ficciones, cuyo fin directo es el entretenimiento y agradable solaz de los lectores, y como la narracion es toda ella creacion exclusiva de la imaginacion é hija del ingenio y talento del escritor, la verdad poética, verosimilitud ó verdad relativa es la que predomina en todas las producciones de este género literario, que tanta importancia tiene en las sociedades modernas.

La *importancia* de la novela se comprende fácilmente, si atendemos á la extraordinaria influencia que ésta clase de composiciones ejerce en la sociedad, la cual tiende á buscar en la fantasía lo que no puede satisfacerle ni hallar en la realidad. De ahí, que el placer que inspiran estas producciones y las expresadas tendencias del espíritu hacen que la novela invada con sus creaciones todas las clases de la sociedad, desde las mas cultas y elevadas hasta las mas ignorantes y miserables, consiguiendo una popularidad tal, que eclipsa por su estension la de todos los otros géneros.

La utilidad de la novela es considerable, pero sólo cuando bien desempeñadas, tanto por su excelente fondo, como por lo agradable de su forma; pueden contribuir indirectamente á estimular la virtud y censurar el vicio, pues si bien las obras literarias y especialmente las poéticas, no tienen por fin moralizar ni instruir, es decir, el bien y la verdad, no pueden sin embargo prescindir de ellos ni contrariarlos, pues entonces no serian bellas.

La novela es tambien, en cierto modo, un complemento de la historia, porque retrata las costumbres y usos de la vida de los pueblos y puede además emplearse útilmente para extender y generalizar los conocimientos de un modo agradable y entretenido, satisfaciendo al mismo tiempo con un honesto solaz la imaginacion de los lectores.

Si bien, desgraciadamente, se han escrito novelas profundamente inmorales y con tendencias tan exajeradas que su lectura no puede producir sino graves inconvenientes, sin embargo, el abuso no in-

valida la bondad del género, que bien desenvuelto por escritores que estimen su dignidad y la de los lectores, no debe producir sino agradables y sazonados frutos.

Las novelas en que no resplandezca la moral mas pura ó en que por lo menos se la respete no atacándola, si su objeto es deleitar exclusivamente, deben apartarse con cuidado sumo de los jóvenes que considerarán indudablemente con desprecio todos los libros que estravian la inteligencia, perturban y corrompen el corazon y contribuyen con su bastarda influencia á rebajar los caractéres, y mucho mas, en esa edad primera de la vida que carece de la triste, pero provechosa enseñanza que los años proporcionan.

Entre las varias clases de novelas, deben citarse las *caballescascas* ó *libros de caballeria*, propias de la edad media, novelas caidas en completo descrédito, si bien alguna merece leerse. Las *pastoriles*, mezcla de las anteriores y de la descripción de la vida del campo, bastante desfigurada con sus remilgadas zagalas y sus almivarados y metafísicos pastores. Yacen tambien estas novelas en el mas completo olvido. Las *truhanescas*, en que se describen las costumbres y caractéres de las clases mas abyectas de la sociedad. Las de *costumbres*, sub-género importantísimo, porque pinta y describe los caractéres y costumbres de la vida comun en la sociedad, haciéndonosla conocer mas ó menos perfectamente, segun es mas ó menos fiel la pintura. Las *sentimentales*, que desarrollan exclusivamente la sensibilidad, poniéndola en accion. Las *históricas*, que toman el

fondo de sus asuntos y sus personajes de la historia. Las *científicas*, que exponen agradablemente ciertos conocimientos, valiéndose de una fábula sencilla é ingeniosa. Y finalmente, las *políticas. filosóficas, sociales, satíricas, marítimas*, etc.; que toman sus nombres del asunto ó de la manera de tratarlo.

CAPÍTULO LII.

CONTINUACION DEL ANTERIOR.

Como la *novela* es una historia ficticia exige todas las formas de la historia verdadera, y como obra poética admite todas las galas de la poesía, mucha originalidad, sensibilidad y conocimiento del corazón humano.

Admite todas las formas de elocucion: narra, describe y razona; escribe en forma dialogada y expone acciones dramáticas, áun en forma epistolar.

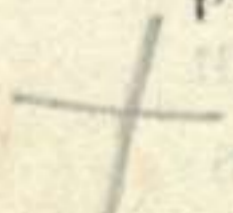
Los consejos que han de tenerse en cuenta en la composicion de la novela pueden reducirse á los siguientes: 1.º Deben desprenderse de los acontecimientos que se narran un fondo de moral purísima, ó por lo menos nada debemos encontrar en esas narraciones que sea contrario á la moral. Sin esta condicion no puede admitirse como buena la novela. 2.º Que la belleza del fondo vaya constantemente acompañada de la belleza literaria ó de forma. 3.º Que en la novela es necesario, más que en ninguna otra obra literaria, que despierte el interés desde el principio y que vaya aumentando gradualmente hasta el fin. 4.º Es de toda necesidad en la

novela un protagonista, ó personaje principal, muy interesante, con el fin indicado anteriormente, y que este personaje contribuya á facilitar la unidad que debe reinar en toda la composicion. 5.º Que la unidad vaya acompañada siempre de la novedad mas variada y que las pinturas descriptivas, tanto de situaciones como de afectos y sentimientos, sean vivas y animadas, á fin de que produzcan la mayor impresion posible. 6.º Los caractéres estarán bien dibujados y sostenidos, debiendo existir entre ellos la suficiente oposicion para que resalten mas sus cualidades por el contraste que en ellos encontramos. 7.º El estilo será elegante, correcto, esmerado, poético y propio, en suma, de obras artísticas que tienen lo bello como medio y como fin. 8.º El desenlace de la novela, como el de todas las obras en que se desarrolla alguna accion, debe prepararse de antemano y aunque lógico y natural no ha de ser previsto, por el lector.

Debemos tambien recordar que la novela, así como otros géneros literarios, no permite que se intercale, interrumpiendo la unidad de la accion, ningun episodio ni incidente que nos haga perder de vista la accion principal.

Pudieran citarse muchos y variados modelos de este agradable género de composiciones, pero nos limitamos á mencionar las novelas de Richardson, *Pamela*, *Clara* y *Grandisson*, *Las aventuras de Robinson Crusoe*, que es interesantísima bajo muchos conceptos y en clase de las *históricas*, las de Walter Scott y las de Fenimore Cooper. *El Anacharsis*, de Barthelemy; *Los Mártires*, de Chateaubriaudt,

Fabiola, de Wissement; *El Telémaco*, de Fenelon y *Los Prometidos esposos*, de Manzoni. Entre las novelas españolas modelo de este género, *El Quijote y las novelas ejemplares*, de Cervantes; *El Lazarillo de Tormes*, por D. Diego de Mendoza; *Guzman de Alfarache*, por Mateo Aleman y algunas otras, aunque muy escasas, de los autores contemporáneos.



CAPÍTULO LIII.

DE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS.

Al establecer la division de las obras ó composiciones literarias hemos atendido, no á la material estructura del lenguaje ó del sonido que no nos proporciona ningun límite de separacion en el fondo, ni aun en el género de las obras, sino al fin directo que cada una de ellas se propone realizar, de manera que así como la base fundamental de las composiciones *prosáicas* es la verdad científica ó absoluta, por cuanto su fin mas ó menos directo es la utilidad, así la verdad poética forma la base de las composiciones *poéticas* por que el fin directo que estas se proponen es deleitar. Pero como la verdad poética no debe estar en pugna con la científica, sino que ha de ser una vivísima imágen suya, las composiciones ú obras poéticas, mezclando lo útil con lo dulce, deleitan, é instruyen y moralizan á la vez.

Las composiciones ú obras poéticas reciben el nombre de *poesias* ó *poemas*; el que las compone se llama *poeta* y se dá el nombre de poética al tratado

del arte literario que se ocupa del estudio y composición de ese género de obras.

Se ha definido la *poesía*, la expresión de lo bello por medio de la palabra sujeta á una forma artística.

Muchas y variadas definiciones se han dado de la belleza. La mas apropiada, en nuestro juicio, es la que hace consistir la belleza *en la semejanza á Dios en lo finito*. Platon hacia consistir la poesía en el *entusiasmo* y Horacio, en el *génio*: y de ahí el haberse definido el *lenguaje del entusiasmo y la obra del génio*. Aristóteles dijo, que la *poesía* consiste en la imitación de la bella naturaleza; y Blair dice que es *el lenguaje de la pasión y de la imaginación animadas, formado por lo comun en números regulares*. Estas definiciones tienen el defecto de no explicar la verdadera esencia de la poesía que es la belleza. La poesía no depende ni del lenguaje ni del estilo, sino del fondo de la obra: está en la idea misma, en el modo de concebir y de sentir.

Arte poética, es el conjunto ó colección de reglas que nos dá á conocer las obras literarias de este género, ó sean las composiciones cuyo fin es deleitar, moralizando é instruyendo á la vez. La *poética* es pues, á la *poesía*, lo que la *teoría* es á la *práctica*, lo que la *retórica* á la *elocuencia*. Por consiguiente, la retórica y poética, aunque dos artes distintas, se unen para formar una misma asignatura á causa de la afinidad que entre sí tienen, de ser la primera la teoría de la elocuencia, y la segunda, la teoría de la poesía.

Todo lo que puede interesar á la imaginacion y al sentimiento, entra en el dominio de la poesía. Su campo es tan extenso como el de la ciencia misma y aunque su fin directo es causar el placer puro de la belleza, la verdad debe siempre constituir su fondo. Instruye y moraliza indirectamente, porque la verdad y el bien son inseparables de la verdadera belleza, la cual no podria existir sin estas dos condiciones.

CAPÍTULO LIV.

DEL LENGUAJE POÉTICO.

Es muy fácil distinguir la prosa del verso; pero muy difícil marcar los límites que separan el *lenguaje y estilo* de la prosa del de la poesía, sobre todo cuando aquella es noble, grandiosa y elevada. El lenguaje poético, siendo hijo de la inspiracion y del entusiasmo, es mucho mas vivo y animado que el de las composiciones prosáicas. Distínguese principalmente por el uso de licencias y voces exclusivamente propias de la poesía, por el de ciertos y determinados arcaísmos y acepciones latinas, y por las construcciones figuradas mucho mas libres y atrevidas. Forma así mismo su propio colorido el empleo frecuente de epítetos é imágenes brillantes y seductoras, de comparaciones, prosopopeyas, perifrasis y toda clase de tropos y figuras; pero todos estos adornos del lenguaje deberán ser empleados con mucha oportunidad y buen gusto, de suerte que vengán á producir siempre el placer sumo de la belleza.

Muchas son las *licencias* ó libertades de que es susceptible el lenguaje poético.

Por *paragoge* se permite á los poetas añadir una *e* al fin de ciertas palabras y decir *péce* por *pez*. En otras palabras que terminan en *ez* añaden una *a*, y dicen *altiveza*, *estrechez*, por *altivez* y *estrechez*. Otras veces añaden, por *epéntesis*, una letra en medio de algunas dicciones, poniendo *Inglaterra* por *Inglaterra*, *corónica* por *crónica*, *veyendo* por *viendo*.

Algunas veces quitan una consonante al fin de ciertas voces y dicen *apena*, *mientra*, y *entonce*, por *apenas*, *mientras* y *entonces*. Suprimen á veces una sílaba entera y ponen *do* por *donde*, *doquier* por *donde quiera*. En otras ocasiones quitan una vocal, y hasta una sílaba compuesta, del principio de la dición, como *hora*, por *ahora*, *nudez* por *desnudez*. Otras veces quitan una letra, y hasta una sílaba, de en medio de las voces como *debria* en lugar de *debería*, *crueza* por *crudeza*, *desparecer* por *desaparecer*.

Tambien suelen cambiar el acento, como *ferétro* por *féretro*, *sincero* por *sincero*, *impio* por *impio*.

Cambian el artículo masculino por el femenino, como *el alteza* por *la alteza* y en ocasiones omiten totalmente el artículo, como:

Los surcos se vuelven
Sepulcro á tiranos.

(Arriaza.)

Alteran tambien el régimen de los nombres y dicen *en medio las aguas* por *en medio de las aguas*:

así como alteran también la construcción de los verbos, admitiendo ciertas licencias que no serían tolerables en prosa como *se acordando* por *acordándose*.

También suele emplear la poesía preposiciones distintas de las que el uso requiere y se dice *dentro* en por *dentro de*.

Es tolerable en la poesía el uso de ciertos arcaísmos como *contallo* por *contarlo*, *atender* por *esperar*, *abastar* por *bastar*, así como el emplear los nombres antiguos de ríos, regiones etc., en lugar de los modernos; así se dice, *Bétis*, por *Guadalquivir*, *Gades* por *Cádiz*, etc.

El uso de latinismos es también frecuente, como *meta*, *diva*, *mensurar*, *natura*, por *término*, *diosa*, *medir*, *naturaleza*.

Las inversiones son más atrevidas en la poesía que en la prosa, como:

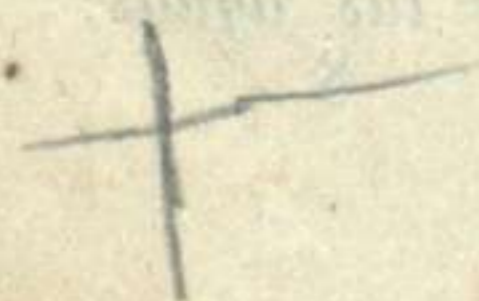
Estos Fábio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, místico collado
Fueron un tiempo Itálica famosa.

(Caro.)

Pero estas inversiones tienen un límite infranqueable señalado por el genio de la lengua; así no podríamos decir sino burlándonos como el autor de ellos lo hizo, los versos que cita Martínez de la Rosa.

En una de fregar cayó caldera
(Transposición se llama esta figura)
De agua, acabada de quitar del fuego

(Gatomaquia.)



CAPÍTULO LV.

ARTE MÉTRICA. (a)

El *arte métrica* se ocupa del metro, ó verso, su medida y sus diferentes espacios.

Versificación es la constante y artificiosa distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones y *verso* es cada una de esas porciones. También se ha definido el *verso* diciendo que es una *frase melodiosa sujeta á medida, número y cadencia*.

Así como en la versificación latina se atiende exclusivamente á la cantidad de las sílabas, en la castellana se atiende á la calidad de las sílabas, á su número, al acento y á la rima.

Sílaba, es la expresión de un solo sonido representado por una ó mas letras, entre las cuales ha de haber siempre ó una vocal, ó un diptongo, ó un triptongo.

↳ *Medida* del verso es el número determinado de sílabas de que consta según su clase.

Ritmo, ó número es la especie de sonoridad que recibe el verso de la buena distribución del acento.

Acento, en el verso castellano, no solo es la mayor elevación de la voz en la pronunciación de un sonido sino que también muchas veces indica la duración del sonido mismo, pues aun se conservan en

(a) No nos ocupamos de la métrica latina en la presente obra porque aun suponiendo que los alumnos se encontrasen en disposición de medir versos latinos, dado el poco tiempo que las actuales disposiciones conceden al estudio de la lengua del Lacio, podrian repararla con más comodidad dicha métrica en la misma gramática que les haya servido anteriormente.

nuestra lengua algunos vestigios de la antigua cantidad prosódica y como el acento es uno de los elementos fundamentales de nuestra versificación, de ahí la necesidad de su estudio. Si decimos, por ejemplo:

El dulce lamentar de dos pastores,» tendremos un verso armonioso, pero si cambiamos el orden de las palabras, alterando por consiguiente el de los acentos y decimos: el lamentar dulce de dos pastores, la frase habrá dejado de ser verso.

Cesura, es una lijera pausa que se hace al recitar los versos, pausa que suele coincidir con la de sentido ú ortográfica.

Para conocer si una frase ó conjunto de sílabas constituye verso, es preciso medirle, esto es, examinar si consta ó no de las sílabas debidas; y ver si tiene bien colocados los acentos, de los que depende su sonoridad ó compás rítmico.

Para medir los versos castellanos se cuenta el número de sílabas por el de las vocales, considerando los *diptongos* y *triptongos* como una sola sílaba. Algunas veces forman diptongo y por consiguiente una sola sílaba en el verso, dos vocales seguidas que en prosa se pronuncian con separación, constituyendo dos sílabas distintas y esta licencia poética, que se conoce con el nombre de *sinéresis*, suele tener lugar cuando concurren las vocales *ea*, *eo*, pero debiéndose usar con discreción como en este verso.

Mal-diga-te-Dios, -vieja-seas-quien-fueres.

Otras veces, por el contrario, dos vocales seguidas que en prosa constituyen diptongo forman dos sílabas en el verso, como:

Del-Tor-mes-cu-ya-voz-ar-mo-nio-sa.

Esta licencia se llama diéresis.

Cuando concurren dos palabras de las cuales la primera termina en vocal ó diptongo, y la siguiente empieza también en vocal ó diptongo, se juntan dichas dos vocales ó diptongos, formando una sola sílaba; v. gr.

Me-pu-so-la.áu-rea-ci-ta-ra-en-la-ma-no.

Esta union de vocales ó diptongos toman el nombre de *sinalefa* y debe evitarse cuando de ella resulta dificultad ó dureza en la pronunciacion.

También debe advertirse para la medida del verso, que si termina en voz *llana*, como *dulce*, se cuentan todas las sílabas; si en voz *esdrújula* como *cántico*, se contará una sílaba menos; y si fuese *aguda*, como *sol*, una sílaba mas. Por ejemplo:

Haz que mis cánticos
Puros se eleven
Hasta el Señor.

Respecto á la colocacion del acento puede establecerse como regla general:

- 1.^a Todo verso pasisílabo
Pide acento en las impares.
- 2.^a Verso de sílabas nones
Acento quiere en las pares.

CAPÍTULO LVI.

DIFERENTES CLASES DE VERSOS.

Ya hemos dicho que se llama *metro* ó medida de

un verso el número de sílabas de que consta.

Los versos se llaman *agudos* cuando tienen acentuada su última sílaba, *llanos* cuando llevan acentuada la penúltima, y *esdrújulos* cuando está acentuada la antepenúltima sílaba.

La nomenclatura de los versos puede fundarse también en el número de sus sílabas, que en nuestra versificación castellana no pasan de catorce, bajando hasta tres y aun dos; pero estas dos últimas clases son de poco uso.

Algunos de ellos no toman ningún nombre especial.

Los de siete sílabas se distinguen con el nombre de *heptasilabos*; los de ocho *octosilabos*; los de diez, *decasilabos*; y los de once *endecasilabos*, y también heróicos á causa de su rotundidad y se emplean en los asuntos mas elevados. Los de doce sílabas se distinguen con el nombre especial de versos de *arte mayor*, y los de catorce sílabas se han llamado versos de Berceo ó alejandrinos: Ejemplos:

X De catorce sílabas.

Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,
Ganando á saltos locos la tierra desigual,
Salvando de los brezos el áspero ramaje
A riesgo de la vida de su ginete real.

No El con éntrambas manos le recogió el rendaje,
Hasta que el rudo bello tocó con el pretal;
Mas todo en vano: ciego, gimiendo de coraje,
Indómito al escape tendióse el animal.

(Zorrilla.)

De trece sílabas á la francesa.

No
En cierta catedral una campana habia
Que sólo se tocaba algun solemne dia,
Con el más récio son con pausado compás
Cuatro golpes ó tres solia dar no más;
Por esto y ser mayor de la ordinaria marca
Celebrada fué siempre en toda la comarca.

Iriarte.

De doce sílabas ó arte mayor.

No
Del álamo blanco las ramas tendidas,
Las copas ligeras de palmas y pinos,
Las varas revueltas de zarzas ó espinos,
Las hiedras colgadas del brusco peñon;
Medrosas fingiendo visiones perdidas,
Gigantes y monstruos de colas torcidas,
De crespas melenas al viento tendidas,
Pasaban en larga, fatal procesion.

De once sílabas.

No
Pasaban y Alhamar las percibia
Pasar, sin concebir su rapidez;
En más vertiginosa fantasía,
En más confusa y tumultuosa orgía,
Mas juntas, más veloces cada vez;
Y atronado su espíritu cedia
A la impresion fatídica, y corria
Frio sudor por su morena tez.

De diez sílabas.

No
Ya creia que huyendo el camino
Del corcel bajo el cóncavo callo,
Galopaba sobre un torbellino
Mantenido en su impulso no más;
Ya creia que el negro caballo,
Por la ardiente nariz y los ojos
Despidiendo meteoros rojos
Rastro impuro dejaba detrás.

De nueve sílabas.

No
Y espacios inmensos cruzando,
Y atrás á la tierra dejando,
Los valles de sombra saltando
Que cercan el mundo mortal,
Creyóse su mente perdida
En tierra jamás conocida,
Region de otra luz y otra vida,
De atmósfera limpia é igual.

De ocho sílabas:

No
Y vió que una alba serena
Con blanquísimos reflejos
Amanecia á lo lejos
En esta nueva region:
Y el alma exenta de pena
Cruzando el éter tranquilo,
Volaba á un eterno asilo
En otra inmortal mansion.

De siete sílabas:

Los astros vió suspensos
De auríferas cadenas
Y sus lumbreras llenas
De espíritus de luz;
Espíritus inmensos
En formas de caballos,
De corzos y de gallos
De enorme magnitud.

De seis sílabas:

Sutiles vapores
Le impelen suaves,
Y costas y naves
Se deja detrás;
Y espacios mayores
Cruzando en su vuelo,
Aborda del cielo
Las costas quizás.

De cinco sílabas.

Y le parece
Que se ennegrece
Mar, niebla y viento
En torno de él:
Y que se acrece
Cada momento
El movimiento
De su corcel.

De cuatro sílabas.

El camino
Desparece
Y sin tino
Ni destino
Que comprenda
Sobre senda
Audazmente
Carrilada,
Por un puente
De movable
Tirantez.
Vá sin huella
Perceptible
El perdido
Nazarita
Con horrible
É infinita
Rapidez.

No

De tres sílabas.

El puente
Vacila:
El príncipe
Oscila,
Perdido
El sentido,
Demente,
Transido
De horror,
Salvadle
Señor.

No

De dos sílabas.

Salvo

Fué

Oh!

Ya

¿Quién

Ve

Do

Vá?

(Zorrilla.)

Inútil parece decir que si citamos los versos de dos y tres sílabas, es solo como muestra de lo que nuestros poetas, especialmente los contemporáneos, han hecho en materia de versificación, impulsados muchas veces por el capricho de presentar formas nuevas y raras.

CAPÍTULO LVII.

DEL ACENTO EN LA VERSIFICACION.

Hemos indicado anteriormente una regla generalísima para la distribución del acento en el verso, regla reducida á que los versos de sílabas pares lleven el acento en las impares y que los de sílabas impares lo lleven en las pares; pero la importancia del acento es tal, si atendemos á su manera de influir en la estructura del verso, que no vacilamos en dar mucha amplitud al asunto, ocupándonos de ca-

da una de las clases de metro en particular, empezando por los de menos número de sílabas é ilustrando la regla con el ejemplo, á fin de que sea mas fácilmente comprendida.

El verso *bisilabo* ó de dos sílabas, lleva el acento en la primera y el *trisilabo* ó de tres, en la segunda. Estas dos especies son muy poco usadas, valiéndose de ellas los antiguos como de *piés quebrados*, en combinaciones con metros de dimensiones mayores. Ejemplos.

Tal, dulce
Suspira
La lira
Que hirió
En blando
Concento
Del viento
La voz
Leve
Breve
Son

(*Espronceda.*)

El verso *cuadrisilabo* tiene el acento en la tercera, variándolo ó no llevando ninguno, en las dos primeras.

Señor mio,
De este brio
Ligereza

Y destreza
No me espanto
Que otro tanto
Suelo hacer y acaso más.
Yo soy viva,
Soy activa,
Me meneo,
Me paseo;
Yo trabajo,
Subo y bajo,
No me estoy quieta jamás.

(Iriarte.)

El verso pentasilabo, ó *adónico*, lleva el acento en la cuarta sílaba, y lo *varía*, ó no tiene ninguno, en las tres primeras.

Nunca un pelmazo
Llega á entender
Lo que no cuadra
Con su interés.
Quise cansarle,
Me equivoqué
Sigo mi trote,
Sigue tambien:
Suelto de lengua
Agil de piés;
Siempre á la oreja
Como un lebrel.

(Moratin.)

No } El verso de seis sílabas, ó *exasilabo*, tiene el acento indispensablemente en la quinta, alternándolo en las cuatro primeras. Es verso peculiar de las endechas y letrillas, habiéndolo usado mucho Melendez.

En un verde prado
De rosas é flores,
Guardando ganado
Con otros pastores,
La ví tan fermosa
Que apenas creyera
Que fuera vaquera
De la Finojosa?

(*M. de Santillana.*)

Parad, airecillos,
No inquietos voleis,
Que en plácido sueño
Reposa mi bien,
Parad, y de rosas
Tejedme un dosel
Do del sol se guarde
La flor del Zurguen.

(*Melendez.*)

No } El verso *eptasilabo*, ó de siete sílabas tiene necesariamente el acento en la sexta, alternándolo en las cuatro primeras, notándose en este verso que es mas flúido cuantos mas acentos se hallan en las sílabas pares, que son la segunda y la cuarta. Se emplea este verso mucho en las anacreónticas y en las poesías destinadas al canto.

¿No veis como las gracias
De flores mil se llenan?

¿No veis como las ondas
Del ancho mar quietas

Aflojan los furores

Y amigas se serenan?

(Villegus.)

A todos los versos citados se les dá por algunos el nombre de *quebrados*, de *pié quebrado*, de *arte comun* ó *real*, *redondillos* y de *arte menor*:

No
El verso *octosilabo*, de ocho sílabas, ó de *redondilla mayor*, ha de tener indispensablemente acentuada la séptima, alternando el acento en las seis primeras, pero será mas armonioso si el acento se halla en la segunda y la cuarta. Este metro, destinado particularmente para los romances y las obras dramáticas, lo han usado casi todos nuestros poetas.

Non es de sesudos homes

Ni de infanzones de pró

Facer denuesto á un fidalgo

Que es tenuto más que vos;

Non los fuertes barraganes

Del vuestro ardid tan feroz,

Prueban en homes ancianos

El su juvenil furor;

No son buenas fechorias

Que los homes de Leon

Fieran en el rostro á un viejo,

Y no el pecho á un infanzon.

(Romancero.)

CAPÍTULO LVIII.

CONTINUACION DEL ANTERIOR.

El verso *eneasilabo*, ó de nueve sílabas, tiene el acento en la octava, variándolo en las otras, si bien debe preferirse en las sílabas pares. Esta especie de metro, es casi exclusivo de las poesías destinadas al canto y fuera de ellas se encuentran pocos modelos.

Si querer entender de todo
Es ridícula presuncion
Servir sólo para una cosa
Suele ser falta no menor.

(*Triarte.*)

El *decasilabo*, ó de diez sílabas, que se emplea generalmente en los himnos, tiene el acento en la novena y también en la tercera y sexta. Si falta en alguna de las dos, se hecha de menos en el canto y hay que suplirlo artificialmente: otras veces el deca-silabo no es sino la reunion de dos versos de cinco sílabas, por ejemplo:

A las armas valientes Astures,
Empuñadlas con nuevo vigor,
Que otra vez el tirano de Europa
El solar de Pelayo insultó.

(*Job.*)

Cayó á silbidos mi Filomena.
Solemne tunda llevaste ayer,

Quando se imprima verán que es buena.

¿Y qué cristiano la ha de leer?

(Moratin.)

El *endecasílabo* ó de once sílabas, llamado también *heróico*, *italiano* ó de *soneto*, es muy usado, por cuanto se emplea en los tercetos, octavas reales, soneto y en los versos asonantados que se usan en la oda heróica, en la epopeya, la tragedia y algunas otras composiciones. Es indispensable que tenga el acento en la décima sílaba, y además en la sexta, ó en la cuarta y la octava. Se apoya por consiguiente en la sílaba céntrica ó en la cuarta y octava que equidistan de los extremos, siendo más cadenciosos los endecasílabos cuanto más abundan los acentos en las sílabas pares, por ejemplo:

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba,
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa,
Y dulce primavera deseaba.

(Garcilaso.)

Cuando en el endecásilabo, además de estar acentuadas las sílabas cuarta y octava se comete después de la quinta una pausa ó *cesura*, resulta el verso llamado *sáfico*, que, efectivamente, suena en nuestro

oído como los que conocemos con igual nombre en la versificación latina.

Dulce vecino-de la verde selva,
Huésped eterno-del Abril florido,
Vital aliento-de la madre Vénus,
Céfiro blando.

(*Villegas.*)

El verso *dodecasilabo*, ó de arte mayor consta de dos redondillas menores. Su estructura es propiamente la de dos versos de seis sílabas juntos, y hay un descanso perfecto en la sexta, donde termina siempre la palabra, de modo que si la quinta es una final aguda, vale por dos. Para que estos versos sean numerosos, es necesario que tengan el acento en las segundas sílabas de ambos *hemistiquios*, es decir, de ambos medios versos.

Bien se mostraba-ser madre en el duelo,
Que hizo la triste-después que yá vido
El cuerpo en las andas-sangriento, tendido,
De aquel que criára-con tanto desvelo.

(*J. de Mena.*)

De pompa ceñida-bajó del Olimpo
La diosa que en fuego-mi lábio encendió;
Sus ojos azules-de azul de los cielos,
Su rubio cabello-de rayos del sol.

(*M. de la Rosa.*)

¡Oh cuánto padece de afanes cercada,
Merced al engaño de fiero enemigo,
En largo castigo la prole de Adán!
Oh! Vuelva á nosotros la luz deseada
Y dé sus promesas el cielo cumplidas,
Que yá repetidas en sombras están!

(*Moratin.*)

Los versos de trece sílabas están compuestos realmente de dos de seis y siete sílabas, ó de siete y seis. La colocacion de los acentos varia segun terminan en palabra *llana* ó *aguda*: los que terminan en llana suelen llevar el acento en todas las sílabas pares, y los que acaban en palabra aguda en la primera, tercera, sexta, octava y décima,

Tenia la ciudad en su jurisdiccion
Una aldea infeliz de corta poblacion,
Siendo su parroquial una pobre iglesita,
Con chico campanario, á modo de una ermita,
Y un rajado Esquilon, pendiente en medio de él
Era allí él que hacia el principal papel.

(*Iriarte.*)

Los versos *alejandrinos* ó de catorce sílabas, llamados tambien de Berceo, constan en realidad de dos versos eptasílabos y por eso Nicolás Antonio los llamó *endechas dobles*, por ejemplo:

Conozco de tus pasos-las invisibles huellas

Del repentino trueno-en el rugiente son,
Las chispas de tu carro-conozco en las centellas,
Tu aliento en el rujido-del rápido Aquilon.

¡Quién ante tí parece!-Quien es en tu presencia
Mas que una arista seca-que el aire vá á romper?
Tus ojos son el dia,—tu soplo la existencia;
Tu alfombra el firmamento;-la eternidad tu ser.

Palomas de los valles,-prestadme vuestro arrullo;
Prestadme, claras fuentes,-vuestro gentil rumor;
Prestadme, amenos bosques,-vuestro feliz murmullo.
Y cantaré á par vuestro-las glorias del Señor.

(Zorrilla.)

Se han hecho ensayos de versos de mayor número de sílabas, como los de quince y diez y seis, pero no han podido tener aceptación.

CAPITULO LIX.

DE LA RIMA.

Se dá el nombre de *rima* á la igualdad ó semejanza de la terminacion de dos ó mas dicciones, contando desde la última vocal acentuada.

La *rima* es *perfecta* ó *imperfecta*. La *rima perfecta* que se llama *consonancia*, consiste en que todas las letras (vocales y consonantes) sean las mismas al final de dos ó mas palabras, contando desde la última vocal acentuada; como *crystal* y *celestial*, *amor* y *dolor*, *naciente* y *oriente*. La *rima imperfecta*, llamada *asonancia*, consiste en que las vocales del fin de dos ó

mas palabras, contando desde la última acentuada, sean las mismas, aunque las consonantes sean diversos; como *hombre* y *noble*, *selva* y *perla*. Estas palabras se llaman *asonantes* así como las anteriores reciben el nombre de *consonantes*.

La *rima*, es un elemento característico y aun casi necesario en nuestro sistema rítmico, pues si se prescinde de la consonancia y de la asonancia en cualquiera agrupación de versos, es sumamente difícil distinguir la regularidad del ritmo sólo por el número de sílabas.

La principal condición para rimar bien, es tener un buen oído y verdadero instinto de la armonía, educados con la reflexiva lectura de los buenos poetas; no obstante, se tendrán en cuenta las observaciones siguientes: 1.^a Los consonantes deben ser variados, es decir que deben alternar en las rimas toda clase de palabras, con variedad de terminaciones. 2.^a No deben prodigarse los consonantes muy vulgares, tales son las terminaciones verbales en *ba*, *ia*, *ando*, *endo*, etc. 3.^a No se halla autorizado el uso de tres consonantes seguidas. 4.^a No deben interpolarse consonantes que sean á la vez asonantes inmediatos. 5.^a Se evitarán los consonantes duros, forzados y ociosos; ó lo que es lo mismo, toda cacofonía, violencia, y con especialidad todo lo que suele llamarse *ripio*.

Respecto al uso de los asonantes se tendrá presente: 1.^o Que no se emplee mas que uno solo en una misma composición. 2.^o La consonancia es un defecto grave en los metros en asonante. 3.^o La asonancia, no se pierde en algunos casos por la

conurrencia de otra vocal en la misma sílaba, sino es la predominante. Así algunos poetas han hecho rimar *novicio* con *listo*; *Amarilis* con *libres*; *Vénus*, con *sujeto: voy*, con *Sol*. 4.º En las palabras esdrújulas se atiende para el asonante á las vocales de la sílaba acentuada y final, prescindiendo de las otras que pueda haber intermedias, así *cándido* es asonante de *cántaro*. Por ejemplo:

Buen muchacho es el marqués.....
Sí, sí, pero es tan novicio...
¡Eh! ¿qué importa? con el tiempo.....
Es despejado, muy *listo*
Y puede llegar si quiere
Á ser de la córte el *ídolo*.

(*Rubí.*)

CAPÍTULO LX.

DE LAS COMBINACIONES MÉTRICAS. PAREADOS, TERCETOS Y CUARTETOS.

Las diversas combinaciones de versos formando grupos regulares, que se van repitiendo hasta dejar esplanado el pensamiento de una composición poética, se llaman en general *estancias* ó *estrofas*; recibiendo á veces nombres particulares cada una de ellas.

Depende en general, la regularidad de las combinaciones métricas: 1.º Del número y especies de versos que las constituyen. 2.º Del orden en que es-

tán colocados, 3.º De la uniformidad de la rima.

Se dividen las *combinaciones métricas* por razón del verso, en *uniformes* y *variadas*; y unas y otras por razón de su rima en *consonantes* y *asonantes*.

Llámanse metros *uniformes* los que constan de versos de una misma especie, y *variados*, los que se forman de verso de especies diferentes. De aquí resultan cuatro clases de metros ó combinaciones, á saber: *uniformes* variados en consonantes, *uniformes* variados en asonantes, variados en consonante y variados en asonantes.

Llámanse *pareados* las estancias de dos versos consonantes entre sí, por ejemplo:

Sirvió en muchos combates una espada
Tersa, fina, cortante, bien templada,
La mas famosa que salió de mano
De insigne fabricante toledano.

(Iriarte.)

Aquí yacen dos maestrantes
Ocupados como antes.

(Martinez de la Rosa.)

Aquí fray Diego reposa,
Que jamás hizo otra cosa.

(Jérica.)

Á la ninfa del Túria, hermosa y bella,
Mi imágen doy y el corazon con ella.

(Martinez de la Rosa.)

Los versos de los pareados pueden ser de toda clase de medidas.

El *terceto*, es una combinacion de tres versos endecasílabos, generalmente, que riman el primero con el tercero ó el segundo con el tercero, pero cuando se emplea en la composicion mas de un terceto, entonces riman el primero con el tercero, el segundo con el primero y tercero del segundo terceto, y así sucesivamente, terminando con un cuarteto, por ejemplo:

Fábio las esperanzas cortesananas
Prisiones son, do el ambicioso muere
y donde al mas astuto nacen canas.

Y el que no las limare ó las rompiere
Ni el nombre de varon ha merecido,
Ni subir al honor que pretendiere.

(Rioja.)

Cuando los versos de esta clase de estancias son de pocas sílabas ó de arte menor, se llaman *tercerillas* y suelen usarse para motes, empresas, epitafios epigramáticos, etc.

Aquí yace un cortesano
Que se quebró la cintura
Un dia de besamano.

Aquí enterraron de balde
Por no hallarle una peseta...
No sigas; era un poeta.

(Martinez de la Rosa.)

Harta de paja y cebada.
Una mula de alquiler,
Salía de la posada.

Y tanto empezó á correr,
Que apenas el caminante
La podía detener.

(*Iriarte.*)

Cuarteto, son estrofas ó estancias de cuatro versos endecasílabos, que riman en consonancia el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero; ó bien, el primero con el tercero y el segundo con el cuarto, en cuyo caso se llaman *serventesios* ó de rimas cruzados; por ejemplo:

Aquí yacen de Cárlos los despojos;
Lá parte principal volvióse al cielo,
Con ella fué el valor: quedóle al suelo
Miedo en el corazon llanto en los ojos.

(*Fray Luis de Leon.*)

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé; rompí los lazos;
Ven, y verás el alto fin que aspiro
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

(*Rioja.*)

Las *cuartetas* ó *cuartillas* antiguamente, son estancias de cuatro versos octosílabos, que riman en consonancia el primero con el tercero y el segundo con el cuarto, como:

Guarde para su regalo
Esta sentencia el autor;
Si el sábio no aprueba, malo;
Si el nécio aplaude, peor.

(*Iriarte.*)

Por la celeste venganza
Quedé en mármol convertida;
Mas el arte tanto alcanza,
Que en el mármol me dá vida.

(*M. de lo Rosa.*)

Si riman los versos, el priméro con el cuarto, y el segundo con el tercero, toman el nombre de *redondillas*, Ejemplo:

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

(*B. de Alcazar.*)

Hoy tus ojos no están buenos,
Y hay quien dice que lo siente;
Yo no, porque, finalmente,
Son dos enemigos menos.

(*Iriarte.*)

CAPÍTULO LXI.

DE LA QUINTILLA, SEXTINA, OCTAVA, Y OCTAVILLA.

La *quintilla*, es una estancia de cinco versos de

cualquier medida con tal que sean iguales en dimension los cinco versos, pudiendo rimar de cualquier modo, no poniendo seguidos tres consonantes. Tres versos de los cinco tienen una misma rima y dos otra diferente. Si los cinco versos son de arte mayor ó endecasílabos, entonces la combinacion se llama quinteto. Ejemplo:

¡Miserable pueblo de Judá! en tus ojos
Tu avaricia fébril puso una venda,
Y Dios te ha condenado en sus enojos
A vender de tu herencia los despojos,
De lugar en lugar, de tienda en tienda,
.....
Sus remansos ceñidos de espadañas,
Umbrosos sauces y sonoras cañas,
Eran abrevaderos de palomas;
Y huertos mil ornaban sus montañas
De uvas cargados y fragantes pomos.

(Zorrilla.)

Sobre un caballo alazano
Cubierto de galas y oro,
Demanda licencia ufano
Para alancear un toro
Un caballero cristiano.

El bruto se le ha encarado
Desde que le vió llegar
De tanta gala asombrado,
Y alrededor le ha observado

Sin moverse de un lugar:
Pero ya Rodrigo espera
Con heróico atrevimiento;
El pueblo mudo y atento;
Se engalla el toro y altera
Y finge acometimiento.

La cola inquieto menea,
La oreja diestra mosquea,
Váse retirando atrás
Para que la fuerza sea
Mayor y el ímpetu mas.

(Moralin.)

Ven conmigo al bosque ameno
Y al apacible sombría
De olorosas flores lleno,
Do en el dia mas sereno
No es enojoso el estío.

(Gil Polo.)

Sextina, es una combinación de seis versos endecasílabos que riman, los cuatro primeros alternados y los dos últimos pareados. Es combinación muy poco usada en castellano. Ejemplo:

Hubo algun tiempo en los remotos años
Del mundo infancia, en que la dura tierra
No le causaba al hombre algunos daños,
Ni con zarzas ni abrojos hizo guerra,

Y sin cultivo, pródiga y esclava,
Los frutos de sus árboles le daba.

(*Moratin.*)

La *sextilla*, que consta de seis versos octosílabos,
es menos usada todavía.

La *octava real* ó *heróica* es una combinación de
ocho versos endecasílabos que riman el primero
con el tercero y quinto, el segundo con el cuarto y
sesto y los dos últimos pareados. Ejemplo:

Ven ¡oh sagrada Cruz! dame tus brazos
Que yo te doy con caridad los míos,
Y te regalo con estrechos lazos
Para mí fuertes, para el hombre píos;
Y si á tu amor no bastan mis abrazos
Yo te prometo de mi sangre ríos,
Con que lavada, y bella, y dulce quedes,
Y rica en fin para ofrecer mercedes.

(*Hojeda*)

Los blancos rostros, mas que flores bellos
Eran de crudos puños ofendidos
Y manojos dorados de cabellos
Andaban por los suelos esparcidos
Vieran pechos de nieve y tersos cuellos.
De sangre y vivas lágrimas teñidos,
Y rotos por mil partes y arrojados
Ricos vestidos, joyas y tocados.

(*Ercilla.*)

La *octavilla*, es una estrofa de ocho versos de cualquier especie de los cuales el cuarto y el octavo riman en voz aguda, los tres primeros y el quinto, sexto y séptimo, se combinan al arbitrio del poeta. Ejemplos:

Salve, Señora,
Reina del cielo,
Madre y consuelo
Del pecador;
Vida y dulzura,
Nuestra esperanza,
Nave segura
De salvacion.

(T.)

El cuadro divino,
La paz la ventura,
Perfumes, frescura
Y luz celestial;
De aquel peregrino
País, torna pura
Al rey granadino
La calma vital.

(Zorrilla.)

Débil mortal, no te asuste
Mi oscuridad ni mi nombre;
En mi seno encuentra el hombre
Un término á su pesar.

Yo compasiva le ofrezco
Léjos del mundo un asilo,
Donde á mi sombra tranquilo
Para siempre duerma en paz.

Isla yo soy de reposo
En medio el mar de la vida
Y el marinero allí olvida
La tormenta que pasó:
Allí convidan al sueño
Aguas puras sin murmullo
Allí se duerme al arrullo
De una brisa sin rumor

.
En mí la ciencia enmudece,
En mí concluye la duda
Y árida, clara, desnuda
Enseño yó la verdad;
Y de la vida y la muerte
Al sábio nuestro el arcano
Cuando al fin abre mi mano
La puerta á la eternidad.

(*Espronceda.*)

CAPÍTULO LXII.

COPLAS DE ARTE MAYOR, DÉCIMA Y SONETO.

En la *copla de arte mayor* se combinan ocho versos de doce sílabas, rimando el primero con el cuarto, quinto y octavo; el segundo con el tercero y el sexto con el sétimo. Fué metro muy usado y especialmente, por Juan de Mena.

A vos el apuesto cumplido garzon,
Asmandobos grato la péñola mia,
Vos face homildosa la su cortesia
Con metros polidos, vulgares en son:
Cá non era suyo latino sermon
Trobar, é con ese decirvos loores:
Calonges é prestes que son sabidores
La parla vos fablen de Túlio y Maron,

(*L. Moratin.*)

Cuando el número de sílabas de los versos que componen la estrofa no llegan á diez, se llama copla de arte menor. Ejemplo:

Ya la gran noche pasaba
Y la luna se escondía,
La clara lumbre del dia
Radiante se mostraba:
Al tiempo que reposaba
De mis trabajos é pena
Hoy triste cantilena
Que tal cancion pronunciaba.

(*Marqués de Santillana.*)

La *décima* ó espinela, por atribuirse su invencion á Vicente Espinel, consta de diez versos octosilabos que riman generalmente primero con cuarto y quinto, segundo y tercero pareados, el sexto y sétimo con el décimo y pareado el octavo con el noveno:

Cuentan de un sábio que un dia
Tan pobre y misero estaba,

Que solo se sustentaba
De unas yerbas que cogia.
;Habrá otro (entre sí decía)

Más pobre y triste que yo?

Y cuando el rostro volvió

Halló la respuesta viendo

Que iba otro sábio cogiendo

Las hojas que él arrojó.

Sueña el rico en su riqueza

Que más cuidados le ofrece;

Sueña el pobre que padece

Su miseria y su pobreza.

Sueña el que á medrar empieza;

Sueña el que afana y pretende,

Sueña el que agravia y ofende;

Y en el mundo en conclusion,

Todos sueñan lo que son

Aunque ninguno lo entiende.

(Calderon.)

Puede tambien verse la siguiente variedad de décimas.

Aquí la envidia y mentira

Me tuvieron encerrado.

Dichoso el humilde estado

Del sábio que se retira

De aqueste mundo malvado;

Y con pobre mesa y casa,

En el campo deleitoso

Con solo Dios se compara,

Y á solas su vida pasa

Ni envidiado ni envidioso.

(*F. L. de Leon.*)

El soneto es una combinacion que consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos. En los dos cuartetos hay igualdad de rima jugando solo dos consonantes diferentes. Los tercetos se riman al arbitrio del poeta, si bien son mas sonoros los que llevan sólo dos consonantes. En el siguiente ejemplo de Lope de Vega se unen la teoría y la práctica:

Un soneto me manda hacer Violante,
Que en mi vida me he visto en tal aprieto;
Catorce versos dicen que es soneto;
Burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto
No hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando
Y aun parece que entré con pié derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando:
Contad si son catorce y está hecho.

Dime, Padre comun, pues eres justo,
¿Por qué ha de permitir tu Providencia,
Que arrastrando prisiones la inocencia,
Suba la fraude al tribunal augusto?

¿Quién dá fuerzas al brazo que robusto
Hace á tus leyes firme resistencia?
Y que el celo que más las reverencia
Gima á los piés de vencedor injusto?

Vemos que vibran victoriosas palmas
Manos inícuas, la virtud gimiendo
Del tiempo en el injusto regocijo.....

Esto decía yo, cuando riendo
Celestial ninfa apareció y me dijo:
¡Ciego! ¿Es la tierra el centro de las almas?

Á veces han añadido los poetas dos ó mas versos
al soneto para completar el pensamiento que tratan
de exponer, pero esto solo puede tolerarse en asun-
tos festivos.

Vive Dios, que me espanta esta grandeza
Y que diera un millon por describilla,
Porque ¿Á quién no suspende y maravilla
Esta máquina insigne, esta riqueza.

● Por Jesucristo vivo, cada pieza
Vale mas de un millon, y que es mancilla
Que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto,
Por gozar de este sitio, hoy ha dejado
La gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valenton, y dijo: es cierto
Cuanto dice voacé señor soldado;
Y el que dijere lo contrario, miente
Y luego incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,

Miró al soslayo, fuese... y no hubo nada.

(Cervantes.)

CAPITULO LXIII.

DE LOS METROS VARIADOS EN CONSONANTE.

Las combinaciones métricas variadas en consonante son: las estrofas *liricas*, las *coplas de pié quebrado*, las *silvas*, y otras muchas arbitrarias.

Las *liras*, son combinaciones compuestas de versos endecasílabos rimados en consonancia, en heptasílabos rimados tambien entre sí, y mezclados unos con otros al arbitrio del poeta. Generalmente tienen cuatro, cinco y algunas veces mas versos, ejemplos:

¡Cuán solitaria la nacion que un dia
Poblara inmensa jente;
La nacion cuyo imperio se extendía
Del ocaso al oriente.

(Espronceda.)

Oye que al cielo toca
Con temeroso son la trompa fiera;
Que en Africa convoca
El moro á la bandera
Que al aire desplegada vá ligera.

(F. L. de Leon.)

¡Oh, víctima preciosa

Ante siglos de siglos degollada!
Aun no ahuyentó la noche pavorosa
Por vez primera el alba nacarada,
Y hostia de amor tierno
Moriste en los decretos del eterno.

(Lista.)

Como modelo de *estancias* líricas ó estrofas más extensas que las anteriores puede verse la canción de Herrera á la batalla de Lepanto y la de Rodrigo Caro á las ruinas de Itálica, que empieza así:

Estos, Fabio. ¡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, allí 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.

(R. Caro.)

Silva es una combinación de versos endecasílabos rimados al arbitrio del poeta con heptasílabos, pudiendo intercalar versos sueltos con los consonantes. Ejemplo:

Dice un poeta contemporáneo tan ilustre como modesto, hablando de la armonía, en una de sus magníficas odas:

¿Qué es el hondo rugido
Qué, pavor infundiendo en los mortales,
Con relámpago súbito encendido
Lanza la negra nube
Las bóvedas rasgando celestiales,
Sino un inmenso canto
De la naturaleza embravecida
Que al hombre, con espanto,
Lo frágil le recuerda de su vida?

Y aquel manso ruido
De las hojas movidas por el viento,
Cuando el sol más subido
Nos obliga á ocupar umbroso asiento,
Dulcísima armonía
De los árboles es, cuyos amores,
Melancólicos cantan á porfía
Los dulces ruiseñores,
Tiples divinos de la selva umbria.

El plateado arroyo,
La bulliciosa fuente,
El férvido torrente,
La hórrida catarata,
El rio que sonante se dilata,
Los mares, ya tranquilos, ya alterados,

Son de líquida plata
Divinos instrumentos acordados.

(*D. Zacarias Acosta.*)

Oh jóvenes, buscad un juez severo,
Un crítico imparcial que no dé indulto
Al raquítico verso mal nacido,
Al bajo, al torpe, al áspero, al inculto:
Y con pluma tremenda.....
A correccion ó muerte los condene
Por mas que vuestro orgullo los defienda.

(*M. de la Rosa.*)

Para las hojas de tu crespo seno
Te dió amor de sus alas blandas plumas
Y oro de sus cabellos dió á tu frente.
¡Oh fiel imágen suya peregrina!
Bañóte en su color sangre divina
De la deidad que dieron las espumas
¿Y esto, purpúrea flor, y esto no pudo
Hacer ménos violento el rayo agudo?
Róbate en una hora,
Róbate licencioso sn ardimiento,
El color y el aliento:
Tiendes aun nó las alas abrasadas,
Y ya vuelan al suelo desmayadas:
Tan cerca, tan unida
Está al morir tu vida,
Que dudo si en sus lágrimas la aurora
Mústia tu nacimiento ó muerte llora.

(*Rioja.*)

Coplas de *pié quebrado*, son unas estancias en que se combinan algunos versos largos con sus hemistiquios, ó medios versos, ó al arbitrio del poeta, por ejemplo:

Despierte el alma dormida
Avive el seso y despierte
Contemplando
Como se pasa la vida
Como se viene la muerte
Tan callando.

(*J. Manrique.*)

Hay otras muchas combinaciones en que se mezclan versos *llaños*, *agudos* y *esdrújulos*; sin límite preciso en su número ni en su medida.

CAPÍTULO LXIV.

DE LOS METROS EN ASONANTE Y DEL VERSO LIBRE.

Las combinaciones de versos en asonante son: el *romance* con sus variedades (uniformes:) y las *endechas reales y septinas*, (variados.)

Considerado el *romance* como metro, es una tirada de versos de la misma especie que llevan un solo asonante en los versos pares hasta concluir la composición. Si los versos son de once sílabas, el romance se llama *heróico* y si de menos de ocho, *endecha* y *romancillo*.

Se llama romance rodondillo cuando está construido formando estrofas de cuatro versos. por ejemplo:

En la hermosa ciudad que el Jenil baña,

Y el Darro con sus aguas fertiliza,
Matizando sus cármenes de flores,
De frescas flores que el abril anima,
Yace soberbio alcázar, cuya cumbre
Del aire ocupa la region vacía;
Palacio un tiempo del monarca moro.
Que el régio trono granadino pisa.

(*L. Moratin.*)

«Hola, hidalgos y escuderos
De mi alcurnia y mi blason.
Mirad como bien nacidos
De mi sangre y casa en pró.
Esas puertas se defiendan
Que no ha de entrar, vive Dios,
Por ellas, quien no estuviere
Mas limpio que lo está el sol.»

(*Romancero*)

En una anchurosa cuadra
Del alcázar de Toledo,
Cuyas paredes adornan
Ricos tapices flamencos;
Al lado de una gran mesa
Que cubre de terciopelo
Napolitano tapete
Con borlones de oro y flecos;
Ante un sillón de respaldo
Que entre bordado arabesco
Los timbres de España ostenta

Y el águila del imperio,
De pié estaba Cárlos quinto,
Que en España era el primero,
Con gallardo y noble talle,
Con noble y tranquilo aspecto.

(*Romancero*)

Yá de los altos montes
Las encumbradas nieves,
Á valles hondos bajan
Desesperadamente:
Ya llegan á ser rios
Las que antes eran fuentes,
Corridos de ver mares
Los arroyuelos breves.

(*Villegas.*)

Se llaman *endechas reales* las combinaciones en que entran cuatro versos, de los cuales los tres primeros son de siete sílabas y el último endecasílabo, pudiendo ser dos los endecasílabos. Riman juntos los versos pares y van sueltos ó libres los impares.

¡Aplaca, Rey augusto,
Aplaca ya tus manes,
Y escucha de tus hijos
Las tristes voces y sentidos ayes!
Al pié de tu sepulcro
Te imploran como á padre,
Con llanto de sus ojos
Borrando los regueros de tu sangre

La *seguidilla* ó *septina*, es una combinacion en asonancia, de siete versos, de siete y de cinco sílabas. Es combinacion poco usada en la literatura erudita, pero mucho como letra de los cantos y bailes populares conocidos con aquel nombre.

El amor que te tengo
Parece sombra;
Cuanto mas apartado,
Mas cuerpo toma.
La ausencia es aire
Que apaga el fuego chico
Y enciende el grande

El verso *libre*, *suelto* ó *blanco*, prescinde en sus combinaciones de la cadencia ó rima: De aquí la dificultad de escribir en esta clase de versos, pues es necesario que se supla la carencia de ese requisito con una sonoridad tal en la eleccion de las palabras y en la distribucion de los acentos y pausas ortográficas, que muchas veces se agota el poeta en esfuerzos estériles. Entran aisladamente en muchas clases de combinaciones en asonante, pero cuando van solos en la composicion, han de ser precisamente endecasílabos, no admitiéndose el de cinco sílabas ó *adónico*, sino en las estrofas llamadas *sáficas* á imitacion de los latinos.

..... Por ignorada
Senda me aparto con errante huella.
Y atrás volviendo alguna vez los ojos:
Adios, mi pátria, sollozando dije:

Adios, praderas verdes, donde oculto
Entre juncos y débiles cañerlas,
Manzanares humilde se adormece
Sobre las urnas de oro. Adios, y acaso
Para nunca volver. A la espesura
De incultos bosques y profundo valle
La planta nuevo apresuradamente;
Bien como el ciervo al conocerse herido
De enherbolado arpon las cumbres altas
Sube, desciende de la sierra al llano,
Y los anchos arroyos atraviesa:
En vano ¡ay, triste! en vano, que el agudo
Hierro, teñido en la caliente sangre,
Cerca del corazon lleva pendiente.

(Moratin.)

Dulce vecino de la madre selva
Huésped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Vénus,
Céfiro blando:
Si de mis ansias el dolor supiste,
Tú que las quejas de mi voz llevaste,
Oye, no temas, y á mi ninfa dile,
Dile que muero.

(Villegas.)

CAPÍTULO LXV.

DE LA POESÍA EN GENERAL. POESÍA LÍRICA, ODAS SAGRADAS
Y HERÓICAS.

Las composiciones poéticas pueden ser *líricas*,
épicas, *didácticas*, *bucolicas* y *dramáticas*.

Damos el nombre de *poesía lírica* á la que tiene por objeto expresar los afectos de nuestra alma y cuyo fin directo es mover las pasiones. Llámase *lírica* por que en su origen fué exclusivamente destinada al canto que se acompañaba con la lira ú otro instrumento músico. La forma especial de este género de poesía es la *oda*, palabra originada de otra griega que significa literalmente *cancion*.

La *oda*, por consiguiente es una composición poética que, destinándose al canto, expresa los sentimientos arrebatados del poeta á impulsos del entusiasmo, y aunque el canto en la oda no se efectúa ya al son de la lira ni de otro instrumento, se realiza no obstante en el entusiasmo de la admiración que produce en nosotros un objeto capaz de excitar el ánimo con viveza y energía.

Generalmente se distinguen cuatro clases de odas: *sagradas, heróicas, filosóficas ó morales y festivas ó anacreónticas*.

La *oda sagrada* tiene por objeto excitar y enaltecer el sentimiento religioso, cantando las glorias de Dios y de la religion. Sublimes de suyo por la majestad y grandeza del asunto, piden grande entusiasmo y entonación, constituyendo su carácter propio cierto misticismo de que deben ir acompañadas. Las odas de Fray Luis de Leon, *Á la Ascension del Señor*, la titulada *Noche Serena* y la que empieza *¿Cuándo será que pueda*, etc.; son modelo de este género. Tambien merecen citarse la de D. Alberto Lista *Á la muerte de Jesús* y la de Melendez titulada, *La presencia de Dios*.

Pertenece igualmente á esta especie de odas los

Salmos de David, los *himnos* y *cánticos sagrados*, y como modelos sublimes el *Cántico de Moisés* después del pasaje del mar Rojo, el *cántico de Débora*, y el que se conoce con el nombre de *Magnificat*. Reciben tambien el nombre de himnos los cantos en alabanza de las acciones y de todos aquellos objetos dignos de elogio, como el himno *en loor del Cardinal Espinosa*, por Hurtado de Mendoza: el himno *A la Luna*, por Jovellanos y el de Espronceda, *Al Sol*. Se llaman así mismo himnos, ciertas canciones patrióticas escritas para ponerse en música y que han sido en nuestros tiempos las composiciones mas populares.

Recibe el nombre de *oda heróica*, llamada tambien *Pindárica*, aquella composicion en que se canta con todo el fuego del entusiasmo las acciones de algun personaje ilustre, las hazañas marciales de algun héroe, ó las grandes invenciones y descubrimientos con que se honra la humanidad.

No puede citarse modelo mas perfecto y acabado en esta especie de odas que las del poeta griego Píndaro, del cual han tomado su nombre. Horacio, entre los latinos, sin elevarse á tanta altura como Píndaro en esta especie, es el que mejor ha sabido imitarle, principalmeete en sus odas *Pastor cum tra-*
heret, Qualem ministrum fulminis, etc., y en otras muchas que pueden exhibirse como modelos. Figuran entre nuestros poetas en primera linea: Herrera, en su oda *Á Don Juan de Austria*, y en sus canciones *Por la victoria de Lepanto* y por la *Pérdida de Don Sebastian*; Fray Luis de Leon, en la *Profecía del Tajo*; Melendez, en *La Gloria de las Artes*, y Quin-

tana en sus odas *Al dos de Mayo* y *Al inventor de la imprenta*.

CAPÍTULO LXVI.

ODAS FILOSÓFICAS, ANACREÓNTICAS, FESTIVAS, ERÓTICAS,
EPITALAMO Y ROMANCE.

Se dá el nombre de *oda filosófica ó moral*, á la que expresa los sentimientos que nos inspiran la vista de algun objeto y nuestras propias reflexiones sobre los sucesos de la vida, la inestabilidad de las cosas humanas y las revoluciones de la fortuna, etc. Horacio es el poeta latino mas notable en esta especie de odas. Sus bellísimas composiciones *Beatus ille qui procul negotiis*, imitada por Fray Luis de Leon en la que tituló *Á la vida del campo*: la que empieza *Otium divos rogat etc.*, *Rectius vives, Licine etc.* con otras muchas de este género, son los mas perfectos modelos que pueden presentarse. Entre nuestros poetas figuran como muy notables, Fray Luis de Leon en su oda ya citada y Rodrigo Caro en la suya, *Á las ruinas de Itálica*.

Las anacreónticas, son las odas en que el poeta juguetea, á la manera de Anacreonte, sobre un pensamiento delicado é ingenioso, pintando las vivas emociones que nos causan los placeres puros y legítimos de la vida. Nuestro poeta Iglesias puede servirnos de modelo en la oda que empieza *Siendo yo tierno niño*, etc.; Melendez en la suya *Retórico molesto* y Cadalso *¿Quién es aquel que baja*, etc.

Se llaman *odas festivas ó ligeras* aquellas cuya in-

dole tranquila y sosegada, no alteran ni perturban la razon y se caracterizan por una dulzura y gracia particular, acompañada de armónica y suave versificación. Se refieren á estas especie de odas las *letrillas*, *cantatas*, *cantinelas*, y toda clase de composiciones dispuestas para el canto, como son las *árias*, *cavatinas*, *rondós*; cuyo objeto es servir para la representacion de los dramas líricos.

La cancion popular española la constituyen las *letrillas*, los *villancicos*, los *gozos*, las *seguidillas*, los *cantarillos*, las *jácaras* y *coplas sueltas* para *jotas*, *liranas* etc. Puede formarse idea del buen gusto en esta clase de composiciones leyendo el Cancionero general de Hernandez del Castillo y el titulado Cancionero de Baena.

Las odas *eróticas* respiran el ardor de una pasion amorosa casi siempre contrariada, como las del príncipe de Esquilache, de Figueroa, y algunas de Iglesias.

Se dá el nombre de epitalamio (canto nupcial) á un poema destinado á cantarse en celebridad de alguna boda. Forman el asunto de este género de composicion lírica, las alabanzas de los esposos y las súplicas al dios Himeneo para que proteja y corone de felicidad el nuevo matrimonio. El dedicado por Catulo al casamiento de Julia y Manlio es un bellissimo modelo digno de imitarse en este género. El único epitalamio que tenemos en nuestra lengua de regular mérito es el que escribió don Nicolás de Moratin á las bodas de la Infanta de España doña María Luisa de Borbon.

Finalmente, tambien pertenecen á esta clase de

composiciones poéticas los romances, poemas populares en su origen que celebraban los hechos que el pueblo juzgó dignos de sus cantos, formando la colección de ellos un tesoro de inestimable precio, pues la inspiración popular que reflejan abunda en conceptos é imágenes bellísimas, hasta el punto de que el alemán F. Schlegel digera que es una corona de riquísimas perlas. Debe estudiarse la variada y abundante colección de romanceros publicada por el Sr. Duran, en cuya colección podrá apreciarse la división que de ellos se hace generalmente por sus asuntos, en romances *moris- cos caballerescos, históricos, vulgares, doctrinales, amorosos y satíricos.*

Puede decirse que el romance constituye no solo la poesía verdaderamente nacional, sino que también es el punto de partida de nuestra poesía lírica, épica y dramática.

La *balada*, introducida modernamente en nuestra poesía, es el romance ó canto popular de los pueblos del Norte. Casi siempre se expone en ella, de una manera rápida é incidental, una situación ó pequeña acción casi siempre dramática que deja entrever la profunda emoción del poeta. Puede verse, el rey de Thule de Goethe, traducida por D. Manuel Milá.

Respecto al lenguaje, estilo y versificación de la poesía lírica, varían tanto sus caracteres, como también son variadas las diversas composiciones de este género. Las *odas sagradas y heróicas* requieren elevación, magnificencia y sublimidad; las *filosóficas* ó *morales* cierta gravedad majestuosa, y en las *lijeras* ó *festivas* la mayor gracia, donaire y elegancia y

una gran delicadeza y jovialidad. El carácter del estilo de la oda está formado, en general, por el empleo de las espresiones mas enérgicas, de las imágenes mas vivas y de los giros mas atrevidos del pensamiento y del lenguaje. El entusiasmo que produce en el poeta el objeto de su canto, dá lugar con frecuencia á cierto desprecio de la regularidad, ocasionando algunos extravios, digresiones y un *desorden* aparente que puede llamarse bello. La versificación debe procurarse que sea siempre la mas armoniosa y musical y se emplea frecuentemente el *endecasílabo* mezclado con el *heptasílabo*, formando estrofas ó estancias mas ó menos regulares, á modo de *liras* y de *silvas*. Para las odas ligeras se han empleado diferentes combinaciones métricas que deben estudiarse detenidamente en los buenos modelos.

CAPÍTULO LXVII.

SÁTIRA, EPIGRAMA, ELEGÍA, MADRIGAL Y SONETO.

La *sátira*, es una composicion poética en la cual combate el poeta los crímenes, vicios y ridiculeces de los hombres y por consiguiente, de la sociedad humana. Las debilidades, las extravagancias del hombre, su perversidad, los caractéres odiosos ó perjudiciales á la sociedad misma, son el objeto de esta clase de composicion. En ella emplea el poeta el tono sério cuando levanta la voz contra crímenes atroces y se delatan á la execración pública grandes malvados, otras veces usa el estilo jocoso cuando solo quiere ridiculizar caprichos, lijeros defectos, debilidades y miserias á que todos estamos

mas ó menos sujetos; y por último hace alarde de un tono medio cuando se censuran vicios que, sin ser atroces, son, no obstante, de cierta gravedad. Por este principio, se podrá resolver fácilmente la debatida cuestion de si Horacio es preferible, como satírico, á Juvenal, ó este á aquel. Ambos son buenos modelos, pero cada uno tomó el tono que convenia al género de sátira que se propuso escribir. Horacio usó el tono de la sonrisa piacentera y Juvenal, el de la mas acerba indignacion.

El *estilo* de la sátira requiere la facilidad y franqueza de la conversacion, especialmente si fuese jocosa. Si fuese seria, levanta el tono un poco más pero nunca tanto como la oda, pues el carácter dominante en la sátira es el doctrinal, no el patético.

Inútil parece decir que, siguiendo el consejo de Horacio, la sátira no esgrime las armas terribles de la censura y del ridículo contra el vicioso, sino contra el vicio, evitando con cuidado toda alusion que pudiera referirse concretamente á determinada persona.

La sátira se escribe en variedad de metros.

Son modelos las sátiras de Persio, Juvenal y Horacio, entre los latinos. Entre nuestros poetas se han distinguido Lupercio de Argénsola Góngora, Quevedo, Vargas Ponce y otros.

Se llama *epigrama* una composicion poética de reducida extension, que presenta de un modo vivo é interesante un pensamiento festivo ó satírico, pero ingenioso y agudo. No obstante su brevedad, el *epigrama* contiene dos partes: la primera,

es la proposicion del asunto que da motivo al pensamiento, y la segunda el desenlace de dicho pensamiento: por ejemplo:

Se quejan mis clientes
De que pierden sus pleitos; pero en vano;
A mi ¿qué se me da si siempre gano?

(*Jovellanos.*)

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,»

(*Iglesias.*)

Como modelos en este género de composicion, deben citarse los poetas latinos Catulo y Marcial y entre los castellanos Baltasar Alcazar, Iglesias, Polo, Iriarte, Hurtado de Mendoza, Argensola y Jovellanos.

La *elegia*, es un canto melancólico consagrado á los afectos dulces y tiernos del corazon. Pertenece tambien esta composicion á las líricas y se distingue de la oda en que, al ocuparse como esta de los afectos y sentimientos, no lo hace con tanto arrebató y desórden sino con sencillez y lánguida tristeza.

sin embargo de que algunas veces se remonta al entusiasmo de la oda cuando el asunto es elevado. La manera de tratar los asuntos distingue tambien la oda de la elegia: el *Quis desiderio sit pudor...* de Horacio á la muerte de Varo, es una oda; y el *Flebilis indignor elegeia solve capillos...* de Ovidio á la muerte de Tibulo, es una hermosa elegia, á pesar de la conformidad de asuntos.

Suele escribirse la elegia en tercetos y en silva.

Deben estudiarse atentamente como modelos en este género de composiciones los poetas latinos Propertio, Tibulo y Ovidio. En Propertio, domina un sentimiento profundo; en Tibulo, una dulce emocion y en Ovidio, una imaginacion vivísima. Su carácter es por consiguiente, en el primero, la pasion; en el segundo, la ternura; y en el tercero, una gracia y facilidad extraordinaria.

Entre los poetas castellanos que han sobresalido en este género deben citarse Herrera, Rioja y Melendez, cuyas elegias merecen citarse como modelos. Tambien son dignas de estudiarse, la que escribió en forma de *epístola* Martinez de la Rosa, con motivo de la muerte de la duquesa de Frias: la elegia *Á las musas*, por D. Leandro F. Moratin y la hermosísima cancion elegiaca que D. J. N. Gallego escribió, titulada: *El dia dos de Mayo*.

El *madrigal* es, así como el epigrama, una breve composicion poética, en que se desarrolla un pensamiento ingenioso, pero con cierto carácter de inocencia, delicadeza y gracia. Su estilo deberá ser fácil y sencillo; y el metro la silva.

Iba cogiendo flores y guardando en la falda
Mi ninfa para hacer una guirnalda;
Mas primero las toca
Á los rosados lábios de su boca,
Y las dá de su aliento los olores:
Y estaba (por su bien) entre una rosa
Una abeja escondida,
Su dulce amor hurtando;
Y como en la hermosa
Flor de los lábios se halló atrevida,
Ea picó, sacó miel, fuese volando.

(*L. Moratin.*)

El *soneto*, es tambien una breve composicion poética, escrita en el metro de su nombre, en que se desenvuelve todo un pensamiento de una manera acabada y perfecta. El soneto puede adoptar todas las formas de la elocucion y del estilo, segun la diversidad de asuntos que pueden constituir su fondo. Hay pocos sonetos que puedan citarse como modelos. Ya hemos citado uno al ocuparnos del soneto, como combinacion métrica, y el siguiente de Arquijo merece ser estudiado:

¡Itálica dó estás? tu lozania
Rendida yace al peso de los años:
¡Quien á la luz que dan tus desengaños,
En la pompa veloz del viento fia....!
Cedió tu gloria á la fatal porfia
De tirana ambicion de los estraños,
Mas hizote el ejemplo de tus daños,

Libro de sábios, de ignorante guía.

Mal dije: no humilló tus torres claras

Tiempo ni emulacion con manos fieras,

Que á resistirte, de los dos triunfáras;

Tu deber fué morir; que si hoy vivieras

Ni á tus hijos más triunfos les hallaras,

Ni del mundo en el ámbito cupieras.

CAPITULO LXVIII.

POESIA ÉPICA, EPOPEYA, ACCION ÉPICA, EPISODIOS; INTEGRIDAD, GRANDEZA É INTERÉS.

La *epopeya* es la manifestacion de la poesia épica ú objetiva en su forma más pura y completa, siendo la produccion mas noble y elevada del arte literario; la obra mas grande del génio, y el mayor esfuerzo del talento humano.

La *epopeya*, palabra derivada de otra griega que significa relato, cuento ó discurso, es la narracion poética de una empresa interesante, ilustre, maravillosa y memorable, llevada á cabo con cuanta elevacion y magnificencia reclama la accion misma; y tiene por objeto inspirar el amor á la gloria por medio de la admiracion y entusiasmo hácia las virtudes y acciones heróicas.

Como obra poética, generalmente de grande extension, tenemos que considerar en ella separadamente la *accion*, los *personajes*, el *plan*, el *estilo* y la *versificacion*.

La *accion épica* puede considerarse como una serie de actos humanos enlazados entre sí de tal

modo, que todos concurren á un mismo y determinado fin. Por consiguiente, la *accion épica debe ser una, íntegra, grandiosa, interesante y de extension proporcionada.*

Tendrá *unidad* la accion, cuando se concentren en un resultado comun todas las acciones secundarias indispensables para presentarla con el mayor interés posible. Estas acciones secundarias, que podran separarse de la principal, sin hacerle falta para llegar á su término, se llaman *episodios*. Tambien suele darse este nombre á la variedad de incidentes, de escenas, de sucesos ó de personajes, que constituyen acciones particulares subordinadas á la accion principal. Para que los episodios sean buenos, es necesario que sean motivados naturalmente por las circunstancias; que guarden una extension proporcionada y sean mas bien cortos que largos. Además deben ser bellos é interesantes por sí mismos.

Será *íntegra* la accion épica cuando comprenda todos los hechos que por su naturaleza debe comprender y para esto es necesario que conste de *exposicion, nudo y desenlace*. La *exposicion*, comprende los hechos que motivan la accion del poema; el *nudo*, los obstáculos que es necesario vencer para llevar á cabo la empresa y el *desenlace*, consiste en la desaparicion total de estos obstáculos.

Tendrá *grandeza* la accion épica cuando la empresa principal y los medios de que se vale el poeta para cantarla reunan el esplendor é importancia suficiente para elevar el ánimo, llenándole de admiracion, y para justificar el aparato majestuo-

so de la epopeya: Contribuye á esta grandeza de la accion épica la intervencion en los acontecimientos humanos de un Dios ó de un ser sobrenatural, á lo cual se dá el nombre de *máquina* ó *maravilloso*.

Debe ser *interesante* la accion, es decir digna de ser presentada á los hombres como objeto de admiracion, de terror, ó de compasion, excitando las simpatías en el ánimo de los oyentes ó lectores por la pintura de afectos y sentimientos variados y graduados desde el principio hasta el fin para sostener la atencion todo lo posible.

Como la extension del poema épico puede ser algo considerable, nó tiene límites señalados de antemano y puede durar mas ó menos tiempo segun lo exija el desarrollo proporcionado y conveniente del argumento escogido. Tampoco es condicion precisa que la accion épica pase toda en un sitio fijo é invariable: dentro de los límites de la verosimilitud tiene el poeta libertad omnímota para elegir y variar el lugar de la escena. La tierra y los mares, el cielo y el infierno, el mundo real y el de la fantasía pueden ser recorridos en alas de una inspiracion poderosa y ofrecer vastísimo campo donde puedan realizarse sus creaciones.

CAPÍTULO LXIX.

PERSONAJES ÉPICOS: COMPOSICION DE LA EPOPEYA, PLAN, ESTILO Y VERSIFICACION.

Los *personajes* que intervienen en la accion épica

són de dos clases *hombres* y *séres sobrenaturales*. Entre los hombres se distingue el *héroe* ó *protagonista*, el cual puede considerarse como el alma de la empresa, y los personajes secundarios. El *héroe* debe descollar, por sus cualidades eminentes sobre todos los demás, debiendo reunir en su persona todas las simpatías de los lectores, y aunque no perfecto, por que no es posible hallar la perfeccion en la naturaleza humana, deberá tener relevantes condiciones de energía, valor y elevacion de ideas y de sentimientos. En los personajes secundarios deberá haber variedad en caractéres, á fin de que pueda haber oposicion, contraste y lucha entre ellos; pues siendo las costumbres y caractéres de los personajes generalmente *buenos, convenientes, parecidos é iguales*, no podría haber conflicto entre ellos sino fuesen *variados*.

La intervencion de *séres sobrenaturales* en la epopeya se justifica por la importancia misma del asunto que hace precisa dicha intervencion de los Dioses, pues en el vasto plan que desarrolla el poeta para presentarnos la lucha de civilizaciones y de razas, el origen y destino de los pueblos, sus empresas y orígenes históricos, no puede menos de figurar como elemento importantísimo la religion de esos mismos pueblos.

Con respecto á la composicion de la epopeya, tenemos que considerar el *plan*, el *estilo* y la *versificación*.

Plan. Como la epopeya es uno de los poemas más extensos, ya por la necesidad de que su argumento se desarrolle convenientemente, ya por la naturaleza

del mismo, se ha dividido en varias partes, que han recibido los nombres de cantos ó libros. La Iliada consta de veinte y cuatro cantos y la Enéida de doce.

La *introduccion* de la epopeya comprende la *proposicion*, la *invocacion* y la *exposicion*. La *proposicion* es la parte del poema en que el poeta anuncia brevemente el asunto que vá á tratar ó cantar, y realmente es la introduccion de la obra. La *invocacion* sirve al poeta para que implore el favor de su musa ó de alguna divinidad, con el fin de que le auxilie y le sostenga en su empresa y le revele misterios que por sí solo no puede penetrar; y la *exposicion* que sirve para presentar la situacion de los personajes, empezando tambien á manifestar los obstáculos, cuya complicacion debe formar el *nudo* de la fábula ó argumento.

Se entiende por *narracion épica* la exposicion formal de los hechos, hermoçada con todos los adornos, episodios é incidentes que la conduzcan con interés hasta el fin; y puede hacerse, ó siguiendo el orden cronológico como Homero en la *Iliada*, y el Tasso en la *Jerusalem libertada*; ó lanzándose de repente en medio de los hechos como si fuesen conocidos del lector: así lo hicieron Virgilio en la *Eneida* y Homero en la *Odisea*.

El poeta épico se vale de las descripciones y comparaciones como medios de dar vida y animacion al poema, siendo Homero y Virgilio los modelos mas grandes de estudio que podemos seguir acerca de este particular.

El *estilo* ha de corresponder necesariamente á la

importancia de la obra. Debe ser por consiguiente, elevado, digno y majestuoso; ha de tener cierta calma solemne y una magnificencia que no excluya la sencillez.

En orden á la versificación los poetas latinos emplearon el verso exámetro: los castellanos, en sus tentativas de poemas épicos, la octava real; y modernamente tambien se ha hecho uso de toda clase de metros.

CAPÍTULO LXX.

MODELOS DE EPOPEYA, POEMAS EPICO-HISTÓRICOS, ÉPICO-BURLESCOS, CANTOS ÉPICOS, CUENTOS Y LEYENDAS.

La *Iliada* y la *Odisea* son los modelos mas acabados que de este género nos presenta la antigüedad griega y el nombre de su autor el divino Homero, conserva la gloria que ya la misma antigüedad le habia concedido. Entre los latinos, la *Eneida* de Virgilio, aunque imitacion de aquellos dos poemas, merece el lugar preferente en que la posteridad la ha colocado. Ya en tiempos muy posteriores aparecen la *Divina comedia*, que escrita por *Dante Alighieri*, sintetiza el ideal religioso, político y artístico de la edad media; la *Jerusalem* del Tasso, que es casi un poema caballeresco; el *Paraiso perdido* de Milton y la *Mesiada* de Klopstok, que se consideran como de mérito inferior. El *Fausto* de Goethe, ensayo de poema filosófico de grande y trascendental importancia; el *Don Juan* y el *Childe-Harol* de Byron, son tambien

considerados por los críticos como poemas épicos de mas ó menos mérito. Entre los españoles, aunque realmente carecemos de epopeya, merecen citarse la *Araucana*, de D. Alonso de Ercilla; el *Bernardo*, de Valbuena; la *Jerusalem conquistada*, de Lope de Vega; la *Cristiada*, de Ojeda y la *Creacion del mundo*, de Alonso de Acebedo.

Hay otras composiciones que pueden referirse al poema épico, como son: los poemas *épico-históricos*, los *épico-burlescos*, los *cantos épicos*, los *cuentos* y las *leyendas*.

Poemas *épico-históricos* son los que refieren poéticamente una accion de mas ó menos importancia, pero sin emplear la ficcion en el conjunto, ni lo maravilloso en la forma, como sucede en la *Farsalia*, de Lucano.

Poemas *épico-burlescos*, son aquellos cuyos personajes son animales, y con un fin jocoso y satírico transforman lo sério en ridículo, viniendo á ser una especie de remedo ó parodia de la epopeya. Algunas veces intervienen en ellos personas, pero no es frecuente. Pueden citarse la *Batracomiomaquia*, ó guerra de las ranas con los ratones atribuida á Homero: la *Gatomaquia* de Lope de Vega y la *Mosquea* de Villaviciosa. En el *Facistol* de Boileau y en el *Bucle robado* de Pope, figuran como personajes los hombres.

Se dá el nombre de cantos épicos á unos poemas de cortas dimensiones que, por su estilo y forma se acercan á la epopeya, pero que no desarrollan una accion complicada ni de grande estension, á pesar de su importancia; tal es el poema

titulado *Las Naves de Cortés destruidas*, escrito por D. Nicolas F. Moratin.

Los *cuentos* son tambien composiciones pertenecientes á este género y en ellos la accion no tiene el carácter de la epopeya. Son narraciones en que el poeta, dejándose llevar de su fantasia cambia de forma, de estilo y de versificacion á cada paso, como *El Estudiante de Salamanca*, de Espronceda.

Las *leyendas* son ciertas narraciones fundadas generalmente en la historia ó en la tradicion, como las comprendidas en los *Cantos del Trovador* de Zorrilla y el *Moro Expósito*, del Duque de Rivas.

CAPITULO LXXI.

POESIA DIDÁCTICA, CLASES DE COMPOSICIONES COMPRENDIDAS EN ELLAS, POEMAS DIDASCÁLICOS.

La *poesia didáctica* tiene por fin expresar la belleza de la verdad, instruyendo en alguna materia de ciencias ó de artes y sirve poderosamente para la difusion de los conocimientos de un modo agradable, embelleciendo la verdad con las galas de la poesia.

Corresponden á este género de obras 1.º Los *poemas didascálicos* ó *didácticos* propiamente dichos: 2.º Las *epístolas*, y 3.º Las *fábulas* ó *apólogos*.

Reciben el nombre de *poemas didascálicos* las obras ó composiciones poéticas que exponen los principios de alguna ciencia ó arte ó se ocupan de la exposicion, tambien poética, de una parte completa de las mismas.

Las observaciones, que deberán tenerse muy en cuenta al componer esta clase de poemas, son las siguientes: 1.^a Que la materia no debe tratarse en toda su formal extension, sino tomando los puntos mas culminantes de ella, y sujetándose siempre al método más conveniente y acertado. 2.^a Que en la exposicion sobresalga siempre la verdad completa, la bondad, la mayor claridad posible, ilustrando aquellos puntos oscuros y difíciles que lo merezcan. 3.^a Debe amenizarse con la pintura y amplificación poéticas, con episodios de fáciles transiciones y en suma con toda la riqueza de la poesía, toda la doctrina contenida en la obra desde lo más trivial y conocido hasta lo mas abstracto y elevado. 4.^a Debe evitarse con esmero la aridez y tono digmático que afea algunas de estas composiciones. 5.^a La versificación debe ser armoniosa, empleándose generalmente la octava real, que por su flexibilidad se presta á toda clase de asuntos, ó las estrofas en silva, ó las de seis versos endecasílabos aconsonantados tres con tres. Algunas veces se usan el endecasílabo suelto, ó ligado en asonante ó consonante, alternando alguna vez con el heptasílabo,

Son modelos en este género de poemas? el conocido de Hesiodo, los *trabajos* y los *dias*; las *Geórgicas* de Virgilio; el poema de Lucrecio *sobre la naturaleza las cosas*; los *Ensayos* de Pope sobre la *crítica*; la *Poética* de Martinez de la Rosa y algunos otros como: el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva; y el poema *Diana* de Moratin, sobre el arte de la caza.

Estas composiciones necesitan sufrir cierta transformación en el fondo que expresan para que lle-

guen á ser poéticas pues no basta con que la sea la forma exterior de que se hallan revestidas.

Las *epistolas en verso* son composiciones poéticas de mas ó menos extension en que se desarrolla filosóficamente algun punto de moral ó de crítica: partiendo de la diferencia de asunto su division en las dos clases de *morales y literarias*.

Las principales reglas á que se subordinan las epistolas son: 1.^a Que se escriban con soltura, facilidad y gracia 2.^a Que sin elevar el tono á una grande altura, vaya acompañado en todo lo posible de la mayor abundancia y riqueza poética. 3.^a Que no se forme gran empeño en tratar toda la materia ó asunto de que se ocupan. 4.^a Que haya mucha concision en la exposicion de la doctrina y 5.^a Que se subordine la exposicion de la doctrina misma al punto de vista, bajo el cual el poeta la considera y al fin que se propone.

Generalmente las epistolas se escriben en tercetos en nuestra lengua, aunque hay algunas escritas en endecasílabos sueltos.

Pueden citarse como modelos de epistolas casi todas las de Horacio, que se distinguen por un fondo moral, y especialmente la que dirigió á los hijos de Pison, llamada con alguna impropiedad *Arte poético*; y la primera del libro segundo dirigida á Augusto, cuyas dos epistolas crítico-literarias son del mejor gusto y deben ser estudiadas por todos los amantes de las bellas letras.

Debe citarse tambien como modelo de epistola notabilísimo, quizá el mejor que poseemos en nuestra lengua, la que escribió Rioja con el nom-

bre de *Epistola moral*. Las bellezas de pensamiento y de forma que esta hermosa composición contiene, la colocan entre una de las mejores de nuestro Parnaso.

CAPITULO LXXII.

FÁBULA, APÓLOGO, PARÁBOLA, METAMÓRFOSIS, POEMAS
DESCRIPTIVOS Y MODELOS.

Se dá el nombre de *fábula* á una narración breve de una acción alegórica, cuyos personajes son, por lo común, seres irracionales ú objetos inanimados. Es esencial que el apólogo encierre una instrucción, un principio general, moral ó literario, que se desprenda del caso particular á que se refiere. Las *fábulas* toman el nombre de *apólogos* cuando los que intervienen en la acción son animales irracionales ó seres insensibles; *parábolas* si son hombres y *mixtas*, cuando alternan unos y otros.

El apólogo, es sumamente útil y agradable; no es una composición dirigida solo á los niños y á las personas toscas é ignorantes, pues tambien se complacen en su lectura las personas de instrucción que pueden encontrar en ella una pintura exacta de las acciones y pasiones humanas.

Como el objeto de la fábula es divulgar agradablemente máximas saludables de moral y de conducta, ó verdades de importancia, deben tenerse en cuenta para su composición las reglas siguientes: 1.^a La acción debe ser *una, interesante, entretenida y bien imaginada*. 2.^a Que los caracteres sean propios

y conserven su individualidad distintamente, presentando siempre á la zorra astuta, al lobo voraz, la paloma sencilla, etc. 3.^a Que la moralidad sea evidente, de utilidad suma, nada trivial, y que se deduzca fácilmente de la misma alegoría. 4.^a Que en toda la composicion haya grande sencillez y naturalidad. 5.^a Que toda la fábula tenga su prólogo ó principio, medio ó enredo, y fin ó solucion. 6.^a y última. Que el tono y el estilo sean acomodados á la índole del asunto.

Cuando la moralidad se expone al principio se le dá el nombre de *adfabulacion* y si vá al fin *postfabulacion*.

Las fábulas se escribieron en latin en versos senarios y yámbicos.

Pueden citarse como modelos en este género. Esopo entre los griegos; Fedro entre los latinos: La Fontaine, entre los franceses; y entre nosotros son dignas de especial mencion: las *fábulas literarias*, de Iriarte; las *morales*, de Samaniego; las de Príncipe, las muy poco conocidas y escasas en número, aunque abundantes en bellezas, de Acosta; y las lindísimas del Señor Campoamor.

La *parábola*, así como la fábula, tiene por objeto hacer sensible una verdad moral por medio de la referencia de una accion. Se distingue además por un sentido mas profundo que desecha el tono festivo y satírico de la fábula. Tales son las del *Hijo pródigo*, la *Cizaña*, etc.; de que se valió Jesucristo para hacer inteligible algunas verdades de su doctrina.

Las *metamórfofis*, son una especie de fábula en que se refiere la transformacion de un Dios ó de un

hombre en un ser ú objeto distinto, en roca, flor, animal, fuente, etc., como castigo de una falta ó de un crimen. Las metamórfofis deben tener un fin moral y un carácter sério y profundo.

El célebre poeta Ovidio, tomó de la mitología los argumentos de sus *Metamórfofis*, en cuya obra que consta de quince libros, tuvo la habilidad el poeta de saber entrelazar con mucho artificio doscientas ó mas leyendas mitológicas, haciendo aparecer como representados en un vastísimo cuadro las pasiones y estravios de la humanidad.

Se llaman *poemas descriptivos*, aquellas composiciones poético-didácticas que se ocupan exclusivamente en describir las grandes escenas de la naturaleza y algunas veces tambien los fenómenos del alma humana.

La descripción, aunque considerada siempre como medio de embellecer la expresión, fué desconocida de los antiguos como género particular poético, no habiéndose usado hasta el siglo diez y ocho en que los ingleses hicieron los primeros ensayos, siguiendo después los franceses y alemanes.

Pueden citarse como modelos en este género *Los Placeres de la imaginación*, de Akenside; *Las Estaciones*, de Thonspson y *Los Tres Reinos*, de Delille,

CAPITULO LXXIII.

POESÍA BUCÓLICA Ó PASTORIL, ÉGLOGA IDILIO.

La *poesía bucólica ó pastoril* es la representación de la vida del campo expuesta con todos sus encantos. Tiene por objeto inspirar el amor puro y

apasionado de la naturaleza, haciendo sentir todo lo que tiene de agradable y de poético, y distrayéndonos momentáneamente de la vida ficticia y convencional de las grandes ciudades, de la agitación de los negocios, de las luchas de terribles pasiones, y de todo aquello que parece violento en la vida de la sociedad.

Los poemas bucólicos ó pastoriles pueden ser idilios ó églogas.

En el idilio, *pequeña imagen ó pintura*, según su etimología, habla solo el poeta impulsado generalmente por un sentimiento apacible y tierno. Esta clase de composiciones exige vivas imágenes, narraciones muy espresivas y sentimientos animados.

En las *églogas* hablan los personajes que intervienen en la obra y exigen más acción. Algunas veces suele ser difícil el distinguir el idilio de la égloga, pues siendo sus caracteres casi comunes, pueden confundirse ambos géneros de composiciones.

El asunto de esta clase de obras poéticas es la vida sencilla y libre de los pastores y campesinos en medio de sus ganados y en la libertad de la vida del campo. Los caracteres de estos personajes serán, por consiguiente, sencillos y naturales, aunque siempre vivos y animados: son, pues, censurables los que aparecen afectados y sofisticos, ó por el contrario groseros y rústicos.

Respecto al estilo de la égloga debe ser sencillo y natural; pero con cierta elegancia que no se aparte mucho de las costumbres y objetos pastoriles; y puede amenizarse con pintorescas descripciones de la naturaleza, siendo lícito al poeta expresar sus con-

ceptos mas delicados y profundos, y dar mas ancho campo á su imaginacion, cuando habla en la parte narrativa, en su propio nombre.

La *égloga*, puede presentarse bajo tres formas: *narrativa*, *dramática* ó *mixta*. En la primera, habla solo el poeta, en la segunda, el poeta y los personajes que pone en escena, y en la tercera, hablan el poeta y los personajes.

Los poetas latinos emplearon el verso exámetro en esta clase de composiciones y los españoles han escrito sus églogas en tercetos, silvas, octavas, y en otras varias combinaciones métricas como el verso endecasílabo suelto. Iguales combinaciones se han usado en los idilios, aunque Melendez escribió los suyos en versos asonantados de seis sílabas y Jovellanos en romance heptasílabo.

Deben citarse como los modelos mas acabados en este género de poesía: Teócrito, Bion y Moscho, entre los griegos: entre los latinos, Virgilio, cuya égloga cuarta es quizá la mejor de todas; y entre los españoles han sobresalido el dulcísimo Garcilaso, Valbuena, Francisco de la Torre, Melendez y algun otro.

Los idilios escritos por Gesner y traducidos á todas las lenguas han colocado á este poeta á una inmensa altura como modelo en ese género de composiciones.

CAPITULO LXXIV.

POESÍA DRAMÁTICA, DRAMA, SU ORIGEN, OBJETO,
VEROSIMILITUD MATERIAL Y MORAL.

La palabra *drama*, se deriva de otra griega que

significa *yo hago, yo ejecuto*, y con ella se entiende la representacion poética de una accion humana interesante. Su objeto es apoderarse fuertemente del corazon causando en él fuertes y profundas emociones, ó como dice Gil de Zárate, interesar y complacer á los espectadores, produciendo en ellos una ilusion tal, que les parezca hallarse presenciando la accion que se representa á su vista.

Si buscamos el origen del drama lo encontraremos en la naturaleza misma del hombre que se complace con el espectáculo de la representacion de las acciones humanas, ya para compadecer la desgracia, ya para ridiculizar los defectos. Se cree hallar su origen histórico en las fiestas de Baco, en las cuales se ofrecian sacrificios y se recorrian las calles y campos por coros que entonaban himnos en alabanza de aquel Dios.

Tenemos necesidad de considerar en el drama.
1.º *La accion dramática*: 2.º *Los personajes y sus caractéres*: 3.º *La forma de la obra dramática* y 4.º *Las diversas especies de dramas*.

Por la definicion que hemos dado del drama se deduce fácilmente que solo las acciones humanas son las únicas que pueden formar su objeto. En algunos no obstante, se introducen obrando seres sobrenaturales ó personajes alegóricos, mas para ello es necesario en el escritor habilidad suma, gran talento y conocimiento de los resortes dramáticos y de las condiciones materiales de la escena, y, sobre todo, que consiga que la imaginacion y las facultades todas de los espectadores ad-

quieran, cierto grado de tension para que admitan como posible lo que están presenciando.

Ya dijimos en otro lugar que la *verosimilitud* ó verdad poética consistia en la conformidad de los conocimientos con la naturaleza de las cosas á que se refieren, *hechas ciertas salvedades ó suposiciones*; y la *verosimilitud* no es otra cosa que la misma verdad poética, aunque basada naturalmente en la realidad del asunto; así, por ejemplo, admitimos provisionalmente como cierto cuando presenciarnos un espectáculo dramático en el teatro: que la luz artificial es la del dia: que las bambalinas, bastidores y telones de fondo son calles, plazas, edificios, monumentos ó campiñas, bosques y mares: que los personajes que figuran en la escena hablen todos y en verso la misma lengua, cuando son muchas veces árabes y castellanos, franceses ó rusos: que durante la representacion, que en realidad no dura, contando los entre-actos, sino tres ó cuatro horas, trascurran períodos larguísimos de tiempo, etc.

Así pues, la verosimilitud, que es cualidad esencial de todo poema, lo es aun mas en el drama, cuya accion, si ha de interesarnos y complacernos, es indispensable que sea verosímil, ó, lo que es lo mismo, que esté dispuesta de tal modo que nos cause una impresion completa creyéndola verdadera.

En la poesia y en la representacion dramática hay dos clases de verosímilitudes: la verosimilitud *material* y la *moral*. Resulta la verosimilitud *material* de que la representacion teatral sea lo mas parecida posible á la verificacion natural del suceso; y la verosimilitud *moral* es la que resulta, de estar

los incidentes de tal suerte enlazados entre sí, que conduzcan naturalmente la acción hasta la *catástrofe* ó *desenlace*; y que todos ellos sean como consecuencia y resultado natural del carácter de los personajes que intervienen en la acción.


CAPÍTULO LXXV.

DE LA UNIDAD EN EL DRAMA, EPISODIOS, PROTAGONISTA,
UNIDAD DE ACCION, DE LUGAR Y DE TIEMPO.

La *acción dramática* hace resaltar la personalidad humana y su *unidad* consiste en que todo cuanto la constituye pueda llevarse á efecto por un hecho principal; pero esta unidad de acción no excluye la variedad y multitud de incidentes ó acciones secundarias y subalternas que son necesarias para que la principal llegue á cumplido término. Antes al contrario, para que la atención se sostenga durante la representación, es necesario que la acción principal se componga de otras varias que le estén subordinadas y que encuentre ciertos obstáculos que la retarden y hagan dudoso el desenlace. Puede decirse que en el drama, lo mismo que en todas las obras literarias en que se desarrolla una acción, hay otra acción, por decirlo así, que marcha paralelamente á la primera pues si, en la primera el héroe ó personaje principal que ejecuta, ó trata de llevar adelante una empresa cualquiera, desarrolla una serie de actos para llegar á conseguirlo, dirigiendo todos sus actos á ese fin, claro es, que toda la serie de actos

llevados á cabo por sus enemigos ó personajes que se oponen á su intento han de constituir otra segunda accion, que una vez anulada é interrumpida dejaria sin efecto la primera por falta de obstáculos, de oposicion y de lucha.

Se llaman *incidentes* ó episodios dramáticos á todas las acciones secundarias que contribuyen al logro de la empresa ó á contrariarla y retardarla. Como estos incidentes solo han de emplearse cuando sean necesarios para la marcha y conclusion final de la accion, resulta que toda obra dramática necesita de un personaje suficientemente caracterizado para que en él recaiga todo el interés de la accion y cuyo personaje, que se conoce con el nombre de *protagonista*, eclipse á los demás que realmente no sirven sino para darle mas brillo. Los preceptistas suelen exigir además de la *unidad de accion*, la de *tiempo* y de *lugar*, considerándolas íntimamente enlazadas con la primera, pero este rigorismo que ha pretendido fundarse en reglas que ó no han tenido nunca aplicacion por ser arbitrarias, ó no han sido bien comprendidas, no tiene razon de ser cuando consideramos que una misma accion no deja de ser verosímil, porque se verifique ó deje de verificarse en mas ó menos tiempo ó por que tenga lugar, primero en un sitio y después en otro distinto; por cuya razon las unidades de tiempo y de lugar no son indispensables sino dentro de los límites de la verosimilitud y para conseguir ese resultado el poeta aprovecha los entre-actos para las mutaciones de la escena y para los espacios de tiempo que supone ocurridos en pocas horas.



CAPITULO LXXVI.

INTEGRIDAD DE LA ACCION DRAMÁTICA, EXPOSICION, NUDO
Y DESENLACE.

Así como la accion de la epopeya, la accion dramática debe ser *íntegra* y para ello ha de constar de *exposicion, nudo y desenlace*.

La *exposicion*, que viene á ser el principio ó introducción del drama, tiene por objeto el dar á conocer á los espectadores cual es el argumento. Debe ser *activa*, esto es, que interese desde luego al espectador de las causas que motivan la accion y de todo lo necesario para su cabal inteligencia, así como de las intenciones y de la situacion respectiva en que se encuentren colocados los personajes. Tambien ha de ser *clara* puesto que su objeto debe ser facilitar la inteligencia del drama; *breve*, para que no se retarden los acontecimientos principales; é *ingeniosa*, por que la ilusion teatral exige que el poeta parezca no acordarse del público y que este no eche de ver semejante cuidado.

El *nudo* del drama, série de obstáculos que tienden á retardar el logro de la empresa, ó acontecimientos que la favorecen y auxilian, es una de las partes del drama en que el poeta necesita que su inventiva sea mas poderosa. El arte del nudo consiste en avivar el interés de la accion por medio de incidentes que la compliquen, ocultando el resultado á los espectadores, pues nada desilusiona tanto como preveer desde luego el desenlace. Cuando se divisa el término es natural el deseo de

llegar á él, y todo cuanto retarda este momento, impaciente extraordinariamente, siendo imposible en este caso que el ánimo experimente fuertes emociones, pues estas nacen de la incertidumbre, de las alternativas de temor y de esperanza, de flujo, y reflujó de sentimientos encontrados, nacidos de situaciones opuestas, y que impresionando fuertemente el alma, producen el placer propio de las obras dramáticas. Esta es la razón de ser preferidas las fábulas *compuestas*, ó sean los dramas en que los personajes que nos interesan, cambian repentinamente de situación pasando de la felicidad al infortunio ó vice-versa, á lo cual se dá el nombre de *peripecia*. Esta se verifica unas veces por *reconocimientos* (*anágnorisis*), otras veces por el natural desenvolvimiento de los sucesos, ó por el cambio de voluntad en los personajes.

El *desenlace* ó *desenredo* (*catástrofe*) es la solución final de la cuestión que todo drama encierra y como consiste en la desaparición total de todos los obstáculos exige aun mas arte que el nudo mismo. Todo desenlace dramático contiene esencialmente una peripecia. Cuanto mas repentino é inesperado sea el cambio de situación, cuanto mayores sean las dificultades de la intriga y la incertidumbre y zozobra del espectador, mejor será el *desenlace* y mas profunda la impresión de terror ó de alegría que deje en el ánimo de los espectadores. Un desenlace previsto y fijado de antemano seria impropio del drama: en el desenlace es donde la acción debe caminar con la mayor rapidez posible: los largos razonamientos, permitidos

en otros lugares del drama no pueden tener cabida en él, y mas aun las frases estudiadas: todo debe ser sencillo, natural y apasionado, convirtiéndose en una falta de grande trascendencia la mas pequeña inverosimilitud en el *desenlace*. Este recibe muchas veces el nombre de catástrofe, pero mas principalmente aun, cuando es desdichado.

La accion dramática, por último, debe ser *interesante*. Ese interés nace de la novedad de la accion, verosimilitud de los incidentes y de la manera de conducir la trama ó enredo aparte de este interés: hay otro que es personal, que es el que nos tomamos por aquella persona ó personas hácia las cuales el poeta procura excitar nuestras simpatías. El primero, es un interés que habla á la inteligencia; el segundo, al corazon. Por eso los personajes que intervienen en la accion nos interesan mas vivamente que la accion misma, como hombres que participan de nuestros afectos, y pasiones.

La manera de despertar, en el drama, el interés hácia los personajes del mismo consiste en presentarlos bajo el aspecto moral mas agradable. Si el efecto que produce la representacion escénica de una accion humana no es bueno, sino contribuye á afianzar los sentimientos de rectitud en el espectador, el espectáculo será malo forzosamente. No puede ser bello lo que no es bueno y los tipos y caracteres perversos no pueden figurar en ninguna obra literaria sino á modo de contraste y de oposicion. La virtud y la belleza tienen entre sí una union mas íntima de lo que generalmente

se cree y este sentimiento es tan natural en el hombre que siempre se inclina á revestir de formas desagradables á cuantos séres tiene por perversos, y aunque el público no va al teatro á recibir lecciones de moral tampoco sale complacido cuando bajo el pretexto de una representacion dramática presencia la apoteosis de acciones infames y de caractéres corrompidos.

CAPÍTULO LXXVII.

PERSONAJES DRAMÁTICOS, PLAN DEL DRAMA, ACTOS Y ESCENAS, ESTILO Y VERSIFICACION,

Los personajes que intervienen en la accion dramática pueden ser *verdaderos* ó *fingidos*. En ambos casos el poeta procurará la mayor propiedad en los caractéres, haciéndoles sufrir ciertas modificaciones segun los casos y circunstancias particulares en que puedan encontrarse colocados; pero esta alteracion de carácter solo puede tener lugar en los personajes que son producto de la fantasia del poeta, no en los verdaderos que ya tienen su carácter y las circunstancias de su vida señaladas en la historia.

Respecto á la *forma de la obra dramática* debemos ocuparnos del *plan*, del *estilo* y de la *versificacion*, que son por decirlo así sus condiciones exteriores.

Respecto al plan del drama, es necesario disponer todas sus partes de manera que la accion pueda marchar del modo mas natural, interesante y verosímil, empezando oportunamente, desenvolviéndose con arte, y concluyendo á satisfaccion de los espec-

tadores, que es lo que se llama tambien disposicion de la *fábula* ó *argumento*, deberá ser objeto de las meditaciones del poeta por que de aquí nacen la mayor parte de las bellezas y de los defectos que pueden hermohear ó deslucir sus obras. La accion dramática se subdivide en *actos*, y estos en *escenas*.

Las composiciones dramáticas se dividen en partes, llamadas *actos* y en nuestro teatro clásico *jornadas*. Entre uno y otro se suspende la representacion, y se dá el nombre de *intermedio* tanto al tiempo en que la representacion queda suspensa como á la música ó baile que se ejecuta para distraer el ánimo del espectador. Algunos autores modernos, por evitar una extension escesiva ó por exigencias de la representacion, dividen algunos actos en otros actos ó partes inferiores, denominados *cuadros*. El número no puede establecerse sino por la naturaleza misma de la accion.

Se llaman *escenas* las distintas partes de un acto, caracterizadas por la salida ó entrada de alguno ó algunos de los personajes que intervienen en la accion.

La division del drama en actos y la de estos en escenas, es necesaria para procurar algun descanso, no solo á los actores sino tambien á los espectadores á quienes llegaria á fatigar una série de sensaciones fuertes durante el curso de una accion larga.

El estilo de las obras dramáticas estará en relacion con el asunto, y con la condicion de los personajes, su edad, educacion, situacion y pasiones.

La versificacion debe ser flexible y rápida, propia

para el diálogo, de manera que se preste fácilmente á la diversidad de afectos y situaciones distintas que tiene que expresar. Los griegos y los latinos emplearon el verso yámbico y el trocaico: en nuestro teatro nacional se han usado y se usan los octosílabos asonantados, cambiando de asonante, cuando varían las escenas, las redondillas y también el endecasílabo asonantado en romance ó libre.

CAPÍTULO LXXVIII.

DIFERENTES ESPECIES DE DRAMAS. TÉRMINO MEDIO ENTRE
ELLAS. ORIGEN DE LA TRAGEDIA Y DE LA COMEDIA.

Si observamos atentamente los actos de la vida humana vemos que existen en ellos dos tendencias opuestas completamente. Ó consideramos las cosas *sériamente*, bajo el influjo de la gravedad é importancia de los actos mismos, ó bien las consideramos dando libre suelta al buen humor, examinando y deteniéndonos en lo que tienen de risible. Estas dos tendencias de nuestro espíritu, que en ningun otro género literario aparecen tan completamente marcadas como en la poesía dramática, dan origen á dos especies de obras que reciben el nombre de *tragedia* si en ellas domina la primera tendencia expresada y el de *comedia*, cuando domina la segunda.

Realmente dos son los sub-géneros dramáticos, pues del exámen atento y detenido de las acciones humanas no podemos deducir otros caracteres que las distinguan sino los ya señalados: unos que as-

piran á mover el alma, excitando en ella la admiracion, la compasion, el terror; y otro en que tomando las cosas bajo otro aspecto se intenta excitar en el espíritu el regocijo y la alegría, despertando entre los dos las dos grandes manifestaciones de la sensibilidad, el dolor y el placer: el llanto y la risa. Tales son los orígenes y fuentes de la poesía dramática, y esta diferencia ó distincion es exactísima, si se tiene en cuenta la finalidad ideal del arte, que por un lado busca lo bello ideal de lo grande, de lo sublime, la parte mas noble y elevada, del hombre, la que le aproxima y le asemeja á los dioses, la tragedia; y por otra procura encontrar el bello ideal de lo ridículo, es decir, el ridículo expuesto en su manera de ser mas graciosa y picante, aplicándose á los vicios de los hombres, á sus flaquezas, debilidades, miserias y extravagancias, á la parte que mas domina en él; en una palabra, la comedia.

Pero en la realidad de la vida no existe un límite infranqueable entre ambos extremos; antes por el contrario, es de observacion no solo comun sino vulgar, que esos dos estados de la sensibilidad dominan alternada y sucesivamente en la vida del hombre formando la urdimbre pasional de la vida, conociendo dichos estados no solo experimentalmente en nosotros mismos, sino tambien en la vida de los demás hombres: por eso, entre el llanto que la tragedia produce y la risa que la comedia provoca, existe uno como especie de término medio que puede aproximarse mas ó ménos á uno ú otro extremo, pudiendo presentarse muchas ve-

ces el dolor alternando con la alegría. *El drama propiamente dicho* viene á expresar ese nuevo aspecto, á presentar la vida humana dentro de los límites que la realidad la impone.

Debemos distinguir, por consiguiente, tres clases de poemas ó composiciones dramáticas: la *tragedia*, la *comedia*, y *al drama propiamente dicho*.

Se atribuye el origen de la tragedia y de la comedia á la Grecia, si bien encontramos tambien los elementos de esas composiciones en las literaturas de pueblos que, como los de la India, tienen una antigüedad mas remota que el griego. En este pueblo la tragedia y la comedia conservaron un carácter tan profundamente distinto que jamás llegaron á confundirse en otro género intermedio. Se dice que en las fiestas de Baco nació la tragedia, atendiendo quizas al valor etimológico de la palabra, que significando cancion de macho cabrio, pudo designar la cancion y coro que se cantaban durante el sacrificio de un macho en honor de aquel dios. Tespis, Esquilo y por último Eurípides y Sofocles no solo mejoraron aquella invencion sino que la elevaron á su mayor perfeccion, alcanzando la tragedia en poco tiempo un alto grado de belleza desde tan rudos principios.

El mismo ó parecido origen se atribuye á la comedia, pues etimológicamente significa canto de aldea y se cree que en sus principios era un canto licencioso en honor tambien de Baco y durante las fiestas de la vendimia, mientras otros creen que esa palabra tomó su origen en las canciones de mozos desocupados que rondaban durante la noche por

plazas y calles y aun por los campos. Aristófanes y Menandro la elevaron á su perfeccion, pero la libertad de estas composiciones degeneró en desenfreno que fué necesario corregir por medio de una ley.

CAPÍTULO LXXIX

DE LA TRAGEDIA, ACCION, PERSONAJES, NUDO, ESTILO,
LENGUAJE, VERSIFICACION.

Se ha definido la *tragedia* diciendo que es la representacion de una accion extraordinaria y grande, en la que intervienen personajes de la mas alta categoría, y destinada á producir el terror y la compasion en el ánimo de los espectadores.

Tenemos, pues, que considerar en la tragedia como condiciones indispensables, la *grandeza é importancia* de la accion, el *carácter heróico* y la *posicion elevada* de los personajes, la *sencillez* del nudo, la observancia de las unidades dramáticas y la *magnificencia* del estilo y la versificacion.

Requiere la *tragedia* una accion extraordinaria é interesante para que la atencion del espectador no solo se despierte con suficiente viveza sino que se mantenga hasta la conclusion del espectáculo, cuyo objeto no se conseguiria si la accion no saliese de los límites de la vulgaridad. Suelen ser asuntos adecuados para la tragedia las grandes revoluciones de los imperios, las desgracias terribles que á veces acontecen á personajes que figuran en las clases mas encumbradas de la sociedad y que por su posicion

misma parecían hallarse menos expuestos á sufrirlas y en fin, todos aquellos sucesos ó acontecimientos que pueden producir el terror trágico, terror que solo puede excitarse cuando la armonia del órden moral llega á perturbarse por el choque de fuertes y encontradas pasiones que luchando desesperadamente en el fondo del corazon humano, se desbordan con impetu al exterior, dando origen á la emocion en los espectadores.

Deben pertenecer los *personajes* de la tragedia á las clases mas elevadas de la sociedad, distinguiéndose entre ellos el *protagonista* por sus grandes prendas de carácter y por su virtud y probidad, cualidades que le harán interesante; pero casi siempre será desgraciado por dejarse arrastrar de una passion violenta y funesta ó porque su inteligencia le lleve á un error que no comprenda.

Constituidos *el nudo y desenlace* de la tragedia por la lucha de diversos principios morales que representan los héroes trágicos, la armonia no puede restablecerse, sino desapareciendo completamente los obstáculos que la habian perturbado tan profundamente. Este *nudo* ó trama debe desarrollarse con extremada sencillez y economía en los lances y episodios; y aunque el desenlace será preparado por el mismo nudo, será desgraciado, convirtiéndose en verdadera catástrofe; pero no exige que para ser tal, haya necesidad absoluta de sangre vertida.

El *tono y estilo* de la tragedia deben ser *elevados, nobles, solemnes y majestuosos*. El *lenguaje* que ha de servir para expresar las impetuosas pasiones de los personajes, será sencillo y llano, empleando

solo las figuras que retratan la agitacion fuera interior del espíritu y desechando por completo las que constituyen un nuevo adorno ó expresan frios y razonadores discursos.

La *versificacion* será rotunda y armoniosa, empleando los metros mas convenientes. El mas apropiado de nuestra lengua es el endecasílabo asonando, ó romance heróico, porque á su condicion excelente de armonia reúne la flexibilidad necesaria para adoptarse á todos los tonos que exija el estilo de la tragedia. Algunas veces y en ciertas situaciones y asuntos pueden tambien emplearse versos cortos de ocho sílabas y aun otros metros, pero siempre con el cuidado que reclama la importancia y elevacion del asunto.

Como modelos de *tragedia* dignos de estudio, pudieran citarse muchas, pero habiéndonos de limitar á las condiciones de esta obra solo haremos mencion de *El Edipo* y *Antigona* de Sófocles; *Las troyanas* de Eurípides; *La Medea* de Séneca; *El Poliuto* de Corneille; *La Ifigenia* de Racine; *El Otelo* de Schakspeare; y algunas tragedias del italiano Alfieri; y entre los españoles recordaremos las tragedias de Cienfuegos, *La Raquel* de García de la Huerta y el *Edipo* de Martínez de la Rosa, cuyas obras si bien no son de un extraordinario mérito, deben considerarse como las mejores que nuestro teatro puede presentar en su género.

CAPITULO LXXX.

DE LA COMEDIA. RIDÍCULO CÓMICO. ESPECIES DE LA COMEDIA. ESTILO, VERSIFICACION. MODELOS.

Consiste la *comedia* en la representacion de una

accion vulgar entre personas particulares, con el fin de ridiculizar los vicios, defectos y errores comunes de la sociedad y destinada á promover la risa y la alegría en el ánimo de las personas que presencian el espectáculo. Realmente, dentro de la comedia hay otro fin indirecto, pero profundamente moral, pues algunas veces al censurar ó corregir las costumbres, nos presenta el cuadro exterior de nuestra vida produciendo cierta reaccion saludable en el ánimo al contemplar nuestras acciones en otra persona, sin que podamos entonces excusar nuestra propia conducta.

Los defectos, errores, veleidades ó pequeños extravios de pasiones, de escasa trascendencia, se llaman *cómico ó ridículo*, que no siempre se confunden, pues lo cómico ocasiona una alegría moderada como la accion que la excita, mientras lo ridículo no está muchas veces distante de lo bajo, chocarrero ó bufo que deprime el alma en vez de elevarla. Aquel puede decirse que produce la alegría del espíritu y del sentimiento, mientras este dá de sí, en ocasiones, la risa estúpida de la inteligencia embotada y de la sensibilidad corrompida. Las pretensiones de ciencia en la mujer, los amores en un viejo, la filosofía y los desencantos de la vida en un niño, las malas mañas de un hipócrita, las pretensiones de ciencia en un ignorante, el amor propio excesivo, etc. etc.; son fuente abundantísima de lo cómico y de lo ridículo.

Puede dividirse la comedia en dos sub-géneros principales llamados comedia de *carácter* ó de *costumbres* y comedia de enredo. El primero, que es

al que propiamente puede designarse con el nombre de comedia, pinta los caracteres de los hombres en sociedad, y admite dos variedades que se conocen con los nombres de *alto cómico*, en que lo cómico ó ridículo debe ser agradable y delicado cual conviene á la buena educacion y costumbres de un pueblo ilustrado y, por consiguiente, culto; y *bajo cómico* al que pueden reducirse las comedias de *figuron* ó de *gracioso* y los *sainetes*. La segunda clase ó comedias de *intriga* ó de *enredo* son aquellas cuyo principal objeto consiste en sorprender la curiosidad de los espectadores por medio de la complicacion de los lances ó de las situaciones cómicas de los personajes. Cuando la pintura de los caracteres resulta algo exajerada hasta el punto de rayar en caricatura la comedia se llama de *figuron*. Entre las representaciones pertenecientes al *bajo cómico* se contaba tambien el *entremés*, que se representaba en los entreactos, y hasta el *sainete*, que nos pinta generalmente las costumbres de las clases mas abyectas de la sociedad. En el dia las *piezas en un acto*, las de *circunstancias*, los *juguetes*, los *á propósito*, las *revistas* y los *proverbios dramáticos* han desterrado de la escena aquellas composiciones grotescas impropias de una sociedad culta y del fin indirecto de toda obra dramática.

Dicho se está, que por la índole de la comedia en sus diferentes especies, el *desenlace* ha de ser feliz.

Debe ser el *estilo* de la comedia puro y elegante, no admitiendo la elevacion del de la tragedia, ni descendiendo á un lenguaje trivial, bajo ó chavacano. El *diálogo* debe ser fácil, y natural, como propio de

la conversacion; los caractéres, bien dibujados y sostenidos, y los chistes y sales, llenos de buen gusto, viveza y animacion. Será la versificaciom fácil y flúida, empleándose frecuentemente el octosílabo asonantado por ser el que mas se aproxima al lenguaje comun y por consiguiente el que mas se acomoda á este género de composiciones. Cuando el asunto la permite suelen tambien escribirse en prosa.

Como poetas notables que han sobresalido en este género, pueden citarse Aristófanes y Menandro; los latinos Pláuto y Terencio; Moliere entre los franceses; y Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcon, Rojas, Moreto y otra infinidad de escritores, gloria de nuestro teatro nacional. Entre los modernos han brillado Moratin, Vega, Breton de los Herberos y algunos otros que actualmente son honra de nuestra escena.

CAPITULO LXXXI.

DRAMA, SU NATURALEZA, SUS REGLAS, LICENCIAS DRAMÁTICAS, MODELOS, MELODRAMA |Ó DRAMA LÍRICO, ZARZUELA.

El drama consiste en la representacion de una accion, ya extraordinaria, ya vulgar, en la que intervienen personajes de todas clases y categorías, y destinada á producir en los espectadores toda clase de afectos. Ya hemos dicho en otra parte que el drama viene á ser el género intermedio entre la tragedia y la comedia que son los dos extremos opuestos, pudiendo tomar un carácter mas trágico ó mas cómico, segun que se aproxima mas ó ménos á uno ú otro de los dos extremos: de aquí que participando el drama de am-

Los géneros se conformará á las reglas de uno ú otro segun aquel á que mas se acerque. Tiene sin embargo el drama algunas condiciones que le son peculiares, tales son: Se toleran generalmente una complicacion de acciones subordinadas á la principal, siempre que se guarde unidad de interés: el escritor emplea todo el tiempo que le conviene para el completo desarrollo de su plan: cambia el lugar de la escena, recorriendo paises distantes siempre que lo necesita: tampoco se subordina estrictamente á los principios generales de la comedia y de la tragedia, permitiéndose muchas veces ciertas licencias en la unidad de accion, en el plan, tanto material, como intrínseco, y mucho más en el estilo y la versificacion; la division material del número de actos y la subdivision de estos en cuadros y escenas es tan arbitraria como place al poeta, siempre que las necesidades de la accion lo exijan y la verosimilitud se conserve: la exposicion se hace á veces por medio de un prólogo; complica, á veces, el enredo y el nudo mas allá de lo verosimil, terminando, en ocasiones, con una especie de epílogo: admite, por último, toda clase de estilos y tonos, empleando las formas métricas que al poeta le parecen mas convenientes.

De esta libertad tan lata concedida al poeta dramático han resultado gravísimos inconvenientes, pues la facilidad del abuso les ha hecho caer en mil defectos y extravagancias, inundando la escena con monstruosidades de todo género.

Pueden citarse como modelos en esta clase de

composiciones algunos dramas de Lope de Vega, como *La estrella de Sevilla*; *La vida es sueño*, *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderon; *La verdad sospechosa*, de Alarcon y otras muchas notabilísimas, tanto de nuestro teatro antiguo como del moderno.

El *drama lírico* ó melodrama es una composición poética puesta en música y destinada á representarse por medio del canto.

Varias reglas podrian señalarse tanto respecto del *libreto* ó composición poética, como de la *partitura* ó composición musical; pero ni la extensión ni la índole de la presente obra permiten entrar ciertos detalles ni tampoco sería conveniente el hacerlo hasta cierto punto. Nos limitaremos, portanto, á dar á conocer algunos de los nombres que mas se usan al hablar de esta clase de composiciones.

Recitado es una declamación notada, conducida y sostenida por un bajo.

El *aria* consiste en desenvolver una situación interesante por medio del canto. Se llama *duo* ó *dueto* una especie de aria dialogada y cantada por dos personas animadas de una misma pasión ó de pasiones diferentes: cuando es cantada por tres personas toma el nombre de *terceto*; y *cuarteto*, *quinteto* y *sexteto*, cuando cantan cuatro cinco ó seis personas.

Copla es una pequeña composición alegre, satírica ó sentimental: la música de una copla dá casi siempre á las palabras una espresion vaga, de carácter general.

Cavatina es una especie de aria corta, empleada frecuentemente entre los recitados.

Rondó es tambien una especie de ária con dos ó mas vueltas, de tal modo que, concluida la segunda repeticion, se vuelve á la primera y se acaba por donde se ha empezado.

Los *coros*, en el drama lírico, deben quedar reducidos á exclamaciones de alegría, de dolor, de admiracion, de indignacion, de espanto, etc, ó bien á un himno en honor de alguna divinidad.

Cuando la música vá constantemente unida á la letra desde el principio hasta el fin del espectáculo, la composicion recibe el nombre de *ópera*, *melodrama*, ó *drama lírico*, que puede ser sério ó bufo segun el asunto de la composicion. Cuando la música no vá constantemente unida á la letra, la composicion toma el nombre de *zarzuela*, clase de obras muy populares generalmente en nuestra España, pero cuyas reglas no estan aun claramente determinadas. así como aquellas á que debería subordinarse nuestra tan deseada ópera nacional.

ÍNDICE.

	<u>PÁGS.</u>
Capítulo I.—Preliminares.	7
Cap. II.—De la Elocuencia y de la Oratoria.	8
Cap. III.—De la obra literaria en general.	10
Cap. IV.—De la elocucion en general.	12
Cap. V.—Análisis del pensamiento.	13
Cap. VI.—Continuacion del mismo asunto.	14
Cap. VII.—Continuacion del mismo asunto.	16
Cap. VIII.—Del lenguaje. (Las voces).	18
Cap. IX.—Continuacion del mismo asunto. (De las voces).	20
Cap. X.—Continuacion del mismo asunto. (De las voces).	22
Cap. XI.—Continuacion del mismo asunto (De las voces).	23
Cap. XII.—De la armonía del lenguaje y de otras cualidades.	25
Cap. XIII.—De la oracion gramatical ó proposicion.	27
Cap. XIV.—De la Cláusula.	29
Cap. XV.—Del orden en la cláusula y de la pureza y correccion.	31
Cap. XVI.—De otras cualidades de la cláusula.	33
Cap. XVII.—Conclusion de las cualidades de las cláusulas.	35
Cap. XVIII.—Del lenguaje figurado en general.	37
Cap. XIX.—De las figuras de diction.	39
Cap. XX.—De las figuras por repeticion.	41
Cap. XXI.—Figuras de palabra por combinacion.	43
Cap. XXII.—De los tropos de diction (Sinécdoque.	46

Cap. XXIII.—De la Metonímia.	47
Cap. XXIV.—De la Metáfora.	49
Cap. XXV.—De los tropos de sentencia.	51
Cap. XXVI.—Continuacion de los tropos de sentencia.	53
Cap. XXVII.—Continuacion de los tropos de sentencia.	55
Cap. XXVIII.—Continuacion de los tropos de sentencia.	56
Cap. XXIX.—De las figuras de pensamiento.	59
Cap. XXX.—De las figuras lógicas.	62
Cap. XXXI.—De las figuras patéticas.	64
Cap. XXXII.—Del estilo.	68
Cap. XXXIII.—Continuacion del anterior.	69
Cap. XXXIV.—De los géneros literarios. De la Oratoria.	72
Cap. XXXV.—Del discurso.	73
Cap. XXXVI.—De la disposicion ó plan del discurso.	75
Cap. XXXVII.—De la proposicion, division y narracion.	76
Cap. XXXVIII.—De la confirmacion y de la refutacion.	78
Cap. XXXIX.—De la conclusion del discurso.	79
Cap. XL.—De la Oratoria sagrada.	81
Cap. XLI.—De la Oratoria forense.	85
Cap. XLII.—De la Oratoria política y parla- mentaria.	87
Cap. XLIII.—Continuacion del anterior.	89
Cap. XLIV.—De la Oratoria académica.	91
Cap. XLV.—Del género didáctico.	93
Cap. XLVI.—Continuacion del anterior.	95
Cap. XLVII.—Del género epistolar.	96
Cap. XLVIII.—Del género histórico.	98
Cap. XLIX.—De la narracion histórica.	101
Cap. L.—De otras condiciones de la Historia.	102
Cap. LI.—Novelas. Cuentos y Leyendas.	105
Cap. LII.—Continuacion del anterior.	108

Cap. LIII.—De las composiciones poéticas.	110
Cap. LIV.—Del lenguaje poético.	112
Cap. LV.—Arte métrica.	115
Cap. LVI.—Diferentes clases de versos.	117
Cap. LVII.—Del acento en la versificación.	123
Cap. LVIII.—Continuación del anterior.	128
Cap. LIX.—De la rima.	132
Cap. LX.—De las combinaciones métricas. Pa- readas. Tercetos y Cuartetos.	134
Cap. LXI.—De la Quintilla, Sextina, Octava y Octavilla.	138
Cap. LXII.—Coplas de arte mayor. Décima y Soneto.	143
Cap. LXIII.—De los metros variados en conso- nante.	148
Cap. LXIV.—De los metros en asonante y del verso libre.	152
Cap. LXV.—De la poesía en general. Poesía lírica. Odas sagradas y heróicas.	156
Cap. LXVI.—Odas filosóficas. Anacreónticas, festivas y eróticas. Epitalamio y Romance.	159
Cap. LXVII.—Sátira. Epígrama. Elegía. Ma- drigal y Soneto.	162
Cap. LXVIII.—Poesía épica. Epopeya. Acción, épica, episodios, integridad, grandeza é in- terés.	167
Cap. LXIX.—Personajes épicos. Composición de la Epopeya, plan, estilo, versificación.	169
Cap. LXX.—Modelos de Epopeya, Poemas épi- co-históricos, épicos burlescos, cantos épi- cos. Cuentos y Leyendas.	172
Cap. LXXI.—Poesía didáctica. Clases de com- posiciones comprendidas en ella. Poemas di- dascálicos.	174
Cap. LXXII.—Fábulas. Apólogo. Parábola. Metamorfosis. Poemas descriptivos. Modelos.	177
Cap. LXXIII.—Poesía bucólica ó pastoril. Egloga, Idilio.	179

Cap. LXXIV.—Poesía dramática: Drama, su origen y objeto, verosimilitud material y moral.	181
Cap. LXXV.—De la unidad en el drama, episodios. Protagonista. Unidad de acción y de tiempo.	184
Cap. LXXVI.—Integridad de la acción dramática, Exposición, nudo y desenlace.	186
Cap. LXXVII.—Personajes dramáticos. Plan del drama. Actos y escenas. Estilo y versificación.	189
Cap. LXXVIII.—Diferentes especies de dramas, Término medio entre ellas. Origen de la tragedia y de la comedia.	191
Cap. LXXIX.—De la tragedia. Acción. Personajes. Nudo. Estilo. Lenguaje. Versificación.	194
Cap. LXXX.—De la Comedia. Ridículo cómico, Especies de la Comedia. Estilo. Versificación. Modelos.	196
Cap. LXXXI.—Drama. Su naturaleza. Sus reglas. Licencias dramáticas. Modelos. Melodrama ó drama lírico. Zarzuela.	199