

RETÓRICA Y POÉTICA

δ

LA CIENCIA Y ARTE DE BIENDECIR
EN LITERATURA

BAJO SU ASPECTO PRECEPTIVO, FILOSÓFICO É HISTÓRICO

POR

DON MANUEL CORRECHÉ Y OJEDA,

Doctor en Filosofía y Letras,
Catedrático numerario de Literatura en el Instituto provincial de Cabra.

PRECEPTIVA GENERAL

~~~~~  
Primera edición.  
~~~~~

ADRID

4834. — Avrial, impresor, S. Bernardo, 92.

1901

MANUSCRITOS

4-27

ANTIGUO

XIX-XX

1335

BFALL
860

RETÓRICA Y POÉTICA

LA CIENCIA Y ARTE DE BIENDECIR EN LITERATURA

569

746/27

RETORICA Y POETICA

LA CIENCIA Y ARTE DE PALMONTRE EN LA PRAXIS

746/27

RETÓRICA Y POÉTICA

R 846

6

LA CIENCIA Y ARTE DE BIENDECIR EN LITERATURA

BAJO SU ASPECTO PRECEPTIVO, FILOSÓFICO É HISTÓRICO

POR

DON MANUEL CORRECHÉ Y OJEDA

Doctor en Filosofía y Letras,

Catedrático numerario de Literatura en el Instituto provincial de Cabra.



~~~~~  
**Primera edición.**  
~~~~~

MADRID

4634.—Ayrial, impresor. S. Bernardo, 92.

1901

Instituto del Cardenal Cisneros de Madrid

Exmo. Sr. D. Francisco St. Commelera.

A. Yllmo. Catedrático, Senador insig-
ne, indito Patricio y Padre ejemplarísimo
de familia dedica este humilísimo trabajo
al estator para sellar una vez mas el testi-
monio sincero de eterna amistad.

[Handwritten signature]

**Es propiedad del Autor:
sin su permiso nadie podrá
reimprimirla: todos los
ejemplares irán numera-
dos y rubricados por el
Autor.**

Núm. 27

PRECEPTIVA GENERAL

Primera edición.

MADRID

Impreso en la imprenta de D. Bernardo...

1801

A mi Hortensia.

*A ti, querida hijita, que eres mi esperanza y mi consuelo, dedico la presente obra, fruto de muchas vigili-
as, labor y tiempo: ha sido causa de enfermedad grave, que aún padezco; por eso la estimo más; y deseo te mires en ella como en un espejo, y aprendas cuánto pueden la constancia y el desvelo. Sé virtuosa como tu madre; piadosa y santa como lo era ella, y llenarás el deseo de tu padre que te ama.*

Mmanuel.



A mi hermana

A ti, querida hija, que eres mi esperanza y
mi consuelo, dedico la presente obra, fruto de
muchas vigiliass, labor y tiempo: ha sido causa
de enfermedad grave, que aún padeces; por eso
la estimo más; y deseo te miro en ella como en
un espejo, y aprendas cuanto pueden la constan-
cia y el desvelo. Sé virtuosa como tu madre;
piadosa y santa como lo era ella, y llevarás el
deseo de tu padre que te ama.

El padre

ADVERTENCIA

A quien leyere.

Al proponerme escribir este libro, no creas, lector carísimo, que abrigara yo en mi pecho la necia convicción de producir un trabajo adecuado y perfecto, con que poder enriquecer la noble república de las letras, repleta ya hasta la saciedad de obras selectas de esta especie: lejos de mí tan loca presunción, pues ni poseo el privilegio de las dotes intelectuales que tamaña empresa supone, ni el tiempo, tranquilidad y recursos, que á éxito tan lisonjero me pudieran conducir: quédese, pues, reservada en hora buena tanta dicha y gloria tanta para quien más feliz que el autor disfrute ventajas tales.

Amante platónico de las Buenas Letras y á ellas consagrado desde los más tiernos años... después de haber experimentado peri-

pecias mil en la vida, en que el hado implacable afligió mi alma con la angustia y el dolor..., mi corazón, ansioso de algún consuelo, buscó y encontró bálsamo para sus heridas en la amena Literatura: me consagré á sus altares, como medio de distracción y entretenimiento, y cuando hube leído, nació en mí el deseo de consignar en lo escrito estas meditaciones y estudios, que, mal pergeñadas, te dedico en la presente lectura.

No es una obra perfecta, repito: en ella encontrarás tal vez deficiencias, que, por involuntarias, te suplico me perdones; lo que sí te ofrezco en ella es gran dosis de buena voluntad, asiduidad, celo y trabajo, pugnando siempre incansable por alcanzar la relativa perfección: para ello he consultado las obras más clásicas en su género de los más insignes literatos: Aristóteles, Longino, Dionisio de Halicarnaso, Cicerón, Horacio, Quintiliano, A. Gelio, el sensato Hugo Blair, el erudito Emile Lefranc, el copiosísimo Bougeault, Canalejas (D. Francisco de P.), Revilla, Sánchez de Castro, Sánchez Moguel y otros varios autores, gloria y prez de las Letras españolas en nuestro siglo.

Formar un código completo de la Ciencia y Arte de Biendecir; condensar en una sola obra literaria cuanto de más saliente la crítica moderna atesora relativo á la ciencia y arte de la palabra, desde lo puramente preceptivo hasta la composición de trozos con sus ejercicios prácticos; enriquecer con valiosos datos mi modestísimo trabajo... ha sido mi constante anhelo; para lograrlo, no he perdonado molestia, ni aun sacrificio: he procurado coordinarlos bajo un plan metódico y bien distribuido, poniendo especial ahinco en la claridad y precisión del lenguaje y en la demostración con ejemplos clásicos de las doctrinas expuestas, sin desatender tampoco en la exposición cierto espíritu de novedad y otras condiciones de estilo, que deben imperar en un buen tratado didáctico.

La parte histórica con que termino cada género literario, me ha parecido útil, conveniente y aun necesaria, porque una obra de esta índole, que trata de ofrecer á la juventud estudiosa una turquesa, en que poder formar su buen gusto y espíritu filosófico-literario, parecíame no debía carecer de ella, pues en mi sentir tras la preceptiva filosófica, la his-

toria en general, en todos y cada uno de los géneros sucintamente epilogados, viene á ser la cúpula del edificio, el remate luminoso de la obra emprendida, la diadema, que debe coronar su frente: privar de ella á mi libro, habría sido indiscreción y una grave falta contra la unidad y la estética de la obra.

En resumen, lector querido, me he propuesto en la obra que lees, compilar, explicar y analizar cuanto de más importante y del más exquisito gusto literario en materia de Biendecir nos han transmitido los maestros más doctos de la humanidad desde Aristóteles hasta nuestros días, ampliándolo según mi leal saber y entender en armonía con las exigencias propias de la civilización moderna: no sé si habré realizado el plan cual un día lo concebí y sigo acariciando: si así no fuere, *ignosce mihi quæso, amice carissime.*—Vale.

28-XII-1900.

Manuel Correché.

PARTE PRIMERA

Nociones preliminares.—Denominaciones distintas dadas á los estudios retóricos.—Importancia de éstos bajo el triple aspecto intelectual, social y moral.

Bajo distintas denominaciones han dado á conocer los literatos los Estudios del Biendecir: Humanidades, Letras humanas, Buenas letras, Bellas letras, Elocuencia y Oratoria.

Llámase Humanidades el estudio y conocimiento de los autores clásicos griegos y latinos, y por extensión el de las obras literarias más notables de las Edades Media, Moderna y Contemporánea; y por tanto, humanista, á quien en estos estudios y conocimientos se distingue.

Por tradición se los ha llamado Letras humanas —*Humaniores litterae*—pues en concepto de los anti-

guos, los estudios y conocimientos literarios amansan los fieros instintos de la naturaleza humana, contrarestan sus apetitos desordenados, dulcifican el carácter y las costumbres y civilizan los pueblos.

Los antiguos los llamaron también Buenas letras —*Optimae litterae*— por la bondad innegable de su fin moral altamente civilizador, pues influyen en la bondad moral del hombre, á quien perfeccionan en la práctica del bien, hasta el extremo de juzgar ellos incompatible el cultivo de las Letras con el vicio, el crimen y la maldad. Así lo demostró M. Porcio Catón el Censor, al definir el orador «*vir bonus dicendi peritus*», que después repite el gran preceptista español Quintiliano: más tarde, cuando el cristianismo hubo santificado, por ser buenos, tales estudios, se los llamó Santas letras, *Sanctissimae litterae*, denominación hoy caída en desuso.

El nombre de Bellas letras no se encuentra en los escritores antiguos; es propio de los modernos, que, al descubrir el espíritu estético, que tales estudios encierran, y lo mucho que ayudan para su cultivo, tan acertadamente así los apellidaron.

Se los ha llamado también Elocuencia y Oratoria; ambas denominaciones son impropias: la primera, porque, como el verdadero concepto literario de Elocuencia consiste en ser ésta en el hombre un don natural y feliz de comunicar á otros sus pensamientos con fuerza, brillantez y colorido (1), no po-

(1) Campillo.

demos admitir dicha calificación, por repugnar á la esencia de la Retórica: esta es Ciencia y es Arte; la Elocuencia ni es lo uno ni lo otro; es tan sólo un don, privilegio ó facultad no adquirida, sino innata á la naturaleza humana: *Eloquentia nascitur sicut poëta*; la Elocuencia nace como el poeta; afirmación en que convienen varones tan doctos como Quintiliano, cuando afirma: «*pectus est quod dissertos facit*»; traducido más tarde por Vauvenarques en su célebre dicho, «*c'est le cœur qui produit les grandes pensées*», el genio es quien produce los grandes pensamientos.

También conceptuamos impropia la denominación de Oratoria, dada á los estudios retóricos, por restringir exageradamente el concepto de éstos, adecuándolo tan sólo á las composiciones oratorias. La Ciencia de Biendecir no se limita solamente al campo de la Oratoria propiamente dicha, sino que abarca todos los géneros y esferas conocidas en el inmenso horizonte de la palabra; desde lo más sublime de la Epica y de la Tragedia hasta la Egloga más sencilla; y desde la Elocuencia más arrebatada y vehemente hasta la carta familiar del amigo, pariente ó deudo.

También han sido comprendidos estos estudios entre las Nobles Artes, entre las Artes liberales y entre las Artes imitativas, llamándose los Noble Arte, como afirma el Sr. Campillo, «primero, por la elevación y excelencia de su fin; segundo, porque su conocimiento y cultivo ennoblece el espíritu, depurándolo de pasiones ruines, mezquinas y egoístas;

tercero, porque durante el largo período de la Edad Media, en que la clase aristocrática sólo consideraba digno de sí el ejercicio de las armas ó el de la religión, consagrándose á la milicia ó á los altares, y excluyendo todas las demás ocupaciones y estudios como indecorosos al lustre de su prosapia y heredados blasones, únicamente exceptuaba de tal proscripción el cultivo de las referidas Artes, calificándolas de nobles, por ser compatibles con la nobleza: Alfonso X *el Sabio*, Sancho IV *el Bravo*, Alfonso XI *el del Salado*, Don Fadrique, hermano del Rey Sabio, el Infante Don Juan Manuel, Teobaldo I de Navarra, Alfonso V de Aragón, etc., etc., cultivaron la Literatura. Se los llama Arte liberal por tres motivos; primero, por ser libres en la manifestación de la belleza, no estando sujetos á ningún principio extraño á la belleza misma: segundo, para diferenciarlos de aquellas Artes, en que obra menos el entendimiento que la práctica y la destreza de la mano, como son las mecánicas, comprendidas generalmente bajo el nombre de oficios: el tercer motivo de apellidarlos Arte liberal se funda en la antigua costumbre greco-romana de dar libertad á los esclavos, que en ella sobresalían: aun en nuestro siglo se ha respetado tal costumbre, pues en el año 1844 los estudiantes de la Universidad de la Habana rescataron, mediante una colecta, del dominio de un usurero al esclavo Plácido el Mulato, Gabriel de la Concepción, peinero de oficio, tan sólo por distinguirse en el cultivo de la poesía. Y se los llama Arte

imitativa, porque imitan la naturaleza, de donde sacan los elementos, que luego combinan de innumerables modos con arreglo al tipo ideal, cuya representación sensible el autor se propone.

Los estudios literarios son altamente importantes bajo el triple aspecto intelectual, social y moral.

Lo son bajo el aspecto intelectual, porque ellos nos ponen en comunicación con las generaciones pasadas y contemporáneas, y nos hacen conocer lo que de otro modo no podríamos saber; hasta el punto de que el edificio de nuestra total cultura y civilización se funda, constituye y remata con el producto de conocimientos, que en larguísima carrera el género humano ha ido atesorando y transmitiendo de generación en generación. ¿Cómo llega á formarse el filósofo en su sistema, el teólogo en el dogma y disciplina y el orador, novelista é historiador en sus respectivas escuelas? ¿Cómo alcanza el genio militar el último grado de perfección en su táctica? Estudiando los modelos clásicos, que en cada una de las respectivas esferas de civilización el género humano nos ha dejado á través de las tres edades de su historia. Y ¿qué son si no literatura esos modelos clásicos de civilización? Rechazar el razonamiento de esta prueba equivaldría á sostener, que el hombre se basta á sí propio para labrar el campo vastísimo de su instrucción, lo cual es absurdo. Fijémonos en un rudo campesino, que de nadie reciba la influencia de la palabra educadora, y observaremos ser muy limitada la esfera de

sus conocimientos, aunque viva larga y dilatada vida: comparémoslo ahora con el tierno adolescente de nuestros centros educadores, y veremos que á pesar de su corta edad—quince años poco más ó menos—éste sabe su idioma, Latín, Geografía de España, Asia, Africa, América, etc., Religión, Historia patria y universal, Aritmética, Algebra, Geometría, Física, etc., lo cual no hubiera logrado por sí sólo, es decir, sin comunicación literaria, en larguísima serie de años. Resulta, pues, evidente la importancia, utilidad y necesidad de la Literatura bajo el punto de vista intelectual.

La tienen bajo el punto de vista social. Para nuestro fin, dos clases de hombres existen en la sociedad: unos con carrera ó estudios, otros sin ellos. Los necesitan, en primer lugar, todos los hombres de estudios ó carrera; el orador para cumplir con gloria su ministerio; el marino para redactar sus memorias; el químico sus análisis y cálculos; el filósofo sus sistemas; el astrónomo sus observaciones; sus obras y sermones el teólogo, y, en general, todo hombre de ciencia, porque sin su concurso, llegado el caso, se vería incapacitado para exponer con frase propia, exacta, castiza y galana sus concepciones científicas.

La tienen aun para gentes, que carezcan de carrera y estudios, porque el hombre no ha nacido para vivir en una gruta, aislado de los demás, sino en relación con ellos, formando tertulias, salones, centros de recreo, de instrucción, etc., donde, en

general, no se habla de ciencias ni de grandes problemas que resolver, sino de la novelita nueva en boga, que se leyó en la reunión, del drama que se representó anoche, del romance, soneto, epigrama ó letrilla; del verso, estrofa ó combinación métrica, en que la composición estaba escrita, etc., etc.; y, si el contertulio, por falta de conocimientos literarios, llegara á confundir estas especies, sus compañeros de salón le marcarían con el estigma del desprecio, ó le mirarían con compasión desdeñosa.

La tienen, finalmente, bajo el aspecto moral. Sabido es que los estudios literarios son en cada siglo el reflejo más fiel y brillante de la sociedad, que en él vive: en ellos aparecen con la mayor desnudez las virtudes, que la engrandecieron y los vicios, que la arruinaron: su heroísmo y sus flaquezas: los móviles secretos, que la impulsaron al mal: los fines perversos, que pudo proponerse y las consecuencias desastrosas, que siempre acarrean la transgresión de la ley divina ó humana y el abandono y desprecio de los deberes para con Dios, consigo mismo y con la sociedad; luego por ellos, y muy principalmente por el drama, la novela y la historia, podemos conocer á fondo la humanidad en todos los tiempos bajo el aspecto moral: es más, la podemos conocer casi mejor que viviendo en medio de ella, porque la lección tomada de la Literatura resulta al detalle, y el detalle personifica, caracteriza y sella mejor, que los hechos grandes y aun que el conjunto de los hechos, escritos ó no escritos.

En efecto; por la Teogonía de Hesíodo y los poemas de Homero conocemos las divinidades y creencias del pueblo griego, y por las comedias de Aristófanes y Menandro sus costumbres en minuciosos detalles; por las sátiras de Horacio, Persio y Juvenal los vicios repugnantes de la sociedad romana; por las Saturnales, el *Ars amandi*, la Cosmética y las Heróidas de Ovidio, lo indecible en la esfera de lo obsceno; y ¿qué diremos por los brillantes historiadores? Lo propio puede afirmarse de todos y cada uno de los pueblos de la Edad Media y Moderna.

Tan clara y evidente es la influencia moral de los estudios retóricos en la sociedad, que Catón y Quintiliano, siguiendo la corriente de su época respectiva, juzgaron inseparable el espíritu de los estudios retóricos del de la virtud, y proclamaron »*vir bonus*» al orador, verbo encarnado en tal ideal, concepto corroborado por las sociedades de todos los tiempos, al proclamar unas y repetir otras el glorioso dictado de *Optimae litterae*, con que enaltecieron estos estudios, sublimados más tarde por el Cristianismo con la denominación de *Sanctissimae Litterae*, Santas Letras.

Para terminar, diremos con un literato contemporáneo: «Los Estudios retóricos elevan al hombre á los más altos pensamientos, y le acostumbran á sublimes contemplaciones; le hacen amar la virtud y aborrecer el vicio; depuran en él cuanto de grosero y soez existe en la humana naturaleza; atem-

peran la violencia en sus más vehementes deseos y pasiones; le ennoblecen, le distraen agradablemente; establecen entre los hombres corrientes de simpatía y amor, y los convierten en verdadero ornato de la sociedad.»

CALISTO FERRER

Concepto de la Literatura y su función

El arte es un medio de comunicación que nos permite expresar nuestras ideas y sentimientos. La literatura es un arte que utiliza el lenguaje escrito para transmitir mensajes. Su función principal es educar y entretener al lector. La literatura también puede servir como un medio de crítica social y política. En resumen, la literatura es un arte que nos ayuda a comprender el mundo y a nosotros mismos.

per en la violencia en sus más vehementes deseos y pasiones; le enseñaban, le daban en grado de sim- te; establecen entre los hombres corrientes de sim- para y amor, y los convierten en verdaderos amigos de la sociedad.

CAPITULO PRIMERO

Concepto de la Literatura preceptiva.

Desde tiempo inmemorial, sabios filósofos y literatos insignes han procurado fijar el concepto de la Literatura preceptiva (Retórica general), conden- sándolo íntegramente en una buena definición.

Nótase, sin embargo, en este punto gran diver- gencia entre los escritores antiguos, pues mientras unos con Gorgias é Isócrates lo hacen consistir en un puro artificio, cuyo fin total es persuadir, Aris- tóteles y Diodoro dicen, que es un arte; Ariston afirma que es una ciencia; que una virtud los estói- cos; llegando algunos, como Ateneo y su escuela á afirmar que la Retórica no es más que el arte de engañar «*Rhetoricem esse Artem fallendi*».

En efecto; el primer maestro de Oratoria, que en la antigüedad aparece, es el célebre sofista Gorgias Leontino, que afirmaba: «*Se esse artificem suadendi in judiciis et aliis cætibus; de justis quoque et injustis tra- ctare*» (1). Que él era un artífice que intentaba persua-

(1) Platón en su diálogo Gorgias.

dir en las causas judiciales y en otras juntas y reuniones, y que trataba así de lo justo como de lo injusto.

Idéntica doctrina sostiene su discípulo Isócrates.

Esta teoría es inadmisibile por tres razones: primera, por suponer que la Retórica es un mero artificio, habilidad, ingeniosidad, astucia, amaño ó falso arte: segunda, porque asigna á la Retórica, como fin único y exclusivo, la persuasión: tercera, por juzgar digna de ella la defensa de lo bueno, igualmente que la de lo malo.

Para Gorgias é Isócrates la Retórica no es más que un mero artificio de persuación en las causas justas como en las injustas; y en tal concepto, para ellos y su escuela, será Retórica de la más pura y legitima ley todo medio artero, amaño, astucia, habilidad, si conspira de modo adecuado á la persuación del oyente respecto de aquello, que el orador se proponga, lo cual no es exacto: hoy nadie tendria por orador elocuente ni como muestra sublime de bien decir á M. Antonio, rasgando las vestiduras de su defendido Manio Atilio, para mostrar al pueblo las heridas, que habia recibido en el pecho, combatiendo por la patria: ni al famoso Hipérides, descubriendo delicadamente el hermoso rostro de Frines ante el tribunal de Atenas, para lograr la libertad de sus respectivos clientes, por más que ambos oradores consiguieran entonces persuadir con tales ardides al tribunal, y con ello el feliz éxito de su causa.

Aristóteles afirma: «*Rhetorice est vis inveniendi omnia in oratione possibilia*»; que Retórica es el Arte de encontrar lo que debe entrar en cada discurso; definición, que nosotros rechazamos por incompleta, pues sólo comprende el fondo del discurso oratorio; ó sea, la invención oratoria; y prescinde en absoluto de la elocución ó manifestación, esto es, de toda forma literaria externa y de la legitimidad del fin moral.

Tratando de evitar el escollo anterior, Diodoro la definió así: «*Rhetorice est vis inveniendi et loquendi cum ornatu credibilia in omni oratione*». Retórica es el Arte de encontrar y exponer con elegancia lo que debe entrar en cada discurso.

Esta definición es algo más comprensiva que la anterior, puesto que no sólo abarca el fondo ó invención oratoria, sino también la elocución ó forma externa: la rechazamos, empero, porque al terminarla con estas palabras, *in omni oratione*, traspasa los límites de lo exacto, pues concede el glorioso dictado de orador aun á los defensores de las causas injustas, á los paladines de la impiedad, á los apologistas del crimen.

Ariston, discípulo de Critolao, dice que la Retórica es: «*Scientia videndi et agendi in quaestionibus civilibus per orationem popularis persuasionis*»: la Ciencia que enseña á conocer y obrar en las cuestiones civiles por medio del discurso,⁸ dirigido á persuadir al auditorio.

Esta definición tiene tres puntos capitales de vista

que considerar: primero, sintetiza únicamente en la Ciencia la importancia absoluta del bien decir, negándosela al Arte de la palabra, la cual, afirma su autor, es impotente para persuadir á los doctos; segundo, concreta y limita el campo de la oratoria á las cuestiones civiles; tercero, fija como único fin de la Retórica la persuasión del auditorio; mas, como la Ciencia por sí sola, es decir, sin el concurso del Arte de la palabra y de la virtud, no es capaz de formar un orador perfecto; como el campo del bien decir tampoco se halla circunscrito á los asuntos civiles, sino que su horizonte es inmenso; y como la persuasión por sí sola no constituye el fin absoluto y total del bien decir, porque bien sabido es que los fines principales de la oratoria son tres, convencer, persuadir y conmover, en manera alguna es aceptable tal definición.

Los estóicos la definieron haciéndola consistir en la virtud; mas, aunque no puede negarse que la virtud represente un papel importantísimo en la ciencia del bien decir, puesto que cifra uno de sus elementos principales, el moral; sin embargo, no es la virtud el único elemento, que constituye su esencia; la Retórica cuenta con otros dos, que son la Ciencia y el Arte: Ciencia, Arte y Virtud, he ahí los tres elementos esenciales de su ser.

Viniendo á tiempos más modernos, se ha dicho con Marmontel, que «Retórica es la teoría del embellecimiento del discurso», definición, que tampoco comprende más que uno de los fines, que proponerse

debe el Arte de la palabra, «el *ornato*», desatendiendo todos los demás y que nosotros juzgamos inaceptable, porque achica realmente la comprensión lógica del bien decir.

Otros literatos la han juzgado bajo un aspecto puramente gramatical, al afirmar que «Retórica es el Arte de hablar bien las cosas, que piden un gran desarrollo», lo cual es confundir en un mismo concepto dos entidades distintas: la Retórica y la Gramática.

Así, ora en un sentido, ora en otro, pero casi siempre de una manera incompleta, se ha venido exponiendo hasta nuestros días el concepto de la Retórica.

Nosotros entendemos por Retórica la Ciencia y Arte del bien decir.

Es ciencia, porque consta de una serie de verdades ciertas, lógicamente enlazadas entre sí, fundamentadas en un objeto cognoscible—lo bien dicho—y subordinadas á un fin, que es el bien decir: *Philosophiam* la llamaba Isócrates; *Scientiae civilis partem*, Cicerón; y el gran Quintiliano, *Scientiam bené dicendi*.

Es también un Arte, porque esos conocimientos verdaderos y ciertos, cuya unión y legítimo enlace constituye, digámoslo así, el sistema de la Ciencia retórica, se erigen á su vez en guías fieles de la buena elocución, fin supremo que la Retórica se propone.

Ariston y Teodoro Gadareo asignaron como ob-

jeto exclusivo de la Retórica las cuestiones civiles, mientras Gorgias y sus secuaces sostienen, que la materia del bien decir es universal, es decir, todo; lo mismo en el sentido de justicia, que de injusticia; de bondad, que de perversidad; pues, como él mismo afirma por boca de Platón procurando precisar el objeto de esta Ciencia, «*de justis quoque et injustis tractare*» (Rhetorem.)

No es esto: el campo literario del bien decir es, en efecto, vastísimo: su objeto, materia ó asunto casi no reconoce límites: todo puede ser objeto y materia del bien decir; mas no en el sentido, de que para el artista literario sea plenamente indiferente el partido y triunfo de la virtud, ó el del vicio; de lo honesto, ó de lo deshonesto, como pretende la escuela sofista, sino salvando siempre los fueros de la moral y el derecho.

El fin absoluto de la Retórica no es el persuadir, por más que así lo hayan afirmado pensadores como Aristóteles (1) y oradores como Cicerón (2) con casi toda la inmensa pléyade de literatos griegos y romanos: lo es mucho menos la hinchada y fatua garrulería, que supone Critolao, y menos aún la falsía y el embuste, como desea Ateneo: el fin propio y legítimo de la Retórica es el bien decir, el cual, á su vez, comprende otros particulares y mediatos: convencer, persuadir y conmover, siempre subordinados

(1) Retórica de Aristóteles traducida por B. Saint-Hilaire.

(2) *Officium oratoris esse dicere appositè ad persuadendum.*

á otro último, que es el triunfo de la causa defendida.

Así la consigna Quintiliano en sus Instituciones oratorias, cuando escribe:—«*finis ejus Rhetorices et summum est bene dicere*»—el fin supremo de la Retórica es el bien decir.

Y obsérvese que el adverbio *bené*, bien, que admitimos con Quintiliano, tiene grandísima importancia para aclarar el concepto, asunto y fin supremo de la Retórica: él significa, por una parte, que la Retórica tiende á enseñar los principios fundamentales del buen estilo literario, tanto en lo que respecta al fondo como en lo que atañe á la forma de la obra literaria—fin científico-artístico—; él prescribe, además, que el uso de la palabra ha de ser moralmente bueno; es decir, que jamás contradiga la noción de lo bueno, de lo recto y de lo justo fin moral—; y él, finalmente, aconseja la armonía entre el elemento científico-artístico y moral, para lograr el fin último—armónico—que el orador se propone.

RELACIONES DE LA RETÓRICA CON LAS DEMÁS ARTES Y CIENCIAS.—Por razón de su fin, la Retórica tiene estrechas relaciones con todas las Bellas Artes, Arquitectura, Escultura, Pintura y Música, porque, si éstas se proponen la manifestación de la belleza por medio de la materia en sus tres dimensiones, del color ó del sonido, el bien decir se lo propone por medio de la palabra artística: con la Gramática, porque no puede decirse bien, sin hablar gramaticalmente bien, pues lo segundo es base ó

Quintiliano oratoris esse libere oportet ut paratissimum.

fundamento de lo primero; diferéncianse, empero, en que la Gramática es arte de hablar con propiedad y corrección—*recté loquendi*—, en tanto que la Retórica es ciencia y arte de bien decir—*bené dicendi*—: con los autores clásicos, porque éstos son el complemento de la forma literaria, en que tantos esfuerzos suelen esterilizarse, pudiéndose afirmar, sin temor de errar, que el estudio de los autores clásicos forma parte integrante de los estudios retóricos: con la Lógica, porque para lograr los altos fines, que el Arte de la palabra se propone, no basta sólo el hablar con propiedad y corrección; necesario es además presentar incontrovertibles los razonamientos, y perfectamente encadenadas y dirigidas las pruebas, como enseña la Lógica: las tiene con la Filosofía moral, porque para persuadir la voluntad á obrar, no basta que se tengan costumbres oratorias, precisa, además, conocer bien las delicadas fibras del corazón humano, sus afectos, sentimientos, pasiones, inclinaciones y tendencias; es decir, al hombre moral, como enseña la Etica: con todas las demás ciencias, porque la Metafísica, como la Teología; el Algebra, como la Geometría; la Medicina, como la Astronomía, etc., para merecer ser leídas sin desdén, han menester que sus verdades estén debidamente expuestas en formas adecuadas artístico-literarias, lo cual no se conseguiría sin el concurso del Arte de bien decir.

En suma, la Retórica tiene íntima relación con todos los ramos del saber humano: como decía Cice-

rón, «*Benè dicere, quod est scientèr et peritè et ornatè dicere non habet definitam aliquam regionem, cujus terminis septa teneantur*»; el biendecir, esto es, el decir con ciencia, pericia y ornato, no tiene límites fijos y determinados.

El hablar con propiedad y corrección, necesario es además presentarse con palabras bien dirigidas las que y perfectamente encadenadas y dirigidas las propias como en la lógica; las tiene con la filosofía moral, porque para persuadir la voluntad a obrar, no basta que se tengan costumbres o virtudes, precias, además, conocer bien las delicadas fibras del corazón humano, sus afectos, sentimientos, pasiones, inclinaciones y tendencias; es decir, el hombre moral, como enseña la Biblia con todas las demás ciencias, porque la Metafísica, como la Teología el Algebra, como la Geometría; la Medicina, como la Astronomía, etc., para merecer ser leídas sin desden, han menester que sus verdades estén debidamente expuestas en formas adecuadas artísticas-literarias, lo cual no se consigue sin el curso del Arte de bien decir.

En suma, la Retórica tiene íntima relación con todos los ramos del saber humano: como decía Cicerón

CAPITULO II

Arte.—Su concepto y clasificación.—Reglas.—Concepto y clasificación de las mismas.

¿Qué es Arte en general? Un conjunto ordenado de principios, leyes ó reglas, que nos sirven de guías para hacer bien una cosa.

Toda arte presupone esencialmente dos cosas: una actividad del espíritu humano, y un fin particular, que aquella se propone: como una y otro son ilimitados en el inmenso horizonte de la vida humana, resulta ilimitado el número de artes particulares, que pueden existir en la sociedad: la indumentaria, la relojería, el mueblaje, la cerámica, etc., son verdaderas artes particulares, cuyos preceptos van encaminados respectivamente á hacer prendas suntuosas de elegante vestir y á construir con maestría relojes, muebles de lujo y vasos artísticos ó de adorno.

Las artes particulares son innumerables: de ellas se han hecho muchas divisiones: exponerlas íntegramente con todos sus miembros, nos conduciría muy lejos de nuestro propósito; haremos, sin

embargo, mención de las más adecuadas á nuestro fin.

Dos son las clasificaciones generales más aceptables, que de las Artes pueden hacerse: una atendiendo al fin que el Arte particular se propone, y otra al medio, de que se sirve para realizarlo.

Por razón de su fin, las Artes se dividen en tres grandes grupos: primero, Artes bellas ó estéticas, cuyo fin primordial es la manifestación sensible de la belleza, como la Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y Poesía: segundo, Artes útiles, industriales ó mecánicas, cuyo fin inmediato es satisfacer una necesidad dada, como el Arte de la panadería, el de la zapatería, albañilería, etc.: tercero, Artes bello-útiles ó compuestas, en que ambos fines particulares—belleza y utilidad—se armonizan sintéticamente en una misma obra, como el Arte del bordado en un magnífico juego de cama, ó en una prenda de vestir; el Arte hidráulico en las suntuosas fuentes públicas destinadas á la vez á ornato y servicio público, y el Arte del mueblaje en los enseres de lujo, que decoran aristocráticos salones de recepción.

Las Artes por razón del medio, de que cada una se sirve para realizar su fin, se dividen en Artes ópticas, acústicas y sintéticas, según que el medio de manifestación es el espacio, el sonido ó ambos elementos á la vez.

Las Artes ópticas, también llamadas del espacio y plásticas, se dividen en Artes estáticas, ó caren-

tes de movimiento, y Artes dinámicas ó sujetas á movimiento: cuéntanse entre las primeras, la Arquitectura, la Escultura, la Pintura simple ó sin color—Dibujo—y la Pintura compuesta ó con color—Pintura propia,—la Cerámica, ó Arte de los vasos y vajilla de barro cocido, el mueblaje y las cuatro Artes de transición, Agricultura, Indumentaria ó Arte del vestir, Gliptica ó grabado en hueco y el relieve en sus dos especies, alto y bajo.

Las Artes dinámicas ó de movimiento se subdividen en tres grupos: en dinámicas, ó de movimiento, de cuerpos naturales no humanos; dinámicas, ó de movimiento, del cuerpo humano con movimiento libre, y en dinámicas, ó de movimiento del cuerpo humano con movimiento regulado: cuéntanse entre las primeras, las Artes hidráulicas, ó hidro-dinámicas; entre las segundas, las Artes mímicas; entre las últimas las Artes orquéstricas.

Las Artes acústicas se dividen en dos grupos; Artes del sonido formulado según intensidad, tono y timbre, y Artes del sonido articulado según elementos de la voz humana: figura entre las primeras la Música con su Arte subordinado de la ejecución musical; y entre las segundas la Literatura.

Las Artes sintéticas comprenden tres grupos: primero, Artes del decorado, síntesis de las Artes ópticas, estáticas y de transición ya enumeradas; segundo, Arte de las ceremonias, síntesis casi completa de las dinámicas; tercero, Arte teatral, que es el Arte sintético por excelencia; comprende la Arqui-

tectura en la construcción del edificio; la Escultura en las estatuas y bustos; la Cerámica en los jarrones y vasos; el mueblaje en los sillones, mesas, reclinatorios, etc., y á veces la Agricultura, la Glíptica y el Relieve en el decorado del lugar de la escena, la Pintura en las decoraciones, la Indumentaria en los trajes y armaduras de los actores; las Artes mímicas en el accionado y gesticulación de los mismos; las orquéstricas en el baile y maniobras de las comparsas; la Música en la sinfonía y en el canto con sus variadas especies; la Literatura en el libreto y otras mil, que sería prolijo enumerar. Es, pues, el teatral el Arte sintético por excelencia.

Expuesta la clasificación de las Artes, en general, resta terminar el cuadro y decir, que la Retórica ó Literatura, como Arte particular, pertenece á la clase de las acústicas, por servirse del sonido como medio de manifestación; y que, como Arte total de la palabra, símbolo del pensamiento, comprende seis Artes particulares: la Poesía y su aneja la Novela, Artes eminentemente bellas, la Didáctica y el Género Epistolar, Artes eminentemente útiles, la Oratoria é Historia, Artes bello-útiles ó compuestas.

Llamamos Reglas en Literatura á ciertos preceptos que aconsejan cuanto debemos hacer ó evitar, para que nuestras obras salgan con la mayor perfección posible.

Las reglas, como el Arte literario, no deben ser puramente ideales, es decir, meramente subjetivas, sino objetivas, reales, esto es, deben tener en la na-

turalaleza su más sólido fundamento, porque, de lo contrario, el Arte como las reglas resultaría puramente fantástico, de mera ilusión, incapaz para llenar los fines de la vida del espíritu, que, enemigo mortal de fantasmas y quimeras, ansía perpetuamente la posesión de algo real, bello, bueno ó compuesto: las reglas, pues, como el Arte literario, han de tener un carácter objetivo, fundado en la bella naturaleza: «*Non Eloquentia ex artificio, sed artificium ex Eloquentia natum*», decía Cicerón.

Para establecer una buena clasificación de las reglas en literatura, debemos buscar su fundamento en la naturaleza; como en ella encontramos dos elementos; uno esencial, eterno, permanente é inmutable, como son todas las esencias metafísicas, y otro, que, por provenir de ciertas influencias exteriores en el ideal, podríamos llamar accidental, formal ó circunstancial, las reglas en ella fundadas no pueden ser más que de dos clases: esenciales ó fundamentales y circunstanciales ó formales: las primeras radican en la naturaleza esencial del objeto, y son, como ella, eternas, permanentes é inmutables: las segundas tan sólo en los elementos extraños á dicha naturaleza ú objeto, esto es, en lo referente á la naturaleza, carácter y civilización del pueblo dado; á las circunstancias de lugar y tiempo, en que desarrolló su actividad, y á las condiciones estéticas de su gusto literario en una edad, siglo ó época determinados: éstas varían, ó se modifican según se modifican ó varían las circuns-

tancias, que las determinan; y cesan ó desaparecen, no en el acto de cesar y desaparecer la causa, que las produjo, sino algún tiempo después; porque en virtud de cierta especie de inercia, aun desaparecida aquélla, éstas continúan por algún tiempo, como un vapor por la velocidad adquirida continúa su marcha por tres cuartos de hora, aun después de apagadas las calderas. Los preceptos literarios, que prescriben verdad y solidez en todos los pensamientos, que integran una composición; los relativos á la propiedad de las palabras y construcciones, y á la naturalidad y oportunidad del estilo son fundamentales, mientras que son circunstanciales ó formales la referente á la presencia del coro en la tragedia griega y la de la intervención del hado en las acciones humanas representadas en el mismo teatro, pudiendo ser también consideradas como tales las calificadas de arbitrarias por algunos autores como el

*«Neve minor neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectata reponi.»—HOR.*

Las composiciones dramáticas no deben tener ni menos ni más de cinco actos; el *«Nec quarta loqui persona laboret»* del mismo, para fijar en tres el máximo de personajes ó interlocutores del diálogo dramático; y la de Boileau pretendiendo sean tres, ni más ni menos, los actos de toda producción dramática; pues no podemos comprender cómo críticos tan eminentes, como los citados, fueran á legislar

en materia de tanta trascendencia, sin atender á otra razón que al humor, ó capricho individual de su genio: en nuestro sentir, las condiciones estéticas del ideal de su siglo, en armonía con el carácter, tendencias y gusto artístico del pueblo romano, se impondrían á Horacio, para dictar en la *Epístola ad Pisones* los preceptos indicados; como se impuso al crítico francés la ley de las trilogias griegas, resucitadas con el glorioso Renacimiento, puestas en boga y arraigadas más tarde en la sociedad culta francesa, para que él diera forma á un pensamiento, que ya era corriente y del gusto literario del pueblo francés; de suerte, que ambos preceptistas aparecen obedeciendo al ideal artístico de su época respectiva, más bien que preceptuando genial, humorística ó arbitrariamente sobre el mismo.

¿Son útiles las reglas? Desde remotos tiempos se viene discutiendo la utilidad é importancia relativa de las reglas literarias en general, sosteniendo unos el pro y otros el contra: éstos, fiándolo todo al numen del artista, afirman, que el genio para nada necesita las reglas; antes bien le embarazan y estorban, siéndole inútiles y perjudiciales: citan en apoyo de su doctrina el hecho de haber existido insignes artistas literarios, como Valmiki con su *Ramayana* y Homero con su *Iliada* que, sin haberlo aprendido, produjeron obras inmortales. Otros, siguiendo la opinión de doctísimos maestros, las juzgan importantísimas; y algunos, como los sofistas y ciertos gramáticos y retóricos de la civilización

greco-romana hasta el punto de exagerar dicha importancia y necesidad, creyendo que en ocasiones pueden suplir al genio y producir por sí solas obras de gran mérito: de esta manera, sin advertirlo, quedó planteada en aquel remoto tiempo la debatida cuestión, que aún hoy se agita, sobre la utilidad de las reglas entre las dos famosas Escuelas, Clásica y Romántica.

Sin negar al genio del artista la poderosa iniciativa é influencia, que para la creación de las bellezas artísticas en la obra literaria le corresponde, no tenemos inconveniente en afirmar, que en todo arte, y en especial en el de bien decir, las reglas son de reconocida utilidad y tienen extraordinaria importancia: para convencernos de esta verdad, no tenemos más que fijarnos en un ejemplo práctico; en dos maestros de relojería: uno, que posee el arte por afición ó disposición natural; y otro, que lo aprendió con un maestro inteligente y severo: ambos se proponen idéntico fin en iguales circunstancias: construir un magnífico cronómetro. Se pregunta, ¿quién llegará con más probabilidades de éxito al término de su obra? Contesté el buen sentido: es, pues, una insensatez negar la utilidad de las reglas.

Por lo general, el hombre, entregado exclusivamente en brazos de su genio, aunque éste sea de gran poder y fuerza, como limitado que es, da productos imperfectos, más menos, según el cuidado y actividad del artista: pues bien; para evitar esas

imperfecciones y corregir tales defectos, son útiles y aun necesarias las reglas.

El haber existido en ciertos siglos y países genios, que, como el de Valmiki y Homero, sin necesidad de los cánones aristotélicos, ni platónicos, de Dionisio ni de Longino, hayan producido obras eternas, nada prueba en contra de nuestro aserto, por ser notorio que en medio de las extraordinarias bellezas en ellas por doquier derramadas, figuran defectos, de que seguramente carecerían, si genios tan poderosos, como el de sus autores, no hubieran adolecido del eficaz auxilio del Arte.

Mas, al afirmar nosotros la utilidad é importancia de las reglas, no es en manera alguna nuestro ánimo, concedérsela hasta el extremo, que ellas por sí solas sean ó puedan ser el único factor de la obra literaria: aunque el concurso de las reglas sirva de gran ayuda para cualquier empresa artística, que un autor pueda proponerse, nunca lo será tanto, que por sí solo baste para la creación total de la obra; antes bien, el artista necesita un poder intrínseco superior, que le dé el dominio del ideal en su unidad, variedad y armonía, para proceder después á la realización exterior del mismo por los medios adecuados al Arte, de que se trata; y ese poder intrínseco superior, que llena tan grandes fines, es el genio: así lo comprendió el gran Horacio, cuando, escribiendo á los hijos de su amigo Pisón, les dice:

«Natura fieret laudabile carmen, an arte

Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena,

Nec rude quid prossit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res et conjurat amicè.»

Que traducimos:

«Se ha tratado de averiguar, si para la creación poética es preferible el genio ó el arte: yo no comprendo, de qué sirve el estudio sin una rica vena, ni de qué un genio sin cultivar: así, pues, cada una de entrambas cosas pide el concurso de la otra y se une con ella amigablemente.»

Se ve, pues, que Horacio no niega la utilidad y necesidad de las reglas; antes bien, la afirma y corrobora, presentándolas como poderoso auxiliar del genio en las creaciones del arte; y que en tan sólo cuatro exámetros da acabada solución al debatido problema entre clásicos y románticos: ni el genio sin las reglas, ni las reglas sin el genio suman la total perfección estética en las obras de arte: en la adecuada armonía de ambos está la verdadera potencia creadora en su grado más excelso.

—

CAPITULO III

Plan y cuadro sinóptico de la Retórica y Poética.

Dijimos en otro lugar que la Retórica es Ciencia y Arte: que su objeto es lo bien dicho y su fin primordial el bien decir: ahora bien; como dicho objeto de la Retórica no es una pura idea abstracta sin contenido, ó significación real, antes por el contrario, encuentra su representación gráfica y concreta en la obra literaria, destinada unas veces á pronunciarse y otras á consignarse en lo escrito, habrá de quedar sentado, que el objeto ó asunto de la Retórica es, en último término, la obra literaria.

Si, pues, el Arte, como medio, ha de corresponder adecuadamente á su objeto y fin, se distinguirán en aquél tantas partes esenciales como sean los aspectos principales de éste: y si analizada críticamente la composición literaria, en ella se destacan distintamente dos aspectos esenciales; uno general, que por razón del fondo y forma como producción literaria que es, le corresponde; y otro particular, según la examinemos específicamente, ó de una manera individual y con arreglo al fin, que en la misma

el autor se propone, la Retórica debe abarcar en su unidad dos partes esenciales: una general, que por esta razón llamaremos Retórica ó Preceptiva general; y otra particular, que por idéntico motivo hemos de apellidar Retórica, ó Preceptiva particular.

Entendemos por Retórica ó Preceptiva general aquella parte de la Retórica, que prescribe reglas aplicables á toda clase de composiciones literarias —Poesía ó Prosa—; mas, toda producción literaria en general, sea poética ó en prosa, no es más, que una serie de pensamientos, enlazados lógicamente entre sí, dirigidos á un fin y expresados por medio de la palabra, ya aislada, como mensajera de la idea ó concepto, ya en unión con otra ú otras palabras, formando oración gramatical, enunciativa del juicio, ó ya también en relación de unas oraciones con otras, constituyendo la cláusula, símbolo oral del raciocinio lógico; como esta manifestación externa en la producción literaria debe realizarse en manera distinta de la ordinaria y vulgar, para que merezca dignamente el nombre de literaria, á lo cual tanto contribuyen las elegancias de palabra y de construcción y los tropos; y como todos estos diferentes elementos generales del lenguaje se combinan entre sí para constituir un modo especial de biendecir, que llamamos Estilo, de aquí que la Retórica, ó Preceptiva general, debe comprender los puntos capitales siguientes: primero, los Pensamientos: segundo, la Palabra: tercero, la Oración gramatical: cuarto, la Cláusula: quinto, las Elegan-

cias de palabra: sexto, las Elegancias de construcción, ó Figuras de pensamiento: séptimo, el Lenguaje figurado, ó Tropos: octavo, el Estilo.

La Retórica ó Preceptiva particular es la parte de la Retórica, que prescribe reglas para componer y juzgar solamente determinadas producciones literarias, poéticas ó en prosa. Como las producciones literarias en particular se dividen por razón del fin en poéticas—Poesía y Novela—, si tienen por fin directo la manifestación de la belleza; didácticas—Didáctica y Género Epistolar—, si la utilidad, que resulta de la enseñanza de la verdad y del trato ó comunicación social—Oratoria é Historia—en que se cumplen ambos fines; de aquí que la Retórica, ó Preceptiva particular, ha de comprender seis grandes ramas ó secciones: una, que tenga por fin dar reglas para las composiciones, cuyo fin principal sea la manifestación de la belleza—Poesía y Novela;— otra, que lo tenga para las que se proponen un fin marcadamente utilitario, la verdad, el bien ó las relaciones sociales—Didáctica y Género Epistolar,—y otra, que lo tenga para las obras literarias, en que se armonizan los dos fines anteriores, revistiendo, por tanto, un carácter mixto, bello-útil, útil-bello. ó compuesto—Oratoria é Historia.—Mas como las obras poéticas se dividen en tres grupos principales—Género Lírico, Epico y Dramático:—entre el Lírico y Epico aparecen como subgéneros de carácter mixto, la Elegía, la Sátira, la Canción y otros menos principales; y otros tres entre el Epi-

co y el Dramático—la Epístola, la Fábula y la Poesía bucólica—: como la Novela aparece dividida en especies—Caballeresca, Heróica, de Costumbres, Pastoril, Sagrada, Moral, etc.—: la Didáctica en varias subespecies—Tratados elementales, magistrales, monografías ó disertaciones y particulares:—el Género Epistolar en diferentes variedades:—de recomendación, eucarísticas, de felicitación, de enhorabuena, de pésame, suasorias y disuasorias, de oficio, etc., etc.: la Oratoria en tres principales—Sagrada, Política y Forense—y la Historia en múltiples especies, tendremos que el cuadro sinóptico de la Retórica, ó Preceptiva particular, comprenderá los géneros y especies siguientes: primero, Poesía, dividida en tres géneros principales, Lírico, Epico y Dramático, con seis géneros mixtos, compuestos ó de transición: Elegía, Sátira, Canción, Epístola, Fábula y Poesía bucólica: Novela, dividida en varias especies: Caballeresca, Heróica, de Costumbres, Pastoril, Religiosa ó Moral, etc.: Didáctica, subdividida en Tratados Elementales, Magistrales, Monografías ó Disertaciones, y particulares: Género epistolar, subdividido en cartas de recomendación, eucarísticas, de felicitación, de enhorabuena, de pésame, suasorias, disuasorias, de oficio, etc.: y Oratoria, con sus tres ramas principales: Sagrada, Política y Forense é Historia con sus múltiples divisiones.

Como la belleza en manera alguna excluye la utilidad bajo ninguno de los tres aspectos, verdad, bien y conveniencia político-social, en que aquí la

consideramos, antes al contrario, estos fines particulares se armonizan entre sí y todos juntos con el arte total de la palabra, ni la Poesía y Novela excluyen la Didáctica y Género Epistolar, ni éstos rechazan la unión amigable con la Oratoria é Historia, antes bien, todos ellos coexisten en fraternal consorcio bajo la unidad general del Arte de la palabra, siendo éste un verdadero todo orgánico, donde ellos conjuntamente viven.

Preceptiva general.

LA OBRA LITERARIA.—SU CONCEPTO.—FORMA Y FORMA DE LA MISMA.

Llamamos obra literaria á una serie de palabras unidas lógicamente enlazadas entre sí, dirigidas á un fin y expresadas por medio del lenguaje. Decimos en primer lugar que es una serie de palabras, para denotar que el primer elemento de la obra literaria es el asunto, materia ó objeto, representado por el conjunto de pensamientos literarios que constituyen la obra; lógicamente enlazadas, para denotar, que una categoría ó género literario de juicios comparados al caso, no pertenece á la denominación de obra literaria; dirigidas á un fin, para dejar sentado que la obra literaria, como arte humano, debe tener su finalidad propia, bella, útil, bella-útil ó simplemente expresada por medio del lenguaje, para que se entienda que el pensamiento por sí solo, aun con finalidad propia, no tiene entidad.

CAPITULO IV.

Preceptiva general.

LA OBRA LITERARIA.—SU CONCEPTO.—FONDO Y FORMA DE LA MISMA.

Llamamos obra literaria á una serie de pensamientos lógicamente enlazados entre sí, dirigidos á un fin y expresados por medio del lenguaje.

Decimos en primer lugar que *es una serie de pensamientos*, para denotar que el primer elemento de la obra literaria es el asunto, materia ú objeto, representado por el conjunto de pensamientos literarios, que constituyen la obra: *lógicamente enlazados entre sí*, para denotar, que una congeries ó aglomeración de juicios combinados al acaso, no merecería la denominación de obra literaria: *dirigidos á un fin*, para dejar sentado que la obra literaria, como arte humano, debe tener su finalidad propia, bella, útil, bello-útil ó compuesta: *expresados por medio del lenguaje*, para que se entienda que el pensamiento por sí solo, aun con finalidad propia, no tiene enti-

dad literaria, si no se hace sensible por medio de la palabra artística.

De suerte que en toda obra literaria, considerada bajo su aspecto esencial, distinguimos siempre estos elementos: 1.º, una cosa expresada, que constituye el asunto de la obra, personificada en el pensamiento literario; 2.º, una combinación, ó distribución lógica interior de las diferentes partes fundamentales de la misma; 3.º, una finalidad, que, como arte particular le corresponde; 4.º, una manifestación exterior por medio de la palabra rítmica de lo que se expresa; 5.º, la expresión oral de la particular distribución, que el autor establece en los elementos objetivos de su obra: dando nombre á estos cinco elementos, que integran la obra literaria, y llamando fondo de la misma al primero, plan interno al segundo, finalidad de la obra literaria al tercero, forma externa al cuarto y al quinto plan externo, tendremos enumerados los cinco elementos esenciales, que la constituyen.

¿Qué entendemos por fondo de la obra literaria? El asunto, materia ú objeto sobre que versa; es decir, el conjunto de pensamientos que la integran.

Para que el fondo sea digno de la obra literaria, ha de estar distribuido y combinado bajo ley de unidad, variedad y armonía, esto es, sujeto al plan interior artístico, que al fin de la obra convenga; pues de nada serviría para nuestro fin un rico y escogido material científico, moral, religioso, etc., si hubiera de aparecer expuesto, sin obedecer á dicha supre-

ma ley de belleza, porque la suma de la producción sería un todo abigarrado, una congeries farragosa de especies heterogéneas sin valor alguno artístico ni literario.

Llamamos plan interior de la obra literaria á la distribución lógica y mutuo enlace de los pensamientos, que la constituyen.

Finalidad de la obra literaria al fin inmediato, que el autor en la misma se propone: puede ser de tres clases: bella, útil ó compuesta, según que el autor se proponga como fin principal, la manifestación sensible de la belleza, una cosa útil, como la verdad, el bien ó conveniencia social, ó ambas cosas á la vez.

Entiéndese por forma de la obra literaria la manifestación exterior, que del fondo se hace por medio de la palabra oral ó escrita: por plan externo la manifestación *ad extra* del plan interno por medio del lenguaje.

Entrando ahora á determinar la importancia relativa del fondo y forma de la obra literaria, diremos que, mientras unos han dado la preferencia al fondo sobre la forma, no han faltado otros que opinen lo contrario. Ni lo uno ni lo otro: en Literatura no existe preferencia del fondo sobre la forma, ni viceversa, sino que ambos coexisten en ecuación perfecta: el mérito de la obra literaria estriba en la exacta y mutua correspondencia de ambos, adaptándose recíprocamente entre sí, para constituir la unidad armónica, fundamento indispensable, para

que la obra literaria resulte artísticamente buena.

Algunos han pretendido también establecer cierta prelación lógica entre el pensamiento y su forma, concediéndola á aquél sobre ésta; mas para nosotros no existe tal prioridad, porque, si bien es cierto que en el orden de las ideas primero es existir, que ser expresado, y que bajo este punto de vista podría concederse el aserto; sin embargo, bajo el literario no puede afirmarse dicha preexistencia, puesto que el pensamiento en la extática, contemplación del espíritu, como sucede en la muda generación de la idea, carece de personalidad en el arte y de entidad *in genere* en literatura. El pensamiento y la forma, literariamente considerados, aparecen en el tiempo simultáneamente y de una manera paralela, puesto que no hay producción literaria posible sin la coexistencia de ambos elementos esenciales.

CAPITULO V

Del pensamiento como fondo de la obra literaria.

¿Qué entendemos por pensamiento en Literatura? Cuanto el hombre intenta comunicar, cuando habla ó escribe; ora las ideas que tiene de las cosas, ora los juicios que de ellas ha formado, ora los racionios, que aquéllas y éstos han motivado en su naturaleza racional.

¿Se pueden dar reglas para hallar los pensamientos? Mucho se ha debatido entre los críticos sobre tan importante cuestión, llegando algunos filósofos, como Aristóteles en su *Retórica*, á fijar ciertas leyes dirigidas á enseñar al orador dónde y cómo podrá encontrar razones, con que poder demostrar la tesis de su discurso: tales fuentes son las llamadas por el filósofo de Estagira Tópicos ó lugares comunes.

Sin que yo me atreva á tachar de completamente inútiles al fin propuesto los Tópicos de Aristóteles, tampoco seré quien, dejándose deslumbrar por la autoridad de éste, les conceda una importancia tan decisiva y omnimoda, que vincule en ellos el éxito

absoluto de una tesis sustentada: no. Los Tópicos son, en mi concepto, y seguramente en el de su ilustre autor, los jalones, que trazan al orador la huella segura para hallar lo en pos de que va: son los guías fieles que han de conducirle al santuario de la verdad, que afanosamente busca: los faros luminosos, que sirven de norte á su razón y actividad en el mar proceloso de la investigación, y que concluyen, no pocas veces, por darle el pleno conocimiento del hecho con todas sus circunstancias concomitantes; bajo este punto de vista, es incalculable la importancia y utilidad de los Tópicos aristotélicos: no así ciertamente tomados en absoluto, es decir, en cuanto que su conocimiento, sin más estudios acerca de la cuestión, baste para lograr el triunfo de la doctrina sostenida: vano empeño, si el orador se propusiera dilucidar una tesis de entidad sin más fuerzas que estos lugares comunes: seguramente no llegaría á doblar la primera página.

Para hallar material ideológico, que nutra la producción literaria, más que Tópicos de Aristóteles, locuras y extravagancias de Demócrito, lo que se necesita es saber profundo. «*Scribendi rectè sapere est et principium et fons*», decía Horacio en su Epístola *ad Pisones*: el saber es el principio y la fuente de escribir bien ó bien decir, pensamiento felicísimo, reproducido por Cicerón en su *Oratore*, cuando afirma: «*Rerum enim copia verborum copiam gignit*», el vasto saber engendra la abundancia en el bien decir; y, posteriormente, por Boileau en su *Poética*: «*Ce que l'on*

conçoit bien, s'enonce clairement», lo que bien se concibe, bien se expresa. Este saber ha de versar sobre el asunto ó materia, que en la obra nos propongamos tratar.

Para llegar á este punto, precisa por parte del sujeto un talento vasto, generalizador, capaz de dominar sintética y analíticamente el todo de la materia en su unidad y fases principales; estudio concienzudo, para auxiliar al talento; lógica inflexible, para proceder con acierto en el estudio crítico de la cuestión, aplicando prudentemente los principios de Aristóteles; leer cuanto sobre el mismo tema hayan expuesto los más autorizados escritores, y depurar nuestros estudios, juicios y observaciones, sometiénolos al fallo de varones peritos en la materia— Crítico—.

Mas ocurre á primera vista que el orador, cuando compone un discurso, su poesía el poeta, ó una obra el literato, no suele reunir tan sólo los datos, que integrar deben su panegírico, poema, novela, ó historia; de suponer es, que han de restarle materiales sobre su objeto; entonces deberá hacer una selección de material científico dentro de lo por él acumulado, observando cuidadosamente qué elementos cuadran mejor al asunto de su obra, al fin, que en ella persigue, y al carácter, situación y circunstancias del lugar, modo y tiempo, etc., de los personajes, acogiendo con interés los pensamientos más dignos de formar parte de su producción, y rechazando escrupulosamente cuantos, si lo fuesen, no lo sean tanto.

En vista de estas consideraciones, diremos, que el Arte preceptúa en este punto, sean verdaderos, claros, nuevos en lo posible, naturales, sólidos y oportunos los pensamientos, que hayan de constituir el fondo de la obra literaria.

DE LA VERDAD DE LOS PENSAMIENTOS EN LITERATURA.—Bajo tres puntos de vista diferentes puede considerarse la palabra verdad: en el objeto, en el sujeto y en la relación armónica entre ambos; ó sea, objetiva, subjetiva y objetivo-subjetivamente.

Según San Agustín, la verdad objetiva, ó metafísica, es «*quod est*», la verdad es lo que es. Según esto, la verdad objetiva se identifica con el ser del objeto, es su propia esencia permanente, invariable y eterna.

Mas este ser, esencia ó realidad objetiva, al ser conocida por nuestro espíritu, se pone con él en relación de presencia, y en aquél, al hacerse cargo del objeto presente, se produce la verdad subjetiva; de suerte, que la verdad subjetiva no es más que la proyección exacta de la objetiva sobre el sujeto cognoscente, recibida conscientemente por él.

Finalmente, la verdad objetivo-subjetiva es la relación armónica entre las dos anteriores.

Hechas estas indicaciones sobre el concepto, verdad, por parecernos antecedentes necesarios para la más fácil comprensión de lo siguiente, nos preguntamos: ¿qué entendemos por verdad en Literatura? La verdad literaria, llamada también lógica ó científica, se identifica con la objetivo-subjetiva;

y no es otra cosa, que la conformidad de nuestro conocimiento con el objeto conocido, como existe ó ha existido en realidad; su opuesto es la falsedad en Literatura; así llamaremos verdadero al conocimiento, —Pensamiento, si está conforme con la naturaleza esencial del objeto, á que se refiere, tal como existe, ó ha existido en realidad; y falso, en el caso contrario. Ejemplos: de pensamiento verdadero: 1.º El todo es mayor que cada una de sus partes. 2.º Los tres ángulos de un triángulo valen juntos dos rectos. 3.º El cuadrado de la hipotenusa es igual á la suma de los cuadrados construidos sobre cada uno de los catetos. Idem de pensamiento falso. «Sus generosas acciones eran hijas de la sangre noble que corría por sus venas.» S. Fajardo. Para admitir como verdadero este pensamiento, sería preciso aceptar en idéntico sentido los extremos siguientes. 1.º Que las acciones humanas, buenas ó malas, provenían de la sangre, como causa eficiente. 2.º Que este líquido, aunque igual en todos los hombres sanos, es de dos especies; noble y plebeyo. 3.º Que la noble sólo inspira y produce acciones generosas y grandes, mientras la plebeya sólo las realiza viles, mezquinas y bajas: como todo esto es absurdo, absurdo resulta el pensamiento propuesto.

Si deseamos hablar con verdad en Literatura, procuremos conocer muy á fondo el asunto; despojarnos de prejuicios y pasiones capaces de ofuscar nuestra razón, y tener muy presentes los preceptos de la Lógica, en especial los de su parte

dialéctica; y evitar cuidadosamente caer en sofisma, ó paralogismo.

Entendemos por verosimilitud en Literatura la conformidad del pensamiento con la naturaleza esencial del objeto, no como existe, ó ha existido en realidad, ni aun como ha podido existir, sino como ha debido existir, admitidos los antecedentes supuestos por el autor: su opuesto es la inverosimilitud. Ejemplos: véase cómo Garcilaso de la Vega, en su Egloga primera al Visorrey de Nápoles, pone en boca del pastor Nemoroso dirigidas á Elisa, amada suya, estas palabras:

«Divina Elisa, pues agora el Cielo
Con inmortales pies pisas y mides
Y su mudanza ves, estando queda:
¿Por qué de mí te olvidas, y no pides
Que se apresure el tiempo, en que este velo
Rompa del cuerpo, y verme libre pueda?»

Nótese que ni el pastor Nemoroso ni Elisa existieron realmente, sino que fueron creación de la fantasía del poeta, y por tanto lo fueron también los pensamientos puestos en boca del primero; pero con tal maestría los vemos concebidos, que apenas distinguimos su verosimilitud de la verdad real y efectiva.

Idem de pensamiento inverosímil. Dada la bizarria del Cid, sería inverosímil pintarlo en una novela como cobarde, huyendo delante de sus enemigos; ó como traidor y falso á Guzmán el Bueno, que autoriza el sacrificio de su hijo á manos del infame

D. Juan, antes que faltar á la fidelidad jurada ante su rey y su patria.

Lo verosímil no puede confundirse con lo natural ni con lo posible, pues existen cosas, que son naturales y posibles, y no son verosímiles; y al contrario, hechos que no son naturales, ni posibles, y son verosímiles: naturalísimo nos parece que el protagonista del *Guzmán el Bueno*, drama representado no ha muchos años en un teatro de Sevilla, habiendo salido á la escena armado de todas armas, como caballero del siglo XIV y en actitud de arengar, resbalase sobre las tablas, cayera y se quedase sentado sobre el pavimento con la espada en la mano y en ridículo, y, sin embargo, no es verosímil, porque, lógicamente, no debió caerse: posible de suceder sería en el *Othello*, de Shakespeare, que Otello, cuando es advertido por Yago de la infidelidad de Desdémona, despidiese á ésta de la casa y la enviara á la de los padres de ella, para que le enseñaran sus deberes, como hoy lo haría cualquier persona educada; sin embargo, en él, dado su carácter duro de guerrero, fieras cualidades y amor ciego á esta mujer, no hubiera sido verosímil: lo verosímil fué, matar, como lo hizo, á Desdémona, y seguidamente al delator Yago: en el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, nadie cree que una estatua de piedra pueda bajar de su pedestal, andar y hablar, hechos que contradicen abiertamente á la ley de inercia de la materia; sin embargo, en la obra citada aparece muy verosímil, que las estatuas del Comendador y de D. Luis Mejía

realicen dichas funciones: ¿por qué? Porque el poeta parte de la imaginación calenturienta y turbada de D. Juan Tenorio, quien parece ver á aquéllas, que, en forma de fantasmas, bajan, andan y hablan.

Es de notar, que, si bien el poeta, en cualidad de tal, tiene facultad innegable y por todos reconocida de inventar, crear, imaginar ó poetizar las cosas, no es tan omnímodamente, que se le permita crear á capricho hasta las más absurdas concepciones.

La libertad de fingir concedida al poeta tiene sus límites impuestos de una manera fatal y necesaria por la misma naturaleza de las cosas, dada en forma de verosimilitud. Ya nos lo decía Horacio en el comienzo de una de sus mejores poesías:

«....Pictoribus atque Poëtis

Quidlibet audendi sempèr fuit aequa potestas.

Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim.

Sed non ut placidis coëant immitia, non ut

Serpentes avibus gementur, tigribus agni.»

Los pintores y poetas tuvieron siempre igual libertad de atreverse á cualquier cosa. Lo sabemos y pedimos y damos á la vez este permiso; pero no de modo que lo cruel se mezcle con lo placentero; no tal que las serpientes aniden con las aves, ni los corderos pazcan con los tigres.

Observaciones. 1.^a En las obras serias destinadas á instruir, como son las científicas, históricas, morales, oratorias, etc., todos los pensamientos deberán ser verdaderos, rechazando inexorablemente

los falsos y verosímiles por contrarios al fin principal de la obra.

2.^a En las destinadas al recreo y entretenimiento, como las novelescas y poéticas, basta que los pensamientos sean verosímiles, sin que por esto excluyamos de las mismas la verdad científica: una y otra, hábilmente combinadas, en determinadas circunstancias avaloran más y más el mérito de la composición.

3.^a Aunque los falsos é inverosímiles deben excluirse en absoluto de la producción literaria, conviene advertir, que no constituiría defecto gravísimo, admitir alguno en obras festivas, con tal que la falsedad no procediera de ignorancia, fuera patente al lector y arguyese en el inventor ingenio y gracia: en tal caso, constituiría un elemento jocoso más en la amena Literatura.

Claridad de los pensamientos. — Tan esencial al pensamiento literario, como la verdad, es la claridad; su importancia es tal, que nada puede compensar su ausencia; sin ella, los mejores adornos de la elocución nada significan y para nada sirven.

Llamamos claro al pensamiento, cuyo sentido se comprende á primera vista y sin esfuerzo, supuesta la aptitud necesaria.

Decimos, supuesta la aptitud necesaria, porque existen pensamientos perfectamente claros, que no llegan á serlo para quienes carecen de la cultura, ó aptitud necesaria: la luna es el satélite de la tierra: el diámetro es la mayor de las cuerdas, que

pueden trazarse dentro de la circunferencia; son pensamientos claros, que apenas comprenderán, quienes carezcan de nociones de astronomía y geometría.

El vicio contrario á la claridad del pensamiento es la obscuridad. Será obscuro el pensamiento, si no se comprende á primera vista y sin esfuerzo, supuesta la aptitud necesaria.

Dentro de la obscuridad del pensamiento caben diferentes grados: 1.º, pensamientos simplemente oscuros; 2.º, confusos; 3.º, embrollados; 4.º, enigmáticos.

Llamo simplemente obscuro al pensamiento, cuyo sentido no se comprende fácilmente. Ejemplos: 1.º El general mató al enemigo con su espada: no se sabe, si la espada era del enemigo ó del general: 2.º *Chremetem audivi percussisse Dameam* (1). Terencio. Que lo mismo puede significar: he oído que Cremes ha golpeado á Damea, que lo contrario.

Llamo confuso al pensamiento obscuro, si su falta de claridad nace de la mezcla de ideas, que debían haberse propuesto por separado: si la confusión es tal, que cuesta mucho trabajo descomponer y separar lo que no debía haberse mezclado, recibe el nombre de embrollado; y si la confusión del pensamiento fuese tal, que aun después de un prolongado trabajo y meditado estudio, todavía no alcanzamos con certeza y seguridad el sentido del pensamien-

(1) Debe ser *Demeam*.

to, sino que más bien parece como que lo adivinamos, le llamamos enigmático. Ejemplos: 1.º, de confuso y embrollado á la vez. Véase el siguiente de Diderot, que, pretendiendo definir el concepto de naturalidad, expone: «Es uno naturalmente héroe, naturalmente malvado, naturalmente devoto, naturalmente bello, naturalmente orador, naturalmente filósofo; se es un árbol, una flor, una planta, un animal naturalmente; yo casi diré que el agua es naturalmente agua, sin lo cual ésta parecería acero pulimentado y cristal. La naturalidad es una gran semejanza de la imitación con la cosa; es agua tomada en el riachuelo y arrojada sobre la pila.» Tal embrollo sólo se dilucida con el silencio.

Idem de enigmático. Invadida Europa por Xérxes durante la segunda guerra médica, y habiéndose sabido en Grecia que éste venía principalmente contra Atenas, para vengar la derrota de Maratón, los atenienses consultaron al Oráculo de Delfos-Fócida—, qué harían. La pitonisa contestó «*Ut mœnibus ligneis se munirent*», que se defendiesen desde murallas de madera: pensamiento enigmático por la vaguedad de sus términos: en realidad de verdad la razón no alcanza el juicio lógico concreto, que él pueda significar, por más que Temístocles lo interpretara en el sentido de que los atenienses con todas sus cosas debían refugiarse en las naves, para defenderse desde ellas. 2.º *Sume caput, curram; ventrem conjuge, volabo; adde pedes, comedes; et sine ventre bibes: Muscatum*. Toma la cabeza y corre-

ré.— *Mus*, ratón —: únele el vientre, centro ó medio, y volaré.— *Musca*, mosca—: ponle pies, fin ó término y lo comerás.— *Muscatum*, la nuez moscada:— quítale la sílaba del centro y lo beberás.— *Mustum*, vino.— La obscuridad del pensamiento proviene del juicio lógico, que como fondo contiene; de la mala elección de los términos, que traducen sus conceptos; de la defectuosa coordinación ó construcción, fórmula de la relación que los une, etc.

Contribuyen á la obscuridad del pensamiento.

- 1.º El desconocimiento del asunto; tal sucede en el ejemplo citado de Diderot.
- 2.º Las alusiones á usos, costumbres y cosas, que están fuera del nivel ordinario de los conocimientos humanos, como se ve en el siguiente. Las negras hijas de Cadmo, apoyadas en blancas cañas de Gnidia, se paseaban por las anchas playas del Nilo: por los egipcios escribían en papiro con cañas blancas de Gnidia.
- 3.º El uso de voces bárbaras, técnicas, cultas, anticuadas y equívocas; v. gr.: Los hombres de sport tuvieron con el ministro una interwiew, más tarde comieron un lunch. El lenguaje médico-quirúrgico adolece de obscuridad nacida de tecnicismo; á cada paso oímos decir: el enfermo padece una hepatitis, una hemicránea, una laringitis, etc., para significar, que el paciente sufre una afección al hígado, á la mitad del cráneo, á la laringe: de cultas: ¿Agrícola de mares no fué Ulises? ¿Pues cómo de Calipso gozó Dea? Villegas.

De anticuadas:

Hya les va pesando á los Infantes de Carrión;
Porque el Rey facie cort en Toledo,
Miedo han que y verná mio Cid el Campeador.

POEMA DEL CID.

De equívocas:

Más Alcaldes he tenido
Que el castillo de Milán,
Más guardias que el día el Corpus,
Más hierros que el Alcorán.

4.^a Las construcciones anfibológicas: Ejemplos. Eácidas, Rey de Macedonia, siglo IV a. de J. C., desea saber el éxito definitivo de la guerra entre romanos y galos y á este fin consulta al Oráculo: respuesta de la sacerdotisa: «*Ajo te, Eácida, romanos posse vincere galos*»; proposición de sentido ambiguo, que puede significar igualmente: te digo, oh Eácidas, que los romanos pueden vencer á los galos, que lo contrario. Otro: «*Nobis ducibus opus est*», que igualmente puede significar: nosotros necesitamos jefes, que lo diametralmente opuesto; los jefes necesitan de nosotros. Otro: «*Mos tibi gerendus est adolescentibus*». (Cic.) Debes dar gusto á los jóvenes, ó al contrario.

5.^a Las construcciones violentas, incompatibles con el carácter y genio del idioma: este vicio, tan en boga en nuestra literatura gongorina, fue ridiculizado magistralmente por Lope de Vega en su *Gatomaquia*, silva 4.^a, cuando escribía refiriéndose á un furioso gatazo:

En una de fregar cayó caldera,
Transposición se llama esta figura,
De agua acabada de sacar del fuego.

6.^a Las construcciones largas, en que varios con-
siguientes ú oraciones determinadas dependen de
un solo antecedente ó determinante; los paréntesis
innecesarios ó inoportunos, la mala colocación
de relativos, posesivos, modificativos, etc. pueden
igualmente ser fuentes de viciosa obscuridad en Li-
teratura.

7.^a La exagerada concisión. Virgilio, en el libro
primero de su *Eneida*, refiriéndose á los escollos, en
que fueron estrellados tres navíos de la flota de
Enéas á consecuencia de la horrible tempestad,
movida por Eolo en las aguas del mar contra los
troyanos, odiados á muerte por la implacable Juno,
dice:

Saxa vocant Itali, mediis, quae in fluctibus aras.

8.^a El querer singularizarse y aparecer original,
fino, delicado, misterioso y profundo, defecto ya
muy arraigado en los tiempos antiguos: de él se la-
menta Quintiliano, cuando dice: «Que las palabras
elegidas á este propósito son tenidas por ingenio-
sas, valientes y discretas por lo que de dudosas en
sí tienen: que esta persuasión ha invadido ya el es-
píritu de muchos, en términos que se ha llegado á
creer, que sólo hablan con elegancia y perfección
aquellos, cuyo lenguaje necesita interpretación.»
Los literatos franceses caen con frecuencia en este

defecto. Dice Víctor Hugo en una de sus obras: «La Elocuencia de un orador mediano al lado de la de otro distinguido es un gran camino, que costea un torrente»: esto, como afirma el maestro citado, necesita interpretación.

Observaciones. 1.^a Los pensamientos de una composición literaria deben ser tan claros, como lo permita la naturaleza del asunto: decimos así, porque hay materias que se prestan más que otras á la claridad del estilo; así sucede con las literarias respecto de las matemáticas, y con éstas respecto de las teológicas: por esto, la claridad exigida debe ser en las primeras mayor, que en las segundas, y en éstas, que en las postreras.

Las ideas tristes, desagradables ó poco decentes, no deben expresarse en la omnimoda claridad, de que son capaces, sino veladas ligeramente, en términos, que, sin faltar á la claridad debida, quede suficientemente atenuado el aspecto feo é iliterario, siempre ingrato, de los mismos: así nos lo enseña Homero, cuando dice: «Que, encargado Antíloco, hijo de Néstor, de anunciar á Aquiles la muerte de su íntimo amigo Pátroclo, lo prepara á recibir tan infausta nueva, diciéndole: ¡Ay de mí, hijo de Peleo valiente, que vas á saber funesta noticia, que no debiera haber sucedido! Y, al llegar al término final de su misión, lejos de pronunciar la palabra propia, que escueta y desnudamente significaba la muerte real de Pátroclo, dice: *καίται πατροκλος; jacet Patroclus; duerme Pátroclo; que vale mucho más que*

si hubiese afirmado: Τεθνηκε πατροκλος, *mortuus est Patroclus*, ha muerto Pátroclo.

Aun en aquellos pensamientos sin inconveniente para su más clara manifestación no nos expresaremos de tal modo, que aparezcan diluidos hasta sus últimos pormenores, por ser condición ingénita en el hombre, encontrar placer en investigar algo por sí, y ofenderse, cuando se le supone de corto alcance ó conocimientos: velando algún tanto el pensamiento, se pica la curiosidad del oyente y se estimula el interés, contribuyendo este ardid no pocas veces al conocimiento cabal y feliz éxito de la obra literaria.

2.^a Los simplemente oscuros son admisibles, y aún recomendables en ciertos casos: los enigmáticos tienen cabida en composiciones de carácter alegórico—Dramas, Novelas, Fábulas, Apólogos, Charadas, Grifos, Logógrifos, etc.; pero se rechazarán inexorablemente los confusos y embrollados.

NOVEDAD DE LOS PENSAMIENTOS.—Entendemos por novedad de los pensamientos en Literatura la cualidad, que éstos revisten por su fondo, forma ó en ambos á la vez, al ser concebidos y expuestos por un escritor en manera original.

No han faltado escritores, que, apoyándose en el aserto filosófico, «*Nihil novum sub sole*», nada nuevo bajo el sol, hayan impugnado esta cualidad literaria de los pensamientos, llegando hasta afirmar su no existencia.

Mas, aunque á primera vista, parece desprenderse del principio sentado la verdad de su conclusión,

reflexionando sobre la cuestión planteada, y más aún, analizando prácticamente alguna composición literaria, veremos claramente no ser exacto el juicio categórico de dicho principio inferido. Los objetos del mundo físico, es cierto, en sí nada de nuevo contienen, puesto que el Supremo Hacedor les dió desde el principio cuanto ellos son y tienen; mas ¿quién ignora que dichos objetos ocultan en su esencia multitud de cualidades, propiedades y relaciones, que al hombre más perspicaz no es dado conocer simultánea, sino sucesivamente en el tiempo? ¿Pues qué, el hombre es infinito para conocer las cosas en una sola é instantánea mirada? Si, pues, esto no, lo será su finitud racional, y, por tanto, conocerá los objetos paulatinamente en el tiempo, y podrá presentar ú ofrecer como pensamientos nuevos las ideas, juicios y racionios recientemente adquiridos.

Llamamos nuevo ú original á un pensamiento literario que no ha sido empleado por escritor alguno; ó mejor, al que es concebido y expuesto en manera original por un escritor. Ejemplos:

Aquí de Elio Adriano,
De Teodosio divino,
De Silio peregrino,
Rodaron de marfil y oro las cunas:
Aquí ya de laurel, ya de jazmines,
Coronados los vieron los jardines.—(R. CARO.)

Otro:

¿Qué es nuestra vida
Más que un breve día,

Dô apenas sale el sol, cuando se pone

En las tinieblas de la noche fría?

¿Qué es más que el heno,

A la mañana verde, seco á la tarde?

¡Oh, loco desvarío!...—(R. CARO.)

Otro:

«Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas

Regumque turres.»

(Hor.)

La pálida muerte llama igualmente á la choza del pobre, que á los regios alcázares.

Como á lo verdadero se opone lo falso y la obscuridad á lo claro, á la novedad del pensamiento se oponen lo común, lo vulgar, lo trivial y el plagio.

Llamamos común al pensamiento, que ya ha sido empleado por varios escritores; v. gr. Roma destruyó á Cartago en la tercera Guerra Púnica: vulgar, si está al alcance hasta de las personas menos cultas; v. gr. Todos hemos de morir: trivial, si circula entre la multitud indocta, vaciado en molde determinado, es decir, con las mismas palabras y giro de construcción, como sucede con los adagios, proverbios, refranes y principios axiomáticos; v. gr. La muerte no perdona ni á rico ni á pobre; por último, llamamos plagio al pensamiento tomado en alma y cuerpo de otro autor, es decir, al copiado literalmente del original sin la debida advertencia y respeto á la propiedad literaria; si, al tomar de otro escritor uno ó varios pensamientos, lo hacemos con la nobleza debida,

manifestando el origen, de donde ellos proceden, la materia tomada se convierte en texto bajo la garantía de su original: como ejemplo que evitar, podríamos citar innumerables autores, cuyas obras les pertenecen tan sólo por haberlas suscrito: Monlau en su Retórica plagia no pocas veces á Hermosilla, como Arpa lo verifica respecto del primero.

Muy difícil es encontrar pensamientos nuevos, que poder emplear en una producción literaria, por lo muy tratados que se encuentran todos los temas bajo sus diferentes aspectos por el sin número de escritores, que en todos los géneros nos han precedido; mas con ser tan difícil, no es imposible, como queda probado.

El arte no preceptúa que hayan de ser intrínsecamente nuevos todos los pensamientos de una composición literaria, porque ningún arte puede preceptuar lo imposible; exige, empero, que el elemento ideológico de la obra—conceptos, juicios y raciocinios—se halle expuesto en forma original; esto es, que el escritor restaure, renueve ó modifique los elementos literarios, que, habiendo sido ya patrimonio de varios autores, hayan de utilizarse en su producción. En suma, que procure presentar con nuevo y original ropaje los pensamientos comunes, vulgares y triviales.

¿Se puede dar alguna regla para lograr la novedad de los pensamientos? El arte no determina taxativamente los medios, que á ella conducen; pero

fijándonos en las obras de autores que, como Homero, Píndaro, Horacio, Virgilio, fray Antonio de Guevara, Calderón y Cervantes más se distinguieron en tan importante cualidad literaria, observamos, que todo estriba en la fecundidad del genio, que unas veces utiliza las imágenes, epítetos y elegancias; otras las perífrasis, descripción, amplificación é hipérbaton; y no pocas, añade ideas accesorias interesantes, ó al contrario, se vale de la concisión y felices combinaciones sintáxicas, etc. Véase cómo lo hace Virgilio, al describir la tempestad causada por Eolo contra Eneas y compañeros de navegación:

«Eripiunt subito nubes coelumque diemque
Teuerorum ex oculis: Ponto nox incubat atra.»

De repente las nubes roban el cielo y el día á la vista de los troyanos: la negra noche se tiende sobre el mar: para significar «anochece».

He aquí con qué novedad presenta un escritor el amanecer de día 2 de Enero de 1492, precursor de la toma de Granada:

«Era la mañana del 2 de Enero de 1492. Una lluvia de perlas meteóricas tachonaba la rica alfombra de la vega de Granada: los pinos y los abetos, los almendros y naranjales comenzaban á escuchar entre sus ramas los melífluos gorjeos de las avecitas cantoras, en tanto que el matinal crepúsculo cedía veloz su blando lecho á las rutilantes antorchas de la aurora, que, vistiendo el cielo de poéticos celajes y de nevado ropaje sus deleitosos horizontes, daba comienzo al día feliz de la entrega de Granada.»

Observaciones. 1.^a En toda composición literaria todos los pensamientos deben ser tan nuevos y originales, como lo permitan la naturaleza del asunto y el genio del escritor, porque la novedad añade siempre interés y agrado á la composición; mas conviene advertir que el escritor no es omnímodamente libre para dar novedad á sus pensamientos; ésta tiene sus límites precisos é infranqueables en la claridad y naturalidad del estilo, cualidades, que el escritor debe respetar preferentemente, cuando el vuelo de su pluma se remonte á presentar con originalidad lo ya pensado, conocido y expuesto por otros autores.

2.^a Los pensamientos comunes caben en todo género de composiciones: los vulgares y triviales en las jocosas y de inferior categoría destinadas á la lectura y educación del pueblo: el plagio, lejos de avalorar la composición, destruye su mérito.

Naturalidad de los pensamientos. — Llamamos natural al pensamiento, que brota del asunto espontáneamente y sin esfuerzo alguno aparente.

Decimos *espontáneamente*, para significar que el pensamiento, para ser natural, ha de cuadrar perfectamente, no sólo á la materia de que se trata, sino también á la persona, en cuya boca se pone, razón habida de todas las circunstancias, que la acompañen: *sin esfuerzo alguno aparente*, para manifestar que; aun cuando al orador ó escritor siempre cuesta asiduidad y trabajo hallar los pensamientos y formas literarias, con que poder manifestarlos, di-

cho trabajo y estudio no deben traslucirse en la exposición de los mismos, pues les haría perder todo su mérito literario.

Para disimular con éxito el artificio, Aristóteles aconseja escoger las expresiones y giros de elocución entre los que acostumbre á usar el orador en la conversación habitual: ésta elección debe ser buena, es decir, cuidadosa y esmerada, pues de lo contrario, caeríamos en el prosaísmo vulgar, que tanto dista de la verdadera naturalidad.

El pensamiento natural se llama también fácil, porque parece al lector que ningún trabajo ha costado el encontrarlo; y obvio, porque parece igualmente que ocurre, ó sale al encuentro por sí mismo. Ejemplos:

1.º Cicerón en su Oración *in Verrem* describe una tentativa de éste, para llevarse las estatuas colosales de Ceres y de Triptolemo, y dice: «*Ante aedem Cereris in aperto et propatulo loco signa duo sunt, Cereris unum, alterum Triptolemi, et pulcherrima et perampla. His pulchritudo periculo, amplitudo saluti fuit.*» Delante del templo de Ceres en sitio descubierto y público, existiendo dos hermosísimas y colosales estatuas, una de Ceres y otra de Triptolemo: su hermosura las puso en peligro y en seguridad sus extraordinarias dimensiones.

Otro.—Títilo á Melibeo:

«*Urbem, quam dicunt Romam Melibæe, putavi,
Stultus ego, huic nostrae similem, quò saepè solemus
Pastores ovium, teneros depellere foetus.*»

Sic canibus catulos similes, sic matribus hoedos
Noram; sic parvis componere magna solebam:
Verúm haec tantúm alias inter caput extulit urbes,
Quantúm lenta solent inter viburna cupressi.

VIRG., Eg. 1.^o

Yo creí, Melibeo, necio de mí, que la ciudad, que llaman Roma, era parecida á ésta nuestra Mantua, adonde solemos á veces los pastores de ovejas ir á vender los tiernos corderillos; como yo veía que los cachorritos se parecen á sus padres y á los suyos los cabritos, así solía yo comparar lo grande con lo pequeño; pero esta ciudad levanta tanto su cabeza sobre las demás, como el ciprés sobre el humilde sauce.

Bajo este punto de vista no es menos admirable nuestro Garcilaso: véase qué trozo naturalista nos presenta en su Egloga 2.^a—Tirreno y Alcino—.

TIRRENO. Flérída para mí dulce y sabrosa
Más que la fruta del cercado ajeno;
Más blanca que la leche y más hermosa
Que el prado por Abril de flores lleno.
Si tú respondes pura y amorosa
Al verdadero amor de tu Tirreno,
A mi majada arribarás primero
Que el cielo nos demuestre su lúceró.

ALCINO. Hermosa Filis, siempre yo te sea
Amargo al gusto más que la retama;
Y de tí despojado yo me vea
Cual queda el tronco de su verde rama,
Si más que yo el murciélago desea
La claridad, ni más la luz desama,
Por ver el fin de un término tamaño
De este día para mí mayor que un año.

Otro.

¿Y dejas, Pastor Santo,
Tu grey en este valle hondo, oscuro,
En soledad y llanto,
Y Tú, rompiendo el puro
Aire, te vas al inmortal seguro?
¿Los antes bien hadados
Y los agora tristes y afligidos,
A tus pechos criados,
De Ti desposeídos,
A dō convertirán ya sus sentidos?

FR. L. LEÓN.

El defecto contrario á la naturalidad se llama afectación; y afectado al pensamiento, que de dicho vicio adolece: la afectación, como el pensamiento, que la tiene, toman diferentes nombres según las fuentes, de donde aquella proviene, ó matiz en ella predominante: así, pues, la llamamos exageración, si proviene de ponderar los objetos más allá de sus justos límites; hinchazón, si del rebuscamiento de adornos, con que exhornar el pensamiento; violencia, si de establecer como próximas ó inmediatas relaciones remotas ó mediatas, difíciles de apreciar; amaneramiento, si de la imitación servil ó de la monotonía en la exposición de las ideas; construcción violenta, si la afectación aparece en giros de hipérbaton incompatibles con el genio del idioma y la práctica de juiciosos escritores; culteranismo, si del abuso de términos y construcciones culteranas; y pedantismo, si de la manía de expresar cosas familiares y comunes con palabras rebuscadas extravagantes. Ejemplos.

De pensamiento exagerado.

Yo vi en París un peinado
De tanta sublimidad,
Que llegó á hacer vecindad
Con el alar de un tejado:
Dos gatos, que allí reñían,
Luego que el peinado vieron,
A reñir en él se fueron,
Y abajo no los oían.

IGLESIAS.

Otro: el siguiente soneto de Quevedo á la nariz del Conde-Duque de Olivares, ministro favorito de Felipe IV, nos ofrece un ejemplo más de pensamiento exagerado.

Erase un hombre á una nariz pegado,
Erase una nariz superlativa,
Erase una nariz, sayón y escriba,
Erase un peje-espada muy barbado.
Erase un reloj de sol mal encarado,
Erase una alquitarra pensativa,
Erase un elefante boca arriba,
Era Ovidio Nason más narigado.
Erase el espolón de una galera,
Erase una pirámide de Egipto,
Las doce tribus de narices era.
Erase un naricísimo infinito,
Muchísimo de nariz, nariz tan fiera,
Que en la cara de Anás fuera delito.

Idem de hinchado.

¿Hipócrifo violento,
Que corriste parejas con el viento,
Dónde rayo sin llama,
Pájaro sin matiz, pez sin escama
Y bruto sin instinto
Natural, al confuso laberinto

Destas desnudas peñas
Te desbocas, arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
Donde tengan los brutos su Faetonte,
Que yo sin más camino,
Que el que me dan las leyes del destino,
Ciega y desesperada
Bajaré la aspereza enmarañada
De este monte eminente,
Que arruga al sol el ceño de su frente.

CALDERÓN en boca de Rosaura á su caballo.

Idem de violento, forzado ó estudiado.

Casi todos los pensamientos sutiles y alambicados pertenecen á esta especie: el de La Motte llamando al seto de un jardin «guardián» del mismo, y el tantas veces citado de un pedante á un tulipán: «Eres ropa y alimento»; pueden servirnos de ejemplos.

De amanerado encontramos modelos en escritores de poco genio; y de inversiones ó construcciones violentas quedan ya citados ejemplos, al hablar de la obscuridad.

Idem de culteranismo. Véase el siguiente, puesto en boca del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas en la Novela del mismo nombre por el P. Isla.

«El Hipostático ungido predicó su primer sermón donde recibió la ablución sagrada de las lustrales aguas del bautismo. Es cierto que la evangélica narración no lo propala; pero tácitamente lo supone. Recibió el Salvador la frígida mundificante;

baptizatus est Jesus; y al punto se rasgó el tafetán cerúleo de la celeste cortina; *et ecce aperti sunt coeli*, y el Espíritu Santo descendió revoloteando á guisa de pájaro columbino; *et vidi Spiritum Dei descendentem sicut columbam*. Hola, ¿bautizarse el Mesías, romperse el pabellón cerúleo, descender el Espíritu Santo sobre su cabeza? A sermón me hueles, porque esta divina paloma siempre bate sus alas sobre la cabeza de los predicadores.»

Idem de pedantería.

«Voy á sacar el artefacto de que nos ha dotado la industria humana, para librarnos de los meteoros acuosos», por voy á sacar el paraguas. (Un pedante.)

Otro dirigido á un enterrador.

«Hombre fúnebre, ¿de quién son los restos fríos que la guadaña impía de la Parca ha cortado el hilo de la existencia? (El mismo.)

La importancia grandísima de los pensamientos naturales estriba, principalmente, en la agradable ilusión, que en nosotros producen, cuando, al leerlos ó escucharlos, nos figuramos que están tomados del fondo de nuestro ser, lo cual constituye un poderoso estímulo para la persuasión.

Inútil es preceptuar que todos los pensamientos de una composición literaria deben ser naturales: los obvios y fáciles, siendo, por otra parte, interesantes, son muy recomendables, principalmente en las Eglogas é Idilios por el carácter especial de estas composiciones en su asunto y personajes: algún

que otro pensamiento exagerado cabe en las familiares y jocosas y en el estilo forense, porque, quien lee ó escucha, al apreciar los hechos y circunstancias, ya procura hacer por sí su correspondiente descuento para dejar el pensamiento reducido á sus justos límites: finalmente, el arte y el buen gusto aconsejan proscribir en absoluto los afectados, hinchados, violentos, amanerados, culteranos y las inversiones violentas, así como todo lo que ofrecer pueda la más ligera sombra de pedantería.

De la solidez de los pensamientos. — Consiste la solidez del pensamiento en que este pruebe lo que el autor pretenda probar. Su vicio opuesto es la futilidad; así llamaremos fútil al pensamiento que no pruebe lo que su autor se proponga.

La solidez en todos y cada uno de los pensamientos literarios, que integran la composición, engendra el estilo filosófico, como la futilidad en el caso opuesto origina el estilo sofístico.

Ejemplos: de pensamiento sólido.

»Si los príncipes se crían entre los armiños y las delicias, que ni los visite el sol ni el viento, ni sientan otra aura que la de los perfumes, salen achacosos é inútiles para el gobierno; como al contrario, robusto y hábil quien se entrega á las fatigas y trabajos. Con estos se alarga la vida, con los deleites se abrevia. A un vaso de vidrio formado á soplos, un soplo lo rompe; el de oro, hecho á martillo, resiste al martillo. Quien ociosamente ha de pasear por el mundo, poco importa que sea delicado: el que lo

ha de sustentarse sobre sus hombros, conviene que los críe robustos. (Saavedra Fajardo, *Empresa* 3.^a, *Robur et Decus*.)

Otro: Dice el P. Granada en la *Guía de pecadores*:
«En todas las otras cosas, así como hay diversas partes, así se distinguen las unas de las otras; pero en Dios no puede haber distinción de partes diversas por suma simplicidad: de manera, que su ser es su esencia y su esencia es su poder y su poder es su querer y su querer es su voluntad y su voluntad es su entendimiento, etc.»

Id. de pensamiento fútil.

«El vino produce la embriaguez, luego es malo.»

Otro: Lo es igualmente el atribuido al general D. Leopoldo O'Donnell, cuando refiriéndose á España, decía: «España es un presidio suelto.»

Otro:

«Está la lengua en parte muy húmeda y fácilmente se desliza, si no la contiene la prudencia.»

Hay una ciencia, hermana gemela de la verdadera Elocuencia, como decía Cicerón—la Dialéctica—la cual enseña el conocimiento y demostración de la verdad; si, pues, deseamos hablar y escribir con solidez en Literatura, preciso es estar familiarizado teórica y prácticamente con sus preceptos: cuanto se refiere á la noción ó concepto, al juicio y especialmente al raciocinio en todas sus especies—Silogismo, Entimema, Epiquerema, Sorites, Inducción y Ejemplo,—con sus opuestos, las argucias ó falacias en todas sus formas y combinaciones... todo

debe ser magistralmente poseído por quien al cultivo de esta importante cualidad se consagre, por ser alma y fundamento del pensar con solidez; mas téngase presente, que las formas dialécticas de raciocinio, tan adecuadas para puntualizar el pensamiento y llevar la convicción al ánimo del oyente, son, sin embargo, por su monotonía incompatibles con la galanura en el decir y con la armonía y rotundidad de la cláusula: si, pues, hemos de respetar los fueros de esta última, dichas formas no podrán presentarse en la obra literaria con el orden severo, fijo procedimiento y traje dialéctico de las escuelas: preciso es lo desechen para ataviarse con procedimientos, formas y galas más adecuadas á la dignidad de la Literatura, y más propias de la verdadera Elocuencia. (1)

Ilustraremos con ejemplos tan importante doctrina.

Llamamos Silogismo á una argumentación, que consta de tres proposiciones de tal modo dispuestas, que de las dos primeras se infiere la tercera, v. gr. Quien pudo conservarte, podrá perderte, es así que yo pude conservarte; luego yo podré perderte; que Ovidio en su Medea presenta con forma

(1) El molde escolástico en que repetidamente se presenta el pensamiento en las escuelas, es el siguiente: es así que... luego... — Silogismo —: luego... — Entimema: — porque, es así que... luego... — Epiquerema —: ó... ó... si... si... luego... — Dilema —: luego... — Sorites é Inducción — y finalmente en el Ejemplo ó Analogía luego... á pari... á contrario... á fortiori.

poética, cuando dice: «*Servare potui; perdere, an possim rogas? pude salvarte*», ¿y me preguntas si puedo perderte?»

Entimema es una argumentación, que consta de dos proposiciones expresas, antecedente y consecuente, íntimamente ligadas entre sí, y de otra tácita, que fácilmente se entiende, contenida en las anteriores: v. gr. La virtud nos hace felices, luego es preciso que amemos la virtud. En forma literaria diríamos: ¡Deseáis ser felices y despreciáis la virtud!

Epiquerema es un Silogismo, en que cada premisa lleva la prueba de su verdad: v. gr. Todo ser simple es incorruptible, porque no tiene partes, en que pueda descomponerse; el alma humana es ser simple, porque no tiene partes, en que pueda descomponerse, luego el alma humana es incorruptible: en forma oratoria diríamos ¿Quién será capaz de dudar sobre la incorruptibilidad del alma humana, sabiendo *a priori* que carece de partes materiales en que pueda descomponerse?

Entendemos por Dilema una argumentación, que consta de una premisa mayor disyuntiva; y de tantas condicionales como miembros esta tenga, de las cuales siempre se infiere algo contra el adversario: véase el siguiente de Tertuliano contra Trajano. «O los cristianos son inocentes ó son culpables: si son inocentes, ¿por qué los persigues? Si son culpables, ¿por qué les quitas la vida, sin formarles causa?» Este es á la vez literario.

lo Sorites es una argumentación, que consta de una serie de proposiciones enlazadas entre sí con tal artificio, que el predicado de la primera pasa á ser sujeto de la segunda; el predicado de ésta, sujeto de la tercera, continuando así hasta la conclusión, en que el sujeto de la primera se une con el predicado de la última: v. gr. «La vida cortesana es causa inmediata del lujo; el lujo lo es de la avaricia; la avaricia lo es de la audacia; la audacia de todos los crímenes y maldades; luego la vida cortesana es causa inmediata de todos los crímenes y maldades.» Véase la forma elegantísima, con que Cicerón nos lo presenta en su Oración Pro Roscio Amerino, c. 27: «*Ut non omnem frugem neque arborem in omni agro reperire possis, sic non omne facinus in omni vita nascitur. In urbe luxuries creatur; ex luxuria existat avaritia necesse est; ex avaritia erumpat audacia; inde omnia scelera ac maleficia gignuntur.*»

10 Llamamos Inducción á una especie de Argumentación, en que de lo afirmado de todos y cada uno de los individuos de un género ó especie, se pasa á afirmarlo ó negarlo de todo el género ó especie, v. gr.: Pedro es racional, Juan es racional, Francisco, Diego, etc. son racionales, luego todo hombre es racional.

11 Llamamos Analogía ó Ejemplo á una especie de Argumentación, en que de lo afirmado ó negado en el antecedente, se pasa á afirmar ó negar en el consiguiente, por cierta relación de analogía, contrariedad ó superioridad, que este tiene con aquel; v. gr.:

La ociosidad es madre de todos los vicios; por el contrario, el trabajo lo es de todas las virtudes.

En el estilo literario la Inducción se admite íntegra, ó á lo más, con la supresión del *luego*; lo propio sucede con la Analogía ó el Ejemplo, que interviene sin más que anteponer la condicional *si* á la premisa antecedente y suprimir el *luego*, *à pari*, *à contrario*, *à fortiori*, v. gr.: Dios perdonó á David, porque se arrepintió, *luego à pari*, perdonará á quienes se arrepientan.

Otro: El trabajo es la fuente de todas las virtudes; *à contrario*, la ociosidad es madre de todos los vicios.

Otro: El pueblo pagano perdona las injurias, que se le infieren; *à fortiori*, el pueblo cristiano debe perdonarlas. Literariamente diríamos: 1.º Si Dios perdonó á David, porque se arrepintió, ¿no ha de perdonar á los demás hombres, que se arrepientan? 2.º Si la virtud es madre de todas las virtudes, ¿no ha de ser la ociosidad origen de todos los vicios? 3.º Si el pueblo pagano perdona sus injurias, ¿por qué razón no las ha de perdonar el cristiano?

Observaciones. — Deben ser sólidos todos los pensamientos de una composición literaria, especialmente en las obras serias destinadas á instruir y moralizar — Filosóficas, Místicas, Didácticas, Históricas, Oratorias, Poesía severa, etc., — por ser el error enemigo capital de la verdadera instrucción y moralidad.

En las novelescas, festivas y escritos ligeros cabe algún que otro pensamiento fútil, con tal que sea hijo del ingenio y revele en su autor chispa, gracia y donaire; mas no en otro caso, porque la futilidad

tomada en serio arguye ignorancia, incompatible con la dignidad de la Literatura.

Oportunidad. — Consiste la oportunidad del pensamiento en su adecuada conveniencia con la materia ó asunto, de que se trata, con el personaje, en cuya boca se pone, y con el carácter especial de la obra literaria, á que pertenezca; por tanto, llamaremos oportuno, al pensamiento, que cuadre adecuadamente, no sólo á la realidad ó asunto de que se trata, sino también á la persona, en cuya boca se pone, habida razón de todas sus circunstancias de carácter, edad, sexo y condición social, situación, estado, lugar, tiempo, civilización y fisonomía particular de la obra, en que deseamos emplearlo; lo contrario se denomina pensamiento inoportuno.

Ejemplos: de pensamiento oportuno:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!

Que ves ahora, campos de soledad,

Mustio collado,

Fueron un tiempo Itálica famosa.

R. CARO.

Otro:

Yo sueño que estoy aquí

De estas prisiones cargado

Y soñé que en otro estado

Más lisonjero me vi.

¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión.

Una sombra, una ficción

Y el mayor bien es pequeño;

Que toda la vida es sueño;

Y los sueños sueños son.

CALDERÓN DE LA B.

Idem de inoportuno.

«El valiente general asistió devotamente á la procesión del Corpus.»

Cualidades accidentales de los pensamientos.—Las cualidades accidentales de los pensamientos son innumerables: los autores sólo tratan de las más principales: pensamiento sencillo, gracioso, burlesco, fino, delicado, ingenioso, profundo, cómico, bello y sublime.

¿Qué entendemos por pensamiento sencillo?

Tres son las acepciones que en el lenguaje corriente suelen darse á la palabra sencillez. Se toma á veces la palabra sencillez como sinónima de simplicidad, ó cosa que es de una sola ó pocas maneras, es decir, que no peca por extremada variedad: en este sentido la toma Horacio, cuando, refiriéndose á la unidad y variedad de las composiciones literarias, dice:

«Denique sit, quod vis, simplex duntaxat et unum.»

Finalmente, lo que te propongas escribir, sea al menos sencillo y uno: en tal concepto afirman los críticos, que la *Iliada* de Homero, y la *Eneida* de Virgilio son poemas altamente recomendables por su sencillez, y que no lo son tanto por razón opuesta la *Farsalia* de Lucano, ni los *Cuentos* inconexos de Ariosto.

Tómase otras la palabra sencillez para significar escasez de brillantes adornos; en tal sentido decimos: ¡con qué sencillez viste tal señora! Las

jóvenes nunca están más lindas, que cuando van sencillas.

Finalmente, llamamos también sencillo á lo fácil de ser comprendido; así decimos, que tal asunto es más ó menos sencillo, ó que un individuo se explica con más sencillez que otro.

En Literatura llamamos sencillo al pensamiento, que, además de brotar espontáneamente del asunto, aparece enunciado sin pretensiones y en manera fácil de ser comprendido.

Obsérvase que el fondo del pensamiento sencillo es lo natural, de que se diferencia tan sólo en el modo de ser, en el matiz singular de su enunciación.

La sencillez coexiste no pocas veces con otras varias cualidades dentro de un mismo pensamiento, que, como piedra tallada, ofrece al crítico múltiples caracteres ó facetas.

Helo aquí mezclado con lo natural y con lo bello:

Del monte en la ribera
Por mi mano plantado tengo un huerto,
Que, con la primavera
De bella flor cubierto,
Ya muestra en esperanza el fruto cierto.

FRAY L. DE LEÓN.

Idem con lo sublime; «*Flavit spiritus ejus et imminutae sunt aquae*». Sopló el Espíritu del Señor y se disminuyeron las aguas.

Observación.—Los pensamientos sencillos cuadran perfectamente á la poesía bucólica, á las cartas fa-

miliares, á los tratados de moral, á los didácticos elementales, á los sermones, etc.

¿Qué entendemos por pensamiento gracioso? No es fácil dar una definición exacta de la gracia en Literatura. Los escritores antiguos la sintetizaban en lo dulce, decente y delicado. Sócrates, en vez de definir la gracia en el pensamiento literario, enviaba á sus discípulos á estudiar el cuadro de las Gracias, colocado al lado del Partenón de Atenas: dicho cuadro representaba las tres Gracias cogidas por la mano: eran sus atributos distintivos el dulce brillo de una juventud eterna en la edad, el candor y amable alegría—decencia—en el semblante, y un continente fino y delicado, que perfectamente se dibujaba entre largo traje flotante, cuya sencillez constituía toda la riqueza.

Horacio afirma que la gracia del pensamiento consiste en la mezcla de lo suave—delicado—con lo chistoso,—«vis cómica»—es decir, en la feliz armonía de lo «*molle atque facetum*».

...«*Molle atque facetum*»

Virgilio annuerunt gaudentes rure Camoenae,» dice, refiriéndose al poeta épico mantuano; el don de lo gracioso fué concedido á Virgilio por las Musas, que alegremente discurren por el campo.

Voltaire, Montesquieu y Marmontel han encontrado la gracia del pensamiento en su nobleza, brillo y vivacidad, no faltando otros muchos, que lo hacen consistir en un chiste de buena educación, encerrado en los límites del pensamiento.

Yo entiendo que la gracia del pensamiento consiste en expresar adecuadamente un chiste decente y delicado capaz de excitar la hilaridad. Ejemplos: dice Quevedo, en su *Historia de la vida del Buscón*, describiendo al licenciado Cabra: «La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era: unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión.»

Otro:

Un médico en una calle

El santo suelo besó;

Es decir, que se cayó

De su mula alta de talle.

Empezábale á zumbar

La gente, que había allí,

Y él dijo: así como así

Luego yo me iba á apear.

Lo gracioso tiene sus límites infranqueables en la buena cultura, educación y decencia; faltando á ellas, lo gracioso deja de ser de buen gusto y se hace incompatible con el espíritu estético de la Literatura.

Observación. Conviene el pensamiento gracioso á las composiciones ligeras, festivas y satíricas:— Epigramas, Letrillas, Seguidillas, Romances, Sonetos, Comedias, Sainetes, etc.

Llámase burlesco el pensamiento, que pone en ridículo una persona, acción ó cosa: tiene varias especies según las diferentes maneras de conseguir su fin: la más fuerte de todas es el sarcasmo; ha-

blaremos de ellas en otro lugar. En el Antiguo Testamento Dios se burla de Adán engañado por la serpiente, cuando dice: «He aquí á Adán hecho uno de nosotros, sabiendo el bien y el mal.»—Otro: «¡Oh piadosas gentes, que hasta en los huertos les nacen dioses!»—(*Juvenal.*)

El pensamiento burlesco es de gran efecto en la oratoria parlamentaria y forense para desconcertar al contrario; y de mayor aún en la comedia, sainete, sátira y epigrama, para ridiculizar y corregir los vicios y defectos de la sociedad; débese, empero, usar con gran parsimonia, porque su frecuencia cansa y fastidia.

De lo cómico.—Ordinariamente suele confundirse el verdadero concepto de lo cómico con el de lo grotesco ó extravagante y con el de lo ridículo: es muy frecuente oír en conversaciones familiares, aun entre personas cultas, revistas, periódicos, etc., que la ocurrencia ó salida cómica de tal personaje es grotesca, que tal concepto es ridículo y viceversa.

En nuestro sentir no puede, ni debe confundirse lo cómico con lo grotesco, ni con lo ridículo; aunque lo grotesco y ridículo tengan con lo cómico algún punto de contacto, puesto que tanto aquéllos como éste nacen del contraste; sin embargo, no es el contraste en los tres casos de idéntica naturaleza; según la más ligera noción del buen gusto, se observa en los dos primeros, que el contraste es inoportuno, generador infalible de lo feo, á diferen-

cia del tercero, en que, siendo el contraste oportuno, produce como legítima consecuencia lo bello cómico.

Otros suelen confundirlo con lo basto ó grosero, como veremos más adelante.

¿Qué es, pues, lo cómico? Wischer sostiene que lo cómico es la idea salida de su esfera y confundida en los límites de la realidad, de tal manera, que la realidad aparece superior á la idea.

Esta teoría es inadmisibile: 1.º, porque hace consistir lo cómico en la negación relativa de la idea; ó mejor, en la excelencia de la realidad contrapuesta á la idea: 2.º, porque supone, que lo cómico está basado en un contraste ú oposición total entre la idea y su objeto real, y por tanto, completo y definitivo: todo lo cual es inexacto, porque el contraste generador de lo cómico entre la idea y el ser, que sobre aquélla predomina, no pasa de ser parcial, accidental, fugaz y pasajero: si total, definitivo y constante fuese, como supone Wischer, causaría el realismo en el arte y caeríamos fuera del verdadero arte bello.

Pretende Carrière, que lo cómico es una realidad sin ideas y contraria á las ideas, mientras que Schlegel dice, que es la subjetividad puesta en contradicción consigo misma y con el objeto, y que manifiesta en sumo grado sus facultades infinitas y su determinación de libre albedrío.

Ambas definiciones adolecen, en nuestro sentir de idéntico defecto, cual es, el de suponer, que lo

cómico nace precisamente de un contraste ú oposición total, ora entre la realidad y la idea, como supone Carrière, ora entre la subjetividad y la objetividad, como pretende Schlegel. Carrière, en medio del contraste que admite, anonada la idea ante la realidad y se declara por el realismo en el arte; Schlegel, por el contrario, parece declararse por el idealismo, puesto que, en medio de la oposición que admite, concede el predominio al sujeto.

Ni una ni otra de ambas definiciones son admisibles, por suponer, que lo cómico arguya oposición total, completa y definitiva, cuando sólo es parcial, incompleta y fugaz.

No faltan autores que lo definen diciendo: «lo cómico es el segundo momento de lo bello». Mas el concepto de lo cómico que tal definición encierra, es tan pobre, dice tan poco, que á pesar de tan categórica contestación, permanece en la mayor obscuridad el objeto definido; es más, lo deja sin definir: el espíritu investigador, no satisfecho, insistiría sin duda preguntando: ¿y en qué consiste el segundo momento de lo bello?

Para exponer con claridad el verdadero concepto de lo cómico, habremos de considerarlo bajo tres aspectos diferentes: objetivo, subjetivo y objetivo-subjetivo. Objetivamente considerado, lo cómico es la expresión del accidente sublime, que parcial ó momentáneamente contradice la realización de la sublimidad entera: el acto cristiano de dar por Dios la corta limosna de un real á un desgraciado en

circunstancias determinadas podrá ser sublime; más si, al darla, pretendiéramos aliviar con sólo ella un cataclismo social, para lo cual no bastara mucho más, el contraste sería cómico.

¿Cuál es la esfera en que aparece lo cómico? Aunque autores tan notables como el Sr. Canalejas (don Francisco de P.) hayan afirmado, que lo cómico aparece siempre en el campo de lo bello propiamente dicho, es decir, en el contraste de una de las tres categorías substantivas de la belleza—unidad, variedad y armonía—; sin embargo, creemos que la contraposición de lo sencillamente bello no basta para producir lo cómico; es necesario, que el contraste ú oposición se anuncie y verifique en otra esfera más levantada, superior, cual es lo sublime: lo sublime es, pues, el verdadero campo de lo cómico; siempre que comparemos dos especies sublimes de distinto grado, superior la una, inferior la otra, ambas con pretensión marcada de aparecer verdaderamente sublimes, saltará á la vista el contraste de lo cómico: en el ejemplo propuesto, la exigua limosna de un real es la expresión del accidente sublime; la sublimidad total se halla en el alivio completo del cataclismo supuesto; lo cómico aparece en el contraste, que ofrece la pretensión de aliviar la desgracia con elemento tan insignificante.

Lo cómico, subjetivamente considerado, es el reflejo de lo cómico objetivo en la esfera de la fantasía del sujeto, aunque mejorado y perfeccionado en virtud de la facultad creadora de ésta.

La unión armónica entre ambas especies forma ó constituye lo cómico objetivo-subjetivo, mixto, compuesto ó artístico.

¿Es posible una buena clasificación científica de lo cómico objetivamente considerado? Como lo cómico objetivo nace del contraste ú oposición entre el accidente sublime y la realización de la sublimidad entera; como en la práctica no es realmente posible la clasificación de los innumerables casos, en que dicho contraste puede darse ó aparecer, resulta impracticable la clasificación científica de lo cómico objetivo.

No nos lo parece menos por razón del sujeto, puesto que, si lo cómico subjetivo estriba principalmente en el reflejo de lo cómico objetivo en la conciencia del sujeto, si tal clasificación no es posible por razón del objeto, como se ha visto, tampoco lo será por razón del sujeto.

Y si dicha clasificación no resulta factible ni por razón del objeto, ni por la del sujeto, tampoco lo será por razón de ambos conceptos á la vez: verdad tan evidente no necesita demostración.

No han faltado preceptistas griegos, que han clasificado lo cómico en ocho especies, que solo á título de curiosidad pueden verse en la Literatura general del Sr. Canalejas (D. F. de P.).

Entendemos por cómico en Literatura la manifestación adecuada mediante palabra artística de una concepción verdaderamente cómica: infiérese de aquí, que para ser un pensamiento propia y ver-

daderamente cómico, no basta que lo sea el contraste ú oposición, que encierra, necesario es además, que esté expresado de tal modo, que produzca en nuestro espíritu una impresión tan risible y cómica, como nos la produciría la presencia misma del contraste cómico.

Para ello es indispensable, que la idea principal vaya acompañada de otras secundarias, cómicas también, que más puedan contribuir á robustecerla y fortificarla, y que se omitan las ideas secundarias, que puedan debilitarla ú obscurecerla.

Por razón de la clase social, en que aparece el contraste, Marmontel divide lo cómico-literario en tres especies: alto-cómico, bajo-cómico y cómico-medio. El primero aparece en las costumbres aristocráticas de las clases elevadas de la sociedad, con sus defectos, excentricidades, extravagancias y ridiculeces, puestos de relieve por medio del contraste. Nada más serio que un aristócrata misántropo, huyendo de la sociedad, porque la aborrece; es, sin embargo, un ejemplo admirable de alto-cómico, tal como nos lo presenta Molière en su Misántropo (1) enamorado de una coqueta.

El bajo-cómico aparece en las costumbres y defectos del pueblo: puede tener el mérito del colorido, de la verdad, de la alegría y buena parte de gracia y finura; pero es necesario no confundirlo con lo grosero, que tanto dista de lo cómico: que

(1) Acto II, escena V.

Marinita diga á su criado, Gros-René, con quien acababa de enemistarse:

«Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris
Que tu me donna hier avec tant de fanfare.»

He aquí la media docena de alfileres de París, que ayer me regalaste con tanto aparato; es un ejemplo de bajo-cómico; mas la contestación, que Gros-René le da, es grosera y fea, no cómica:

«Tiens, je voudrais pouvoir rejeter le potage,
Que tu me fis manger, pour n'avoir rien à toi.»

Toma, yo quisiera poder vomitar la bazofia, que tú me hiciste comer, para no tener nada tuyo: (1) la escena IV del cuarto acto del Despecho amoroso de Molière es de bajo-cómico.

Lo cómico-medio, llamado también burgués, pinta las costumbres de la clase media de la sociedad bajo su aspecto risible; sus pretensiones, ridiculeces, locuras, extravagancias, ambiciones, ignorancia, etc., defectos poco difíciles de escoger, y que convienen maravillosamente al teatro: la *Escuela de las mujeres* de Molière, en que se presenta el contraste oportunísimo entre la imbecilidad de Alain y de Georgette y la ingenuidad y candor de Inés, puede servirnos de modelo clásico de esta tercera especie de cómico.

(1) *Despecho Amoroso*, de Molière, acto IV, escena IV.

Las tres especies de cómico pueden vivir independientemente una de otra, figurando y desarrollándose con exclusivo dominio en el todo de una composición literaria, como se observa en las producciones citadas; pero también pueden alternar las tres y encontrarse mezcladas y contrastadas entre sí, como de hecho se observa en el Banquete de Pedro — *Festín de Pierre* — de Molière con los dos pequeños aldeanos tan excesivamente crédulos, que se dejan seducir por un malvado, cuya magnificencia los deslumbra.

Finalmente, por la extensión lo cómico en Literatura puede considerarse de dos maneras: ó en simple ráfaga, que en un momento dado nos impresiona y hace reír; pero que desaparece instantáneamente, ó en continuidad, es decir, desleído en varios pensamientos, formando una descripción algo extensa, que sostenga por más tiempo la impresión risible de lo cómico:

Ejemplos.—D. Agustín Moreto y Cabaña dice en la jornada III, escena V, de *El Desdén con el Desdén*:

DIANA. ¡Qué finos van y qué graves!

POLILLA. ¿Sabes qué parecen éstos?

DIANA. ¿Qué?

POLILLA. Priors y abadesas.

DIANA. Y Carlos se va con ellos;
Sólo de él siento el desdén;

Pero de abrasarle á celos

Es esta buena ocasión.

Llámale tú.

POLILLA. ¡Eh, caballero!

CARLOS. ¿Quién me llama?

POLILLA. *Appropinquatio ad parlandum.*

CARLOS. ¿Con quién?

POLILLA. *Mecum.*

Las palabras latinas *appropinquatio ad parlandum* y la contestación *mecum*, puestas en boca de un truhán, como Polilla, son rasgos inimitables de pensamiento cómico.

Como ejemplo de pasaje cómico se podría citar la escena sexta de la misma jornada, habida entre Diana y Polilla: no la transcribimos por evitar prolijidad; puede verse en el original.

Lo cómico desempeña un papel importante en Literatura: interviene en la Poesía épica, siempre que se trata de inspirar aversión y menosprecio hácia un ideal concreto y determinado, seguido de sus personajes, hechos, maneras y costumbres, como se ve en la parodia y demás formas de la Poesía heroicómica: en la lírica, con sus cantares, romances, sonetos y letrillas, etc.: en la comedia, sainete, entremés, pasillo, loa, follas, farsas y aun en el drama propio y ópera bufa de la Poesía dramática.

Aunque dada la cultura y civilización modernas, se halle casi desterrado de nuestra oratoria el recurso de desconcertar al contrincante por medio de lo cómico mimico, bueno será observar que el gran tribuno romano, Cicerón, lo empleaba con gran éxito, como se ve en su discurso, Pro Roscio Amerino, y que empleado con prudencia, finura y sin abuso, tal vez hoy produciría éxito feliz.

De lo bello.—¿Existe la belleza? Indudablemente;

todos los hombres en todas las épocas y en todas las civilizaciones han llamado bellas á unas cosas y feas ó deformes á otras. Prescindiendo del testimonio universal, si yo estuviera solo en el mundo, establecería la misma diferencia entre los objetos de mi conocimiento, calificando de buenos, agradables ó bellos á los unos, y de malos, desagradables ó deformes á sus contrarios. (Campillo.)

¿Y cómo establecer la diferencia, si *a priori* no tuviéramos conocimiento de los objetos comparados—belleza y fealdad?—¿Y cómo compararlos, si antes no existieran? Filosóficamente hablando, primero es existir que ser conocido; luego el testimonio universal de los hombres en todos los tiempos y países comprueba la existencia de la belleza.

Si existe, ¿qué es la belleza? No es fácil definir con exactitud la palabra belleza. Pretende Platon hacerla consistir en la regularidad y simetría de los objetos: Horacio en la verosimilitud—«*Ficta voluptatis causa sint proxima veris*»:—San Agustín la basa en la unidad—*Forma pulchritudinis unitas est*—. En los tiempos medios y modernos no se ha hecho otra cosa, que resucitar las teorías antiguas, declarándose unos con Jakeson por la doctrina platónica, y sosteniendo, que la belleza está en la regularidad, proporción y simetría de los objetos, en tanto que muchos han seguido las huellas de los otros dos, no faltando críticos, que con Hugo Blaire juzguen indefinible el concepto de la belleza, ni quien lo confunda con lo hermoso y con lo útil.

Ni aquellos ni estos tienen razón. No la tienen Platón y Jakeson con sus secuaces, porque de admitir que la esencia de la belleza estriba exclusivamente en la regularidad y simetría, habríamos de concluir: primero, que la belleza está exclusivamente en la forma ó parte externa, no reconociendo ningún otro elemento externo integrante de la misma, lo cual es falso: sabido es por la ciencia de lo bello, que todo ser estético requiere para serlo, tres elementos esenciales, y no uno sólo: esencia bella, forma y relación adecuada entre ambas; segundo, que la belleza habría de estar en razón directa de la regularidad y simetría de la forma, hasta el punto, que tan sólo las formas regulares y simétricas habrían de encerrar belleza, siendo preciso negarla á las irregulares y no simétricas, lo cual es igualmente absurdo; como puede observarse, comparando la belleza de un canal de navegación en línea recta con la que ostenta un arroyuelo, que en eterno zis-zas huye presuroso bajo la fresca enramada. Bello es un cono, dice un escritor, pero, ¿quién duda que los árboles del bosque en su estado natural selvático son incomparablemente más bellos, que si los acepilláramos, para darles la forma artificial cónica ó piramidal? Un cuadrado geométrico no puede ser ni más regular, ni más simétrico, ¿es por ventura el prototipo de la belleza? Sin negar, pues, que la regularidad, proporción y simetría encierran dentro de sí cierto principio de belleza, que se fortifica y robustece, cuando se le conso-

cian ideas accesorias de aptitud, finalidad, conveniencia, etc., no podemos admitir, que ellas por sí solas constituyan el fundamento esencial de la belleza.

Tampoco podemos admitir la teoría de Horacio y afirmar con él, que la belleza consiste en la verosimilitud, porque, según esta doctrina, el mérito principal de la belleza estaría en el parecido, en la imitación del objeto real, de donde sería lógico inferir que la imitación exacta, la copia, el plagio, la fotografía ofrecerían modelos de la más acabada perfección artística, lo cual no es exacto; porque en la naturaleza se encuentra mezclada y confundida la perfección con la imperfección, la belleza con lo feo.

Sostiene San Agustín, que la belleza consiste en la unidad. Aunque no puede dudarse que la unidad es una de las categorías sustantivas de la belleza, sería craso error afirmar, que el concepto total de la belleza insiste exclusivamente en la unidad del objeto, puesto que de ser así, habríamos de confesar, que lo más uno, la misma unidad, bajo cualquier punto de vista considerada, sería el tipo más perfecto y acabado de belleza, lo cual es inexacto. ¿Quién dudar puede del concepto de unidad, que en sí encierra el átomo indivisible ó la unidad aritmética? Y sin embargo, tan lejos están de ser modelos acabados de belleza, como á tenor de los principios de esta escuela debían ser, que, á decir verdad, al contemplarlas, apenas se siente otra cosa, que un

principio muy tenue de belleza, que quiere manifestarse.

Admitimos de buen grado, que la unidad sea uno de los tres principios esenciales de la belleza, una de sus categorías sustantivas; pero en manera alguna podemos deferir con esta escuela, á que la unidad, por sí sola, forme ó constituya el concepto total de la belleza.

Sostiene Hugo Blaire, que el concepto de belleza es indefinible. «En el lenguaje, dice, no hay palabra alguna de más vaga significación que la palabra belleza». Y después de extenderse en consideraciones sobre este tema, pasa á fundar, y afirma: «Los objetos que se llaman bellos, son tan diferentes entre sí, que agradan, no en virtud de alguna cualidad común á todos, sino en la de diferentes principios de la naturaleza humana: la conmoción agradable, que excitan, es casi de la misma naturaleza, y por esto, se le ha dado un nombre común, aunque la motiven causas diferentes. Sin embargo, los hombres ingeniosos han fabricado diferentes sistemas, para señalar la cualidad fundamental, causa de la belleza en todos los objetos, y particularmente han insistido en señalar por cualidad fundamental la unidad mezclada con la variedad. Convengo, dice, en que esto podrá dar razón de la belleza en muchas figuras; pero, cuando tratemos de aplicar este principio á otras especies de objetos bellos, al color, por ejemplo, ó al movimiento, veremos luego que no tiene lugar. Y aun ciñéndonos á los objetos ex-

teriores figurados, veremos, que su belleza no está siempre en proporción de la unidad con la variedad, pues encontramos muchos objetos bellos, que apenas tienen variedad alguna, y otros, que son de una variedad harto intrincada.»

«El color, continúa, presenta quizá el ejemplo más sencillo y el más oportuno por lo mismo para dar principio por él.»

«Aquí no puede señalarse como fundamento de la belleza ni la variedad, ni la unidad, ni ningún otro principio, que yo sepa: no podemos referirla á otra causa, que á la estructura del ojo, que nos determina á recibir ciertas modificaciones de los rayos de la luz con más placer que otros.»

He aquí la doctrina con su prueba, que el ilustre inglés sostiene acerca de la belleza.

Refutación (a). Que la palabra belleza sea de muy vaga significación para quien desconoce los secretos de la estética, es verdad; pero no para críticos, que, analizando este concepto, han encontrado poder fijar su esencia en la unidad y variedad esenciales armónicamente combinadas y manifiestas en forma adecuada y conveniente.

(b) «Los objetos bellos, dice, agradan, no en virtud de una cualidad común á todos, sino en la de diferentes principios de la naturaleza humana.»

Dos partes abraza esta cláusula; una, que los objetos bellos agradan, no en virtud de una cualidad común á todos, lo cual es falso, puesto que niega á los objetos bellos el principio intrínseco sustantivo,

causa del sentimiento placentero, que en nuestra alma su contemplación despierta: la belleza es sustantiva y no una mera ilusión subjetiva.

La segunda parte, consistente en decir que el objeto bello agrada en virtud de diferentes principios de la naturaleza humana,—estructura especial de nuestros órganos, conveniencia, finalidad, comodidad, etc.,—es también absurda, por suponer á la belleza efecto de la subjetividad individual. Vamos á demostrarlo con un ejemplo. Si nos fijamos en una magnífica pluma de acero, cortada y dispuesta para escribir mucho y bien, ante los ojos de un artista calígrafo, que de ella hubiera de servirse, podría aparecer estética, muy estética; pero si, hallándose el mismo artista en carencia extremada de recursos, se propusiera enajenar su pluma de acero, intrínsecamente de corto valor, ésta le parecería indudablemente menos estética, que en el caso anterior: á tales errores conduce despojar á la belleza de su carácter sustantivo, para hacerla depender del fin, que el artista se pudiera proponer.

(c) Pasa luego á combatir la definición de la belleza generalmente admitida y consistente en decir, que lo bello está en la unidad y variedad armónicamente combinadas. «Convengo, dice, en que esto podrá dar razón de la belleza en muchas figuras; pero, cuando tratemos de aplicar este principio á otras especies de objetos bellos, al color, por ejemplo, ó al movimiento, veremos luego que no tiene lugar.» Confirma luego su tesis con el ejemplo del color,

cuya belleza, dice, no puede atribuirse ni á la unidad, ni á la variedad, ni á ningún otro principio, sino á la estructura del ojo, que nos determina á recibir ciertas modificaciones de los rayos de la luz con más placer, que otras.

Evidencian las palabras de Blaire, que éste conviene con nosotros, en que la unidad mezclada con la variedad—esenciales—explica la belleza de muchas figuras, y que discrepa de nuestro criterio en cuanto á la belleza del color y del movimiento.

El color, cualquiera que sea, considerado en sí mismo, es siempre bello; mas esta belleza, insiste, como toda otra, en la armonía de la unidad con la variedad, manifiestas *ad extra* en forma adecuada; sólo que, como es belleza de colorido, aparece predominantemente en la parte formal y extrínseca: la variedad atómica, ó de las partículas colorantes, aparece absorbida y como anulada por la intensidad del color mismo.

Querer explicar por la estructura del ojo la belleza del color, ó la del sonido por la del oído, es pretender privar á la belleza de su carácter sustantivo ó real, para convertirla en mera ilusión de los sentidos, lo cual es un error, porque lo bello tiene existencia propia, que intrínsecamente no varía, sea quien fuere el sujeto contemplante, ni tenga como tuviere conformado el órgano de su visión.

No debemos confundir lo bello con lo hermoso, porque lo hermoso, como indica su etimología, tiene su principal fundamento en la forma, haciendo omisión

de la esencia y de su relación adecuada con la forma; en tanto que lo bello, para existir, necesita imperiosamente esencia, forma y relación estéticas: una mujer del pueblo, por ejemplo, bien desarrollada y parecida, aunque inculta y sin relevantes prendas personales, podrá llegar á parecernos hermosa, si el carmín de sus mejillas y la blancura de su tez se armonizan convenientemente con el todo, para formar un agradable conjunto; pero nunca llegará á parecernos bella en el recto sentido de la palabra, por faltarle elementos esenciales de gran valía—educación, cultura; y prendas personales— en armonía con la forma, y de ambas con la unidad del objeto.

Tampoco con lo útil, ni con lo agradable, puesto que hay multitud de objetos, que son eminentemente útiles y no son bellos; y otros, que son por extremo agradables, y que tampoco son bellos: encuéntranse entre los primeros el heróico medicamento, que restituye al enfermo la salud perdida, la prenda de abrigo, que nos preserva del frío en el invierno, y el saborear delicados manjares; y entre los segundos, el aspirar delicados perfumes; el percibir el aire fresco en el verano ó el calórico en invierno; el sucinto telegrama, anunciando á un político el triunfo de su partido y el calzado grato á nuestro pie por la comodidad, que puede proporcionarnos: esto se explica, porque los objetos bellos son útiles y agradables; mas no al contrario.

Para formar concepto de la belleza, es necesario

considerarla objetivamente, ó con relación al objeto, en que reside; subjetivamente, ó con relación al sujeto que la percibe; y objetivo-subjetivamente, ó sea, en la relación armónica de los dos aspectos anteriores.

¿Qué entendemos por belleza objetivamente considerada? La unidad y la variedad esenciales, armónicamente combinadas y expresadas *ad extra* en forma adecuada y conveniente. De aquí se infiere, que la belleza objetiva exige como elementos esenciales por parte del ser ó objeto, en que haya de aparecer; primero, una esencia, substancia ó algo que sirva de fondo estético; segundo, que esta esencia ó substancia sea una, varia y armónica; tercero, manifestación externa del fondo uno, vario y armónico en forma adecuada y conveniente: prescindamos de cualquiera de estos requisitos, y en el acto aparecerá incomprensible la existencia de la belleza objetiva.

Además de la belleza vista y reconocida en los objetos, aparece otra, si cabe más perfecta, en las regiones de nuestra fantasía, creada por esta misma, al formar sus tipos sobre la belleza objetiva ó de la naturaleza; pero depurada de sus comunes imperfecciones, enriqueciéndolas con perfecciones ideales con arreglo al tipo de belleza preconcebido: ésta es la belleza subjetiva, que, si no tiene existencia real en la naturaleza, por no existir en ella un objeto tan bello, que con ella se corresponda, la tiene para el sujeto ó individuo, en cuya fantasía vive.

La realización ú objetivación externa de la belleza subjetiva con todos los primores del arte da origen á otra nueva especie de belleza, que denominamos objetivo-subjetiva, mixta, compuesta ó artística, cual es, la que aparece en los objetos de arte.

La belleza objetiva existe en los seres de la naturaleza creada, como en sí mismos son, y tiene por carácter distintivo aparecer en la realidad mezclada con el defecto: la subjetiva es hija de la concepción ideal de nuestro espíritu, y sus productos sólo tienen existencia real en la esfera de la fantasía; no en la exterior de la naturaleza, á la cual presenta depurada de sus comunes imperfecciones; por eso ha sido también llamada belleza ideal: finalmente, la objetivo-subjetiva es la unión armónica de las dos especies anteriores; tiene por característica ser más perfecta ó de categoría más elevada, que las dos anteriores, puesto que todo lo que en ellas hay de más perfecto y bello, en ella se sintetiza, añadiendo al conjunto los primores de la ejecución en la obra de arte.

Un ejemplo aclarará esta doctrina.

Si un artista paseando por el campo, fijara su atención en un arbolito de firme raíz, esbelto tallo, ancha y redonda copa, postura elegante y airosa y vestido de blancas flores; pero lo contemplara con ojos realistas, tal como en sí es, sin hacer selección entre lo más y lo menos, excelencias y defectos, el arbolito en cuestión nos exhibiría un modelo de belleza objetiva y real: si el mismo artista, ana-

lizando detenidamente el concepto estético de dicho arbolito, y viendo, que en él junto á sus blancas y lozanas flores existían otras ya agostadas y marchitas, que en su artístico trabajo no podrían figurar; si además de esta imperfección descartara otras por razón del tallo, hojas, posición natural y dirección de su ramaje, mejorando la condición estética de aquel arbolito, y sustituyendo con bellezas y perfecciones creadas por su genio las imperfecciones ó defectos notados, nos ofrecería un modelo de belleza subjetiva ó ideal; y si, después de concebido un arbolito tan ideal como el propuesto, él lo trasladara al lienzo con su mágico pincel, dándole forma sensible, adecuada á su concepción, tendríamos un modelo de belleza objetivo-subjetiva, mixta, compuesta ó artística; una obra de arte.

La belleza objetiva se subdivide en absoluta y relativa; según el objeto, en que aparezca, es Dios, ó cualquiera de los seres creados: la belleza absoluta de Dios es el tipo de la belleza más perfecta, porque en Dios todas las categorías esenciales de la belleza se dan en grado supremo: en El la unidad suprema de su simplicidad; la variedad suprema de sus infinitos atributos y en El la más excelsa armonía de éstas entre sí y con su divina esencia: Dios es, por tanto, la belleza suprema.

La belleza relativa se subdivide en física, intelectual y moral, según su contemplación se nos ofrece en los objetos del mundo físico, intelectual ó moral.

Ejemplos: un pajarillo, que, pintado de vivos co-

lores, hiende blandamente los aires en una serena mañana de primavera; la puesta del sol, dorando el horizonte con sus rayos de color de fuego, y hermoseándolo todo con los mil y mil contrastes que su luz ofrece; el Arco-iris, reflejando en la nube tempestuosa los siete colores del espectro solar, son otros tantos ejemplos de belleza física, ó puramente natural.

La resolución fácil, pronta y exacta de un intrincado problema, que pone de manifiesto una verdad de importancia; las salidas ingeniosas llenas de gracia y talento, con que una inteligencia privilegiada se pone á salvo de una fatal consecuencia; el pronunciar con palabra elegante y fácil y acción adecuada un bien meditado discurso, lo son de belleza intelectual.

Y, finalmente, el socorrer al necesitado, el disipar las tinieblas de la ignorancia con piadosas y saludables doctrinas, el defender, sin reserva ni egoísmo, de agresiones injustas al amigo ausente, lo son igualmente de belleza moral.

La belleza absoluta de Dios es el vínculo común que enlaza todas las especies de belleza, que en tanto lo son, en cuanto se asemejan á la divina perfección y esencia, y en ella virtualmente se contienen; por eso se dice en Estética, como verdad indiscutible, que el prototipo de toda belleza es Dios.

¿Qué entendemos por tipo ideal en los estudios estéticos?—El modelo más perfecto de belleza, que en cada orden de seres puede existir.

Llámole ideal, porque por muy perfecto que el individuo ó ser natural aparezca ante la consideración estética, jamás aparece sintetizada en un ser aislado toda la perfección y belleza de la especie; hállese más bien como perdida en los distintos ejemplares, que constituyen el todo; y, porque tal tipo carece de igual en la realidad, lo llamamos ideal.

¿Cuál es el tipo ideal de belleza en los estudios estéticos? Tres Escuelas contienden modernamente acerca de este tema: la Realista, la Idealista y la Ecléctica.

Suponen unos con la Escuela Realista—Realismo—, que dicho tipo ideal es la naturaleza, tal como en sí misma es.

Otros con la Escuela Idealista—Idealismo, Racionalismo idealista,—afirman que el tipo ideal de la belleza está en la razón ó en la fantasía creadora, que, creando sus ideas estéticas puras y combinándolas adecuadamente, da origen al tipo ideal de belleza en los estudios estéticos.

La Escuela Ecléctica opta por un término medio, en que se armonizan ambos extremos.

No podemos admitir el Realismo en el arte, porque, si el tipo ideal de belleza fuese la naturaleza, como en sí misma es, la copia exacta de ella sería el arte por excelencia; de donde fuera lógico concluir, que la fotografía y el plagio, que tanto degrada á su autor, serían las dos bellas artes de más excelsa alcurnia.

Por otra parte; en la naturaleza, tal como en sí misma es, aparecen la belleza y la perfección mezcladas con el defecto y lo feo; luego, si la copia exacta de la naturaleza hubiera de ser el tipo ideal de los estudios estéticos, el defecto y lo feo se convertirían en modelos acabados de perfección y belleza, sin más metamorfosis, ni elaboración, que el fiel trasunto del artista, que se propone copiar la naturaleza; cuán absurdo sea esto, todos lo conocen bien.

Tampoco podemos admitir el Idealismo ó Racionalismo en el arte: primero, porque apenas juzgamos posibles las concepciones abstractas y puras de la razón en las sublimes esferas de lo suprasensible; son más bien propias del Ser Supremo y del mundo de los espíritus puros; mas no del nuestro, ligado ya á una substancia inerte ó cuerpo humano; si, pues, no es posible la concepción de bellezas abstractas y puras, mucho menos lo será su combinación para formar el tipo ideal de la belleza.

Además, el Idealismo en el arte priva á la belleza del carácter sustantivo intrínseco, que de suyo le corresponde, convirtiéndola en pura idea ó fenomenalidad dependiente del sujeto.

El tipo ideal de belleza participa, en nuestro sentir, de una doble naturaleza: del dato del sentido, ó sea, de la perfección y belleza real existente en los seres de la naturaleza creada, y del dato de la razón, es decir, de la idea, que fundida con aquél en nuestra fantasía en orden, no de lo que el objeto es,

sino de lo que debe ser, da por resultado el tipo de belleza que nos proponemos.

Aclaremos este importante punto de doctrina por medio de un ejemplo. Nos proponemos formar el tipo ideal de belleza en la mujer de raza caucásica. Para ello nos fijaremos en un ejemplar de edad adecuada, y que reúna la mayor suma posible de perfecciones: como ley fatal de nuestra finitud ó limitación, el ejemplar propuesto no las ha de reunir todas; antes bien, las que posea, se hallarán sin duda atenuadas por defectos: el artista inteligente, que, al inspirarse en este ejemplar, se propone formar el tipo ideal de belleza correspondiente, selige de él toda la parte estética de la no estética, para trasladarla al mundo interior de su fantasía; allí, durante la elaboración estética de formas, se queda el espíritu con el dato sensible, que á su fin conviene, cual es todas las bellezas que en él haya encontrado; desecha de él los defectos, ó parte no estética; pero la sustituye con otras perfecciones, que llamaré ideales, por no existir en el ejemplar propuesto; pero que ya existían como ideas causadas en la razón á consecuencia de la contemplación de otros ejemplares del mismo género, que, al carecer de otras, poseían aquéllas: todas estas formas entran en fusión, por decirlo así, merced á la iniciativa de la fantasía creadora, que luego las combina en manera adecuada al fin propuesto, forma el tipo, cuya concepción anhela, lo pule y retoca hasta la última perfección, y obtiene, como fruto

de su labor, el tipo clásico estético, de que se trata.

Antinomias. No se nos arguya, que las perfecciones sustituidas no forman unidad con las del ejemplar definitivo, que de antemano habíamos supuesto, porque, como el ideal no está en el individuo, sino en la especie, las perfecciones y bellezas de toda la especie son homogéneas entre sí y capaces de dar al todo la unidad que se discute.

Ni se diga tampoco, que incurrimos en contradicción, pretendiendo formar un ideal de belleza, cuando en realidad partimos de él ya formado; porque, si bien es cierto que, al realizar el momento de elaboración estética, partimos de un principio ó base, que nuestros adversarios llaman tipo ideal de belleza ya formado, este tipo es abstracto; sus elementos se hallan como dispersos en la especie, no vive como ser determinado, sino colectivamente en ella; y lo que nosotros hemos logrado es un tipo ideal de belleza concreto, determinado é individual, que no es el mismo.

¿Qué entendemos por belleza en Literatura? La manifestación sensible, mediante palabra artística en forma adecuada y conveniente, de una concepción verdaderamente bella.

De aquí se colige, que la belleza literaria presupone esencialmente tres requisitos: primero, concepción verdaderamente bella fundada, como sabemos, en la belleza objetiva ó real de la naturaleza —fondo—: segundo, que dicha concepción subjetiva sea exteriorizada mediante la palabra artística —

forma literaria—: tercero, que la manifestación externa, que de aquella haya de hacerse, sea en forma adecuada y conveniente.

Luego, para que un pensamiento pueda llamarse bello en Literatura, no basta que lo sea el objeto, sobre que versa, sino que además se necesita, que sea exteriorizado mediante palabra artística, y que la forma sea también adecuada y conveniente, es decir, que nos sea presentado de una manera tan viva y enérgica al par que agradable y delicada, que cause en nuestra alma un efecto idéntico, al que en nosotros causaría la presencia y vista del objeto mismo idealizado: en suma, que el objeto idealizado en su manifestación sensible por la palabra vaya acompañado de todos los primores de la ejecución artística.

Bajo dos formas principales puede aparecer la belleza en Literatura: sintetizada en una sola palabra, pensamiento ó frase; ó diseminada en varias palabras, pensamientos ó frases: en el primer caso la llamamos rasgo ó pensamiento bello; y pasaje bello en el segundo.

Ejemplos: de pensamiento bello. El gran Condé volvía á la corte después de la victoria de Senef, para dar cuenta de ella á su monarca Luis XIV, Rey de Francia: como padecía de gota y subía muy despacio los peldaños de la escalera, en cuya meseta le esperaba su Monarca y Señor, le dijo Condé: «Dispéñseme V. M., si le hice esperar tan largo tiempo.» «Querido primo, replicó el Monarca, cuan-

do se viene cargado de tantos laureles, como vos, no se puede andar de prisa.»

Otro.—Un granadero francés saludaba en español al Duque de Berwik, que había ganado la batalla de Almansa contra los austriacos en la Guerra de sucesión á la corona de España entre la casa de Austria y la de Borbón: preguntado por el Duque: «Granadero, ¿dónde ha aprendido usted el español?» «En Almansa, señor.»

Idem de pasaje bello.—Es bellissimo el siguiente del Coram, puesto en boca de Abubekr, discípulo de Mahoma, cuando, dirigiéndose á los árabes reunidos en Medina, les dice: «Habitaréis, oh creyentes, anchos y fresquísimos verjeles, plantados en un suelo de plata y perlas, y adornados con colinas de ambar y esmeraldas. El trono del Altísimo cobija aquella mansión de delicias, en la cual seréis amigos de los ángeles y conversaréis con el Profeta mismo. El aire que allí se respira, es una especie de bálsamo, formado con el aroma del arrayán, del jazmín y del azahar, y con la esencia de otras flores. Frutas blancas y de jugo delicioso penden de los árboles, cuyas hojas y ramas son de menuda filigrana. Las aguas murmuran entre márgenes de metal bruñido. Allí está la tuba, ó el árbol de la felicidad, que, plantado en los jardines del Profeta, extiende sus ramas hácia la mansión de cada musulmán, cargadas de sabrosas frutas, que van á tocar los labios de los que las apetecen. Cada uno de los creyentes será dueño de alcázares de oro y

poseerá en ellos tiernas doncellas de ojos negros y rasgados y tez alabastrina: sus miradas más agradables que el iris, no se fijarán, sino en vosotros: aquellas huries nunca se marchitarán; y serán tales sus encantos, tan aromático su aliento y tan dulce el fuego de sus labios, que, si Dios permitiera que apareciese la menos hermosa en la región de las estrellas durante la noche, su resplandor, más agradable que el de la aurora, inundaría el mundo entero. El menor de los creyentes tendrá una morada aparte con setenta y dos mujeres y ochenta mil servidores: su oído será regalado con el canto del Israfil, que entre todas las criaturas de Dios es la que tiene la voz más dulce: y campanas de plata pendientes de los árboles, movidas por la suave brisa, que saldrá del trono de Alah, entonarán con una melodía divina las alabanzas del Señor. La cimitarra es la llave del Paraíso; una noche de centinela es más provechosa que la oración de dos meses; el que perezca en el campo de batalla, será elevado al cielo en alas de ángeles; la sangre que derramen su heridas, se convertirá en púrpura y su olor se difundirá como el almizcle. Pero ¡ay del incrédulo, que vacile, que no abrigue en su pecho la verdadera fe y que desmaye por miedo á los peligros y fatigas! No hay palabras para deciros los martirios, que sufrirá por los siglos de los siglos en las hogueras del infierno. Marchad á proclamar por todo el mundo: No hay mas Dios que Dios, y Mahoma es su Profeta.

De lo sublime. — ¿Existe lo sublime? Indudablemente: todos los hombres en todos los tiempos y naciones han reconocido como sublimes ciertos espectáculos de la Naturaleza y como no sublimes otros. Nadie hay que no reconozca la existencia de lo sublime en la imponente bóveda del cielo tachonada de numerosas estrellas; en la vertiginosa celeridad del rayo, cruzando el espacio en medio de la tempestad; y en la sublime abnegación de la víctima inocente, que al cielo pide bendición para sus sacrificadores.

¿Qué entendemos por lo sublime? Para contestar á esta pregunta, necesitamos considerar lo sublime dividido en tres especies: primera, sublime objetivo; segunda, sublime subjetivo; tercera, sublime objetivo-subjetivo, mixto, compuesto ó artístico.

¿Qué entendemos por sublime objetivo ó real? Dificilísimo, si no imposible, es dar una definición exacta de este concepto. Al reflexionar sobre la impresión especialísima, mixta de placer y de dolor, de alegría y de tristeza, de admiración expansiva y de asombro, que la contemplación de un objeto sublime en nuestro espíritu produce, y pretender inquirir la causa que la motiva, han hallado los estéticos filósofos ser varia: unos, como Kant, la explican por la extensión extraordinaria de los cuerpos, ó por la magnitud y grandeza en dimensión de la materia: de aquí su afirmación que: «Lo sublime objetivo consiste en la extensión» como propiedad inherente á los objetos de la natu-

raleza física: otros con Mr. Hogarth han reconocido por causa productriz de tal efecto lo terrible ó espantoso, y han formulado su definición, haciéndolo consistir en esto mismo: no habiendo faltado quien lo identifique con lo extraordinario. Otros afirman que esa causa generatriz del efecto ó conmoción sublime es un *quid infinitum*, que no puede definirse; y afirman, que lo sublime objetivo no es capaz de una definición exacta: otros, en fin, fundándose en que la causa de lo sublime viene más frecuentemente envuelta en la forma de movimiento, poder ó fuerza activa, han concluido por afirmar, que lo sublime es la misma belleza en su grado más alto y sorprendente, caracterizada por una gran fuerza ó poder activo.

En primer lugar, no podemos admitir la definición de Manuel Kant, porque, fundando el concepto esencial de lo sublime en la extensión, como la extensión es propiedad esencial de la materia y no del espíritu, tal concepto de sublimidad sólo podría predicarse de los objetos materiales, quedando, *ipso facto*, negada la sublimidad del mundo espiritual, es decir, del Ser Supremo, del ángel, del espíritu y la correspondiente á la naturaleza humana en su unión armónica de espíritu y materia, lo cual es absurdo.

Tampoco podemos admitir la teoría de Mr. Hogarth, que lo funda en lo terrible ó espantoso, pues la experiencia nos enseña, que, aunque la idea sublime casi siempre arrastra en pos de sí el espanto

y el terror, lejos de constituir su esencia estos elementos, son tan sólo concomitantes circunstanciales de ella, cuya naturaleza en manera alguna puede confundirse con la de lo sublime: existen escenas espantosas y terroríficas en alto grado, que distan mucho de ser sublimes: causa pavor en el corazón de un buen hijo la infausta nueva anunciadora de la muerte de su padre querido; espanto y aun terrible pánico, verse sorprendido por el enemigo entre las estrechas gargantas de abrupto desfiladero; y ¿quién podrá dudar del profundo estupor, que en el ánimo del viajero causa la inopinada inminencia de un terrible choque de trenes, ó del naufragio inevitable, como el del *Reina Regente*, al furor de una ola poderosa? Y, sin embargo, nadie calificará de sublimes las escenas mencionadas.

Rechazamos también la teoría de los que hacen consistir la esencia de lo sublime en lo extraordinario, pues, aunque lo sublime es siempre de carácter colosal, sobrehumano, extraordinario, esto no basta para que lleguemos á confundir en uno ambos conceptos: lo extraordinario es una cualidad, que constantemente acompaña á lo sublime; pero no constituye su esencia, en términos, que ambos se identifiquen: si así fuese, todo lo extraordinario resultaría sublime, lo cual no sucede. ¿Quién es capaz de desconocer, que una cabeza parlante y los mil engendros monstruosos de la Naturaleza, que, como curiosidades dignas de estudio, se exhiben en farmacias, museos y gabinetes de historia natural, nada

tienen de ordinario y corriente? ¿Por ventura han sido calificados de sublimes alguna vez?

Lo sublime es la categoría suprema de la belleza; es, dice un notable escritor, la misma belleza en su grado más alto y sorprendente.

Decimos que *lo sublime es la misma belleza....* para que se entienda que la sublimidad no es cosa distinta, ni menos contrapuesta de lo bello; ambos conceptos se identifican en el fondo; si alguna diferencia existe, está en la cantidad ó extensión, no en la cualidad: *en su grado más alto y sorprendente*, para dejar sentada la diferencia característica especial entre ambos términos, puesto que la belleza propia no pasa de la esfera ordinaria por lo que á veces se la llama belleza sencilla, en tanto que lo sublime es belleza de una categoría más elevada, superior; la categoría suprema en las regiones estéticas.

Si la base primordial de lo sublime es la belleza, la sublimidad estará constituida, como lo está la belleza, por un algo sustantivo ó fondo, en quien radique principalmente lo sublime—esencia sublime—.

Como la belleza, posee también lo sublime, si bien en grado de extraordinaria elevación, las tres cualidades esenciales estéticas: unidad, variedad y armonía: unidad, por razón del objeto sublime, que además de no ser más de uno numéricamente considerado, es también uno como todo homogéneo: variedad por razón de los elementos internos constitutivos de aquella, ora se los denomine atributos,

como en la esencia divina, ora miembros ó partes, como en los seres del orden físico; y armonía mutua de unas con otras partes y de todas estas juntas con relación al todo.

Pero la esencia sublime, para hacérsenos sensible, de alguna manera ha de mostrarse; esta mostración ó exhibición externa del elemento esencial objetivo constituye en Estética lo que llamamos forma de lo sublime: la observación propia y ajena nos enseña, que ésta aparece pequeña para contener tan grande esencia; fragmentaria, por no poder traducir al exterior la realidad casi infinita, que en el fondo se contiene, sino parte muy exigua; resultando además como evidente corolario la desproporción entre aquélla y ésta.

Además del fondo con su unidad, variedad y armonía, y de la forma, que en lo sublime descubrimos en el hecho de ser belleza y belleza elevadísima, encontramos en él un no sé qué, un algo de infinito, sobrenatural ó sobrehumano, causa principalísima del efecto ó conmoción sublime, que el objeto en nuestra alma produce. La ciencia no ha podido averiguar todavía qué sea ese *quid infinitum*, nota característica de lo sublime; se ignora, por tanto, cuál sea en definitiva la naturaleza interna de la verdadera sublimidad; sólo se sabe que es una gran esencia, una poderosa energía, que á veces aparece en forma de espacio, otras bajo la de tiempo, y bajo la de éste y aquél otras; las más bajo la de movimiento, poder ó fuerza. Por eso los estéticos

han llamado á ese *quid infinitum* fuerza ó poder activo, erigiéndolo en nota característica de lo sublime, que sirve para diferenciarlo de lo meramente bello.

No hay, en efecto, cosa más sublime, que el mucho poder; de este principio toman su gran importancia para el estético los volcanes y los terremotos, las tormentas del Océano, los estragos del huracán, las inundaciones de los grandes ríos, las tempestades con sus truenos y relámpagos, el castillo derruido, la ciudad asolada tras el asedio sostenido con vigor, el choque de los ejércitos, la lucha gigantesca del espíritu contra la materia. La alondra que en amoroso coloquio con su compañera hiende suavemente los aires en una serena tarde de otoño, es un objeto que nos encanta por su singular belleza; pero el águila, que con la rapidez del rayo precipita su vuelo desde inaccesible cumbre, para defender contra el hombre los polluelos de su nido, es indudablemente sublime.

Aunque el elemento generador de lo sublime objetivo es únicamente la idea de un gran poder activo, cuya intensidad casi infinita anonada nuestra pequeñez y nos aturde, razón por la cual no debiera haber subdivisión de esta suprema categoría estética en variedades ó especies; no obstante, como dicha generatriz aparece envuelta á veces bajo la forma de espacio, otras bajo la de tiempo, bajo la de movimiento, poder ó fuerza las más, y ésta á su vez encarnada en las energías del espíritu humano

en lucha gigantesca, ora con la materia ó naturaleza exterior, ora consigo mismo en circunstancias extraordinarias y casos apurados, etc. Estéticos muy notables han admitido varias especies de sublime objetivo, ó natural, á saber: sublime de espacio, sublime de tiempo, sublime de espacio y tiempo, sublime de movimiento ó de fuerza, sublime de espíritu y sublime humano ó trágico, según que el elemento determinante de la esencia sublime afecte una ú otra de las formas indicadas: su exposición corresponde á los estudios puramente estéticos.

Más aceptable nos parece la clasificación de lo sublime, que algunos estéticos han hecho por razón del objeto en que aparece. Según ellos, lo sublime puede clasificarse en absoluto y relativo, y éste, á la vez, en físico, intelectual y moral, según la sublimidad se exhiba ó muestre en el Ser Supremo, ó en los que forman la naturaleza creada; y dentro de ésta en uno de sus tres órdenes principales; físico, intelectual ó moral.

Ejemplos: de sublimidad absoluta.

Dios con una esencia infinita é inaccesible á la penetración humana; con una forma *sui generis*, eminentemente espiritual y adecuada á su divina esencia; conjunto supremo tan sólo aseQUIBLE á los bienaventurados en su Visión beatífica... es el único modelo de sublimidad absoluta, que podemos citar: sólo Dios en su divina esencia é infinitos atributos es sublime absolutamente considerado; la sublimidad misma en su grado más excelso.

Idem de sublimidad física.—El río Nilo saliendo majestuoso de su ancho y profundo cauce, para replegarse más tarde sobre su lecho y fertilizar las estériles campiñas de Egipto; la marcha solemne de la locomotora por la escarpada vertiente de una cordillera, sorteando rocas y salvando abismos y precipicios; y más que todos, el firmamento azul cuajado de estrellas.

Idem de intelectual.—Lo sublime intelectual aparece en los grandes genios, al realizar alguna de sus extraordinarias manifestaciones. Valmiki, Homero y Dante, escribiendo sus inmortales Epopeyas; Arquímedes inventando los espejos ustorios para destruir la flota griega, que sitiaba á Siracusa, y dar la libertad á su patria; Nicolás Copérnico explicando en Roma su nuevo sistema planetario; Guttenberg inventando la imprenta; Cristóbal Colón desafiando los peligros de incógnita navegación para descubrir al fin un inmenso continente; Sebastián Elcano circunvalando por vez primera el mundo marítimo, para abrir horizontes vastísimos, todavía ignorados, á la inteligencia del hombre... son otros tantos ejemplos de sublimidad intelectual.

Idem de moral.—Job sufriendo tantas y tan grandes desdichas, como refiere la Biblia, sin desplegar sus labios más que para bendecir á Dios; el héroe que, inflamado en el santo amor de su patria, sucumbe en lucha titánica contra enemigo potente; Leónidas que perece en las Termópilas con sus trescientos espartanos, como en otro tiempo Codro en

las llanuras del Atica, para dar la victoria á su pueblo; Sócrates apurando la copa de cicuta en las cárceles de Atenas, para defender la verdad contra mendaces y pérfidos impostores; el mártir inocente que alarga el cuello al hacha de su verdugo, antes que renegar de su fe inmaculada; y más que todos el Hijo de Dios pendiente del santo madero de la cruz, recitando silencioso aquella corta, pero sublime plegaria: «*Pater, ignosce illis! Nesciunt, enim, quid faciunt!*» ¡Padre, perdónalos, que no saben lo que se hacen!

Además de la sublimidad contemplada en el objeto, existe otra, si cabe, más perfecta en las regiones de nuestra fantasía, la cual, si no tiene existencia real en la exterioridad, por no existir en la naturaleza un ser tan sublime y perfecto, en quien poder encarnar, la tiene efectiva para el sujeto ó individuo, en cuya fantasía vive; la sublimidad subjetiva, la cual no es otra cosa, que la misma sublimidad objetiva depurada de sus comunes imperfecciones con arreglo al tipo ideal sublime, que existe en la mente del autor, en virtud de la facultad de la fantasía creadora: la ejecución ó exteriorización de la sublimidad subjetiva ó concepción artística con todos los primores del arte origina un tercer grado de sublimidad llamado sublimidad objetivo-subjetiva, mixta, compuesta ó artística.

Lo sublime objetivo existe en la naturaleza y tiene por carácter distintivo el aparecer en la realidad mezclado con el defecto: lo subjetivo sólo exis-

te en la razón ó fantasía creadora como hijo, que es, de la concepción ideal de nuestra alma: aparece *in genere* depurado de defectos é imperfecciones: la sublimidad objetivo-subjetiva aparece en los objetos de arte y tiene por carácter distintivo ser más perfecta y de categoría más elevada que las dos anteriores, puesto que, cuanto en éstas hay de más perfecto y sublime, en ella se sintetiza, añadiendo además los primores de la ejecución artística.

Un ejemplo práctico pondrá más en claro estos conceptos.

Fijémonos en un espectáculo sublime de la naturaleza, en una tempestad de verano, cuyo aspecto imponente aterra al observador, y de cuyos estragos son víctimas inocentes los habitantes de una comarca entera. Si el artista copiara con todos sus detalles el panorama entero, que el horizonte dominado por la tempestad le ofrece, presentando en terrorífico conjunto la densa nube, que al cielo roba la luz; el furioso vendaval, erradicando y partiendo los árboles, como débiles cañas; el granizo impetuoso destruyendo las cosechas; el anciano acongojado, que por momentos ve desvanecerse el fruto de sus afanes y acercarse imponente con silencioso paso hácia sus seres queridos el fantasma del hambre, etc., etc., tendríamos la copia fiel ó fotografía de lo sublime objetivo; mas, si el artista descartara del espectáculo todas las circunstancias objetivas anti-sublimes, y sólo tomara de él los elementos estéticos más poderosos, como lo formidable de la

nube, la violencia del ciclón, etc.; si los reforzara y brillantase con circunstancias ideales adecuadas á su fin en armonía con el ideal puro sublime, que la fantasía individual del artista guarda en su seno, tendríamos la concepción artística *in genere* ó sublimidad subjetiva; que al traducirse al exterior en forma sensible con todos los primores del arte, constituiría la sublimidad objetivo-subjetiva, es decir, un ejemplar ú obra de arte.

¿Qué entendemos por sublime en Literatura? La manifestación sensible, mediante palabra artística en forma adecuada, de una concepción verdaderamente sublime.

Lo definimos así, para dar á entender, que el principio ó fundamento de la sublimidad en Literatura es una concepción subjetiva verdaderamente sublime, fundada á su vez en un objeto sublime dentro ó fuera de la naturaleza: segundo, que la concepción sublime no tiene carácter literario, mientras no se muestre al exterior mediante palabra artística en forma adecuada ó conveniente, es decir, con todos los primores de la ejecución, ó del arte: la sublimidad artística de la Literatura sintetiza en una sola las tres especies de sublimidad.

La sublimidad ontológica, ó de fondo, no basta por sí sola para constituir la literaria; necesitase, además, su trasformación ideal-subjetiva por la fantasía, y que la forma externa ó molde sensible, en que dicha sublimidad se vacía, sea también sublime, en términos, de que sea capaz de producir en nuestro

ánimo la conmoción sublime, como la produciría el objeto mismo idealizado, si se hallase dentro de la esfera de nuestra actividad; pero nótese bien, que la naturaleza misma de lo sublime literario exige que la mutua correspondencia entre ambos elementos sublimes, sea de desequilibrio, de desigualdad, porque la forma, como finita, jamás puede contener ni manifestar de todo en todo la esencia sublime, casi divina, de lo infinito.

No nos haremos cargo de las cinco causas, que, según Longino, determinan los efectos de lo sublime en Literatura, —grandiosidad del ser ó pensamiento, que constituye el fondo sublime; lo patético; la aplicación propia de las figuras retóricas; el buen uso de los tropos y la estructura y coordinación musical de las palabras—; pero si diremos, que la conmoción imponente de lo sublime se fortifica, robustece y aumenta intensivamente mediante la concomitancia de varias circunstancias, que le sirven de concausas: los pensamientos, hechos y escenas, que revisten cierto carácter de sublimidad respetuosa, las ideas próximas á lo terrible, las correspondientes á fenómenos extraordinarios, las circunstancias congéneres de lugar, tiempo y situación, como la soledad de un desierto, la obscuridad de una noche tempestuosa, el silencio de una tumba, lo sombrío de las selvas y la oportunidad de escogidos contrastes, ayudados de una poderosa inspiración, podrán servir para lograr el efecto castizo y puro de lo sublime.

10 El sonido profundo de una gran campana, dice un escritor, es siempre sublime; pero ¿quién duda que lo es más, cuando resuena en medio de la calma serena y silencio sepulcral de la noche? La inmensidad de un desierto es imponente, sublime; mas si en él imaginamos su soledad y silencio, interrumpidos de trecho en trecho y á lo lejos por el rugido del león, que barrunta la presa, ó por el sordo pisar del chacal, que sale de su madriguera en busca de qué devorar, la sublimidad sube de punto.

En suma, convendría en cuanto al fondo fortificar el pensamiento capital sublime con todas las circunstancias accesorias, que más puedan contribuir á robustecerla y realzarla, omitiendo en absoluto cuantas sean capaces de debilitarla.

Respecto á la forma, afirma un escritor, que el gran secreto, para ser sublime, es decir cosas grandes en pocas y sencillas palabras: favorecen, pues, notablemente la expresión sublime la parquedad en el decir, la concisión y energía de las expresiones, las cláusulas de estilo cortado, la armonía imitativa, las imágenes de carácter solemne y terrorífico, los epítetos, que simbolizan ideas y pensamientos extraordinarios, los tropos, las elegancias por omisión, las figuras patéticas, como el apóstrofe, imprecación, prosopopeya y toda clase de elementos pasionales ó capaces de mover el corazón, y las buenas descripciones, que sucintamente ponen de relieve un cuadro.

Véase confirmado en un ejemplo:

Describiendo Chateaubriand en sus *Mártires* el palacio de Satanás, dice así: «En el centro del abismo, en un océano de lágrimas y de sangre, se eleva, rodeado de rocas, un castillo negro, obra de la desesperación y de la muerte. Una tempestad eterna brama alrededor de sus almenas espantosas: delante de su puerta está plantado un árbol estéril; en lo más elevado de los melancólicos muros, que lo rodean nueve veces, tremola el estandarte del orgullo medio consumido por el rayo... Satanás se acerca á su real mansión... las cúpulas de aquel espantoso edificio resuenan con los sordos bramidos de un incendio... una luz pálida baja de las bóvedas abrasadas... á la entrada está la eternidad de dolores... ni sabe, ni pronuncia más que esta sola palabra: ¡¡¡Jamás!!!»

De dos modos puede presentarse lo sublime en Literatura: ó en simple ráfaga, que en un momento nos aturde é impresiona vivamente; pero que instantáneamente pasa, ó en continuidad, es decir, condensado en varios pensamientos, que sostienen por más tiempo la conmoción sublime: en el primer caso se llama rasgo sublime, y pasaje sublime en el segundo.

Ejemplos: de rasgo sublime.

Moisés en el Génesis pinta con valiente pincelada el poder supremo de Dios, que hace salir de la nada la luz con sólo decir: «*Fiat lux, et facta est lux*». hágase la luz, y la luz fué hecha.—«*Vidi impium super-exaltatum et elevatum; transivi, et ecce, nōn erat.*» Psal-

mo 36. Vi al impío enaltecido y elevado; volví á pasar... y... mira... no existía. — «*Patiens, quia aeternus*». (San Agustín.)

Napoleón I en la campaña de Egipto contra los mamelucos nos ofrece un rasgo sublime, cuando para rehacer el ánimo de sus tropas en la batalla de las Pirámides, las apostrofa, diciendo: «Soldados, cuarenta siglos os contemplan desde esas pirámides: ¡adelante!» — Cuando los franceses sitiaban á Zaragoza durante la Guerra de la Independencia, dirigieron á Palafox su heroico defensor, aquellas célebres palabras: «¡Rendición ó muerte!» contestación sublime: «¡Guerra á cuchillo!» — Lo propio pudiera afirmarse de la contestación dada al Comodoro de los Estados Unidos por nuestro invicto Méndez Núñez en el Callao: «¡Barreréis; que España quiere más honra sin barcos, que barcos sin honra.»

Id. de pasaje sublime.

**Justum ac tenacem propositi virum,
Non civium ardor prava juventium,
Non vultus instantis tyranni
Mente quatit solida, neque Auster,
Dux inquieti turbidus Adriae,
Nec fulminantis magna Jovis manus.
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.**

HORACIO.

Describe Horacio al Varón justo y dice: Nada conmueve al Varón justo y tenaz en su propósito:

ni el furor del pueblo, que le manda obrar el mal; ni el aspecto amenazador del tirano; ni el viento rey inquieto del revuelto Adriático; ni la fulminante y poderosa diestra de Júpiter. Y si ve caer á sus pies en fragmentos pequeños el mundo entero, sus ruinas le herirán impávido.

Otro.—Cicerón termina así su oración contra L. Sergio Catalina. «*Tum, tu Júpiter, qui iisdem, quibus hæc urbs, auspiciis à Romulo es constitutus, quem Statorem hujus urbis atque imperii verè nominamus, hunc et hujus socios à tuis aris ceterisque templis, à tectis urbis ac mœnibus, à vita fortunisque civium omnium arcebis: et omnes inimicos bonorum, hostes patriæ, latrones Italicæ, scelerum fœdere inter se ac nefaria societate conjunctos, æternis suppliciis vivos mortuosque mactabis.*—Entonces tú, oh Júpiter, á quien Rómulo colocó bajo los mismos auspicios, que esta ciudad, y á quien verdaderamente llamamos conservador de Roma y de su poder, aparta de tus altares y templos, de las casas de la ciudad y de sus murallas, de la vida y propiedad de todos los ciudadanos á éste y á todos sus asociados: y sacrifica con eternos suplicios en la vida y en la muerte á todos estos enemigos de los hombres de bien; traidores de la Patria; ladrones de Italia, unidos entre sí con vínculos criminales y de execrable coalición.

Otro.—D. Juan Nicasio Gallego nos presenta á España abatida por los franceses bajo la figura de una Matrona: dice en la oda al Dos de Mayo de 1808.

«¡Día de execración! La destructora
Mano del tiempo le arrojó al Averno;
Mas ¿quién el sempiterno
Clamor, con que los ecos importuna
La madre España en enlutado arreo
Podrá atajar? Junto al sepulcro frío,
Al pálido lucir de opaca luna,
Entre cipreses fúnebres la veo:
Trémula, yerta y desceñido el manto,
Los ojos moribundos
Al cielo vuelve, que le oculta el llanto:
Roto y sin brillo el cetro de dos mundos
Yace entre el polvo; y el león guerrero
Lanza á sus pies rugido lastimero.»

La sublimidad se encuentra á veces en el silencio, en la desesperación y en el desprecio.

Ejemplos.—P. C. Escipión, vencedor de Aníbal en la batalla de Zama, era acusado de concusionario por los tribunos del pueblo: á punto de sucumbir, víctima de la intriga, se presenta inopinadamente en la asamblea popular; sube á la tribuna y por toda defensa pronuncia las siguientes palabras: «*Hac, Quirites, die, Carthaginem magna sperantem leges vestras accipere jussi; proindè æquum est, vos mecum ire in Capitolium supplicatum*». (Val. Max. libro. 3.º, capítulo 7.º.) Romanos, hoy obligué á Cartago, que esperaba grandes cosas, á aceptar vuestras leyes; por tanto, justo es que vengáis conmigo al Capitolio á dar gracias á los dioses. Todos los concurrentes con los tribunos acusadores le siguieron: es que Escipión había estado sublime en el silencio de su defensa, y que es dado á lo sublime subyugar los corazones.

Look Brok Rogenard, feroz guerrero escandinavo, en una de sus irrupciones á la Gran Bretaña cae prisionero de los ingleses y es condenado á muerte de serpientes: ya entre ellas, entona un himno guerrero, que puede servir de modelo sublime de desesperación: termina así:

«Fuerza es terminar;

Mortal ha sido la mordedura de esta serpiente;

Han llegado los días de mi existencia,

Y mi sonrisa desafia la muerte.»

La actitud despreciativa de Dido hácia el troyano Eneas, que, acompañado de la Sibila, entra en el Infierno de Plutón y Proserpina, y, al visitar los Campos Eliseos, encuentra en la selva entretegida de mirtos á la desventurada reina, á quien él se dirige en conmovido acento, puede servirnos de ejemplo en lo sublime de desprecio:

«Inter quas Phoenissa recens á vulnere Dido

Errabat sylvá in magna; quan Troius heros,

Ut primùm juxta stetit, agnovitque per umbram

Demissit lacrymas, dulcique affatus amore est.

Infelix Dido, etc.

Illa solo fixos oculos aversa tenebat:

Nec magis incoepo vultum sermone movetur,

Quàm si dura silex, aut stet Marpesia cautes.

Tandèm proripuit se, atque inimica refugit

In nemus umbriferum...»

VIRGILIO.

Entre las cuales (1) la fenicia Dido, que aún conservaba reciente la llaga del amor, andaba errante en una extensa selva: cuando el héroe troyano estuvo junto á ella, y á través de la negra sombra la reconoció, dejando correr las lágrimas, con cariñoso acento le habló de esta manera: ¡oh desgracia da Dido!...

.....

Ella, vuelta de espalda, clava en el suelo sus ojos y cual si fuese dura sílice, ó roca marpesia, no se conmueve con la comenzada arenga; al fin se retira y huye enemiga á la espesura del bosque.

Las situaciones sublimes no deben continuarse demasiado, porque, si elevan nuestro ánimo sacándolo de su estado ordinario, cansan y fatigan pronto: deben ser como el rayo, que nos hiere y desaparece en el momento; ó á lo sumo, condensadas lo más posible: son de gran efecto en literatura, especialmente en poesía y oratoria, por el don sobrenatural, que tiene lo sublime de abatir toda resistencia y triunfar de toda humana oposición.

¿Existe la sublimidad en el crimen? Estéticos, como Wischer, sostienen la afirmativa, apoyados en que los grandes crímenes, como las acciones humanas épico-heróicas, exigen el gran poder ó fuerza extraordinaria, que caracteriza lo sublime; y por tanto, que deben tenerse por tales, Satanás, que

(1) Ciertas mujeres célebres de la antigüedad Fedra, Procrina, Erifila y otras.

se insubordina contra el Ser Supremo para ser precipitado inmediatamente en los profundos abismos; Medea, que, abandonada de Jasón, despedaza á sus hijos; Ajax, que en su soberbia de guerrero indomable se atreve á desafiar á Júpiter; Aquiles, que, vencido y muerto su enemigo, Hector, lo ata con fuertes nudos á su carro de guerra, lo arrastra por el fango, y despiadado lo mutila horriblemente y priva de sepultura; y otros tristemente célebres criminales, tanto más sublimes, á juicio del estético alemán cuanto mayores y más desalmados.

Aunque no pueda negarse que en el crimen estupendo aparezca, como en los hechos eminentemente heróicos, ese poder, ó fuerza, que aparta al hombre de la esfera vulgar, para convertirlo en ser extraordinario, existe, no obstante, una notable diferencia, causa determinante de la sublimidad en el primer caso, y de la perversión en el segundo; es, que en la acción heróica ó trágica el esfuerzo sobrehumano que al héroe inmortaliza, tiende hácia lo santo, lo noble; hácia la verdadera grandeza; y el héroe encuentra en esta constante y noble aspiración, unida á la realización de su empresa, la verdadera perfección y sublimidad; mas el esfuerzo sobrehumano, que en el crimen aparece, lejos de elevar á su protagonista sobre la generalidad de los hombres, realmente lo rebaja y achica, colocándolo en una categoría inferior aun á la de los más vulgares; no existe, pues, la sublimidad en el crimen.

CAPITULO VI

Del lenguaje.

Entendemos por lenguaje en general la expresión de la vida total del espíritu por medio de signos: toda manifestación de nuestra alma en cuanto de esencial encierra, esto es, en sus facultades de sentir, conocer y querer, y cuanto de estas inmediata ó mediatamente se derive, hecha *ad extra* por medio de signos, constituye propia y verdaderamente un lenguaje: el lenguaje, pues, no es privilegio exclusivo de los seres racionales, sino patrimonio común de todos los animados. No hemos de insistir en consideraciones, que un espíritu observador pudiera presentar sobre los caracteres especiales de este lenguaje universal, propio de la escala animal, pues, no conduce á nuestro fin: sólo nos fijaremos en el lenguaje humano, por ser el que más directamente con nuestro objeto se relaciona.

Dos son las formas bajo las cuales éste se determina: natural y artificial: por lo cual, podríamos llamar lenguaje natural al primero y artificial al segundo.

En el lenguaje natural se sirve el hombre para manifestar *ad extra* sus pensamientos, sentimientos, conocimientos, voliciones y noliciones, en suma, la vida interior de su espíritu, unas veces, de gestos fisiognómicos, ó sea, de contracciones y dilataciones de los músculos faciales altamente significativos; otras, de movimientos realizados con la cabeza, tronco y extremidades de su cuerpo; otras, finalmente, el hombre expresa cuanto siente, piensa y quiere por medio de voces inarticuladas ó gritos, — interjecciones. — Si llamamos lenguaje fisiognómico al primero, de acción al segundo é interjectivo al tercero, tendremos una clasificación completa del lenguaje natural humano en fisiognómico, de acción é interjectivo: ninguno de los tres tiene carácter literario por su vaguedad y pobreza; más propio del hombre y exclusivo de la Literatura es el articulado.

Se llama artificial, articulado, fonético, fonográfico ó de palabra oral el lenguaje humano, que sólo se sirve de la palabra ó sonido articulado para la manifestación de la vida total del espíritu.

Dos son las cuestiones más notables, que respecto al origen del lenguaje suelen debatirse: 1.^a su origen filosófico ó psicológico: 2.^a su origen histórico.

Respecto á la primera son cuatro las escuelas, que sin cesar debaten, disputándose la gloria de dar una solución satisfactoria á tan intrincado problema: la materialista, la sensualista, la teológica y la innatista ó racionalista.

Sostiene la Escuela materialista con Loke en Inglaterra y Desttu-Tracy en Francia, que precedió á todo otro estado en la vida humana uno rudísimo y salvaje en el que, siendo imprescindible al hombre, pues á ello le impele su naturaleza racional, la manifestación total de la vida de su espíritu, aprovechando los órganos del aparato vocal, comenzó á imitar con el sonido de la voz los ruidos, sonidos y movimientos de la naturaleza física: observó, por ejemplo, que, al rozar el viento con los objetos, que obstan á su paso, produce cierto efecto semejante á un sss, y queriendo imitarlo con la voz, dijo *silbido* del viento: hizo lo propio respecto del ruido especial, que se nota desde la margen del arroyuelo, que se desliza precipitadamente hácia su fin entre un sordo mmm, y de ahí llegó á decir: el *murmullo* del arroyuelo, y por idénticos medios llegó á formar muchas voces, como zumbido, chasquido, ladrado, etc.

Al período de la onomatopeya siguió otro de progreso lingüístico, en que ya el hombre no imitó solamente sonidos ó ruidos de la naturaleza física, sino también gritos inarticulados de animales—interjecciones.—Así llega el hombre, según esta Escuela, á completar el cuadro de interjecciones, que, unidas á la onomatopeya, le sirvieron para expresar la vida íntima y total de su naturaleza racional: formado sobre estas bases—onomatopeya é interjección—el lenguaje hablado, y continuando su propio y natural desenvolvimiento, pasa más tarde

á la forma monosilábica, para transformarse después en lenguaje aglutinante y por último en de flexión, órgano adecuado para la Elocuencia y la Poesía.

Sostiene la Escuela sensualista de Condillac, que el hombre en su primitivo estado de mudo salvajismo, viéndose en la imprescindible necesidad de expresar las concepciones de su vida racional, comenzó á hacerlo, remedando, por imitación ú onomatopeya, los gritos de la naturaleza animal, que acompañaba con gestos fisiognómicos y movimientos de cabeza, tronco y manos: así llega la humanidad al lenguaje interjectivo; que, á partir de la interjección, llega un momento, en que, sumando ó agrupando interjecciones, ó por prolongación de estirpes, sin que de ello apenas se diera cuenta, mejora y perfecciona su lenguaje, causando el monosilábico; que con el tiempo y por procedimientos análogos á los de la Escuela anterior, pasa por el aglutinante llegando en su último grado de perfección y desarrollo al período de flexión, poético y oratorio.

Sostiene la Escuela teológica con Mr. Bonald, que sólo una revelación exterior debida á Dios pudo enseñar al hombre el uso de la palabra, y por tanto, vincula inmediatamente en Dios el origen del lenguaje: mientras que otros filólogos, como Jacobo Grim, Müller, Heyse y Steinthal, participando en el fondo de esta misma doctrina, sostienen, que no una revelación exterior inmediata hecha por Dios al

hombre, enseñó á éste el uso de la palabra, sino una revelación interior mediata, es decir, de lo que de divino en el hombre existe—espíritu,—con que nos dotó el Ser Supremo: de suerte que esta Escuela coloca en Dios el origen del lenguaje, no inmediatamente, sino remota ó mediatamente, esto es, por el intermedio del ser espiritual del hombre: para ellos el origen inmediato de la palabra es el hombre mismo en su parte espiritual, que, obedeciendo al secreto impulso de la inspiración divina innata *ab origine* en su espíritu, en un momento antiquísimo de la existencia del hombre, espontánea y libremente, dió forma externa y sensible á su concepción animica—pensamiento—y creó el lenguaje.

En primer lugar, no podemos admitir la teoría, que los materialistas presentan para explicar el origen filosófico del lenguaje, por parecernos evidentemente contradictoria. Por una parte, presupone al género humano en un antiquísimo período de rudo salvajismo; y por otra, pretende que ese hombre tan rudo y salvaje tenga, no obstante, desarrollo intelectual, fuerza de raciocinio y reflexión suficientes para fijar taxativamente y con raro acierto la significación propia de cada palabra imitada, lo cual es absurdo: el atender con cuidado al sonido de la naturaleza para remedarlo con exactitud; el fijar la índole de cada palabra imitada; el formar por este medio el vocabulario más ó menos completo, que entonees serviría para la expre-

sión del pensamiento y comunicación con los demás, suponen de hecho en el hombre tal tensión de voluntad, tal desarrollo de inteligencia y una intensidad tal de reflexión en los actos de su vida, que no pueden explicar la razón y recto criterio, sin suponer ya de hecho al hombre civilizado, y por ende en pleno uso del lenguaje, cuyo origen y formación pretenden explicar.

Por otra parte; si las palabras que integran el lenguaje estuviesen formadas por imitación, como supone esta escuela, todas llevarían consigo más ó menos próxima ó remotamente un germen onomatopéyico: pues bien; no sólo es inexacto que todas las voces del lenguaje humano sean onomatopéyicas, sino que, por el contrario, hay muchísimas que no lo son: y si no, ¿qué imitación habrá presidido á la formación de la palabra *perro* y de su femenino *perra*? ¿Qué otra á la de las palabras *caballo*, *potro*, *yegua*, *mesa*, etc.? Según los materialistas, para nombrar al *perro*, se debiera decir *guan guan*, un *caballo*, *tracatatrá*, si se tomaba por base el movimiento del trote ó *jijiji*, si el del relincho, y no podemos determinar cómo se daría á conocer el *potro* con nombre propio y distinto de los anteriores: la propia enunciación de los artículos constituiría una dificultad insuperable: como quiera que esto no sucede, aparece evidente que la teoría materialista es falsa é inadmisibile: las pocas palabras imitativas que existen en todas las lenguas, en sentir de un excelente escritor, más bien son adornos y su-

perfluidades, que raíces fecundas de formación.

Rechazamos igualmente la teoría de la escuela sensualista de Condillac para explicar el origen del lenguaje: parte esta escuela del signo, solo ó acompañando á la interjección. Es verdad que el hombre llora, gime, suspira, solloza, ríe, se alborozaba, etc., y que por medio de estas manifestaciones fisiológicas de sus órganos expresa, aunque muy imperfectamente los fenómenos psicológicos de su total vida interior, como afirma esta Escuela. En lo que no podemos estar conformes, es: 1.º, en que estas interjecciones procedan de la imitación de las del reino animal irracional; 2.º, que ellas hayan sido el principio y base del lenguaje fonético.

Negamos el primer extremo, porque, afirmar que el hombre para llegar al lenguaje de gritos y exclamaciones—interjectivo—ha necesitado la permanente y constante imitación del lenguaje de interjecciones del reino animal irracional, aparte de las razones expuestas en otro lugar para combatir el aserto fundamental de la Escuela materialista, y que prueban no ser posible dicha imitación, es suponer al hombre de naturaleza y dotes intelectuales inferiores á las del bruto, puesto que éste, para manifestar su vida interior y relacionarse con los demás animales, posee gritos é interjecciones propias, emanadas de su propia naturaleza animal y de ningún otro ser aprendidas, mientras que el hombre, no siendo capaz de tal iniciativa, á pesar de su racionalidad, ha necesitado aprender del bruto y

de la fiera el medio imprescindible para la expresión de su total vida interior.

En cuanto al segundo extremo, diremos que las mismas interjecciones de donde pretenden partir los filósofos sensualistas para la explicación del lenguaje fonético, en manera alguna son elementos fonéticos, articulaciones capaces de engendrar la sílaba—voz—: son, sí, manifestaciones fisiológicas ú orgánicas inarticuladas, que permanecen constantemente y en todas las lenguas inalterables, sin progreso, siempre lo mismo: si, pues, esos gritos inarticulados ó interjecciones no son realmente elementos fonéticos, ni capaces de transformación, desarrollo ó progreso, en manera alguna podrán tampoco engendrar el elemento fonético por excelencia—la voz ó sílaba—porque nadie da lo que no tiene, ni por tanto el verdadero lenguaje oral: la lengua, dice una autoridad indiscutible en estas materias, no comienza sino cuando concluyen las interjecciones.

La Escuela innatista de Heyse y Steinthal supone que el hombre no empleó el lenguaje fonético desde los primeros tiempos de su existencia, sino tan sólo cuando llegó á tener conciencia entera y completa de los fenómenos que constituyen su vida interior. Antes de este período, dicen, el hombre racional y activo por excelencia, dotado de una fantasía exuberante en aquellos lejanos tiempos, manifestaba á sus semejantes lo que aún no conocía bien, ni distinguía con precisión, mediante signos fisiognómicos y gritos inarticulados, satisfaciendo

así las primeras y más apremiantes necesidades de su naturaleza racional; y sólo cuando él en el progresivo desarrollo de su existencia llega á un estado en que la razón distingue con claridad las primeras nociones de las cosas que le rodean; cuando individualiza y con precisión separa en la amplia y vasta esfera de su conciencia lo cognoscible del cognoscente, lo sentido del sinciente, el objeto querido de quien lo quiere, y entre sí los fenómenos todos de la vida del espíritu, entonces, dicen, es cuando aparece la fantasía inspirando manifestación sensible de aquellas entidades racionales concretas, y es llegado el momento en que, según Jacobo Grim, Heyse y Stheinthal, la fantasía influya sobre la voluntad, para que ésta imprima un movimiento espontáneo sobre los órganos del aparato vocal, éstos obedezcan y aparezca, como definitivo resultado, la voz articulada, ó palabra, base maravillosa del lenguaje fonético.

En primer lugar, no existe dato alguno escrito ni tradicional, que nos asegure evidentemente que el hombre fuese realmente el creador del lenguaje hablado: de existir, antes de ahora habría quedado en claro y terminada para siempre esta importantísima cuestión.

No es menos cierto que, si el hombre en aquellos lejanos tiempos hubiese creado por esfuerzo propio el lenguaje fonético, éste, como hecho histórico puramente humano, debiera haber comenzado pobrísimamente é imperfecto en sus primeras articulaciones,

desarrollarse con relativo perfeccionamiento creciente hasta alcanzar en nuestros tiempos una abundancia y riqueza muy marcadas comparativamente con las que tuvo en sus antiguos y medios tiempos, lo cual no sucede: al contrario, es un hecho evidente, comprobado por la Historia y la Filología, que las lenguas pierden notablemente en riqueza gramatical y léxica, á medida que en el curso de su existencia se apartan de sus orígenes; así lo demuestra la comparación del sánscrito con el griego, la de éste con el latín y la del latín con los idiomas modernos.

Finalmente, si el hombre en los primeros siglos de la humanidad hubiese sido capaz de idear los elementos ó articulaciones que constituyen el lenguaje hablado, mucho mejor podría hacerlo hoy, por haber llegado á un grado de cultura y civilización que entonces no conocía; en su consecuencia, el hombre de nuestros días podría inventar un lenguaje oral más perfecto, abundante y rico, que el creado por él en tan remotos tiempos; y, sin embargo, por más que duela y pese á los próceres racionalistas de esta Escuela, el hombre de nuestros días, no sólo carece de virtualidad para crear un sistema orgánico de voces articuladas, distintas de las ya puestas en uso, cuyo conjunto forme un idioma verdaderamente nuevo, sino que, según testimonio irrecusable de la experiencia propia y ajena, es incapaz de inventar una sola voz propiamente original.

En confirmación de esta verdad recordaremos

las empeñadas discusiones habidas en los centros literarios más acreditados de España—Real Academia Española—para dar nombre propio y preciso á la invención de una línea férrea con motor de sangre por el interior de la ciudad, siendo, por último, bautizada con la denominación exótica de tranvía, traducida de la francesa tranvoie; lo propio pudiera afirmarse de las recientemente adoptadas: teléfono, telefonema, telefonar; fonógrafo, fonograma, etc., formadas por composición con elementos orales de la lengua griega: lo propio de otras mil, dinamita, nitroglicerina, etc., pertenecientes á idiomas derivados. ¿Dónde está, pues, la inventiva ó fuerza productriz del genio francés y español, que con toda su fantasía rica y exuberante, como pueblos meridionales, no han podido, á pesar de sus esfuerzos, originar una voz verdaderamente nueva y distinta de las simples, compuestas y derivadas ya puestas en uso? ¿Dónde la viva fantasía humana, que, distinguiendo con toda precisión la invención de lo inventado, no influye poderosamente sobre la voluntad, para que ésta disponga convenientemente los órganos del aparato vocal, haga expirar el aire, éste vibre al chocar con ellos, y el eco resonado en el espacio nos dé á conocer la creación maravillosa de la voz nueva?

Nosotros creemos con César Cantú, que el hombre por sí sólo es incapaz de originar el lenguaje fonético, y aun de conservar con propiedad lo originado por otro y que él aprendió: refiere el gran historia-

dor, al narrar la conquista de Méjico por los españoles, que, cuando Hernán Cortés envió á Moctezuma y los suyos una embajada de españoles, al oír aquéllos hablar á éstos, los mejicanos iban recordando un antiguo dialecto suyo, hablado en tiempos lejanos: de este contexto se infiere, que lo habían olvidado. Todo esto está demostrando que el hombre por esfuerzo propio no es el autor del lenguaje fonético.

El lenguaje es de origen divino. Repugna, que Dios, artífice sapientísimo, hubiese creado al hombre á su imagen y dejado imperfecta su obra, por no haberle dado el medio más esencial de comunicación con sus semejantes, es decir, la palabra. La luz de la razón exige que Dios, al crearlo, dotara al hombre de la palabra. Sin ella, éste habría sido imperfecto, inferior al busto mismo.

Indudablemente, el Ser Supremo dotó al hombre de un lenguaje oral. Así lo textifican los sagrados libros: «*Deus creavit de terra hominem et secundum imaginem suam fecit illum... Creavit ex ipso adjutorium simile sibi: consilium et linguam dedit illi.*» (Ecclesiastès, capítulo XVII.) De un poco de barro creó Dios al hombre y lo hizo á imagen y semejanza suya... Creó del mismo y semejante á él una compañera: les dió razón y lenguaje.

El mismo historiador sagrado—Moisés—consigna en el Génesis estas palabras: «*Adam imposuit nomen illis-rebus-et suum nomen erat.*» Adán puso nombre á aquellas cosas y era su propio nombre.

Infiérese de los textos transcritos, que el Supremo Hacedor dotó á Adán y á su compañera, Eva, de una lengua, que pudo ser don anejo á la humana naturaleza, tan excelente y admirable como los demás dones sobrenaturales con que Aquel la enriqueciera, ó por inspiración, no de lo que de divino haya en el hombre, como pretenden los innatistas, lo cual no significa otra cosa, sino que el origen inmediato del lenguaje radica en el hombre mismo, sino efectuado por Dios, siendo, por tanto, este mismo el autor de tan prodigiosa maravilla.

El segundo texto corrobora el sentido del primero: en él aparece Adán poniendo nombre propio y adecuado á las cosas creadas, es decir, haciendo uso de un lenguaje que poseía; mas, como el Ser Supremo no falta en lo necesario, tampoco abunda en lo supérfluo, y esto nos induce á creer, que el lenguaje de que Dios dotara al primer hombre, sería acomodado á las escasas necesidades y relaciones en que Adán vivía, y por tanto, aunque relativamente perfecto, por responder cumplidamente á los fines de la vida humana en aquella primitiva época, debió ser pobre relativamente al período de florecimiento, que á través de los siglos alcanzara; debió comprender los prototipos ó principios fundamentales de todo lenguaje oral,—nombre y verbo;—luego, con el transcurso del tiempo y á medida que la naturaleza humana alcanzaba mayor desarrollo; cuando las necesidades de la misma se multiplicaban, bien por razón del distinto medio y ocu-

pación en que vivía, bien por comenzar á formarse ciertos organismos sociales, que imprimieran vida y aliento al progreso de la humanidad en su larga carrera de desenvolvimiento, entonces sí que, á partir de los prototipos generales del lenguaje citados, el hombre utilizaría lo que de divino en él existe para formar por imitación, derivación, composición—nexo y yuxtaposición—y traslación, las voces que necesitara para satisfacer las nuevas necesidades creadas ó adquiridas por su propia naturaleza dentro de la sociedad, del tiempo y del lugar, llegando así á formar idiomas tan completos y admirables como el Sánscrito, Zendo, Hebreo, Griego, Latín y otros, que sería prolijo enumerar. Véase, pues, cómo sin violencia pueden armonizarse en una, que para nosotros es la poseedora de la verdad, las dos Escuelas, Teológica é Innatista, cada una de las cuales pretende para sí, con marcado exclusivismo, la supremacía en la importantísima cuestión que nos ocupa.

Antinomia. El texto citado del Ecclesiastès no dice más sino que Dios les dió una lengua; pero no hace mérito expreso del lenguaje fonético: pudo ser una lengua de interjecciones y gestos para ser transformada más tarde en lenguaje fonético, en lo cual están contestes los innatistas.

R. Esta lengua no podía ser de gestos é interjecciones, porque, de ser así, Dios habría puesto al hombre en punto á lenguaje al nivel del bruto, también dotado de esta clase de lenguaje, resultando el

absurdo incompatible con la suprema sabiduría de que una naturaleza inferior—la del bruto—habría sido enriquecida con un medio de comunicación igual al de otra naturaleza superior—la del hombre:—ó lo equivalente, que el hombre, á pesar de haber sido la obra más perfecta de la creación, y declarado Rey de la misma, había sido denigrado en su propia naturaleza por el Creador, poniéndolo al nivel de la bestia en una perfección—el lenguaje—que viene á ser la más excelente de todas las suyas, pues completa y sublima la síntesis de todas ellas.

Que el citado texto sagrado se refiere á un lenguaje hablado, es evidente, puesto que las palabras del Génesis en el segundo texto, corroborativo del primero, afirman terminantemente que Adán puso nombre á las cosas, operación imposible de realizar por medio de gestos y gritos inarticulados. Queda, pues, demostrado que las palabras de los libros santos se refieren al lenguaje oral ó fonético, y por tanto, que el lenguaje hablado es de origen inmediatamente divino.

Hasta ahora permanece ignorado el origen histórico del lenguaje hablado: los eruditos mantienen acalorados debates, para determinar cuál fué el idioma, que primeramente apareció, reivindicando esta gloria unos para el hebreo, otros para el vasco, algunos para el cophto y aun para el chino, inclinándose cada cual por meras conjeturas y sin sólidos argumentos hácia el extremo, que más le

place: la Ciencia no ha reunido todavía datos suficientes, para resolver la cuestión: existió una lengua primitiva, madre de todas las lenguas, como existió un par de seres racionales, padres del género humano: esta lengua debió desaparecer en la confusión de Babel: hoy no existe.

Observaciones. Si la lengua primera desapareció en la confusión de Babel, los confundidos Noé y su familia hablarían un idioma nuevo, no inspirado: ¿inventarían ellos su lenguaje?

R. Aunque la lengua primitiva desapareció en la torre de Babel, no fué de tal manera, que ni aun vestigio de ella quedara: perdió efectivamente su claridad y determinación como lengua individual; mas persistieron, si bien con otra significación para cada uno de los tres grupos de la familia noémica, los elementos lingüísticos, que integraban la unidad del idioma primitivo: lo que desapareció, pues, fué la constancia en el valor significativo de cada palabra, reemplazado por otro nuevo; no el idioma en sus fundamentos esenciales.

2.^a ¿Sería la familia de Noé autora de la nueva acepción de las palabras? Tampoco: Dios, causa de tal confusión, es á la vez quien inspira al hombre la distinta significación de los sonidos articulados, que, propios del idioma primitivo, alteran su genuina significación primera, para tomar otra distinta para cada una de estas tres importantes fracciones del género humano, apareciendo tres lenguas diferentes sobre las raíces de una sola.

3.^a ¿No podrían operarse ambos fenómenos—confusión del antiguo y origen del nuevo—por obscuridad de inteligencia, olvido ó ignorancia de la significación de las palabras primitivas el primero, y por un convencionalismo puramente humano el segundo?

R. Si no metafísica, al menos moralmente, es imposible que miembros tan numerosos como los de cualquiera de estas familias Sem, Cam y Jafet, ya para esta fecha tan multiplicadas, coincidieran en el olvido, ignorancia y obscuridad de inteligencia en todas y cada una de las palabras de aquel idioma y en darles la nueva interpretación en idéntico sentido: ambos fenómenos debieron cumplirse por inspiración divina.

Tres son los períodos que la lingüística distingue en la historia de las lenguas: monosilábico, aglutinante y de flexión. Según ella, las lenguas principian su vida por tipos fonéticos irreductibles, que expresan lo más general é indeterminado de los objetos—estirpes—: constan generalmente de una sola sílaba, por lo cual denominan los filólogos á este primer aspecto del lenguaje periodo monosilábico.

A partir de él las estirpes monosilábicas creciendo por intus-suscepción, según testimonio de Schlegel, Humboldt, Max Müller, toman ciertas prolongaciones mediante nexo eufónico unas veces y otras prescindiendo de él, y llegan en su historia al segundo momento, en que las palabras no sólo sirven para expresar lo vago, general é indeterminado de

los objetos, sino que precisan cuanto de individual, particular y concreto existe en ellos; su naturaleza, cualidades y relaciones: este segundo aspecto ha recibido el nombre de período aglutinante, denominación impropia, porque en él nada de aglutinación existe, puesto que las estirpes no han crecido por yuxtaposición, sino por intus-suscepción ó prolongación intrínseca del radical: en él aparece la palabra con más de una sílaba, es decir, disílaba ó polisílaba.

Al aglutinante sigue el período de flexión, en que, merced á la iniciativa del espíritu humano, las raíces continúan su progresivo desenvolvimiento, no sólo por intus-suscepción, sino también por yuxtaposición: afluyen por ambos conductos los compuestos y derivados de diversa índole: con el auxilio de la declinación, y preposiciones se concretan las relaciones entre palabra y palabra, entre concepto y concepto: la flexión verbal, relativos y gerundios dan mayor cohesión á las cláusulas y periodos, y con ella mayor unidad al discurso: se aquilata el significado de las voces y se las adecúa al objeto, á la par que se extinguen superfluidades, llegando así á la propiedad, precisión y exactitud, base capital de la claridad: modificase, pule y lima cuanto al oído pudiera aparecer desapacible, para dotar al lenguaje de número ó armonía: se enriquece con joyas del mejor gusto literario, haciendo sus copartícipes á las imágenes, epítetos, tropos y figuras...; en suma, llega el lenguaje á su ápice de perfección

hasta ser digno instrumento de la Elocuencia, Novela y Poesía; se le ha llamado período de flexión, porque en él se pliega y adecúa el lenguaje á expresar cuanto la razón humana es capaz de concebir y crear.

Prescindiendo de la única lengua primitiva que hablaran Adán y sus descendientes hasta el diluvio, y que se perdería en la confusión de Babel, habiéndose fraccionado el género humano á consecuencia de este hecho histórico en tres ramas principales, jafética, semita y camita ó cusita, y distinguiéndose éstas entre sí por su carácter, inclinaciones, costumbres, instituciones é idioma, lógico parece concluir, que las lenguas madres irreductibles, hijas á la vez de la única primitiva del género humano, deben ser tres: la hablada por el tronco jafético—jafética—; la propia del tronco semítico—semita—, y la peculiar de la familia de Cam—camita—: los estudios etnográficos y filológicos no han podido descifrar, hasta la fecha, cuál sea el grupo de lenguas congéneres entre sí, que reconozcan un origen determinado irreductible y completamente distinto del de las jaféticas y semitas, al cual pueda llamarse con fundamento grupo camita ó cusita, que indudablemente existe, según marca evidentemente la razón etnográfica.

Hasta hoy la clasificación más seguida que de las lenguas se hace es en dos familias: lenguas indoeuropeas y lenguas semíticas: estúdiase también con ahinco por filólogos ilustres un tercer grupo de

lenguas, que no puede calificarse de familia, por carecer sus miembros del parentesco gramatical y lexicológico, que deben revelar los individuos lingüísticos de origen común: tal es el de las lenguas turanienses ó mongólicas. Comprende el primero: el sánscrito como lengua madre hablado en la India, del cual se derivan las lenguas célticas, como el griego con sus cuatro dialectos principales, y el pelasgo; las itálicas, como el latín, rumano, válaco, español, francés, italiano, portugués y provenzal; las slavas, ruso, polaco y otras menos importantes y las teutónicas, como el alemán, inglés, holandés, danés, sueco, noruego é islandés.

Comprende el segundo, el hebreo como lengua matriz, hablado en Palestina por el pueblo judío, y sus derivados el samaritano y el fenicio; el árabe con sus dialectos y el arameo con los suyos, caldeo, siríaco y neo siríaco. Corresponden al tercero el turán ó tártaro, el chino, finés y otros menos importantes, que se hablan en la península de Malaca é islas de Oceanía.

Las lenguas europeas y semíticas, aunque de flexión unas y otras, tienen entre sí sus caracteres distintivos. En las semíticas, la raíz consta siempre de tres letras, que forman dos sílabas, en tanto que las indo-europeas tienen más ó menos de dos sílabas, con menos ó más de tres letras; en las primeras, la raíz se desenvuelve por crecimientos exteriores debidos á ciertas partículas, que se prefijan ó afijan á la raíz, para expresar el género y el número en el

nombre y los tiempos y personas en el verbo, mientras que en las segundas la raíz se desenvuelve modificándose interiormente, ó combinándose con otras raíces. Las primeras sólo tienen raíces verbales: las segundas las tienen verbales y nominales; sueltas y en combinación, lo cual es causa de que las indo-europeas tengan, en general, una inmensa riqueza en formas, declinaciones, conjugaciones, tiempos, modos, voces, etc., de que las semíticas carecen, y no poder éstas á la vez determinar con tanta precisión como aquéllas la vaguedad del pensamiento: he ahí por qué las indo-europeas ó arias son más á propósito para la expresión analítica del pensamiento.

Respecto de la Sintaxis, las semíticas carecen casi por completo de construcción, sin que para la buena coordinación gramatical del discurso puedan disponer de otros medios, que de los muy exíguos ofrecidos por una mera yuxtaposición y por el régimen inmediato, ya mutuamente entre las partes de la oración, ya entre éstas y los signos ortográficos: en tanto que las arias disponen de la concordancia, régimen directo, indirecto, íntimo ó de yuxtaposición, hipérbaton y nexos sintáxicos, como el gerundio, relativo, conjunciones y otras excelencias que sería prolijo enumerar.

Respecto á las lenguas turánicas ó mongólicas, advertiremos que se hallan caracterizadas por tener raíces de una sola sílaba en todos los accidentes de la palabra y aun en las oraciones: su palabra no

tiene flexión, y por tanto, ni verdadera declinación, ni conjugación: suplen ésta, repitiendo la raíz monosilábica, sin alterarla en lo más mínimo, infiriéndose el sentido del pensamiento por la yuxtaposición de raíces: en la historia estas lenguas no pasan del período de aglutinación, sin serles posible llegar al de flexión: su sintaxis carece de la concordancia y del régimen directo é indirecto, subviniendo á las necesidades del pensamiento en las múltiples esferas de manifestación con la mera yuxtaposición ó régimen íntimo.

Bajo el aspecto morfológico se clasifican las lenguas en monosilábicas, aglutinantes y de flexión, según que en ellas aparezca el predominio de las raíces monosílabas, aglutinadas ó de flexión.

También se dividen las lenguas en muertas y vivas, según que hayan desaparecido del comercio social humano y sólo se hallen consignadas en lo escrito, constituyendo monumentos admirables en Ciencias, Literatura ó Artes, como el Zendo, Sánscrito, Hebreo, Griego, Latin y Arabe, ó sirvan en la actualidad de medio sensible oral para que los hombres se comuniquen entre sí lo que sientan, piensen y quieran, como el Español, el Francés, el Inglés, el Alemán y todas las modernamente habladas en los tres continentes del mundo.

Respecto al número de idiomas hablados por el hombre en la actualidad, discrepan los filólogos, pues, mientras unos afirman que son ochocientos, afirman otros ser mil y algunos hasta dos mil.

Entendemos por dialecto en Literatura la lengua naciente y sin carácter oficial, que permanece en estado oral y limitada á una zona ó región más ó menos extensa, pero no á toda una nación.

Diferénciase de la lengua propiamente dicha en que ésta tiene sello oficial, cuenta con documentos escritos, y es cultivada por todas las clases sociales que componen un Estado.

El número de los dialectos hablados en el mundo es asombroso; brotan donde quiera; á veces basta sólo una distancia de algunos kilómetros para que uno mismo se fraccione en dos con caracteres singulares: el italiano tiene veinte ó veinticuatro; catorce ó quince el francés, ocho ó diez el español, y según renombrados filólogos, hasta setenta el griego moderno.

Es en extremo importante el estudio y conocimiento de los dialectos: 1.º, porque realmente nos dan á conocer en todos sus detalles la lengua nacional en sus primitivos tiempos y período oral, así como la influencia, que en la nacional y literaria ejercen voces, giros, locuciones, modismos tomados de oficios y ocupaciones manuales de las distintas clases sociales; 2.º, porque los dialectos son las fuentes vivas, que nutren y enriquecen el río caudaloso del lenguaje: el orador, ó escritor, al expresar lo que concibe, siente y quiere, lo hace siempre apegándose más á los giros, voces y modismos, que más en contacto están con su vida íntima particular y socialmente considerada, imprimiendo á su estilo

un sello marcadamente provincial; pero enriqueciendo de paso con tales provincialismos el idioma nacional del Estado á que pertenece; 3.º, porque no pocas veces la lengua de un Estado es hija legítima de la fusión de varios dialectos, hablados en un país, como sucede con la española, y mal se podría conocer ésta, sin preceder un conocimiento adecuado de aquéllos.

Los dialectos no son, como se ha asegurado, degeneraciones de la lengua nacional; lo que sucede es, que, mientras existe un poder centralizador, que funde en uno general y complejo los particulares elementos sociales, que deben integrar la unidad nacional; cuando aproxima entre sí estos diferentes resortes de la gran máquina social, todos de consuno, ciudades, regiones, provincias, reinos, tienden también á fundirse entre sí, mediante un elemento común; pero sin renunciar á la personalidad de su genio, á la originalidad de su carácter, siendo consecuencia inmediata de tal premisa el origen, progreso y desarrollo de la lengua nacional; mas tan pronto como ese *primum movile*, factor ó resorte político, desaparece, con él se elimina también la cohesión que él imprimía á la obra nacional: los elementos distintos, que la formaban, se desgajan del tronco principal, tendiendo cada uno hácia su aislamiento, independendencia y libertad: la lengua nacional pierde terreno, tal vez desaparece del comercio social de la vida, y entonces reaparecen los dialectos, que ante la importancia y extensión de

la lengua nacional, habían quedado como elementos oscuros sumidos en ella. La historia de la lengua latina así lo confirma. Principió siendo dialecto del pueblo más fuerte y conquistador de la península italiana—latino—: por ser el del pueblo vencedor se sobrepone á los demás dialectos itálicos, hablados por los vencidos: toma carácter de lengua nacional, cuando se redondea la conquista de la península itálica y llega al apogeo de su claridad durante el último siglo de gobierno republicano; pero desaparece el imperio al impulso violento de los bárbaros del Norte y con él la fuerza de cohesión de los dialectos fundidos en el latín y éstos reaparecen, se aíslan, toman vigor y fuerza y no tarda cada uno en erigirse en lengua nacional de su respectivo país: Italia, Francia, España, Rumanía, etc., son testigos de nuestro aserto.

CAPITULO VII

De la palabra.

La palabra es un sonido articulado, que expresa los sentimientos, ideas y voliciones de nuestro espíritu: su esencia consiste en ser á la vez signo, expresión y cuerpo del pensamiento.

La palabra como sonido articulado consta de sílaba ó sílabas, como éstas de letras; las letras y las sílabas son los materiales extrínsecos, que constituyen la estructura de la palabra: distinguen en ésta los filólogos y literatos dos partes principales; una denominada flexión, que expresa los cambios y transformaciones que la palabra sufre en su parte formal según el oficio que en la oración desempeña; y otra, que, aun siendo modificable por afijos, prefijos y prolongaciones, jamás cambia, ni se transforma en su fundamento esencial considerada: ésta es la estirpe por otros llamada raíz, la cual asume la importancia esencial de la dicción, por llevar aneja la idea, ó concepción simple, del espíritu.

Según el filólogo Max. Müller, el idioma más rico en raíces es el sánscrito, con mil setecientas veinte;

sigue el hebreo con quinientas; á éste el alemán, que según Grim no pasa de cuatrocientas sesenta y dos; las del griego, según el doctor Bardon, pudieran reducirse á unas trescientas.

Las leyes que, según algunos doctores, han presidido á la formación de las raíces, son tres: 1.^a La imitación intuitiva é inmediata, ó sea, la armonía imitativa, origen de todas las palabras onomatópicas así de las lenguas antiguas, como de las modernas; así, dicen, se formaron el *Ksu*, estornudar, y el *pan*, golpear de la lengua sánscrita: el *ferveo* hervir y el *pipido* piar de la latina y los verbos *cacarear*, *mugir*, *relinchar*, de la española. 2.^a Una relación simbólica constante en expresar los objetos por medio de sonidos, que produzcan en el oído una impresión análoga á la que en el espíritu produce el objeto: esta ley presidió á la formación de las palabras *stare*, estar fijo, quieto, en pie, *sedere*, sentarse, etc. 3.^a Una relación de analogía entre la naturaleza de los sonidos y las ideas ú objetos por aquéllos significados; la alegría originó palabras alegres; el chiste y el gracejo las chistosas y graciosas; las tristes y melancólicas la melancolía y tristeza.

A poco que reflexionemos sobre las indicadas leyes de formación de las estirpes, observaremos, que son insuficientes para poder explicar en el lenguaje el principio de todas sus raíces primitivas y derivadas, pues, en todas las lenguas hay palabras como *herba*, yerba; *canis*, perro, en latín; *mesa*, ca-

nario, en español; *plaie*, llaga y *voiture*, coche, en francés; *Mann*, hombre y *Frau*, señora, en alemán, y otras mil, cuya naturaleza individual resiste á todo conato de formación mecánica, artificial: por más esfuerzos que se hagan es de todo punto imposible descubrir en ellas vestigios de imitación, ni la relación simbólica, ni la analogía entre el sonido y su significado: su origen sólo puede explicarse, confesando paladinamente el origen divino del lenguaje.

Admitidos como de origen divino los primeros tipos, ó la creación de las primeras raíces, merced á la virtualidad propia del espíritu humano, que constantemente tiende á la mayor libertad, amplitud y comodidad en la expresión de sus conceptos, el lenguaje aumenta en riqueza, multiplicando el diccionario con innumerables voces, que el hombre forma ora por imitación, ora por traducción, ya por yuxtaposición, por composición ó por derivación: de suerte que las leyes que presiden á la formación de las palabras en el progresivo desarrollo del lenguaje, son: la imitación, la traducción, la yuxtaposición, la composición y la derivación.

Fórmanse palabras por imitación, cuando con el sonido de la palabra copiamos otros sonidos de la naturaleza; como el retumbar del cañón, el chasquido del látigo, el ladrido del perro.

Fórmanse palabras por traducción, al tomar de un idioma estirpes ó raíces, que, mediante ciertas transformaciones exigidas por el uso corriente,

convertimos en términos, vocablos ó dicciones propios del nuestro, v. gr., padre, madre, año.

Consiste la yuxtaposición en colocar una raíz al lado de otra raíz, pero sin alteración, ni cambio en el yuxtapuesto: á veces se interpone como conec-tivo eufónico alguna ó algunas letras, v. gr., *Nea-polis, Constantinopolis, Cæsaraugusta, tantummodo, præte-rea*; bienhechor, correvedile, gentilhombre, en es-pañol; grand-père, grande-mère, beau-frère, belle-sœur, en francés, y sobre todo en alemán: *Wörter-buch*, libro de las palabras, diccionario; *Uhrschlüssel*, llave de reloj; *Eisbär*, oso blanco; *Nonne(n)-kloster*, convento de monjas.

La composición es una yuxtaposición, en que una de las partes componentes pierde el acento, que fuera de dicha yuxtaposición tenía, v. gr.: *benevolus* y *maleficus*; en que *bene* y *male*, adverbios, que fuera de composición deberían llevar acento en la última, dentro de ella lo pierden: mas esta composición así formada es todavía imperfecta, una yuxtaposición un tanto alterada, un medio de transición desde la pura yuxtaposición á la verdadera composición, que consiste en fundir en uno solo el significado de las palabras componentes, que forman la nueva voz; al verificarse tal fenómeno, cada uno de los elementos que entran en la fusión, pierde la signi-ficación propia y sustantiva, que fuera de ella le caracterizaba y pasa á tomar otra distinta en la voz nueva por medio de la composición: las voces así formadas tienen para la palabra entera, como

característica de la unidad del todo, una sola desinencia constituida en las lenguas arias de declinación por una sola letra, vocal ó consonante, ó por más de una, como puede verse en las latinas *causidicus*, *quamobrem*, y en las castellanas, *beligerante*, *fehaciente* y otras.

Fórmanse también en las lenguas muchos compuestos mediante la adición de prefijos y subfijos á la raíz, como se observa en *effugit*, *refugit*, *profugit*, *suffugit*, etc., de la lengua latina; y en *detener*, *contener*, *retener*, *entretener*, de la castellana.

La derivación consiste en sacar de otra una palabra nueva en ella virtualmente contenida: los casos de la declinación en las lenguas, que la tienen, los distintos tiempos, números y personas en la conjugación del verbo y las varias especies de prolongación, que observamos en todas las lenguas, pueden servir de ejemplos de derivación.

Los filólogos distinguen dos especies de derivación: la inmediata, que arranca de la raíz primitiva —estirpe— como base, y la mediata, que parte del primer derivado llamado primario como principio inmediato: ésta se subdivide en secundaria, terciaria, cuaternaria, según cada raíz primitiva haya sufrido dos, tres, cuatro transformaciones, ó germinado dicho número de veces, v. gr., *am*, *amas*, *amabam*, *amabamur*, *amabamini*: *escribo*, *escribes*, *escribano*: *escritura*, *escribir*, *escribieron*, *escritorio*: *hombre*, *humano*, *humanidad*, *humanitario*.

La yuxtaposición, la composición y la derivación

se combinan á veces entre sí y dan origen á nuevas palabras, multiplicando hasta lo indefinido los medios de expresar el pensamiento, y con ellos el rico tesoro lingüístico sintetizado en el Diccionario respectivo.

Formase también en las lenguas muchos compuestos mediante la adición de preposiciones y sufijos á las raíces, como se observa en el griego, telégrafo, prototipo, etc., de la lengua latina; y en el hebreo, contener, retener, etc., de la castellana.

La derivación consiste en sacar de otra una palabra nueva en ella virtualmente contenida; los casos de la declinación en las lenguas que la tienen, los distintos tiempos, números y personas en la conjugación del verbo y las varias especies de proyección que observamos en todas las lenguas, pueden servir de ejemplo de derivación.

Los filólogos distinguen dos especies de derivación: la inmediata, que nace de la raíz primitiva — como base — y la mediata, que parte del primer derivado llamado primitivo como principio inmediato; esta se subdivide en secundaria, terciaria, cuaternaria, según cada raíz primitiva haya sufrido dos, tres, cuatro transformaciones, ó como se dice número de veces, y así, am, ama, ama, ama, am, amabam, amabamini: escrito, escribas, escribanos: escriptura, escripturas, escriptura, escriptor, escriptorio, humano, humanidad, humanitario.

La juxtaposición, la composición y la derivación

CAPITULO VIII

De la Escritura.

Si el hombre se distingue del bruto por la razón y uso de la palabra, es social y se distingue del salvaje por medio de la escritura.

¿Qué entendemos por escritura? Un sistema de signos gráficos inventados por el hombre para dar fijeza y perpetuidad á los distintos fenómenos de la vida de su espíritu. Si en punto á lenguaje hemos afirmado ser de origen divino, tratándose de la escritura, no vacilamos en sostener que su invención es debida exclusivamente á la reflexión y laboriosidad del hombre.

Satisfecho el hombre con el uso de la palabra oral, durante los primeros siglos de su existencia, sin que posible sea precisar cuántos ni cuáles, no debió estarlo en igual grado, al sentir la necesidad, ora de transmitir á distancia su pensamiento, ora de aprisionarlo y retenerlo á disposición por su especial entidad: el natural deseo que el hombre sintiera en aquel remoto tiempo de perpetuar tradiciones gloriosas, sucesos importantes y tal vez la

necesidad imperiosa de fijar con precisión, para conservar inalterables, ideas, pensamientos, especies, algo, que, sin ser extraordinario, no dejara de tener relativa y particular importancia, tal debió ser, en nuestro sentir, la causa determinante de la escritura.

La palabra oral, por su carácter fugaz y deleznable, era medio inservible para este fin; fué preciso que el hombre investigador se fijase en otros signos, que respondieran á la necesidad sentida; y lo que primeramente se le ocurre, es, bosquejar con imperfecta pintura en columna, piedra, barro, blanda lámina de metal, etc., la imagen del objeto material, ó físico, que desea dar á conocer, resultando de aquí la invención de la escritura.

La Historia nos hace ver, que los antiguos conocieron cuatro variedades principales de escritura: Ideográfica (1), Monosilábica, Cuneiforme y Fonética ó Alfabética.

Consiste la Ideográfica en dar á conocer los objetos reales é imaginarios ó abstractos por medio de la pintura: se subdivide en tres especies: figurativa, simbólica y gráfica. La figurativa, llamada también pictórica, ó de retrato, da á conocer los

(1) El sabio Champollion la denomina Jeroglífica; mas, como esta voz no significa otra cosa que lo esculpido en los templos, significación que cuadra igualmente á cualquiera de los sistemas de escribir usados por los antiguos y al conjunto de los tres fundidos en uno sólo, la rechazamos por impropia y seguimos con la nuestra, por creerla más propia y adecuada.

objetos plásticamente, es decir, mediante la pintura exacta de la figura exterior de los mismos: un hombre por la de un hombre, un caballo, ó un perro, por la pintura respectiva de ambos seres. La simbólica, ó emblemática, da á conocer los seres abstractos mediante signos convencionales, símbolos ó emblemas alegóricos, basados en analogías ó semejanzas, que existían, ó se creía existir, entre estos signos materiales y el ser abstracto significado, v. gr., el conocimiento por un ojo abierto, y por un ojo cerrado la ignorancia: la eternidad por un círculo, cuyo comienzo y término se desconocen: la ingratitud por una víbora: la imprudencia por una mosca: por una hormiga la sabiduría, por un halcón la victoria, por una anguila fugitiva la misantropía; por una abeja el poder, por la pluma de avestruz la justicia, etc. La escritura gráfica cumple su fin mediante la pintura de un simple rasgo ó trazo de carácter puramente arbitrario y convencional, nacido en unos casos de la pura fantasía humana, y en otros de residuos, abreviaciones ó simplificaciones de otras figuras: así se dieron á conocer seres famosos, como los nombres de personajes ilustres, Alejandro, Ptolomeo, Berenice, Cleópatra con trazos ó rasgos, que no guardaban relación alguna, ni aun de remota semejanza, con los objetos por ellos significados.

L. Rosny, en su obra *Notice sur l'Écriture chinoise*, sostiene que en la antiquísima escritura del pueblo chino se encuentran mezclados y confundidos los

tres órdenes de caracteres para formar una sola escritura china: lo propio afirma Champollion respecto de la escritura egipcia. Ninguno, pues, de los tres sistemas era en sí perfecto é independiente, ni formaba un sistema de escritura sustantivo, aislado, ni distinto de los demás, sino que, como puede observarse en documentos chinos escritos, y sobre todo en la famosa Inscripción de Roseta—Egipto—hallada en 1799 por el sabio francés Champollion, los tres formaban una sola especie de escritura, llamada por los literatos Ideográfica, siendo aquéllas tres momentos distintos del mismo sistema, que mutuamente se completaban; sin embargo, los pueblos americanos no nos ofrecen conjunta, sino aisladamente, los tres momentos de la escritura ideográfica, pues, mientras el mejicano presenta á la consideración del literato el modelo más perfecto de escritura figurativa, que se conoce, mostrándonos por ella sus acontecimientos históricos más notables, etc., el peruano con sus quipos (1) nos representa también puro el tercer período de la escritura Ideográfica; sabido es, que los peruanos se comunicaban en ausencia por sus quipos cuanto sentían, pensaban y querían. Y ¿quién sabe si la ciencia filológica descubrirá en su día en algún otro pueblo del nuevo continente la escritura simbólica ó emblemática?

Discuten los eruditos sobre la antigüedad de la escritura figurativa: quien sostiene la primacía

(1) Cordones artificiales con nudos.

para el pueblo chino, afirmando que fué conocida primeramente en China hácia los siglos XXVII y XXVI antes de Jesucristo. Dicen, que en un principio constaba de escaso número de signos—retratos ó figuras—: que éstos se fueron aumentando poco á poco con otros referentes á ciertas relaciones de lugar, arriba, abajo, delante, detrás, etc.: de tiempo, como mañana, ahora, tarde; de orden, como primero, segundo, último, etc.: que más tarde, ayudados los chinos por la invención de la tinta, pincel y papel, fueron transformando estos caracteres hasta perder, como retratos, toda identidad, semejanza ó parecido con el objeto significado: entonces, dicen, la fuerza del tiempo hace que el ingenio humano chino olvide la relación natural entre la figura y lo figurado y la sustituya con otra puramente arbitraria y convencional entre aquellos trazos de figura primitiva y el objeto significado, que es lo que en último término representa la escritura, que se ha perpetuado en dicho pueblo.

No falta quien sostiene con Sales y Ferrer, docto catedrático de la Universidad Central, que los chinos poseían la escritura figurativa antes de Fohi, y que éste la reformó en 3541 antes de Jesucristo.

Respecto á la escritura figurativa del pueblo egipcio, mientras unos, con el Dr. Canalejas, afirman ser inútil buscar vestigios de la misma en los primeros tiempos de Egipto, por haberlos destruido los hyksos en su invasión y dominación 2100 á 1800 a. J. C., y que las Inscripciones últimamente des-

cubiertas no se remontan más allá del siglo XII, otros, con el citado Dr. Sales, dicen que ya la conocían en tiempo de Menes ó Misraim, cincuenta siglos a. J. C., y que los turanienses la importaron en Caldea desde las montañas de Oriente hácia los años 5000 y 4000 a. J. C.

De la escritura gráfica á la monosilábica el paso fué natural y lógico. El hombre llegó á comprender los inconvenientes gravísimos, que respecto de la claridad del pensamiento la escritura ideográfica encerraba: cada uno trazaba á su modo las figuras, las cuales, con el transcurso del tiempo, iban perdiendo el parecido y con él la significación clara: la tradición interpretante se viciaba á medida que se apartaba de su origen: los símbolos no tenían, ni podían tener, el valor general, que la palabra escrita necesita, para su perfecta inteligencia: con frecuencia se sustituían unos con otros y se habrían de sustituir aún más con el progreso de los conocimientos en la historia de la vida humana; en suma, comprendiendo la dificultad, que para su fin primordial este sistema de escritura consigo llevaba, hombres pensadores concibieron y realizaron la creación de signos monosilábicos, que fotografiaran no el ser ú objeto visto ó sentido, sino una articulación completa de cada unidad del lenguaje oral, naciendo de aquí la escritura monosilábica; llamada así, porque cada signo gráfico, rasgo ó trazo representaba una sílaba tal como aún hoy la tienen en uso algunas tribus indias y etiópicas.

Según Gómez Hermosilla (1) ninguna Escritura silábica de cuantas se conocen es perfecta: para serlo, cada uno de sus signos debiera representar en lo escrito, no sólo la unión fonética de una articulación—consonante con vocal—sino una sílaba completa, es decir, la combinación indicada, más el tono y la cantidad de la misma, lo cual no sucede: en las hoy conocidas ó no se expresa el tono y la cantidad, ó se hace por medio de signos auxiliares distintos de los silábicos: para ser perfecta una escritura silábica, debiera constar de noventa sílabas naturales, resultantes de la combinación de las cinco vocales con las diez y ocho consonantes, que multiplicadas por dos tonos, más dos tiempos, dan un total de trescientos sesenta caracteres, que ninguna posee.

Pero aun así, la escritura silábica representa un gran progreso sobre la ideográfica, no sólo en la parte mecánica de ejecución, sino también respecto de la menor obscuridad relativa del pensamiento: dejaba aún no obstante, muchísimo que desear en punto á claridad y exactitud de lo que se deseaba comunicar, porque, como tan sólo una combinación silábica determinada, mejor dicho, un solo rasgo, trazo ó signo determinado, que representaba el tipo fonético de la palabra—sílaba—era la cifra de la palabra entera, no pocas veces sucedía, que palabras de muy distinto significado reconocían idéntico

(1) Gramática general.



signo por cifra gráfica de su manifestación: en tal caso ¿cómo interpretar lo escrito? ¿cómo adivinar el sentido del escritor? ¿bastarían antecedentes y consiguientes para lograrlo? ¿y cuando éstos no existieran?

Preocupado el hombre en aquel remoto tiempo con problema tan complicado, estudió su solución, encontrando la clave al imaginar la descomposición de la voz humana, no ya en articulaciones completas—sílabas,—sino en elementos más simples correspondientes á la voz, que resulta de la emisión del aire salido de los pulmones al exterior, atravesando el aparato vocal, y la modificación que aquélla sufre al ser influida por los órganos del mismo aparato: de esta tendencia llevada á feliz término nació la escritura alfabética, la más perfecta y cómoda de cuantas se conocen, y la que mejor responde á la claridad, exactitud y duración perenne del pensamiento escrito.

La erudición moderna, queriendo completar los sistemas de que el hombre se ha servido para representar gráficamente la palabra oral, después de haber encontrado la escritura del pueblo chino y la no menos notable del pueblo egipcio, pasó á investigar de qué medio gráfico de expresión se servirían los pueblos turanienses y medo-escíticos, ó sea, los asirios, caldeos, medos y persas, que son, digámoslo así, el nudo que enlaza la civilización asiática ú oriental con la europea ú occidental: deteniéndose ante los muros de la antigua Persépo-

lis, encontró en una de sus puertas una inscripción en honor de Darío I, que descifrada felizmente, gracias á los beneméritos trabajos de orientalistas como Bournouf y Lassen, 1836 y 1845; confirmada su exactitud y buena ley con la traducción en concurso por los sabios Rawlison, Oppert, Hinchs, Fox y Talbot de otra inscripción con más de setecientas líneas, que versa sobre Teglafalasar, Rey de Asiria, hallada en 1846, ha dado por último resultado el conocimiento de la escritura particular usada por estos pueblos; la Cuneiforme.

La escritura Cuneiforme, así llamada por servirse de signos en forma de cuña, es el medio gráfico empleado por los pueblos turanienses y medo-escíticos para dar perpetuidad al pensamiento y comunicarse en ausencia.

Es realmente escritura alfabética, puesto que cada grupo de signos representa, no ya un ser ú objeto inmediatamente, sino alguno de los elementos fonéticos de la voz humana, v. gr.,  = d :  = a, etc.: constaba de cuarenta y dos signos ó letras divididas en vocales breves y largas y en consonantes simples y compuestas, con sus correspondientes signos de unión, separación y puramente ortográficos: escribían de izquierda á derecha con un estilete triangular de hierro ó bronce sobre láminas de arcilla convenientemente preparadas.

Mas la escritura Alfabética ó Fonográfica por excelencia es la de Cadmo, cuya esencia consiste en expresar gráficamente los distintos elementos

de la voz humana por medio de letras, á cuyo conjunto llamamos alfabeto.

Por quién y en dónde se llevara á cabo la invención de la escritura alfabética, no es cosa averiguada. Afirma categóricamente Platón en una de sus obras, que un sacerdote egipcio de Tebas, llamado Teut ó Zeus, que viene á ser en la historia de la civilización egipcia lo que Fohi y Confucio entre los chinos y Hermes ó Mercurio entre los griegos, inventó los caracteres alfabéticos de 5000 á 4000 años antes de Jesucristo.

Adquiere gran fuerza esta afirmación por estar corroborada por una antiquísima tradición, que, según el sabio Blaire, asegura haber sido Cadmo originario de Tebas — alto Egipto — donde aprendió su renombrado alfabeto; que desde Tebas pasó á Fenicia, y desde aquí á Beocia, propagando en ambos países su sistema de escribir, no inventado, pero sí propagado por él en 1500 a. J. C. Supone Rouge que los verdaderos inventores de la escritura alfabética fueron los fenicios, que durante la invasión de Egipto (2100 á 1800 a. J. C.) con el nombre de hik-sos, eligieron entre los caracteres de letra cursiva del sistema ideográfico egipcio veintidós según unos, diez y seis según otros, que representaban las articulaciones fundamentales de la palabra ó voz humana, y formaron con ellos el primer alfabeto conocido, que muy pronto fué propagado á su patria, Fenicia, con el nombre de Alfabeto fenicio.

Otros, con Renán y García Blanco, sostienen que la escritura alfabética es una consecuencia natural y lógica de la ideográfica, que, al ir simplificándose en el transcurso del tiempo, vino á quedar reducida á ciertos trazos, que representaban más menos claramente todo el contorno de la figura objetiva, sólo parte y á veces algún rasgo esencial característico, por donde pudiera venirse en conocimiento de lo significado: que esta relación gráfico-objetiva se perdió olvidada en el transcurso del tiempo, y entonces el ingenio humano eligió entre dichos trazos ó caracteres gráficos cierto número de ellos con los que representó el elemento simple de la palabra—voz y modificaciones de ésta—apareciendo así las letras y con ellas el primer alfabeto: que esta transformación fué llevada á cabo por los hebreos en Palestina ó Judea, siendo éstos los inventores del primer alfabeto. En idéntico razonamiento se apoyan los que vinculan tal privilegio en la escritura Cuneiforme. Afirman otros con Gómez Hermosilla que el sistema de escritura alfabética fué debido en época remota al esfuerzo individual humano, que *à priori* y sin precedentes, inventó los caracteres cuyo conjunto se denominó alfabeto. Finalmente, algunos defienden la invención del primer alfabeto en favor de los pueblos turanienses ó medo-escíticos, proclamando por alfabeto primitivo el Cuneiforme.

En vista de tal divergencia de opiniones, todas sostenidas por autoridades de gran peso á causa de

su reconocida competencia en la materia, sólo consignaremos un hecho: que la ciencia paleográfica moderna proclama como verdad inconcusa la unidad de origen de la escritura alfabética, es decir, que uno sólo fué el alfabeto primordial, origen de toda escritura fonética, y por tanto, que no pueden ser á la vez verdaderas todas y cada una de las hipótesis expuestas para explicar este fenómeno.

Y que uno sólo fué el alfabeto, código original, es evidente, porque, si fijamos nuestra atención sobre los sistemas de escribir que en tiempos remotos practicaron fenicios, cartagineses, hebreos, samaritanos, griegos, caldeos, asirios, medos, persas, turanios, árabes, indios, etc., nos convenceremos de la grande analogía existente entre los signos gráficos, de que cada uno de estos pueblos se sirvió para fijar en lo escrito el pensamiento: no existe un alfabeto antiguo entre los que hoy reconoce la ciencia, cuyos caracteres no puedan ser reducidos en número á los diez y seis del primitivo de Cadmo, cuyas letras no muestren en su forma ó figura gran parecido, en términos de llegar á veces á la identidad vueltas de derecha á izquierda; en los nombres con que se las designa, en el orden de su colocación, y en el modo especial de escribirlas; de donde podemos concluir que una sola escritura alfabética ha sido la fuente de todas las demás.

¿Cuál entre las enumeradas ofrece mayor probabilidad de ser la escritura alfabética original del mundo civilizado?

En primer lugar, descartamos el juicio de Gómez Hermosilla, basado en un pasaje de la *Farsalia* de Lucano, en cuya virtud se atribuye á los fenicios inmediatamente, y por esfuerzo propio, el haber sido los inventores del primer alfabeto, por no estar comprobado por ningún hecho histórico fehaciente, y ser su procedimiento meramente gratuito, á gusto del expositor.

Rechazamos igualmente la opinión de Rouge, por suponer que la escritura alfabética creada por los fenicios invasores de Egipto bajo el nombre de hiksos, lo fué durante su dominación en este país, es decir, desde 2100 á 1800 a. J. C. pues, consta por testimonio de Platón, que antes de dicha fecha era conocida en Egipto la escritura alfabética. Por otra parte, el carácter de bárbaros (hiksos) bajo el cual realizan la invasión, habla muy poco favorablemente en pro de ellos, para hallarse en condiciones de hacer una invención tan estupenda y menos sobre elementos del pueblo conquistado, como supone Rouge. Sábese, además, por la Historia, que los fenicios fueron celosísimos propagadores de una civilización, cuyo centro fué Babilonia; pero no inventores de ningún arte ni ciencia.

La opinión de Renán y García Blanco, fundada inmediatamente en la gran semejanza, que ellos creen ver entre el signo gráfico de la escritura y el ser ó cosa significada, no es prueba incontestable para resolver en favor del pueblo hebreo la cues-

ción del origen de la escritura alfabética, porque, si existe parecido entre los caracteres de esta escritura y ciertos seres significados por ellos, existe igualmente, según ilustres paleógrafos entre los alfabetos cuneiforme, chino, etc., de donde se podría inferir idéntica consecuencia para los alfabetos de estos pueblos, lo cual es absurdo, dada y reconocida como evidente la unidad de la escritura alfabética.

Nos parece gratuita, ó cuando más muy poco fundada, por estarlo tal vez en lo rudo de la figura del signo—forma de cuña—la opinión de los que proclaman el alfabeto Cuneiforme, como código original primitivo de la escritura alfabética.

Creemos más bien con Platón, que la escritura alfabética nació en Egipto hácia los siglos 50 á 40 a. J. C. que fué debida, pues, así taxativamente lo consigna el gran filósofo, á Teut ó Zeus: que floreció el invento en el alto Egipto, ó Tebaida, durante la dominación sacerdotal: que Cadmo adquirió en tal país este tesoro (siglo XVI a. J. C.) transportándolo á su patria, Fenicia, que, habiéndoselo asimilado muy pronto, por exigirlo así las necesidades de su creciente comercio, fué su celosa propagandista por todas las naciones del orbe entonces conocido: del Egipto lo tomaron inmediatamente los hebreos durante su permanencia en aquel país: el dato histórico, que supone á Moisés educado en el palacio de Faraón al lado de los sacerdotes egipcios é iniciado en sus misterios, y á

éste y á Josué contemporáneos de Cadmo, robustece más la probabilidad de este juicio: los judíos llevaron su adquisición á Judea ó Palestina, con el nombre de alfabeto hebreo, como Cadmo lo había llevado á Fenicia con el de fenicio y á Tebas de Grecia con el de helénico.

Los fenicios en sus relaciones comerciales lo difundieron por China con el nombre de alfabeto cuadrado ó chino: por el Turan, Medo-Escitia é Imperios asirios con el de Cuneiforme; por la India con el de Indo-Homerita, ó Sánscrito; por el Ponto Euxino con el de Septentrional; por la República de Cartago en Africa con el de cartaginés, y de aquí á las demás naciones civilizadas del mundo conocido.

¿Cómo se escribían antiguamente estos alfabetos? Todos los pueblos antiguos escribían de derecha á izquierda: los griegos ensayaron más tarde la escritura bustrófedon - § - como puede verse en la Inscripción del monumento Sigeo: después, resultando más cómodo el procedimiento de izquierda á derecha, se hizo predominante sobre su opuesto, siendo hoy el más seguido entre los pueblos civilizados: los chinos escriben en línea vertical, de Norte á Sur.

Respecto á la materia empleada para este importantísimo arte, servíanse en un principio de piedras lisas sueltas, ó en forma de columnitas; después, la industria introdujo superficies planas de arcilla, planchas de metales blandos y baratos, como el

plomo, tablitas enceradas, preparadas al efecto, ó sin encerar, para escribir en relieve, rayándolas con un estilete ó punzón—estilo—de muy diversa materia, agudo por un extremo y chato por el otro para borrar lo ya escrito, si de ello había necesidad: los lidios emplearon las hojas y cortezas de los árboles, arañándolas con la famosa caña de Gnidia; más tarde se emplearon las pieles de animales, preparadas con esmero—pergamino—y el papiro de Egipto, siendo dibujados los caracteres con unos pincelitos mojados en una substancia colorante, hasta que fueron sustituidos por la pluma y el papel.

La propia índole y singular naturaleza de la escritura alfabética revela su carácter distintivo, no otro, según Nebrija, que el ser la escritura alfabética, no un sistema taquigráfico, ó abreviado, puramente memorativo de la palabra oral, sino una transcripción exacta, una fotografía en detalle de la palabra hablada, en términos, que á cada uno de los elementos simples, que componen el todo de la voz, deben corresponder en lo escrito otros en exacta correspondencia con los primeros: de lo contrario la escritura alfabética no será perfecta.

Según este principio, la escritura alfabética no sólo debiera representar, como hoy sucede, la voz y sus modificaciones por la intervención de los órganos del aparato vocal—consonantes y vocales—que juntas forman las sílabas, sino la intensidad en su pronunciación—cantidad—la modulación, con que deben proferirse—tono—y si es posible, la vi-

bración particular, que siempre le acompaña — timbre:—sólo una escritura alfabética de tal naturaleza llenaría cumplidamente los fines anejos á su indole y carácter distintivo.

Si tal en más ó en menos llegó á suceder en tiempos remotísimos con los primeros sistemas de escritura fonográfica, como puede observarse en los alfabetos Sánscrito, Hebreo, Griego de Cadmo, nótese, empero, que el sistema de escritura alfabética, lejos de ganar pierde en perfección *ad finem* á medida que se aparta de su origen: pérdida lamentable, que en nuestros días se traduce por simplificación de alfabetos: no sería difícil probar dicha simplificación, estableciendo un paralelo entre los alfabetos Sánscrito, Hebreo, Griego, Latino y Castellano: mas esto nos llevaría lejos de nuestro propósito en el presente trabajo.

Siendo, como es, tan notoria y evidente la importancia colosal de la escritura alfabética, nos parece ocioso insistir en demostrarla.

De la Ortografía.—La Ortografía, de *Ὀρθός, ἡ, ον* recto, regular, y *γράφειν* escribir, equivalente á *rectè scribere*, enseña el recto uso, que de las letras debe hacerse en la escritura de las voces, y el de los signos auxiliares de puntuación, que precisan el verdadero sentido del pensamiento.

Comprende dos partes; una referente al uso y valor de los caracteres alfabéticos—letras— y otra á los signos de puntuación.

En cuanto al uso y valor de los primeros nada ex-

pondremos por ser asunto especial de los estudios gramaticales é impropio de un tratado de Literatura; sólo diremos en tesis general, que la Ortografía es la viva personificación de la escritura, y que su carácter esencial consiste en ser fiel transcripción de la palabra oral, y por ende, de todos y cada uno de sus elementos fonéticos. Los signos, ó caracteres gráficos, cuyo uso fija, no son hijos de la casualidad, ni del capricho del uso, que aprecia, ó desprecia, sin ley ni medida, sino copia exacta, fieles representaciones de los elementos fonéticos de la palabra oral: así como en estos la delicadeza del oído aprecia y distingue las diferencias más tenues y los matices más delicados del sonido oral, la Ortografía los pone de relieve en lo escrito por medio del empleo de los distintos caracteres fonográficos. ¿Cómo no distinguir, por ejemplo, entre bibere y vivere, en la lengua de Ciceron; entre bois, voie, voix y foi, desert y dessert de la de Boileau y entre Vetter y Wetter, Schon, Schön, Sohn y Som de la de Lessing, Schiller y Göthe?

Si la Ortografía tiene por principal objeto velar por la pureza de la palabra escrita, dando á cada voz del lenguaje hablado el signo gráfico legítimo, que por su naturaleza le corresponde, nadie podrá dudar de su utilidad é importancia: 1.º, porque guía la recta pronunciación; 2.º, por ser el valladar más poderoso de las lenguas contra la tradición y uso corriente oral viciados; 3.º, por ser el verdadero fiador de la perpetuidad de los idiomas; es evidente

que las lenguas viven más menos según se cultiva ó respeta su Ortografía.

Constituye la puntuación en las lenguas modernas una parte muy esencial de la Ortografía. En un principio, esta segunda parte de la Ortografía moderna no existía como realmente distinta é independiente de los caracteres gráficos del alfabeto, sino que iba aneja ó implícitamente contenida en aquéllos; así se explica que en hebreo, por ejemplo, no exista un tratado especial que se llame puntuación, sino que su estigmatología forma un solo todo con la teoría gramatical de aquel idioma: lo propio sucede con el sánscrito en su primer período, en que los signos gráficos de su alfabeto desempeñaban á la vez los dos oficios de escritura y puntuación, que hoy abarca la Ortografía moderna; y sólo cuando se pensó y realizó la simplificación de alfabetos, separando de un mismo signo ambos oficios; cuando se sintió la necesidad de suplir con signos exteriores á la misma escritura matices muy pronunciados é importantes de la palabra, entonces es, cuando se inventan los signos auxiliares de sentido, cuyo conjunto llamamos puntuación.

Su invención es muy posterior á la del alfabeto, pudiéndose asegurar que no asciende más allá del siglo IV ó III a. J. C; pruébalo el no hallarse hasta la citada fecha documentos escritos puntuados distintamente: hasta los documentos escritos que se van desenterrando en las ruinas de Herculano aparecen sin puntuar, á pesar de que éstas no se remontan más allá del siglo I de J. C. prueba eviden-

te de que la puntuación fué posterior á la escritura y alfabeto.

No obstante, los eruditos creen que en un principio griegos y latinos sólo puntuaban los manuscritos de lujo y los libros destinados á la enseñanza, porque la culta sociedad se hubiera dado por ofendida, si se le hubiese indicado con signos la manera de pronunciar las palabras y las pausas de buen sentido en la cláusula.

Además, la índole y naturaleza especial de las lenguas griega y latina, su construcción sintáctica y la multitud de sus particulas conjuntivas ó nexos para llenar fines verdaderamente sintáxicos, explican el por qué de la omisión en la puntuación de sus escritos en general, como por razón opuesta se justifica su aparición en las lenguas románicas, en que los signos de puntuación, cumplen unos como la coma, punto y coma, dos puntos y el punto final, fines verdaderamente sintáxicos, porque indican la dependencia, que unas de otras tienen las partes que forman la oración, así como la de las oraciones que forman la cláusula y la de las cláusulas entre sí al formar el discurso; otros signos cumplen fines exegéticos, porque contribuyen á la claridad y distinción del pensamiento, como el paréntesis, los guiones y comillas; algunos como los acentos y las pausas de sentido llenan fines musicales, porque sirven para marcar el tono y modulación de la voz y las pausas ó reposos que exige la buena pronunciación de lo escrito, y pocos como la admiración,

interrogación y puntos suspensivos responden á fines psicológicos, porque sirven para indicar los afectos y conmociones del ánimo.

Todo esto constituye la esencia característica de la puntuación en la Ortografía moderna, y pone de relieve su importancia y necesidad en la escritura.

De la puntuación como expresión de las ideas.

Queda dicho en otro lugar, que la puntuación es un sonido articulado que expresa los sentimientos y voliciones de nuestro espíritu, y que su esencia consiste en ser á la vez signo de presión y cuerpo del pensamiento que simboliza queda analizada como sonido articulado.

Por que la palabra es signo, porque no lleva el conocimiento de la idea ó concepto por ella signifi- cada; signo natural por ser esencial y necesario la relación que entre ambos términos radica.

La palabra es expresión ó manifestación de la idea; el signo natural no hace otra cosa que servir de modo indirecto al objeto que representa, servir de símbolo intermediario que precisa transcribir para llegar á lo simbolizado; pero sin que signifi- que ni represente el objeto tal cual en sí mismo es; cuando nuestra actividad nos devuelve en un punto de la fricción de palabras, símbolos y conceptos, así que simbolizan el ambiente de aquella parte manifestación, manifestamos, el olor, esto es, el efecto de

CAPITULO IX

De la palabra como expresión de las ideas.

Queda dicho en otro lugar, que la palabra es un sonido articulado que expresa los sentimientos, pensamientos y voliciones de nuestro espíritu, y que su esencia consiste en ser á la vez signo, expresión y cuerpo del pensamiento que sensibiliza: queda analizada como sonido articulado.

¿Por qué la palabra es signo? Porque nos lleva al conocimiento de la idea ó concepto por ella significada; signo natural por ser esencial y necesaria la relación que entre ambos términos media.

La palabra es expresión ó manifestación de la idea: el signo natural no hace otra cosa que servir de mero indicador del objeto que representa; servir de símbolo intermediario que precisa trascender para llegar á lo simbolizado; pero sin que signifique ni reproduzca el objeto tal cual en sí mismo es: cuando nuestra pituitaria nos advierte en un estrado la fragancia de perfumes, aromas y esencias mil que embalsaman el ambiente de aquella grata mansión, muéstranos, sí, el olor, esto es, el efecto de

un cuerpo oloroso, que como signo natural presupone necesaria é imprescindiblemente su causa; mas no nos revela en modo concreto cuál sea la sustancia odorífera individual y determinada—rosa, jazmín, violeta, azahar,—que lo haya producido; lo propio sucede con los demás signos naturales: el sabor que perciben nuestras papilas nerviosas, la onda sonora que penetra en nuestro órgano auditivo, el humo que se ofrece á nuestra vista, como la respiración que en tenebroso lugar se advierte, indican, sí, la existencia necesaria é inmediata de un agente, causa de tales fenómenos; mas no la entidad singular objetiva oculta tras de su penumbra: no sucede lo propio con la palabra, que por sí, sin necesidad de mediador alguno, muestra al oyente la concepción psicológica en ella encarnada como salió de la pura y sublime creación del espíritu; por eso afirmamos que la palabra, además de signo, es expresión de la idea ó fenómeno psicológico.

Es también la palabra cuerpo del pensamiento, porque éste, para hacerse sensible, toma cuerpo en la palabra: la idea va incorporada en la palabra como ésta en aquélla, formando ambas un solo todo; pero de un modo tan natural é indisoluble, que en vano trataríamos de separarlas sin destruir el todo.

Lenguaje recto de las palabras.—Bajo dos puntos de vista diferentes puede ser estudiada la palabra: en la acepción primera, en cuya virtud significa la idea primitiva, para que fué inventada; ó en una acepción secundaria, por la cual pasa á significar

otra idea distinta de la primitiva; pero con ella relacionada: la primera acepción se denomina sentido recto, propio ó directo de la palabra, y figurado, trasladado ó tropológico la segunda: el conjunto organizado de palabras en sentido recto forma ó constituye el lenguaje recto; el de palabras en sentido figurado forma el lenguaje figurado.

Cualidades literarias de las palabras en sentido recto.— Varias son las cualidades, que la crítica exige á una palabra de sentido recto, para ser digna de figurar en una composición literaria: ha de ser pura, correcta, propia, precisa, exacta, concisa, clara, natural, enérgica, decente, melodiosa ó grata al oído y acomodada al tono general y dominante de la composición, en que deseamos emplearla.

Pureza.—Si una palabra pertenece al idioma desde los primeros tiempos de su formación, se denomina castiza; y pura, si ha sido inventada después, y admitida en él por el uso de los buenos escritores: consiste, pues, la pureza de las voces y construcciones en su conformidad con el uso de los mejores hablistas, es decir, con el de los escritores clásicos de la nación.

El uso, juez supremo del lenguaje, no es la práctica ó modo especial de hablar y escribir, que puedan tener autores cualesquiera: tampoco está vinculado en clase alguna social teocrática, vulgar, media ó aristocrática; no lo es el innovador y á veces vituperable lenguaje del periodismo y, sin embargo, no puede negarse que en todas las clases y

gerarquías sociales, en la masa total de la nación existe la virtualidad, para formar el uso literario por medio de aquellos genios, que consagrados constantemente al cultivo de las letras, más se distinguieron en el manejo del idioma: son los llamados escritores clásicos, autores selectos, padres del idioma, dictadores del lenguaje, dignos de ser imitados. Miguel Cervantes Saavedra, fray Antonio de Guevara, el Mtro. Granada, Antonio de Solís, el P. Juan de Mariana, Moncada, Hurtado de Mendoza, Melo, Quevedo y otros en prosa; Lope de Vega, Calderón de la Barca, Mtro. León, Malón de Chaide, Fernando de Herrera, Francisco Rioja, Rodrigo Caro, Moreto, Alarcón, Rojas, Tirso de Molina, Moratín, Jovellanos, Quintana y otros mil, que en la actualidad existen, gloria y prez de las letras españolas, forman el uso corriente literario en verso de la lengua española.

El uso está representado en cada nación por un congreso de varones ilustres en el arte de la palabra—Academia de la Lengua,—con su Gramática y Diccionario, los cuales vienen á ser los guardianes del riquísimo tesoro de la pureza del idioma, y los que en último término dirimen toda cuestión sobre este punto: una palabra ó giro de construcción podrá tenerse por legitimamente puro, cuando plenamente se adecúe á la pauta suprema é indiscutible de ese uso corriente. «*Quem penès arbitrium est et jus et norma loquendi.*

Si con Fray Luis de León decimos:

El aire el huerto orea
Y ofrece mil olores al sentido,
Los árboles menea
Con un manso ruido
Que del oro y del cetro pone olvido...

veremos una lira poética ajustada severamente á los preceptos del arte en cuanto á palabras y construcción se refiere; mas, si con un periodista usamos *sportman* por expedicionario ó girista; *lunch* por almuerzo; *leader* por jefe; *dibujo á los dos lápices*, por dibujo con dos ó á dos lápices; *pescar á la red*, por pescar á ó con red; *voy buscar del agua*, por voy por agua; *llorando lloró en la noche*, por lloró amargamente durante la noche, observaremos no ser puras ni las voces ni su construcción. ¿Por qué? Por no estar autorizadas por el uso de los buenos escritores en nuestro idioma: por no ser voces ó construcciones de sello y carácter genuinamente español: «*quia sunt externa et peregrina*» como diría Quintiliano.

En este punto, no existe celo tan esmerado, como el de griegos y latinos, quienes exigían á las voces, para calificarlas de puras, que ni en cantidad, ni en acento, ni aun en la modulación ó tono, discrepasen de las usuales y corrientes entre personas y ciudades clásicas por su cultura: la anciana verdulera *λαχανοπολετρια* de Atenas, atreviéndose á llamar *hospitem*, extranjero, al doctísimo Teofrasto, por observarle afectación en la pronunciación de tan sólo una palabra; y Asinio Polión, tachando de paduanismo, —*patavinitatem*— ó provincialismo, á pesar

de su saber extraordinario, al ilustre historiador, T. Livio, así lo comprueban: no es extraño, pues, que el maestro latino preceptuara. «*Si fieri potest et verba omnia et vox hujus alumnum urbis oleant ut oratio romana planè videatur, non civitate donata.*» Si ser puede todas las palabras y su pronunciación han de tener cierto sabor á capital, no á ciudadanía adquirida.

Opónense á la pureza de las voces en Literatura el arcaísmo, barbarismo, solecismo, culteranismo, neologismo y modismo.

Llamo arcaísmo al empleo de palabras antiguas ya caídas en desuso, v. gr.: dice el Marqués de Santillana en su *Serranilla*:

«Moça tan fermosa
Non vi en la frontera,
Como una vaquera
De la Finojosa.

—

Façiendo la vía
De Calatraveño
A Sancta María,
Vençido del sueño,
Por tierra fragosa
Perdí la carrera
Do vi la vaquera
De la Finojosa.»

Debemos abstenernos del empleo de toda palabra arcaica, pues arguye siempre extrañeza y desuso, opuestos á la pureza, y cierto aire de afectación, que perjudica á la claridad y naturalidad del esti-

lo: no obstante, alguna que otra puede aventurarse en escritos jocosos de prosa, y más en poesía; pero siempre motivadas por imperiosa necesidad de la idea, armonía, ó decencia del estilo: cuando, por no existir en el vocabulario corriente palabra bastante propia para significar lo que deseamos; ó, si la hay, por ser ésta demasiado dura, grosera, torpe, indecente, etc., se hallará facultado el hablante ó escritor para el empleo de bien elegidos términos y giros arcaicos, antes que acudir para salvar el obstáculo á extraños barbarismos, verdaderos demolidores de la pureza de las lenguas.

El Barbarismo consiste en pronunciar ó escribir incorrectamente, es decir, contra lo que prescriben las reglas gramaticales, los términos, dicciones ó palabras de un idioma, ó en darles un significado, que rigurosamente no les corresponde, ó en usar voces ó construcciones tomadas sin necesidad de otras lenguas.

Tres fases distintas comprende este vicio literario: 1.^a las incorrecciones gramaticales en voces del idioma propio: 2.^a la adulteración del significado propio en las mismas: 3.^a el uso de extranjerismos: como ejemplos del primer caso pudiera servirnos ese cúmulo de disparates en elocución, que de ordinario corre de boca en boca entre las gentes indoctas—zuidá, coidado ó cudiado, cérculo, metá, truje, trujera, trujere, conduci, tradució, etc.,—por ciudad, cuidado, círculo, mitad, etc.: en cuanto á la escritura, no hay para qué citar ejemplos, pues son

barbarismos contra la pureza literaria todas las faltas de ortografía y prosodia.

Incurrió en barbarismo de la segunda especie el traductor, que al interpretar el siguiente pasaje de Horacio

«An haec animos aerugo et cura peculí
Cùm semèl imbuerit, speramus carmina fingi
Posse linenda cedro et levi servanda cupresso?»

dijo: «¿Por ventura toda vez que ha invadido los ánimos esta polilla y codicia de riquezas, esperamos poder inventar versos dignos de ungirse con aceite de cedro y de conservarse en *bruñido* ciprés?»: las maderas se pulen ó pulimentan, más no se bruñen.

Suelen cometer frecuentemente la tercera los periodistas, gacetilleros, industriales, comerciantes y una gran masa del bello sexo, que movidos por el afán de singularizarse, no tienen inconveniente en decir: «Anoche hizo su primer *debut*, por anoche se presentó por primera vez en la escena; la *soiré* estuvo muy concurrida, por la tertulia, etc.: *bouquet*, *sleeping-car*, etc.; por un ramo de flores, carro, ó coche para dormir.»

Esta última especie de barbarismo recibe el nombre del idioma de que procede; galicismo, anglicanismo, germanismo, italianismo, hebraísmo y aun grecismo y latinismo, según deba su origen al francés, inglés, alemán, italiano, hebreo, griego, latin.

Préciso es estar en guardia contra este funesto

vicio literario, que por la privanza que le presta la moda, y el atractivo de su aparente novedad, cautiva y concluye por avasallar todo, matando la pureza y el carácter esencial del idioma, y borrando el sello distintivo de nacionalidad, que tanto importa conservar. Sin embargo, cuando la necesidad apremia, cuando en el curso progresivo de la ciencia, Literatura, Arte é Industria, y de cuanto se refiere á la vida y movimiento interior de un pueblo, aparece un Guttenberg, un Edison, un Isaac Peral, arrancando con el escalpelo de su genio un secreto al mundo desconocido, ó queremos significar conceptos exclusivamente propios de tal nación, por no poder ser emitidos con propiedad y exactitud mediante un término de uso corriente, como sucede con monedas, taler, florín, marco, penique, libra, franco, rublo; apellidos, artefactos, etc., entonces aparecerá suficientemente autorizado el uso del término extraño: é imprenta, teléfono, fonógrafo, submarino, torpedero, torpedo, cañón Krup, Astromg, ametralladora Nordenfel, serían, si así puede decirse, otros tantos barbarismos, que por brotar del fondo de una necesidad intelectual, y no haber en el idioma palabra destinada á significar aquella idea nueva, reciente creación del genio, perderán el carácter de tales y pasarán á figurar entre las palabras nuevas; mas precisa que éstas, para ser admisibles, se hallen formadas, como prescribe el arte, esto es, del elemento ideográfico tomado de fuentes clásicas, griego, latín, ó ambos á

la vez, ó podrán conservar su forma originaria de la nación, á que corresponde el invento, con leves modificaciones en la desinencia en conformidad con el sello y carácter del idioma, á que han de incorporarse: así lo vemos en franco, rublo, florín, taler, dollar, Bayona, Burdeos, Marsella y los inventos, que toman su denominación de lugares propios, como paño de Lyon, encajes de Bruselas; sin embargo, algunos nombres propios de persona, todos los apellidos, sobrenombres, sociedades y compañías sobre ellos nominadas y no pocos de ciudades suelen pasar íntegros; así escribimos O'Connell, Marlow, Schlégel, Schiller, Göthe, Lafontaine, Leipzig, Wagram, Watterloo, etc.

No falta quien sostiene, que á trueque de enriquecer el idioma debíase no parar mientes en aceptar del extranjero palabras y construcciones. No estamos conformes, porque, si bien esta proposición podía aceptarse en el período de formación de las lenguas, y sobre todo, tratándose de lenguas pobres, porque esa misma pobreza podría conceptuarse como ley suprema de la necesidad, que legitimaba el préstamo, no sucede lo propio con la nuestra, por ser suficientemente copiosa en palabras y giros, para poder expresar gallardamente, cuanto necesitemos decir: aun hallándose en aquel caso, sería preferible tomar el préstamo de alguna de las lenguas sábias, en especial del latín, que da al estilo mayor elevación, decoro y dignidad, sin privar al idioma del sello nacional: así lo han prac-

ticado los alemanes desde Lessing, los ingleses desde el Deán Swift, y aun en los tiempos modernos se nota también igual tendencia en español, diciendo y escribiendo conspicuo, telegrama, monograma, Septiembre, etc.

Es el solecismo un vicio literario contrario á la pureza sintáctica, y consiste en infringir los preceptos de la construcción gramatical. Así, pues, para un latino sería solecismo decir: «*Impleti Bachum veterem,*» en vez de *Bacho vetere*, ó *Bachi veteris*, como dijo Virgilio; se llenaron de vino añejo: en español adolecen de este vicio construcciones sin número hasta de personas cultas, como las siguientes: voy en casa de mi amiga; llegaron unas señoras y las di flores, etc.

La buena Literatura proscribe en absoluto el uso del solecismo.

El culteranismo es un vicio contra la pureza del lenguaje, que consiste en el uso de palabras procedentes de las lenguas sabias, griego y latín, después de formada la nuestra. Comprende dos especies: el grecismo, ó uso de palabras y construcciones de la lengua griega y el latinismo que las toma de la latina: es grecismo decir, fotófobo—*φοτοσφοβειν*—por rabioso contra la luz; quirotecas—*χειρ, τεκω*—cubre-manos, por guantes: Si dijéramos con Horacio...
«*Oh ego loevus,*

Qui purgor bilem verni sub temporis oram!»
cometeríamos un grecismo, puesto que, en la lengua latina jamás un verbo pasivo rigió á un acusa-

tivo paciente: en el propio defecto incurriría quien tradujera literalmente la cláusula del poeta latino, diciendo: «¡Oh necio de mí, que soy purgado la bilis á la entrada de la Primavera», porque tampoco en español puede construirse con acusativo paciente un verbo pasivo; débese dar otro giro á la frase y decir: «¡Oh necio de mí, que me purgo de bilis á la entrada de la Primavera», para evitar así el grecismo y dar pureza á la frase traducida: sería latinismo decir: flamígero—*flammam gero*—que lleva llama, aligero—*alam gero*—que lleva alas, armipotente—*arma potens*—poderoso en las armas.

Dice Iriarte en su fábula el Gato, el Lagarto y el Grillo:

«Ello es que hay animales muy científicos,
En curarse con varios específicos,
Y en conservar su construcción orgánica,
Como hábiles, que son, en la Botánica.
Pues conocen las hierbas diuréticas,
Catárticas, narcóticas, eméticas,
Febrífugas, estípticas, prolíficas,
Cefálicas también y sudoríficas, etc.»

Las palabras del Gato, dirigiéndose al Lagarto en la misma Fábula, son también preciosas.

¡Qué ansias tan mortíferas!
Quiero por mis turgencias semihidrópicas
Chupar el zumo de hojas heliotrópicas.

Si es un defecto el uso innecesario de las palabras cultas, no lo es, sino fuente de inagotable riqueza para nuestra lengua, cuando con ellas se trata de

expresar ideas nuevas, como sucede frecuentemente en ciencias, literatura y artes—*telegrama, telefonema, telefonar, fotografía*—ó cuando conspiran á la decadencia del estilo, evitando el empleo de términos obscenos, indecentes y groseros. Así lo comprendieron nuestros clásicos: «Ten cuenta, Sancho, de no mascar á dos carrillos, ni de *erutar* delante de nadie; eso de *erutar* no entiendo, dijo Sancho, y Don Quijote le replicó: *erutar*, Sancho, quiere decir, *regoldar*; y este es uno de los más torpes vocablos, que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo; y así la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar* y á los *regüeldos, erutaciones*: y cuando algunos no entiendan estos términos, importa poco; que el uso los irá introduciendo con el tiempo: esto es enriquecer la lengua sobre quien tienen poder el vulgo y el uso.»

El culteranismo, vicio muy en boga en nuestra literatura de los siglos XVII y XVIII, fué celosamente combatido por literatos insignes, como Quevedo, P. Isla, Iriarte, etc.

Llamamos Neologismo al uso ó empleo de una palabra nueva: si ésta nace de la necesidad, y en su estructura ó forma externa cumple con las condiciones, que el arte literario le impone, será corriente y aceptable en el idioma; tal sucede en las palabras del sistema métrico decimal aplicadas al nuevo sistema de pesos y medidas; *ferrocarril, tranvía*, etcétera. En este caso el Neologismo, lejos de ser un defecto contra la pureza de las voces, es fuente de

riqueza para los idiomas, llave de oro, que franquea la puerta medianera entre el santuario del idioma y el tesoro inagotable del bien decir: mas, si el Neologismo es innecesario, caprichoso y refractario al espíritu estético y genio nacional de la lengua, es un verdadero barbarismo, que debe proscribirse en absoluto; tal sucede con *planear, listeza, soñación, modesturas, modestición, finitura, finición, medicina*, no en el sentido de ciencia de curar sino en el de mojar—*madein*—educar, en el de sacar de; no en el de enseñar sanos principios de moralidad.

Conforme con esta doctrina, el docto maestro Horacio aconseja que seamos muy parcos y cautos en la invención y empleo de los neologismos, ó palabras nuevas, advirtiéndonos, que sólo cuando para dar á conocer ciertas novedades, como los ocultos atributos de un ser, que el análisis científico muestra por vez primera; un artefacto nuevo, un glorioso invento alcanzado por la mecánica; cuando para llenar estos fines, por no encontrar dentro del idioma nacional medios adecuados de manifestación, nos veamos en la imprescindible necesidad de apelar á la esfera, generalmente vedada, de lo desconocido, nos será concedido el permiso de inventar una palabra nueva; este signo oral inventado no lo ha de haber sido al capricho del autor: Horacio mismo nos da la pauta, á que forzosamente han de ajustarse tales innovaciones, para ser legítimas, cuando dice: que las palabras nuevas por composición serán hijas de un ingenioso enlace, que con le-

ves inflexiones del elemento componente exprese la idea nueva, que nos proponemos comunicar, y, si de invención de palabras nuevas simples se trata, Horacio asigna á la lengua griega y nosotros á la griega y á la latina el privilegio de ser exclusivamente las fuentes, á que debemos acudir, para tomar de ellas el elemento ideográfico, que para expresar un concepto necesitamos; pero tanto aquéllas de elementos simples conocidos, como éstas ya simples, ya compuestas de partes desconocidas, no tendrán validez, ni serán de uso corriente, si, después de inventadas, no han sido refundidas en la turquesa de nuestro idioma, para tomar así el sello y carácter nacional, que tan indispensablemente necesitan: las leyes de analogía ó semejanza con otras palabras de idéntica procedencia y formación y la práctica en tales casos seguida por doctos escritores, servirán al inventor de la palabra hallada para dar á sus concepciones el sello y carácter nacional cifrados en el uso corriente: respecto á las palabras tomadas modernamente de idiomas extranjeros, téngase presente lo expuesto al tratar del barbarismo.

El Modismo, llamado también idiotismo por algunos escritores, consiste en el empleo de giros particulares, propios de una región ó provincia, formados en el molde del uso vulgar contra las reglas de la gramática: ejemplo: En una jícara de chocolate me voy hasta Daroca: (aragonés).

Unas veces se confunde con el barbarismo: otras

con el solecismo: debe evitarse absolutamente.

El Purismo consiste en la manía afectada, con que ciertos escritores huyen, á fuer de inexorables, no sólo de los descuidos, sino también del empleo de licencias gramaticales autorizadas por los buenos hablistas: quienes así proceden, se llaman puristas.

Ejemplo:

«Dadme guirnaldas bellas
Los que sabéis amar,
Que de mi ninfa *en* ellas
Quiero la frente ornar»;

tachado por los puristas respecto de la preposición *en*.

Corrección.—Llamamos correctas á las palabras que en su estructura material y en su concordancia y régimen se escriben, pronuncian y construyen en conformidad con las reglas de la gramática y diccionario de la Academia de la Lengua.

La corrección puede aparecer en las palabras y en la construcción.

Faltaríamos á la corrección en las palabras:
1.º, pronunciando y escribiendo v, c, g, i, por b, z, q, j, y, ó viceversa: bervo, quidado, ygnominia, por verbo, cuidado, ignominia.

2.º En todos los tiempos y personas de los verbos irregulares; tuviera, tuviese, tendría, hice, satisfaré: éstas no se conceptúan defectuosas, por haberlas adoptado el uso corriente.

3.º En todas las figuras de Metaplasmo, Próte-

sis, Epéntesis, Parágoce, Aféresis, Sincopa, Apócope, Antítesis y Metátesis, por medio de las cuales se modifica la estructura externa de la palabra, añadiendo, suprimiendo ó cambiando algún elemento fonético de la misma: aplanchar, vierdeis fuerdeis, pege, por planchar, viereis, fuereis, pez: pusiste, cornado, entonces, por dispusiste, coronado, entonces: gozne, perlado, por gonce y prelado; cantilena, por cantinela, etc.: tan sólo son admisibles en poesía y escritos jocosos de prosa.

4.º Finalmente en las Sinalefas, Sístoles, Diástoles, Sinéresis, Diéresis y Ethilipsis latina: impio honor, ruído, juéz, lealtad;

«*Italiam, Italiam primus conclamat Achates*»,

Italia, Italia, grita el primero Acates.

Le impele su lealtad á defenderle.

Tales licencias sólo están autorizadas en poesía.

En cuanto á la corrección de las construcciones, debe atenderse á la concordancia y al régimen.

En punto á la concordancia, obsérvense las reglas de la gramática, es decir: 1.º que los dos sustantivos, que forman la aposición, estén siempre en un mismo caso; v. gr.: Cervantes, perla de la Literatura española: 2.º que el adjetivo concierte con el sustantivo en género, número y caso; v. gr.: mujer fuerte: 3.º que el verbo concierte con el sujeto en número y persona; v. gr.: ¿quién la hallará? 4.º que

el relativo concierte con el antecedente en género, número y persona; v. gr.: dad á Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César: «*Reddite, quae sunt Caesaris, Caesari, et quae sunt Dei, Deo.*» (S. Pablo).

Faltamos á la corrección por concordancia gramatical: 1.º cuando por Silepsis cambiamos el género ó número de los elementos concertados; v. gr.: «Esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza y no de voluntad» (Cervantes).— *Capita conjurationis virgis caessi*: los cabezas de la conjuración fueron azotados con varas.

Tales incorrecciones son muy usuales y corrientes entre los buenos escritores: en ellas se atiende para la concordancia no á la terminación material de la palabra, sino á su significado.

2.º Cuando para evitar cacofonía, se antepone el artículo *el* á varios nombres femeninos, que principian con *a* ó *ha* acentuada; v. gr.: «El aura respiraba blandamente.» La eufonía del lenguaje exige con mucho acierto que así se haga.

3.º Respecto á palabras ambiguas, advertiremos que, cuando se usan en la acepción y género, en que el uso las admite, no existe incorrección inadmisibile; pero sí en el caso contrario: *orden* — precepto ó mandato — es femenino: lo es igualmente en la acepción de asociación monacal ó instituto religioso; pero es masculino significando el Sacramento del orden sacerdotal, la buena disposición — orden público, — serie de clasificación, — orden de los mamíferos —: lo propio observaríamos con otras palabras

de esta especie, *punte, arte, mar*, etc. Contrariar el uso en lo que dejamos expuesto es faltar á la corrección por concordancia.

Respecto al régimen, obsérvense también las reglas sintáxicas de la Gramática.

Faltaríamos á la corrección por régimen: 1.º, construyendo un verbo intransitivo con complemento directo; v. gr.: *Juan os vegeta; yo os camino*: permite, no obstante, el genio de nuestra lengua, que por imitación latina digamos con Cervantes: «El sudor, *que sudaba* del camino era sangre, que salía de las heridas, que había recibido en el combate.»—«*Pueden ir su camino*»; y con Santa Teresa: «*Olía un olor muy malo* como de piedra de azufre.»

2.º En la construcción del verbo con el pronombre de tercera persona, poniendo las formas de dativo por las de acusativo y viceversa: enseña la Gramática que las formas del pronombre de tercera persona *él, ella, ello*, en dativo de singular y plural son, respectivamente, *le, les*: podremos, pues, decir: «el juez persiguió á un ladrón, *le* tomó declaración, *le* notificó la sentencia»; mas no: «el juez persiguió á un ladrón, *lo* tomó declaración y *lo* notificó la sentencia».—«Vi á tu hermana y *le* di una flor»: y nunca: *la* di una flor.—«Llegaron dos señoras, *las* recibió con amabilidad, *les* oyó su pretensión y *les* concedió cuanto pedían.» (F. A. C.).

Enseña igualmente la Gramática que las formas de dicho pronombre en acusativo son: *le* ó *lo* para el masculino singular; *la* para el femenino; *los, las*

para masculino y femenino en plural; v. gr.: Conoci á Pedro, y *le* ó *lo* detuve para llevar *le* ó *lo* á mi casa.—¿Leiste la sentencia?—Sí, pero no *la* comprendí.—Convoqué á los amigos y *los* convidé á cenar.—Tan pronto como *las* vi, *las* saludé. Faltar á las reglas dadas en cuanto al régimen, es pecar contra el segundo caso.

Respecto de si se debe anteponer el pronombre reflexivo *se* á cualquiera de los personales, con que se combine, diremos, que así lo exige la Gramática de la Real Academia Española, por más que varias veces lo hemos encontrado pospuesto á *te* en clásicos de primera autoridad, como Cervantes en su *Quijote* y Quevedo.

3.º Usando sin necesidad construcciones anticuadas ó extranjeras; v. gr.: «*Voy buscar de la agua*», por voy por agua.

4.º Cuando se omita la preposición, con que un verbo debiera construirse, como *ascendió capitán*, por *ascendió á capitán*.

5.º Cuando se pone una preposición por otra, como *asomarse en* la ventana, en vez de *asomarse á* la ventana.

6.º Cuando dos verbos se construyen con preposición diferente, y se pone una sola, refiriéndose á los dos; v. gr.: se dedicó y envejeció *en* la política.

Los defectos relativos á las construcciones gramaticales son siempre graves, si proceden de ignorancia; mas á veces, aun sabiendo las reglas de sintaxis, quebrantamos alguna por inadvertencia:

estos defectos se llaman descuidos; tal sería la supresión de la proposición *de* en la oración siguiente: «pronto trataré *acerca la concisión* de las palabras y construcciones.»

Propiedad, precisión y exactitud. —La propiedad de las palabras y oraciones consiste en que los términos y construcciones empleados para significar un concepto, ó un juicio, expresen cabalmente lo que el autor se propuso y no cosa distinta: ejemplo: se trepa *por un árbol, por un balcón, por una sierra escarpada*; mas no *de una silla, ni de una mesa*: decir, pues, se trepó *de la mesa, ó de la silla*, es pecar contra la propiedad del lenguaje. —Se *bruñe el acero, el bronce, los metales; se pulimentan las maderas*; digamos con el traductor de Horacio: «¿por ventura, toda vez que ha invadido los ánimos esta polilla y codicia de riquezas, esperamos poder inventar versos dignos de unirse con aceite de cedro y de ser conservados en *bruñido* ciprés?» y habremos pecado contra la propiedad del lenguaje.

La precisión es una cualidad literaria, hermana gemela de la propiedad. Llamamos precisa á una palabra ó construcción, que de una manera bien delimitada y concreta significa el concepto, que deseamos expresar; en términos, que no pueda confundirse con ningún otro.

Los vicios opuestos á la precisión son dos: la vaguedad por defecto y la redundancia por exceso. Adolece de vaguedad el siguiente ejemplo, contestación de la Pitonisa á la consulta del Rey de Lidia,

según Herodoto: «Pasando Creso el Halis, arruinará un gran imperio.» ¿De quién era éste?

2.º Si, hablando de un cautivo cristiano, digo que se le encontró en una mazmorra arrastrando una cosa; habrá falta de precisión, porque la palabra, *cosa*, por su carácter general, es vaga é indeterminada: si sustituyendo la voz *cosa* por la palabra, *cadena*, afirmamos que arrastraba una cadena; habrá mayor precisión, aunque no la suficiente, porque no sabemos de qué era la cadena: si, determinando más el término, *cadena*, afirmo que arrastraba una gruesa cadena de hierro, la precisión, sin ser redundante, habría llegado al ápice exigido por la claridad del pensamiento; pero, si afirmo que arrastraba una gruesa cadena de hierro, formada de eslabones enlazados unos con otros desde el principio hasta el fin, la construcción resultará nimiamente precisa, hasta hacerse redundante.

Débase evitar á todo trance la vaguedad, ora por medio de palabras de significación propia y concreta, ora por medio de epítetos, genitivos determinativos, oraciones incidentales, etc.; pero evitando incurrir á la vez en el extremo opuesto de la redundancia pesada y estéril, á fuer de exageradamente precisa.

Para lograr tan relevante cualidad, es indispensable que el escritor tenga una idea muy clara del objeto, que pretenda manifestar; que lo haya estudiado mucho y comprendido bien y que disponga á placer del dominio de la lengua.

Frecuentemente observamos en el trato común de las gentes y aun en Ateneos, Cátedras, Academias y Congresos científicos y literarios oradores que para emitir un concepto ó fijar la comprensión de una idea, dicen, repiten, insisten en lo mismo, variando maravillosamente en vertiginosa locuacidad el giro del pensamiento, logrando sólo tal vez al final de sus esfuerzos dejar el concepto tan obscuro como al principio. ¿Por qué? Porque tales paladines de la palabra no poseen idea distinta del objeto, que intentan comunicar, y aún menos de la naturaleza del idioma en que se expresan.

La exactitud de las palabras es otra cualidad, afine á las dos anteriores, que consiste en que la voz ó construcción exprese la idea que deseamos expresar de una manera íntegra, es decir, sin añadir ni quitar nada: si de una madre, decimos, *abandona* á sus hijos, el término *abandona* es exacto, porque significa que falta á la obligación que tiene de atenderlos y cuidarlos; pero si el mismo verbo se predicara del amigo, que, cansado *se retira* del paseo, la voz sería inexacta, porque el amigo ninguna obligación tiene de pasear; lo exacto sería decir: el amigo, cansado de pasear, *deja* el paseo, ó *se retira* de él.

Se ve cuán afines son estas tres cualidades, propiedad, precisión y exactitud; mas también podrá observarse su diferencia; la primera, significa que se expresa la idea que deseamos comunicar y no otra distinta; la segunda, que no se enuncia con términos generales que puedan convenir también á

otra; la tercera, que no se le añade ni quita nada de lo que exclusivamente le corresponde.

No hay más que un lenguaje que sea en absoluto propio, preciso y exacto,—el del cálculo matemático—; todos los demás poseen estas cualidades de una manera relativa, aunque suficiente, para expresar los pensamientos: un autor expresa con la necesaria propiedad, precisión y exactitud en un verso, lo que otros necesitan hacer en seis por razón de circunstancias: cuando el Emperador Severo en el *Polinto* de Corneille dice, refiriéndose á los cristianos: «Hacen votos por mí que los persigo», aunque sucintamente, expone su pensamiento con la debida propiedad, precisión y exactitud; pero Racine en su *Esther* necesitó seis versos para exponer con propiedad, precisión y exactitud el mismo pensamiento: dice Esther dirigiéndose á Asuero: «Adorando los judíos en sus cadenas al Dios que los castiga, mientras que vuestra mano, que pesa sobre ellos, los entregaba sin defensa á sus perseguidores, suplicaban á este Dios que velara por vuestros días, que rompiera la trama criminal de los malvados y pusiera vuestro trono á cubierto de sus maquinaciones.»

Ambos ejemplos poseen la debida propiedad, precisión y exactitud: Severo, como hombre de estado, no dice más que unas cuantas palabras, aunque llenas de energía: Esther, que desea conmover á Asuero, amplifica la idea ú oración de los cristianos por sus enemigos: Severo se contenta con hacer

una reflexión: Esther dirige á Asuero una súplica: aquél debe ser y es conciso como imperante: ésta, como cautiva, debe desplegar una elocuencia conmovedora para vencer la resistencia del enemigo de su pueblo á perdonar á Israel.

Uno de los mayores escollos con que tropiezan la propiedad, precisión y exactitud de las palabras y construcciones, está en el uso de las voces equívocas y sinónimas: reservamos los equívocos para otro lugar: veamos qué son sinónimos.

Llamamos sinónimos á las palabras que se escriben y pronuncian de distinta manera y tienen en el fondo un significado semejante: ejemplos: *abest, scedit, fugit, evassit, erumpit* en latín: pelo, cabello, ceja, barba, vello; avaro, avaricioso, avariento; oír, escuchar; mirar y ver, en español.

Estas tres cualidades son el alma de la composición literaria; por tanto, jamás será recomendado suficientemente su empleo en toda clase de escritos: para llegar á este fin, necesitamos: 1.º, conocer bien el asunto: 2.º, conocer á fondo el idioma en que hayamos de exponer el pensamiento, profundizando sus secretos en las buenas gramáticas y diccionarios: 3.º, completar este conocimiento con la constante lectura é interpretación de los autores clásicos más recomendables: 4.º, un examen concienzudo de las voces sinónimas y equívocas estudiadas en buenos tratados de sinonimia y de equívocos y un frecuente trato ó consultar con excelentes hablistas.

Cuando veamos á un orador ó escritor corregirse á menudo, insistir sobre la misma idea, sin decir nada nuevo, usar de amplificativos, — *es decir, esto es, como, á modo de, casi, con corta diferencia, especie de, etc.*, — podremos asegurar que el escritor no posee estas cualidades literarias.

Concisión. — Llamamos concisa á la palabra ó construcción que, además de significar exactamente el concepto ó juicio que deseamos comunicar, lo expone con solos los términos necesarios para su cabal inteligencia. Si con García de la Huerta en su *Raquel*, decimos:

«Traidores, fué á decirles (Raquel) y turbada,
Viendo cerca del pecho las cuchillas,
Mudó la voz y dijo: Caballeros,
¿Por qué infamáis los ínclitos aceros?»...

habremos expuesto el pensamiento con la debida concisión.

De dos modos se puede faltar contra la concisión: por exceso, es decir, por omitir en el discurso palabras ú oraciones necesarias para el completo esclarecimiento del pensamiento, — concisión desmedida ó Elipsis exagerada — ó por defecto — difusión ó redundancia —: consiste la primera en omitir en el discurso palabras ú oraciones necesarias para el completo esclarecimiento del pensamiento: ejemplo: *Esne tu Rex?*

Consiste la difusión ó redundancia en expresar palabras, oraciones ó cláusulas innecesarias para

la expresión exacta del pensamiento. Si pretendiendo traducir el siguiente pasaje de César «*Omnibus rebus ad profectionem comparatis, diem dicunt, qua die ad ripam Rhodani omnes conveniant*», dijésemos: preparadas todas las cosas necesarias para la partida, los Helvetios fijan el día, *en el cual día* todos debieran reunirse en la ribera del Ródano», habríamos faltado contra la concisión, pues bastaba haber traducido... *señalan el día en que...*: la repetición del consiguiente *día*, es una redundancia.

El P. Estella, enamorado de la pompa y el ornato en el decir, se vale de un sinnúmero de palabras vacías de sentido, que constituyen verdaderas redundancias; dice en la primera parte del libro *Vanidad del mundo*: «No quiere el Señor nuestro corazón *partido ni dividido, sino entero*»; tan preciso quiso ser, que cayó en el extremo opuesto, porque, claro está, que, si el Señor no quiere el corazón *partido*, no lo ha de querer *dividido*, y no queriéndolo *dividido*, necesariamente lo ha de querer *entero*.

Cicerón repite casi las mismas palabras, cuando dice: «*Non solùm, igitur, illud iudicium iudicii simile, iudices, non fuit.*» Aquello, pues, ¡oh jueces! no fué juicio, ni semejante juicio.

Id. de difusión por tautología: «La alegría que tiene, el gozo que siente, el júbilo que experimenta, el placer que disfruta el avaro, al acariciar sus sacos de oro.»

Id. por perisología. «Con intención de embarcarme en Cádiz fui al puerto, busqué al capitán, con-

vine el pasaje, me dirigí al muelle, salté dentro del buque y partimos para Honduras»: esta perisología se habría evitado diciendo: «Con intención de embarcarme, llegué á Cádiz, convine el pasaje, me embarqué y partimos para Honduras.»

No debe confundirse la redundancia con lo pleonástico, porque, aunque haya muchas palabras y construcciones pleonásticas plenamente redundantes, también las hay que no lo son: si hablando de la comisión de un delito grave, cuyo esclarecimiento importa, y que es negado con tenacidad por el presunto delincuente, dijésemos: *yo lo vi*, ni habría difusión, ni redundancia; la oración sería perfectamente concisa: si dijésemos: *yo mismo lo vi*, la oración, sin ser tan concisa como la anterior, lo sería suficientemente sin que se la pudiera tachar de lo uno ni de lo otro, pues el pleonasma que contiene, confundido por algunos con la redundancia, es elemento necesario para la expresión enérgica del pensamiento, dada la situación crítica en que se encuentra el testigo, contradicho por el asesino: si dijésemos: *yo mismo lo vi con estos ojos, que se ha de comer la tierra*, la oración pasaría á ser difusa y redundante á la vez.

Así una como otra debe evitarse; la primera, porque mata la claridad del pensamiento, indispensable en todo escrito; la segunda, por el hastío que en el ánimo del oyente ó lector infunde.

No se oponen á la concisión la abundancia, ni la riqueza del estilo. Entendemos por abundancia del

estilo el empleo de palabras y giros selectos capaces de expresar aspectos, circunstancias y pormenores interesantes, con que avalorar el conjunto: y por riqueza, el fondo espiritual, que á aquella sirve de base, es decir, las ideas ó pensamientos, que constituyen tales aspectos, circunstancias, pormenores ó adornos, que sirven como de complemento al cuadro literario: la riqueza y la abundancia en el decir tienen entre sí grandes afinidades: la una afecta á la forma; la otra al fondo del pensamiento, y ambas suelen ir unidas constituyendo el alma de la buena amplificación oratoria.

Difícilísimo es conciliar estos dos importantes extremos con una justa precisión y concisión; mas también es el punto, en que se distinguen los buenos de los malos escritores: solamente lograrán armonizarlas, quienes posean del asunto ideas suficientemente luminosas y concretas, y profundo dominio del lenguaje: véase de qué manera tan admirable las armoniza el Mtro. Granada, cuando amplifica la embajada de Dios al Justo, diciendo: «Decidle al Justo que bien; decidle que en hora buena él nació y que en hora buena morirá y que será bendita su vida y su muerte y lo que después de ella le sucederá: decidle que en todo le sucederá bien; en los placeres y en los pesares, en las honras y en las deshonoras, porque á los que aman á Dios todas las cosas sirven para su bien; decidle, que, aunque se trastornen los elementos y el cielo se caiga á pedazos, él no tiene qué temer, sino por qué levantar la

cabeza, porque entonces es llegada la hora de su redención.»

Respecto de la concisión recuérdense los preceptos dados en la precisión.

Claridad.—Es la claridad la cualidad más esencial de la palabra, sin la cual ésta carecería de finalidad, porque al hablar nos proponemos inmediata y principalmente comunicar á nuestros semejantes lo que sentimos, pensamos ó queremos. Por eso han dicho muy bien excelentes escritores, que sin esta cualidad los adornos más ricos del estilo no son más que ráfagas, que relumbran en medio de las tinieblas, y que deslumbran al lector en vez de darle luz deliciosa; pálidos fulgores en el seno de la obscuridad, que fatigan al lector sin deleitarle.

Es clara una palabra ó construcción, que sin dificultad, ni esfuerzo se entiende, supuesta la aptitud necesaria.

¿Cómo nos persuadiremos de haber llegado á dotar á nuestra palabra de tan importante cualidad literaria?

En la conversación ordinaria, por el efecto que en nuestra alma causa oír á un hombre, cuando habla ó cuando escribe. Si para comprender lo que refiere, necesitamos seguirle con mucha atención, relacionando antecedentes y consecuentes; si en el curso de la conversación ó lectura, nos paramos á reflexionar sobre el significado de las voces ú oraciones; si necesitamos hacer esfuerzos en ocasiones dadas para interpretar el sentido; repasamos, lee-

mos y releemos lo escrito, podemos asegurar sin temor de errar que en el lugar de la obra literaria, donde tal ocurra, no existe la debida claridad.

La palabra ó construcción que no se comprende á primera vista y sin esfuerzo, se denomina obscura. Se oponen principalmente á la claridad de las palabras y construcciones el equívoco, las palabras homónimas, las técnicas, las construcciones anfibológicas, y otras, que quedaron tratadas en los pensamientos.

Llámanse equívocas las palabras que se escriben y pronuncian de la misma manera, y, sin dejar de ser la misma parte de la oración, tienen, ó pueden tener, dos ó más significados distintos, v. gr., regla, mano: la primera puede significar un instrumento de carpintería, que sirve para trazar líneas rectas; la ley, estatutos ó reglamento, por que se rige una comunidad y el precepto científico-literario para hacer bien una cosa: la segunda significa la extremidad inferior del brazo humano; la vez ó turno en el juego; cierta cantidad de mies, que cabe en el puño y mano de papel etc.: v. gr. Cierta señora se presentó un día á Quevedo, pidiéndole *escudos*: «Señora, repuso Quevedo, yo no poseo *escudos*; sólo tengo *uno* viejo y maltrecho, que heredé de mis mayores.» — «Si en Cabra, dice un escritor jocoso, hay más *Sierras* que en una carpintería, en Zaragoza se cuentan más *Pilares* que en la mezquita de Córdoba.»

Las palabras equívocas tienen perfecta cabida en las composiciones jocosas — sonetos, romances, letri-

llas, epigramas, etc.,—pues por medio de ellas luce muchas veces el ingenio humorístico del escritor, formando juegos de palabras,—equivocos—con que á veces se expresan delicadamente pensamientos ingeniosos; pero no deben prodigarse demasiado, porque fastidian pronto: su empleo en escritos de carácter serio y elevado constituye un defecto grave.

Llámanse homónimas las palabras, que se escriben y pronuncian de idéntica manera, son distinta parte de la oración y tienen diferente significado: realmente son equivocos, á que los preceptistas han dado esta nueva denominación: de ejemplo pudieran servir *llama, vino, sierra* y otros mil (1).

Ejemplo:

Vino el francés con botas de camino
y sed de ver los campos de Castilla,
y la corte del mundo maravilla
le salió á recibir como con vino.

Existen otros equivocos y homónimos llamados imperfectos, por ser palabras, que sólo varían por razón de reglas de ortografía, teniendo un significado muy diferente: por la rapidez de la pronunciación aparecen ser ya una misma, ya distinta parte de la oración: los preceptos de la fonética y de la ortografía exigen que se escriban y pronuncien de distinta manera: tales son *bibere* y *vivere* en latín;

(1) Hay autores que califican impropriamente de homónimos á los nombres propios de persona—Rafaeles:—en nuestro concepto más que homónimos según la definición son equivocos.

beber y *vivir*; *bacía* de barbero y *vacía* adjetivo; *barón*, título nobiliario y *varón*, hombre en su edad reflexiva.

El empleo de los homónimos perfectos ó imperfectos está sujeto á las mismas leyes, que las palabras equívocas.

Llámanse técnicas las palabras propias de ciencias, literatura ó artes: como *eclipse*, *perihelio*, *afelio*, en Geografía: *termómetro*, *higrómetro*, *barómetro*, *fotómetro*, en Física: el conjunto de voces técnicas, referentes á una ciencia, arte ó literatura, constituye su tecnicismo ó nomenclatura.

Además del tecnicismo puramente científico, existe otro de nivel hasta cierto punto más bajo, por ser más vulgar y conocido: no existe una sola profesión, que carezca de una nomenclatura propia y adecuada más menos extensa y conocida: *flanco*, *vanguardia*, *retaguardia*, *ángulo*, *circunferencia*, *tiralíneas*, son indudablemente términos técnicos en Táctica y Geometría; mas, á fuer de ser más conocidos por la masa general del pueblo culto, han pasado ya al lenguaje común.

Si el Arte prohíbe emplear el tecnicismo puro en la conversación ordinaria y corriente, por inducir á obscuridad y tacha de pedantismo retórico á quien lo emplea, á menos que lo haga ante personas, que hayan estudiado la ciencia á que pertenezca, no existe tal inconveniente, cuando de la segunda se trata, antes bien resultaría maltrecha la ilustración y cultura del sujeto que pretendiera sustituir

ese tecnicismo de segundo orden por otro más ordinario, bajo, vulgar: hoy se dice entre personas cultas; *la vanguardia, retaguardia y flancos* del ejército, sin riesgo de ser tildado de pedante; y nos causaría penosa impresión escuchar á quien dijera *la parte delantera, trasera, lados* del ejército; *echalíneas* por *tiralíneas*, etc.

Llámanse anfibológicas las construcciones, que ofrecen al lector doble sentido. Dice Quintiliano: «*Testamento quidam jussit poni statuam auream hastam tenentem*», y en otro lugar: «*Vidi statuam auream hastam tenentem.*» «Uno mandó en su testamento que se le erigiese una estatua de oro, que tuviese en la mano una lanza.—Vi una estatua de oro, que tenía en la mano una lanza:»—no se sabe con precisión, si sólo era de oro la estatua, ó sólo la lanza, ó ambas cosas á la vez.

A la obscuridad de las palabras y construcciones conspiran otras varias causas, que pueden verse tratadas en el lugar correspondiente de los pensamientos.

Naturalidad.—Llámanse naturales las voces y construcciones, que brotan espontáneamente del asunto, con tal sencillez y falta de artificio, que, quien nos escucha ó lee, juzga que á él no hubieran ocurrido otras: el defecto contrario á esta cualidad literaria se denomina afectación: cuanto de la naturalidad y su vicio opuesto se ha dicho al tratar de los pensamientos, puede sobreentenderse aquí, por ser idéntica cualidad en una y otra parte.

Energía.—Llamamos enérgica la palabra ó construcción, que expresa un concepto ó juicio de tal manera, que produce en el ánimo del oyente una impresión viva y fuerte: su opuesta se llama débil.

La energía respecto de las palabras y construcciones, viene á ser en Literatura lo que la plancha metálica para con los caracteres en tipografía: así como ésta sirve para grabar indeleblemente sobre el papel los caracteres menos huecos tipográficos convenientemente dispuestos, aquélla, actuando sobre las concepciones de nuestra alma, las graba indeleblemente en la fantasía del espíritu.

No debemos confundir la energía con la vehemencia, y menos con la fiereza: la vehemencia consiste mas que en la fuerza de la expresión, en la vivacidad animada por el sentimiento; es el movimiento impetuoso de la palabra, producido por la rápida sucesión de las ideas é impresiones; y la fiereza es la energía salvaje con cierto matiz de arrogancia y crueldad.

Ejemplos: de energía. «*Quid est, Catilina, quod jam amplius expectes, si neque nox tenebris obscurare coetus nefarios nec privata domus parietibus continere vocem conjurationis tuae potest?*» «¿Qué motivo hay ya, Catilina, para que esperes más, si ni la noche con sus tinieblas ocultar puede tus nefarias reuniones, ni tu casa con sus paredes contener la voz de tu conjuración?»

Id. de vehemencia. «*Quo usque tandèm abutère, Catilina, paciéntiâ nostrâ? Quamdiù nos etiam furor iste tuus eludet? Quem ad finem sese effrenata jactabit audacia?*»

«¿Hasta cuándo, Catilina, has de abusar de nuestro sufrimiento? ¿Hasta cuándo hemos de ser ludibrio de tu furor? ¿Hasta qué término se ha de vanagloriar tu desenfrenada audacia?»

Id. de fiereza.

Mas ¿cómo vos atrevisteis
A un home, que sólo Dios
Siendo yo su fiijo, puede
Facer aquesto otro non?
La su noble faz ñublasteis
Con nube de deshonor,
Mas yo desfaré la ñiebla,
Que es mi fuerza la del sol.

(ROMANCE ANÓNIMO.)

Siendo la energía en su fondo una virtualidad propia de nuestra alma, puede manifestarse *ad extra* en cuanto abarca la triple naturaleza de este ser espiritual; por eso la vemos en la esfera del sentimiento, como en la de la inteligencia y voluntad, naciendo á veces de la naturaleza del objeto expresado; otras del carácter y modo de ser de un personaje, no pocas de la situación y circunstancias en que se encuentra y de ciertas impresiones y súbita sorpresa, que en momentos dados de nosotros se apodera: nadie duda que un objeto sublime, un carácter militar, una situación desesperada, son capaces de ser expresados con mayor energía que sus opuestos. Edipo (1), al explicar á su amigo Hiparco

(1) Edipo mató inconscientemente á su padre, Layo, y se casó con su madre, Yocasta, de quien tuvo sucesión.

la terrible incertidumbre, que en su pecho abrigaba de ser él por parricidio é incesto el autor de las desgracias de su amado pueblo; Cicerón, sorprendido en pleno Senado por la presencia de L. Sergio Catilina, cuando lo había convocado para denunciar ante él los execrables planes por éste concebidos; Tarick, arengando á los suyos ante el temor de una hecatombe en el Guadalete y Chateaubriand cuando describe el infierno, son asuntos y circunstancias capaces de una energía que ni compararse puede con la que resultaría de pintar asuntos vulgares ó caracteres y circunstancias comunes, ordinarias y tranquilas.

Varios son los elementos, que además de la concisión, como base, contribuyen para la mayor energía de las palabras y oraciones: figuran en primer lugar: el contraste de las ideas y pensamientos, su colocación en climax progresivo, la metáfora y figuras patéticas, y en especial, los epítetos é imágenes.

Epítetos.—Llamamos epítetos—de επιθεμι, sobrepuesto ó adjunto—á los adjetivos, sustantivos y oraciones incidentales, cuyo fin es expresar cualidades de las personas ó cosas: aparece el epíteto unas veces en forma de adjetivo calificativo, v. gr.: el traidor Judas; otras, bajo la de un sustantivo de los llamados en Gramática continuados ó de aposición; v. gr.: Cervantes, *perla* de la Literatura Española; y, finalmente, bajo la forma de oración incidental ó de relativo; como Hernán Cortés, *que fué conquistador*

dor de Méjico, floreció en el siglo XVI (1). Ejemplos:
«¡Ay Póstumo, Póstumo, con qué rapidez se deslizan los fugaces años! No contendrá la piedad las arrugas de la cara, la vejez inminente, ni la inevitable muerte.» Hor.

Otro.

Salió á misa de parida
A San Isidro, en León,
La noble Jimena Gómez,
Mujer del Cid Campeador.

Otro.

Cubierto Tucapel de fina malla
Saltó, como un ligero y suelto pardo
En medio de la tímida canalla,
Haciendo plaza el bárbaro gallardo.

(ERCILLA.)

Para su buen uso, ténganse presentes las siguientes observaciones:

1.^a Los epítetos deben ser necesarios é interesantes, es decir, que siempre deben responder á alguna necesidad intelectual, y ser manifestación de alguna nueva belleza, que avalore el conjunto; deben ser, dice un notable escritor, como un toque, que al cuadro añada una belleza nueva: si el toque resulta inútil ó desgraciado, el epíteto, lejos de ser belleza, se convierte en defecto: si dijésemos con Rousseau: ¿Hasta cuándo, ídolo *engañoso*, hemos de honrar tus altares con un culto vergonzoso y frívolo? (*Oda*

(1) No son epítetos los adjetivos, que forman unidad de concepto con el sustantivo, á que se juntan, v. gr., zona tórrida, mar muerto, polo ártico, etc.

á la *Fortuna*.)—M. Chapelain, según Crevier, ha sido objeto de una justa burla, por haber alabado en una de sus obras «Los dedos *desiguales* de su bella Inés».

Griegos y latinos llegaron á usar en determinadas circunstancias epítetos, que la crítica más indulgente consideraría superfluos en la actualidad; ellos decían *flavum aurum*, oro amarillo, *humida vina*, vinos húmedos, *aequoreum mare*, mar llano, y Alcidas llegó á decir: *sudor líquido*.

2.^a Serán oportunos, esto es, deben expresar cualidades ó modificaciones que tengan relación directa con el punto de vista en que consideremos el objeto; de lo contrario, lejos de contribuir á la energía, debilitan el pensamiento y producen en el ánimo tedio, frialdad, desagrado: si dijéramos: «la esposa *fiel* á sus santos deberes ha de complacerse en la compañía de su marido y de sus hijos», el epíteto *fiel* resultaría oportuno; mas si dijésemos: «la esposa de *blondos* cabellos y maneras *insinuantes* debe complacerse en la compañía... etc.», los epítetos, *blondos* é *insinuantes*, serían inoportunos y ridículos, por no concordar con el contexto del pensamiento capital.

3.^a Deben ser propios en significar algo que convenga á la naturaleza del ser á que se aplican: si decimos: «la *efímera* duración de las penas del infierno», el epíteto *efímero* es impropio, por no concordar con la naturaleza de las penas aludidas; dice un autor: «la *triste* aurora de aquel día vino á

anunciarle su desastroso fin»; *triste* es epíteto, que no se concilia bien con la entidad racional, *aurora*, puesto que según el sentir común de las gentes, ésta aparece siempre *alegre, risueña, placentera*.

4.^a Aunque los epítetos son tan necesarios para dar animación y movimiento al cuadro literario, es necesario no acumular muchos sobre el mismo objeto, porque se desvirtuarían unos á otros; en la prosa no poética, escritores clásicos suelen emplear uno, dos y á lo más tres epítetos, para calificar un sustantivo; debe no obstante advertirse, que en las enumeraciones, prosa poética y poesía, cabe al escritor mayor libertad en el empleo y número de los epítetos.

5.^a Por último advertiremos, que los epítetos no deben prodigarse demasiado, sobre todo en la prosa no poética: compara Quintiliano un discurso recargado de epítetos con un ejército, en que hubiera tantos escuderos como caballeros de combate; en tal caso, dice, habría doble número de personas; mas no se duplicaría el número de fuerzas combatientes; no obstante, debemos observar, que, en poesía y prosa poética, suelen emplearse con más frecuencia para dar al cuadro mayor calor y movimiento; así lo han practicado Horacio en sus Odas *Ad Maecenatem, Ad Romam*, etc., D. Juan Nicasio Gallejo en la *Al Dos de Mayo*, Cervantes en su *Pérsiles y Segismunda, Galatea*, y sobre todo en el *Quijote*; y Fenelón en su *Telémaco*: procúrese no distribuirlos á compás y con afectada simetría.

Imágenes.—Entienden algunos por imagen la efigie, estatua, cuadro ó pintura de objetos sagrados, Cristos, Vírgenes, Santos, etc.: definenla otros, diciendo, que es una expresión compuesta sólo de palabras, que significan objetos visibles; una expresión que pudiera dar á un pintor asunto para una pintura. (Monlau). Tal definición, que á la vez encierra dos sobre el mismo asunto y ambas de idéntica naturaleza, es viciosa; pues según el concepto de la misma en sus dos partes, pudieran y debieran ser tenidas por imágenes todas las manifestaciones de seres animados é inanimados con cuantos atributos y predicamentos la fantasía pudiera engalanarlos, *un caballo blanco, dos ejércitos formidables luchando en cruenta batalla, el suplicio de los comuneros de Castilla...* significan objetos visibles y tan dignos de pintarse, que á cada paso se nos ofrecen en dicho estado; jamás, sin embargo, podrá afirmarse con verdad que literariamente formen imagen.

Nosotros entendemos por imagen en literatura la manifestación de ideas abstractas revestidas con caracteres sensibles: para que exista la imagen en literatura se requieren dos elementos: uno espiritual, ideológico, pura concepción de nuestro espíritu racional—la idea abstracta;—y otro puramente material, visible, plástico, que sea como limbo sensible envolvente de aquella abstracción; es, por tanto, la imagen el punto medio donde convergen la razón y la fantasía; aquélla, suministrando las concepciones de realidad abstracta; ésta, vistién-

dolas con atributos, formas, colores y movimientos del mundo físico, corpóreo, material.

Ejemplo 1.º (España).

Junto al sepulcro frío,
Al pálido lucir de opaca luna,
Entre cipreses fúnebres la veo;
Trémula, hierta, desceñido el manto,
Los ojos moribundos
Al cielo vuelve, que le oculta el llanto:
Roto y sin brillo el cetro de dos mundos.
Yace entre el polvo, y el león guerrero
Lanza á sus pies rugido lastimero.

(J. N. GALLEGO.)

2.º

Mustio el dulce carmín de su mejilla
Y en su frente marchita la azucena,
Con voz turbada y anhelante lloro
De su verdugo ante los pies se humilla,
Tímida virgen de amargura llena;
Mas con furor de hiena
Alzando el corvo alfange damasquino
Hiende su cuello el bárbaro asesino.

(IBIDEM.)

Muchas veces la imagen está contenida en solas dos palabras unidas entre sí mediante formas gramaticales, —concordancia, régimen,—y es la manera más sencilla en que aquélla se nos puede ofrecer; así encontramos: *la juventud florida* ó *la flor de la juventud*; *el veneno de la envidia* y *el néctar de la lisonja*, como dijo Lafontaine: no pocas veces su gran valor literario consiste en la ilimitación de la idea, como

sucede con las ideas grandes, que á fuerza de ser grandes, son casi infinitas; así se ve con la idea de *espacio, tiempo, movimiento, inmensidad, eternidad, infinidad, Dios*. Cuando leemos en Ovidio: *Omnia Pontus erant*, refiriéndose al diluvio, todo el colorido de la imagen nace de la inmensidad del *Omnia*; en el *Todo era Dios, menos Dios mismo*, de Bossuet, hablando de los siglos de la idolatría, la fuerza y sublimidad de la imagen procede de lo indeterminado de sus dos ideas capitales: *Todo y Dios*.

No debemos confundir la imagen literaria con el cuadro y menos con la descripción; la imagen es el velo material de la idea abstracta; el cuadro y la descripción son el espejo en que por reflexión se ve el objeto mismo que se copia ó describe; v. gr., la muerte de Laocoonte, que Virgilio en su *Eneida*, libro II, nos exhibe, es un cuadro; la pintura de las serpientes que vienen á ahogarle una descripción, Laocoonte ardiendo una imagen.

Tampoco debe confundirse la imagen con la Metáfora; pues encontramos muchísimas metáforas, como las calcadas sobre objetos materiales ya visibles por sí mismos, que no llegan á la verdadera imagen. Cuando decimos: *el buen hijo es el báculo de su anciano padre; el ejército acampó al pie del monte*; hacemos uso de dos buenas metáforas que nadie calificará de imágenes; esto no impide que á veces la Metáfora y la imagen se hallen vinculadas en una misma forma literaria de un pensamiento determinado. Antonio Conde, en una de sus más bellas anacreón-

ticas, «*Al Amor*», nos ofrece un ejemplo que lo comprueba: dice:

En las nocturnas horas,
Cuando el Oso voltea
Del Boote á la mano,
Y ya la dulce fuerza
Del apacible sueño
A los hombres recrea,
Del trabajo domados,
Entonces Amor llega,
A mis umbrales pára
Y á las puertas golpea.
¿Quién va?, dije; ¿quién llama?;
¿Quién mi reposo altera?
Al punto me responde,
Y con voz halagüeña
Me dice el Amor: «Abre;
Soy un niño, no temas:
Voy perdido y mojado;
La luna no clarea,
Y la espantosa noche
Es atezada y negra.»
Compadécime oyendo
Estas súplicas tiernas:
Encendí luz y abríle
Al instante la puerta,
Y cátome allí un niño
Con todo tren de guerra:
Traía el rapazuelo
Arco de tirar flechas,
Alas también y aljaba
De las de Licya ó Creta.»

Respecto de las imágenes, ténganse presentes estas observaciones: 1.^a, las imágenes deben ser claras. La imagen supone siempre una relación de analogía entre términos: del conocimiento perfecto

de los términos y de lo adecuado y próximo de la relación depende la perfección y claridad de la imagen: 2.^a, las imágenes deben ser propias, adecuadas y bien sostenidas, es decir, que al convertir por imagen la idea abstracta en objeto sensible—columna, planta, río, etc.—, no le atribuyamos otros predicamentos ó caracteres sensibles que los que se hallen en armonía con la naturaleza y circunstancias del objeto material en que se la pretende hacer encarnar. Ejemplo: sería impropio decir con Lucrecio: *Et tibi rident aequora Ponti*. Y á ti sonríen las aguas del mar, porque el mar puede mostrarse tranquilo ó alterado, pero jamás riendo ni llorando.

3.^a La imagen debe realzar el pensamiento; pecaría contra esta regla decir con los griegos en un coro de tragedia: «*que en adelante las arañas hagan sus telas en nuestras lanzas y escudos*» para manifestar el deseo vehemente de una larga paz. 4.^a Finalmente, no deben acumularse muchas imágenes sobre un mismo objeto, porque lejos de esclarecerlo y abri-llantarlo, contribuirían á obscurecerlo, por la natural confusión que la aglomeración de las mismas produciría.

Decencia.—Llamamos decente á una voz ó construcción, que ni directa ni indirectamente expresa ideas indecentes; las palabras ó construcciones opuestas á la decencia se denominan indecentes; pueden ser de cuatro especies: impías, si pecan contra Dios y sus santos, como son toda clase de blasfe-

mias; obscenas ó torpes, si contra el sexto precepto del Decálogo; groseras, si ofenden á los principios de buena educación social, como son las injuriosas y denostantes de nuestro prójimo, y sórdidas ó sucias, si son contra el pudor, como las denominaciones directas y escuetas de ciertas partes y operaciones del cuerpo humano.

En el Arte está proscrita por antiestética toda especie deforme, ya en sí misma, ya con relación á otro término; si, pues, lo son las contenidas en las cuatro clases expuestas, su coexistencia con las ideas estéticas es incompatible; por tanto, en Literatura deberíamos abstenernos de ellas absolutamente.

Para cumplir este precepto, lo más seguro sería evitar el peligro, apartando de nuestra pluma asuntos que por sus relaciones y circunstancias pudieran conducirnos á tal defecto; mas, como en la vida se presentan circunstancias tan críticas, que es imposible prescindir de tales ideas, precisa saber el modo de darlas á conocer, sin faltar á la decencia del lenguaje.

Cuando se nos imponga la necesidad de hablar sobre asuntos indecentes en cualquiera de las cuatro especies, deberemos salvar ante todo la intención pecaminosa que la palabra malsonante pueda encerrar, y expresar la idea del modo más adecuado que el talento y el ingenio puedan aconsejar, para evitar su deformidad y ofender con ella el oído piadoso, timorato, culto y bien educado de nuestro

oyente ó lector; débense exponer tales conceptos con cierta respetuosa obscuridad, cubiertos con tupido velo que oculte el aspecto desnudo é indecente de la idea, y á la vez nos deje penetrar el contenido del pensamiento: la perífrasis, la atenuación, la metáfora, los concomitantes, causas, efectos, arcaísmos, términos cultos y otros recursos literarios podrán servir al escritor para lograr su fin.

Los maestros más sensibles de elocuencia se muestran inexorables en este punto, queriendo llevar la decencia hasta el sonido material de la voz y evitar la malsonancia —κακεμφατον— aun en el encuentro casual de sílabas en la misma palabra, y de palabras en la misma construcción. Dice Ciceron: «*Cum nobis non dicitur, sed nobiscum, quia, si ita diceretur, obsceniùs concurrerent litterae.*» No se dice *cum nobis*, sino *nobiscum*, porque, si así se dijera, las letras se unirían en modo obsceno; en idéntico sentido se han explicado Quintiliano, Celso y escritores de nuestros días, cuyos testimonios omitimos para evitar prolijidad.

Melodía.—Entendemos por melodía en Literatura la impresión dulce y agradable producida en nuestro oído por una voz ú oración bien construída.

El oído bien educado es el verdadero juez, que sin apelación decide de la melodía en todas y cada una de las formas de ésta en Literatura. *Melodiae superbissimus iudex auris.*

La melodía en el decir tiene un poder sobrehumano, un atractivo indecible, no sólo para recrear

el ánimo del oyente, sino también para moverle hácia donde más convenga; testigo David, de quien se dice, que con las dulces armonías de su arpa conseguía de Saúl cuanto quería: «*Ideoque, dice Quintiliano, eruditissimo cuique persuasum est, valere eam plurimum non ad delectationem modò, sed ad motum quoque animorum. Primum quia nihil intrare potest in affectum, quod in aure velut quòdam vestibulo statim offendit; deinde quod naturâ ducimur ad modos.*» «Por esta razón, está en la convicción de todo hombre instruído, que la melodía sirve muchísimo, no sólo para deleitar, sino también para mover el ánimo. Primero, porque no puede ser amada una idea, que, al presentarse en el vestíbulo del oído, ofende, desagrada; segundo, porque la naturaleza nos inclina á la música; que Boileau tradujo en su Poética:

«Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à le sprit, quand l'aureille est blesée»...

El verso más rotundo, el pensamiento más noble, no puede agradar al espíritu cuando hiere al oído.

De aquí la importancia de la melodía; mas, por grande que ésta sea en nuestros días, no llegará á serlo en el grado que lo era entre griegos y latinos; éstos estudiaban más profundamente la música y la aplicaban á mayor número de objetos; la usaban para recrear al huésped en los banquetes, como refiere Homero en la *Odisea*, al describir la hospitalidad dispensada por Alcino, Rey de los Feacios, á Ulises, hijo de Laertes, maltrecho después de su

naufragio; en los entierros y nacimientos, al promulgar las leyes ante el público, no sea que leyéndolas en tono impropio fueran despreciadas; siempre que C. Graco hablaba en público, tenía á su espalda un músico que le diera el tono con una flauta; todas las declamaciones públicas se pronunciaban en tono musical bien claro, etc.

Verdad es que las lenguas griega y romana eran más susceptibles que la nuestra, de las gracias é influencia de la melodía. La cantidad fija y determinada de sus sílabas, la abundancia de sus vocales y diptongos, sus palabras más llenas, rotundas y sonoras, su declinación en los nombres y conjugación en los verbos, y aquella finura y delicadeza de oído tan frecuentemente educado en los acordes de la flauta, lira, cítara, daban á estas lenguas privilegiadas facultades excepcionales, para ser más dulces, sonoras y numerosas.

Por otra parte, la melodía de elocución producía mayor efecto en el auditorio griego y romano, que entre nosotros: afirma Cicerón en su libro *De Oratore*: «*Vi muchas veces al concurso prorrumper en exclamaciones ó aplausos, cuando las palabras cerraban cadenciosamente; pues esto espera el oído (1).*» Que Papirio Carbón, cuando recitó en presencia suya ante numerosa concurrencia, estas palabras: «*Patris dictum sapiens temeritas filii comprobavit,*» fué tal la aclamación y el

(1) Conciones saepè exclamare vidi, cùm verba aptè cecidissent. Id enim spectant aures.

aplauso, que la melodía de tan feliz coordinación en la concurrencia excitó, que fué verdaderamente un prodigio (1).

Realmente entre nosotros el poder de la armonía musical del lenguaje no es tan grande: primero, porque no hablamos una lengua tan melodiosa ó musical como la griega ó latina; segundo, porque el oído de nuestro pueblo no es tan fino y delicado como el de aquéllos, á causa de su falta de educación musical; tercero, por el método sencillo y llano de nuestra elocución; sin embargo, no deja de tenerla, y grande, en las lenguas modernas: convendrá, pues, mucho no descuidar el estudio de esta importante cualidad literaria de las palabras y construcciones.

Hay que distinguir en Literatura dos clases de melodía: una basada en el concierto armónico, que siempre debe existir entre el fondo y la forma, entre el concepto y el término, que lo enuncia, á la cual llamamos melodía general, y otra puramente extrínseca, que depende exclusivamente del sonido, basada en el mero fonetismo del lenguaje agradable ó desagradable al oído, á la cual denominamos melodía formal, ó simplemente fonética, diversificada á su vez en tres sub-especies: de palabras, construcciones y cláusulas: de esta última, más generalmente conocida con el nombre de armonía, trataremos por separado en lugar oportuno.

(1) *Tantus clamor concionis excitatus est, ut prorsus admirabile esset.*

La melodía de las palabras y construcciones depende de su contestura fonética esencial, es decir, de la melodía especial, que encierran sus elementos: es evidente, que el valor melódico de las vocales, es mayor que el de las consonantes; el de la a, e, o, mayor que el de la i, u; que son más agradables al oído las consonantes dulces y líquidas, que las fuertes y aspiradas, y por lo que respecta á la unidad de la palabra, son más musicales las voces compuestas por sonidos blandos, llenos y sonoros, en que acertada y juiciosamente se hallan combinadas vocales y consonantes, que las compuestas, ó de una sola vocal ahogada por varias consonantes, ó de varias vocales continuadas, ó demasiado abiertas, sin consonante, que les sirva de apoyo, ó de muchas consonantes seguidas, fuertes, aspiradas, que choquen entre sí, porque en cada uno de estos casos la pronunciación es difícil y el sonido duro y desapacible al oído.

Oportunidad.—Llamamos oportunas á las palabras y construcciones que guardan estrecha relación de conveniencia con el pensamiento que expresan, con el carácter del personaje que las pronuncia, con las circunstancias que á éste rodean y con el tono, carácter general, etc., de la obra, en que deseamos emplearlas.

El Instituto del Cardenal Cisneros de Madrid

CAPÍTULO X

De las palabras en sentido figurado.—Tropos.

Queda dicho en otro lugar, que se llama figurada una palabra destinada á significar inmediatamente, no la idea ó concepto primero para que fué inventada, sino otra con ella relacionada: si al *martillo* que sirve para percutir sobre el hierro, llamo *martillo*, significación original para la cual esta palabra fué creada, la tomaré en sentido recto: si con ella califico el concepto polemista de San Agustín, que con sus argumentos percutía hasta aplastar á los enemigos de la fe cristiana, diciendo: San Agustín fué el *martillo* de los herejes; la tomaré en sentido figurado ó tropológico: si con el naturalista dijésemos: el *diamante* ocupa el primer lugar en la escala de la dureza, habriase tomado la palabra, *diamante*, en sentido recto; mas, si deseando ponderar la dureza de corazón del impío, dijésemos: su corazón es un *diamante*, habriase tomado la misma palabra, *diamante*, en sentido tropológico ó trasladado: tales palabras ó modos figurados de hablar,

se llaman tropos, y su conjunto, lenguaje figurado ó tropológico.

Varias son las cuestiones principales que en esta materia suelen analizar los críticos: 1.^a, á cuál de estas dos especies de lenguaje—recto ó figurado—corresponde la prioridad en el tiempo; 2.^a, cuáles son las fuentes de donde ha fluido el lenguaje tropológico; 3.^a, cuáles sus fundamentos y variedades principales; 4.^a, sus ventajas.

Respecto de la primera cuestión, los textos bíblicos y los argumentos lógicos é históricos, en otra parte citados, prueban evidentemente que el lenguaje en su primera fase, es decir, el empleado por Adán en el Paraíso, como nacido inmediatamente del hombre, aunque inspirado por Dios, no fué tropológico, ó figurado, sino directo: la afirmación del Génesis es tan categórica y absoluta, que no permite lugar á dudas ni discusiones; mas si se considera el lenguaje en el segundo período de formación, esto es, en el que siguió inmediatamente al primitivo, creemos que del primero ó recto se derivó el segundo ó figurado, continuando ambos después en el tiempo su natural desarrollo, haciéndose predominante el segundo sobre el primero en períodos de civilización primitiva, y al contrario, en las edades de madurez y reflexión. Así lo atestiguan las más antiguas literaturas: Hebráica, Védica, China, y todas las orientales; las clásicas Griega y Latina; así, en fin, todas las literaturas medias y contemporáneas, y aun la de los pueblos americanos: en todas,

sin distinción, ambas especies de lenguaje aparecen conjuntamente en su desarrollo histórico.

¿Cuál es el origen de los tropos? El lenguaje figurado, dice un notable escritor, tuvo origen de la necesidad, madre fecunda de invenciones, se generalizó por la conveniencia y se estudió y reglamentó por el arte y el buen gusto. No puede darse al problema una solución más sucinta, ni más completa: solución ya dada en su tiempo por Cicerón, patente en el libro III *De Oratore*, en que consigna: «*Modus transferendi verba latè patet, quem necessitas primùm genuit, coacta inopiâ et augustiis: post autem delectatio jucunditasque celebravit. Nam, ut vestis frigoris depellendi causâ reperta primò post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi translatio instituta est inopiae causâ frequentata delectationis.*» Consta claramente el modo de trasladar las palabras—tropos,—que primeramente originó la necesidad, impulsada por la pobreza y por las circunstancias: origen que el mismo autor completa, diciendo á continuación. Pero después el gusto y el placer le dió fama y esplendor. A la manera que el vestido fué inventado en un principio para preservarse del frío, y después comenzó á emplearse también para adornar y adecentar el cuerpo, así la traslación de la palabra fué instituida por la necesidad y sancionada por el deleite.

En efecto, el lenguaje primitivo debió ser muy reducido, comprendiendo, en opinión de eminentes filólogos, tan sólo los nombres propios de algunos seres materiales y sensibles, que más próximamente

se relacionaron con el primer hombre y algún que otro nombre propio, nacido de la subjetividad, como *pena, dolor, alegría*; mas, al caer de su primer estado, y como consecuencia del nuevo género de vida tan diferente del primero, debieron multiplicarse sus relaciones comunes y crecer extraordinariamente la necesidad ideológica de su naturaleza racional: al verse impulsado por la invencible tendencia de su espíritu á expresar nuevos conceptos, para dar á entender á sus consanguíneos lo que él sentía; pensaba ó quería, por no existir en su primitivo lenguaje signo fonético de representación, debió apelar al sistema de fonificación, ó creación de voces, á que naturalmente le invitaba un mundo inmenso de seres y relaciones desconocidas por parte de la naturaleza creada, su razón y una exuberante fantasía: para ello debió fijarse, si bien superficialmente, en el elemento ó atributo de la substancia, que más llamara su atención: unas veces sería la objetividad de la misma, otras alguna de sus cualidades más salientes, *tamaño, pequeñez, brillo, sonoridad, blancura, fortaleza*, ó alguna que más se adecuara á la exigencia racional ó física del inventor, ora la que más le entusiasmase entre todas las coasociadas, ora en fin por mera simpatía; é imitando ruidos, movimientos, sonidos, exclamaciones y gritos de la naturaleza—onomatopeya—y, más que todo, en nuestro sentir, aplicando un sistema de analogías entre lo conocido y lo por conocer, entre las voces del lenguaje corriente y el que había de formarse por efec-

to de exigencias de la naturaleza racional del hombre, como por instinto y prefiriendo el camino más corto, debió ir aplicando el tecnicismo ó nomenclatura de nombres propios de objetos materiales, ya de su dominio, á otros seres materiales, creando por extensión las ideas tropológicas, *especie, género, familia, clase, tribu*, etc.; no menos que á objetos inmateriales, inanimados, abstractos y fenómenos espirituales, originando así otra serie inmensa de términos nuevos, tropológicos también en aquel remoto tiempo, pero no hoy; procediendo por el mismo camino, extendería á sus análogas las ideas ó conceptos de circunstancias locales y temporales: de ahí el lenguaje tropológico entonces hasta en las preposiciones, como afirma un autor, aunque sin cesar, ó morir el lenguaje recto en su paulatino desarrollo, mediante la onomatopeya, la interjección, composición, yuxtaposición y derivación: así debió llegarse á la nomenclatura abstracta, que poseyera el lenguaje en el segundo período de desarrollo, cuyo conjunto formó el tesoro de riqueza tropológica, que debió tener el lenguaje en sus primeras etapas de formación, por más que hoy, la mayor parte de esas palabras ó signos de ideas hayan dejado de pertenecer al lenguaje trasladado, ora por haberse perdido, y desconocerse en absoluto la relación, que entonces pudo motivar la traslación del signo material directo al concepto inmaterial y abstracto con él relacionado, ora, en fin, porque con el transcurso del tiempo y el uso constante de tales tipos

trasladados en un principio han pasado al lenguaje vulgar y corriente, y tomado carta de naturaleza en el lenguaje recto, no figurado: hoy ningún literato admitiría como verdaderos tropos las palabras, *hombre, homo, de humus; virago, virtus, de vir, y éste de vis*, no obstante haberlo sido en su origen antiquísimo.

Sólo así puede explicarse el origen probable del lenguaje figurado ó tropológico: y digo probable, por no haber medio alguno que, de una manera indubitada, dé solución á este intrincado problema, por sernos absolutamente desconocidos los tipos ó formas del primitivo lenguaje.

¿Cuál es el fundamento y variedades principales de los tropos? La base ó fundamento en que estriba el lenguaje de los tropos es la ley de la asociación de las ideas, en virtud de la cual se evocan unas á otras: á partir, pues, de este principio, fácil es inferir, que existirán en número tantos tropos como relaciones ó conexiones singulares la naturaleza racional del hombre pueda descubrir entre las ideas coasociadas de su conocimiento: como dichas conexiones, para nuestro fin, pueden reducirse á tres grupos principales: relaciones por semejanza, por coexistencia y por sucesión, sólo admitimos tres clases de tropos: tropos por semejanza, que denominaremos *Metáfora*; tropos por coexistencia, *Sinécdoque*, y tropos por sucesión, *Metonimia*.

Metáfora.—La *Metáfora*, de μεταφέρειν, trasladar, es el tropo por excelencia, el tropo por antonomasia,

puesto que, si en la Sinécdoque encontramos cambio de significación, que legitima su filiación en la categoría tropológica, más bien que cambio radical y completo de significado es una simple modificación, que limita, estrecha ó restringe la significación primitiva de la palabra: cuando exclamamos: «la desgraciada joven contaba apenas quince *abril*es» por quince años, no desaparece totalmente el significado de la palabra directa año, sino que, en el nuevo término tropológico quedan vestigios de aquella significación—meses de Abril—vestigio, que sirve al tropo precisamente de materia esencial. Ocurre lo propio en la Metonimia; pero en sentido inverso: tampoco en ella desaparece de una manera total y absoluta el significado directo, antes bien, aun dentro del tropo se conserva íntegra aquella significación, si bien modificada en sentido más amplio y comprensivo: puédese afirmar que este tropo antes que cambio total de significación, arguye una modificación del fondo de la palabra primitiva, aunque en sentido más amplio, general y comprensivo á su vez de algún accidente, efecto ó concomitante de la substancia significado por la palabra en su acepción primitiva: cuando decimos: «los reyes apremian con sendas *copas*, á quien desean saber si es digno de su amistad» la Metonimia, que el literato descubre en la palabra *copas*, no niega, ni excluye la existencia total del concepto primitivo *copa* de oro, plata, cristal, sino que la afirma conjuntamente con la del licor soporífero en ella con-

tenido: en la Metáfora desaparece por completo el significado de la palabra primitiva para dar origen á un término nuevo, que sólo conserva del primero la relación de semejanza, base y fundamento de la translación: he ahí por qué nosotros creemos que la Metáfora es el tropo por excelencia, por antonomasia.

La Metáfora consiste en dar á una cosa el nombre de la que se le parece; cuando con el poeta decimos «las *perlas* del rocío, ó llamamos *Águila* de Meaux á Bossuet; *Águila* de Patmos á San Juan Evangelista», damos á las gotas del rocío tal denominación por la semejanza que nuestra razón descubre entre la forma meteórica, en que de ordinario el rocío aparece, y la de la piedra preciosa así llamada; á Bossuet y al Evangelista el de *Águila* por la analogía, que descubrimos entre la rapidez de vuelo característica de esta ave, para penetrar hasta en las regiones aéreas más inaccesibles y la de la razón, que tanto distinguió á Bossuet, como á San Juan Evangelista, para excrutar las verdades divinas más incomprensibles.

La Metáfora tiene muchos puntos de contacto con el símil: en el fondo se identifica con él, no siendo realmente la Metáfora otra cosa que la cifra de un símil: desarrollemos la Metáfora, revistamos el pensamiento con formas comparativas gramaticales, *como, así, así como, parecido, semejante, etc.*, y la Metáfora quedará convertida en símil, sin haber perdido el fondo del pensamiento, aunque sí variado

la forma artística: si con Epaminondas decimos: «*relinquo pugnam leutricam, natam ex me*», de jo como sucesora á la batalla de Leutres, hija mía, la oración contendrá una Metáfora en la palabra, *hija*; mas, si hubiese afirmado «*Relinquo... tanquam natam ex me...*» de jo á la batalla de Leutres *como hija mía*, la misma Metáfora se habría convertido en símil.

No pocas veces coincide la Metáfora con la imagen, en términos, que una sola locución encierra Metáfora é imagen, aunque bajo distintos aspectos; tal sucede, al presentar objetos abstractos revestidos con caracteres sensibles en el primero y segundo grado de prosopopeya, v. gr., *el escudo de la inocencia, la primavera de la vida, la flor de la edad*: dice Horacio:

Scandit aeratas vitiosa naves
Cura, nec turmas equitum relinquit
Oeior cervis et agente nimbos
Oeior Euro.

Las tristes agitaciones del alma escalan las ferradas naves y acompañan á los escuadrones de caballería más ligeras que los ciervos, y que el Euro disipando las nubes.

La Metáfora, por razón de sus términos, se divide en simple, compuesta y alegórica: simple, si consta de un solo término metafórico; v. gr.: *la cimitarra es la llave del Paraíso*: (Abubekr).

Aquí—en Itálica—nació aquel *rayo* de la guerra,
Gran padre de la patria, honor de España,

Pío Felice, triunfador Trajano,
Ante quien muda se postró la tierra.

(R. CARO.)

Otro: «Yo no sé si la Dulce, mi señora, gusta ó no, que se sepa que yo la amo, sólo sé decir, respondiendo á lo que con tanto comedimiento se me pide, que sus cabellos son *oro*, su frente *Campos Elíseos*, sus cejas *arcos de cielo*, sus ojos *soles*, sus mejillas *rosas*, sus labios *coral*, *perlas* sus dientes, *alabastro* su cuello, *mármol* su pecho, su blancura *nieve*... (Cerv.)

Llamamos compuesta á la Metáfora, que consta de dos ó más términos metafóricos con otros de significación directa ó no trasladada; v. gr.:

«Nuestras vidas son los ríos
Que van á dar en la mar
Que es el morir.»

(J. MANRIQUE.)

Dice Bossuet, hablando de una joven princesa, que, dotada de las gracias del cielo, no dejaba pasar largo tiempo sin practicar la virtud: «*Cette jeune plante, ainsi arrosée du Ciel, ne fut pas long temps sans porter des fruits*», que más tarde tradujeron Hermosilla, Monlau y otros. «Este tierno arbusto no tardará en dar copiosos y sazonados frutos». Se llama continuada, si todos sus términos son metafóricos. Cuando varias Metáforas continuadas se hallan combinadas de modo que forman una producción literaria entera, suele ésta denominarse composición alegórica ó simplemente alegoría; v. gr.: la

Oda de Horacio *Ad Rempublicam*; la *Vida del Cielo* del Mtro. León; *La Barquilla* de Lope de Vega y el Salmo 79, que dice así:

Vineam de Egipto transtulisti: ejecisti gentes et plantasti eam:
Dux itineris fuisti in conspectu ejus; plantasti radices ejus et im-
[plevit terram:

Operuit montes umbra ejus et arbusta ejus cedros Dei.
Extendit palmites suos usque ad mare, et usque ad flumen propa-
[gines ejus.

Ut quid destruxisti maceriam ejus, et vindemiant eam omnes qui
[praetergrediuntur viam?

Exterminavit eam aper de sylvâ; et singularis ferus depastus est
[eam.

Deus virtutum, convertere. Respice de coelo, et vide et visita vi-
[neam istam.

Et perfice eam, quam plantavit dextera tua, etc.

Señor, de Egipto trasladaste tu viña; arrojaste las gentes y la plantaste; fuiste guía del camino en presencia de ella; plantaste sus raíces y llenó la tierra. Cubrió los montes su sombra y sus arbustos los cedros de Dios. Extendió sus sarmientos hasta el mar, y hasta el río sus mugrones: ¿por qué destruiste su cerca y la vendimian todos los que pasan por el camino? La invadió el jabalí de la selva, y la fiera singular pació en ella. Oh Dios de las virtudes, vuelve tus ojos á ella. Mirala desde el cielo; ve y visítala y perfecciónala ya que la plantó tu diestra.

A veces la Alegoría aparece condensada en una sola oración, otras en una cláusula, no pocas en un período y aun en composiciones enteras. Su esfera

de acción es toda la Literatura, porque no existe pensamiento ni género literario, por metafísico y abstracto que sea, en que ella no pueda aparecer, si bien su campo predilecto es la fábula, la parábola, el emblema, el jeroglífico, la lírica, y aún la épica, como se ve en Horacio, Mtro. León, en Virgilio, al describir *La Fama*, Chateaubriand en *Los Mártires*, *La Esperanza*, y la *Teología Cristiana* de la Edad Media por Dante en *La Divina Comedia*.

Respecto al uso de la Metáfora, ténganse presentes estas observaciones:

1.^a La Metáfora debe ser clara, es decir, fácil de ser comprendida; para ello es preciso que la semejanza entre los términos relacionados sea concreta, distintamente perceptible y al alcance de la inteligencia, á quien se dirige: dos extremos deben evitarse en este punto: primero, basarla en una relación demasiado próxima; segundo, en analogías demasiado lejanas: si es demasiado próxima, apenas realza el pensamiento; si demasiado lejana ó remota, resulta obscura, sutil, alambicada. Ejemplos de lo primero: si hablando del río Ebro, dijéramos que es el *Tajo* de Aragón, la Metáfora resultaría demasiado próxima, evidentísima, pues los menos peritos en Geografía descriptiva conocen una analogía tan inmediata, como la habida entre un río y otro río de la misma nación; con ella ganaría tan poco el pensamiento, que el tropo resultaría superfluo.

Ejemplo de lo segundo. Un pedante á un tulipán:

«eres ropa y alimento»; nos parece demasiado lejana la relación de semejanza habida entre el nombre de esta flor y los términos metafóricos, *ropa y alimento*: la Metáfora resulta obscura, casi un enigma; tales Metáforas se denominan afectadas ó duras, y se suavizan con un, *por decirlo así* ú otro giro equivalente: así lo practicó Cicerón, cuando con ocasión de haber muerto Catón, dice: «Que con la muerte de M. P. Catón el Senado había quedado huérfano, *por decirlo así.*» *Mortuo illo Catone, pupillum, ut ita dicam, relictum esse Senatum.*»—De igual manera pudieran suavizarse las siguientes: el Orinoco es *una lágrima del Océano*; la de Alcidas al llamar á la *Odisea* «*bello espejo de la vida humana*»; la de Teognis al arco de tirar flechas, «*lira sin cuerdas*», y la de otro autor al escudo del guerrero, «*copa de Marte*», etc.

2.^a La Metáfora debe ser propia; es decir, que cuanto al objeto metafórico se atribuya, debe corresponderle en la esfera de la realidad; ejemplo: decir con Góngora

Que la nieve es sombra obscura
Y el marfil negro azabache,
Que la garganta de Menga
Columna de leche y sangre...

es pecar contra el precepto indicado, porque la garganta no es columna, y menos formada por leche y sangre: jamás las columnas pueden estar formadas por líquidos, por carecer de la solidez suficiente que presupone el concepto columna.

3.^a La Metáfora debe realzar el pensamiento: aunque la naturaleza entera abre su seno para prestarse gustosa á las necesidades de este tropo, debemos cuidar de no tomar la Metáfora sino de aquellos objetos que ofrezcan la dignidad suficiente para realzar el pensamiento; v. gr.: El rey era un *zorro* en la dirección de su política; el Magistrado un *galgo* en acudir á la represión de todos los delitos: son Metáforas que, en vez de realzar y ennoblecer, deslustran y rebajan el pensamiento que contienen. De igual defecto adolecen las siguientes: la de Góngora, al llamar al sol «el Gran duque de las bujías»; las de algunos escritores místicos al titular sus obras morales «Alfalfa espiritual para los borregos de Cristo»; «Sagrado anzuelo para la pesca y salvación de las almas en Jesús Nuestro Redentor», etc.; mas la Metáfora inadmisibile en las obras graves suele ser oportuna en las jocosas.

4.^a La Metáfora jamás debe tomarse de objetos indecentes ni capaces de excitar ideas asquerosas: Ejemplo: M. Furio Bibáculo, en su «*Júpiter hibernas cana nive conspuit*», Júpiter escupió blanca nieve sobre los Alpes de invierno: quien llamó á Glaucias «*Stercus Curiae*» Muladar del Senado: Cicerón mismo con su «*Castratam morte Africani Rempublicam*»: que la República había quedado castrada con la muerte de Escipión el Africano: el «*persecuisti Reipublicae vomicas*», sajaste los tumores de la República, etc.; pecan contra esta regla.

5.^a La Metáfora debe sostenerse bien, esto es,

que cuanto se diga del término semejado debe convenir al primero: si afirmamos que un sabio filósofo es el *faro* que guía la nave del Estado en el mar proceloso de la política, la Metáfora estaría bien sostenida; mas no, si se hubiese dicho «un sabio filósofo es el *faro que guía el edificio del Estado*», porque los faros guían naves, pero no edificios.

6.^a No deben acumularse muchas sobre un mismo objeto, y menos si no se compaginan bien: v. gr. Era Demóstenes *el sol de la elocuencia; un torrente, que todo lo arrastraba; un rayo, que todo lo encendía; un huracán, que todo lo arrebatava*; donde el concepto *sol* se compagina mal con *torrente, rayo y huracán*: sale mal librada la homogeneidad del cuadro; preferible es en tales casos el empleo de una sola bien sostenida.

7.^a No deben continuarse demasiado, porque el estilo resulta hinchado, alegórico, oriental.

Sinécdoque.—Sinécdoque—Συν. con Ενδοχέω recibir—comprensión,—es un tropo, en cuya virtud se toma un concepto de mayor extensión lógica por otro que la tiene menor, ó al contrario, por haber sido simultánea la impresión de ambos en nuestro espíritu.

Cométese la Sinécdoque: 1.º Poniendo el nombre del todo por el de una de sus partes: si decimos «*pintar el hospital, blanquear la casa, decorar el teatro*», las palabras *hospital, casa, teatro*, que representan el todo físico pintado, blanqueado, decorado, están tomadas por la parte correspondiente al todo de tales trabajos—«O el parto beberá el *Araxes*, ó el Germano el *Tigris*.»

«Aut *Ararim* Parthus bibet aut Germania *Tigrim*» (Virgilio), y en otra parte, hablando de un famoso escudo: «*Tribus intextum tauris opus*», obra cubierta ó forrada con *tres toros*, donde el todo *toro* está por la *piel* del mismo.

O la parte por el todo, v. gr.: «Doscientas mil bayonetas pelean hoy en Cuba por el honor y la integridad de la patria», donde se toma *bayoneta* por fusil, y éste á la vez por el soldado armado.

«Nòn anni domuere decem, nòn mille *carinae*.» (Virgilio). «No la domaron diez años ni mil *quillas*», donde *quilla*, parte de la nave, se toma por la nave entera. «Vos, *meae carissimae animae*, saepissimè ad me scribite.» «Vosotras, *almas* queridísimas mías, escribidme con frecuencia.» (Cic.) Y Terencio: «*Quot capita tot sensus*.» «Tantos pareceres distintos como hombres.»

2.º El género por la especie; y al contrario, la especie por el género; ejemplo:

«Suena el clarín, y del sangriento drama
Se abre el acto final, cuando á la arena
Desciende el matador, y al fiero *bruto*
Osado llama y su furor provoca:»

HEREDIA.

donde el género, *bruto*, está por su especie *toro*.

Otro:

«Cual el ave de Jove, que saliendo
Inexperta del nido», etc.

ave está tomada por la especie *águila*.

De la especie por el género las encontramos á cada paso; en el lenguaje familiar es muy frecuente decir: «Si no tiene *camisa*, una *peseta*, un *real*, un *céntimo*»; donde *camisa*, *peseta*, *real*, *céntimo*, especies, están por sus géneros respectivos, *vestido*, *dinero*.

En la Sagrada Escritura se lee: «In sudore vultûs tui vescêris *panem*.» «Con el sudor de tu rostro comerás el pan.» *Pan*, especie por su género, *alimento*.

Dice Horacio hablando del diluvio de Deucalion y Pirra:

«Piscium et summa genus haesit ulmo

Nota, quae sedes fuerat columbis:

Et superjecto pavidae natarunt

Aequore damae.»

«Y la multitud de peces se paró en el gigantesco *olmo* que había sido mansión conocida de la *paloma*, y el pavoroso *gamo* nadó por el inmenso mar»; donde *olmo*, *paloma* y *gamo* están tomados por sus géneros respectivos.

3.º La especie por el individuo, v. gr: «*El Profeta Rey*, por David; el *Evangelista*, por San Juan, el *Héroe del Callao*, por Méndez Núñez.»

Otro:

«Si Boabdil, dice un escritor, intenta un golpe de mano sobre Lucena, una lucida legión de caballeros cristianos socorrerá á los sitiados para deshacer las huestes del *Profeta* y obligar á su *Vicario* á rendir la cimitarra á la sombra de una zarza»; donde *Profeta* y *Vicario*, especies, están por *Mahoma* y *Boabdil*, individuos.

El individuo por la especie, v. gr.: «Es un *Sardanápalo*, un *Nerón*, un *Zóilo*», por un príncipe voluptuoso, un emperador cruel, un crítico apasionado.

Otro:

Cuando Horacio en su Epístola *Ad Pisones* con-

signa:

«Arguet ambigüè dictum: mutanda notabit:

Fiet Aristarchus.»

«El varón bueno y prudente discutirá las palabras ambiguas, anotará lo que haya de corregir, se hará un *Aristarco*»; comete este tropo por tomar el nombre propio *Aristarco* por crítico severo é inflexible.

Obsérvese que no pocas veces se ofrecen dos traslaciones juntas en la misma palabra: cuando en la fábula «Los Ratones y el Gato» decimos con Samaniego por boca de D. Roepán, refiriéndose al gato Marramaquiz:

«Supuesto, hermanos, que el sangriento, *bruto*,

Que metidos nos tiene en llanto y luto

Habita el cuarto bajo...»

tomamos el género, *bruto*, por la especie, *gato*, y ésta por el individuo, *Marramaquiz*.

4.º El plural por el singular; v. gr.: «*Los Alejandro*s, *los César*es pasaron á la posteridad», por *Alejandro*, *César* pasó á la posteridad.

Otro:

«*Nos* populo imposuimos et *Oratores* visi sumus.»
(Cic. ad Brutum.) «*Nosotros* engañamos al pueblo y aparecimos *Oradores*.»

5.º El singular por el plural; v. gr.: «*El inglés es traficante, el indio inactivo, el español guerrero.*»

Otro:

«*Hostis habet muros.*» (Virg.) «*El enemigo tiene murallas*», por los *enemigos* tienen murallas. «*Romanus praelio victor.*» (T. Livio.) «*El romano, vencedor en la batalla.*»

Otro:

«¿Será que rinda el *español* bizarro
Su indómita cerviz á la cadena?»

QUINTANA.

6.º El número determinado por el indeterminado; v. gr.: «*Te lo he dicho mil veces*», por *muchas veces*.

Dice Horacio en un símil de la Poesía con la Pintura: «*Haec placuit semel, haec deciès repetita placebit.*» Esta gusta una vez; aquélla agradará, aunque la veamos *diez veces*; «donde *deciès*», adverbio cardinal, *diez veces*, se toma por el indeterminado: y en otro lugar, hablando de las precauciones, que deben tomarse con las composiciones escritas...

«...Si quid tamen olim
Scripseris, in Metii descendat iudicis aures,
Et patris et nostras, nonnumque prematur in annum.»

«No obstante, si en algún tiempo escribieses algo, léelo delante de Mecio, de tu padre y de mí, y guárdalo inédito por espacio de *nueve años*»; donde *nueve años*; está por una cantidad indeterminada de años ó tiempo.

7.º El continente, lugar, vasija, etc., donde se

halla ó se produce una cosa, por el contenido ó producido:

«Reges dicuntur multis urgere *culullis*
Et torquere mero, quem perspexisse laborant,
An sit amicitia dignus...»

Se dice que los reyes apremian con muchas *copas* y atormentan con vino añejo, á quien desea probar, si es digno de su amistad.

Obsérvese que á veces esta especie viene mezclada con otra en un solo giro: así lo confirma Flechier, cuando hablando de la muerte de Judas Macabeo, dice: «A estos gritos *Jerusalén* redobló su llanto» tomando *Jerusalén*—parte—por *Judea*—todo—y esta—continente—por los—*judíos*—contenido:— y en Quintana, cuando dice:

Guadalquivir guerrero
Alza al bélico son la regia frente;
Y del patrón valiente
Blandiendo altivo la nudosa lanza,
Corre gritando al mar ¡Guerra!... ¡Venganza!

Algunos autores pretenden incluir en esta especie giros literarios, que estiman tropos; pero que en nuestro concepto no lo son: no pasan de meros casos de Elipsis: son los siguientes: poner el nombre del dueño, patrón ó título de una cosa por la cosa misma; v. gr.: «entremos en *San Ginés*:» «iremos á *Lara*:» «mañana saldremos de *Santa Clara*.»

8.º El signo por la cosa significada; como el *olivo* por la *paz*, la *palma* por el *martirio*, el *laurel* por la *victoria*, el *cetro*, ó la *corona real* por la *autoridad del*

rey; v. gr.: «*Cedant arma togae, concedat laurea linguae.*» (Cic.) Cedan las armas ante la *toga*; sea de la *elocuencia* la victoria; donde *toga* y *lingua* están por *magistratura* y *elocuencia*.

En esta subespecie se pueden distinguir tres casos: 1.º, poner las insignias distintivas de las dignidades por las personas que las disfrutaban: v. gr.: la *tiara* por el *Pontificado*, la *mitra* por el *Episcopado*, el *bonete* por el *Sacerdocio*, la *corona real* ó el *etro* por el *Rey*, el *triángulo* por la *Santísima Trinidad*, la *esfera* por el *Eterno Padre*, el *cordero* por *Jesucristo*, la *paloma* por el *Espíritu Santo*: 2.º, el *escudo* por la nación, provincia, ciudad, familia en él simbolizada; v. gr.: el *león* por España, la *media luna* por Turquía, el *águila negra* por Prusia, el *dragón con cinco garras* por China; 3.º, los atributos de las divinidades del paganismo por las mismas divinidades: v. gr.: el *tridente* por Neptuno, la *maza* por Hércules, el *pavo real* ó la *lechuza* por Juno, la *copa* ó la *corona de pámpanos* por Baco, la *blanca concha de las espumas del mar* por Venus, etc.; ejemplo:

Roto y sin brillo el cetro de dos mundos
Yace entre el polvo, y el *león* guerrero
Lanza á sus pies rugido lastimero.

9.º La materia de que se hace un artefacto por el artefacto hecho.

Ejemplo: «Perdonaron los áspides á Alcides, las tempestades á César, los *aceros* á Alejandro y las balas á Carlos V.—(P. GRACIÁN.)

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

(MTRO. LEÓN.)

Metonimia. — Metonimia — μετά ὄνομα — cambio de nombre, transnominación, — es un tropo, que consiste en poner el nombre de una cosa, que lógicamente es anterior, por el de otra con ella coasociada, que es posterior: fúndase, pues, en una relación de sucesión en el tiempo entre las dos ideas, que abarca la traslación. Todas las subespecies de este tropo podrían reducirse á una sola; á saber, á tomar el antecedente por el consecuente, ó al contrario: los preceptistas, empero, diversifican la Metonimia en varios casos: he aquí los principales.

1.º Metonimia de antecedente por consecuente; ejemplos: Cicerón, para dar cuenta ante el Senado romano del suplicio que acababan de sufrir los cinco principales conjurados de Catilina, aprehendidos en Roma la noche anterior, no atreviéndose á exponerlo directamente, se vale de esta magnífica Metonimia: «*Bastante tiempo han vivido para altérrar la tranquilidad de la República.*»

El consecuente por el antecedente; como *hinchóse la tierra* por llovió mucho; *los graneros rebosaron*, por hubo una abundante cosecha.

2.º La causa por el efecto; v. gr.: *sol fuerte*, *mantial abundante*, por calor fuerte, agua abundante.

El efecto por la causa; dice Ovidio en sus *Meta-mórfosis*:

«.....Nudus

Arboris Othrys erat, nec habebat Pelion umbras,»

ya el Otris estaba desnudo de árboles y el monte Pelión no tenía *sombras*: *sombra*, efecto por el árbol que la produce.

3.º El nombre de un autor ó inventor por la cosa hallada ó inventada: como leo á *Virgilio*, traduzco á *Horacio*, comento á *Cervantes*, por las obras respectivas de estos tres genios de la Literatura.

En ciertos pueblos gentiles existía la creencia de que algunas de sus divinidades habían inventado ciencias, artes, elementos físicos de la naturaleza, y algunos objetos indispensables para la vida; y la de que algunas de sus deidades eran númenes tutelares de ciertas invenciones: poniendo el nombre de aquéllas por el de éstas, se comete este tropo: así, ponían á *Minerva* por la Ciencia, á *las Musas* por las Bellas Artes, á *Eolo* por el viento, á *Neptuno* por el mar, á *Vulcano* por el fuego, á *Marte* por la guerra, á *Baco* por el vino, á *Ceres* por el pan, á *Palas* por el aceite, á *Mercurio* por el comercio, á *Apolo* por la música y el canto, á *Terpsícore* por la poesía épica, etc. Ejemplo:

«.....Sive receptus

Terrâ Neptunus classes Aquilonibus arcet.»—(HOR.)

Ya sea el mar, que recibido en tierra, guarece contra el aquilón las escuadras: y en otra parte:

«Tu nihil invitâ dices faciesve Minervâ,»

Tú nada dirás, ni harás contra las reglas del arte.

Otro.

«Implentur veteris Bachi pinguisque ferinae.»—(VIRG.)

Se llenan de vino añejo y de gorda carne de fiera; y en otra parte:

«.....Cereremque canistris

«Expediunt.....

Dan salida al pan en canastillos.

4.º El instrumento con que se hace una cosa por la misma cosa hecha, por el modo de hacerla, y á veces por la persona que la hace; v. gr.: «Es una gran *pluma*, un buen *espada*»; por escribe bien, mata bien; D. Diego de León fué una poderosa *lanza*; por blandía la lanza con mucho vigor.—*El pincel de Ticiano es sombrío*, por los cuadros de este artista son de carácter sombrío.

Observaciones.—1.ª Las Sinécdoques y Metonimias deben siempre estar autorizadas por el uso; porque, si á cada uno fuese permitido inventar á capricho translaciones de este género, llegaría el lenguaje á ser ininteligible y ridículo; entre los lidios era muy castizo decir: *el junco de la victoria*; como entre los latinos, *cien proas ó cien popas* por cien naves, *cabeza querida* por persona querida:

«Quis desiderio sit pudor aut modus

Tam cari capitis».....—(HOR. *Carmen Soeculare.*)

Los franceses dicen *mille feux*, mil fuegos por mil hogares; en español se dice *el hogar* de la familia, *el*

laurel de la victoria, *la palma* del martirio, escuadra de *cien velas*, *niña de quince Abriles*; despreciemos el uso y digamos: *la cocina* de la familia, el *junco* de la victoria, *la ortiga* del martirio, el *chopo* de la paz, escuadra de *cien timones*, *niña de quince Eneiros*, y la ruina de la pureza y propiedad del lenguaje será evidente. Caso de emplear algunas de carácter nuevo y original, atengámonos en su formación á las leyes de analogía; y digamos el *bonete* más docto de la diócesis, como se dice *la tiara* por el pontificado y *la mitra* por el episcopado; una escuadra de *cien vapores*, como se dice, una escuadra de *cien velas*.

2.^a Entre el todo y la parte aisladamente considerados, no puede menos de reconocerse cierta preexistencia lógica en favor del primero, y de sucesión respecto á la segunda, siendo esta la causa principal, por qué literatos tan eximios como Quintiliano no reconocieron en su tiempo la existencia de la Metonimia, sino que fundían en una sola unidad retórica—Sinécdoque—ambas translaciones—Sinécdoque y Metonimia:—sólo aparecieron como tropos distintos, cuando la crítica investigadora de tiempos posteriores, buscando precisión y claridad en los conceptos, y en su anhelo constante de dividir y subdividir para facilitar el estudio, instituyó la separación de estos tropos, asignando á la Sinécdoque las translaciones fundadas más inmediatamente en la simultaneidad de las ideas y reservando á la Metonimia aquellas otras que más próximamente se basan en la sucesión de tiempo.

Algunos preceptistas admiten como tropos distintos de las tres especies expuestas: la Antonomasia, Catácrexis, Metalepsis, Silepsis oratoria, Eufemismo; Quintiliano admite además la Alegoría, Ironía, Onomatopeya, Hipérbaton, Hipérbole, Perífrasis, á los cuales añaden otros la Descripción, la Alusión, Atenuación é Hipálage: otros, optando por el sistema opuesto sólo admiten uno, que es la Metáfora.

Realmente no existe más tropo que la Metáfora, puesto que en él tan sólo reina el cambio de significación entera de la palabra á otra con ella relacionada; en la Sinécdoque y Metonimia existe dicha transformación parcial, no totalmente, quedando en la palabra, al verificarse el tropo, cierto fondo ó residuo de la significación propia, de suerte que en parte son tropos y en parte no lo son; son tropos á medias: nosotros los admitimos como tropos, porque lo son, aunque de la manera limitada que dejamos expuesta.

A lo sumo, no hay más tropos que los tres citados Metáfora, Sinécdoque y Metonimia; los demás no lo son, veámoslo.

La Antonomasia consiste en poner el nombre común por el propio: v. gr.: «*Divám Pater atque hominum Rex*», El padre de los Dioses y de los hombres; por Júpiter. (Hor.) *El Cisne de Mantua*, por Virgilio; *El Manco de Lepanto*, por Cervantes. Como se observa, la Antonomasia se identifica con la Sinécdoque de especie por individuo.

La Catácrexis consiste en aplicar una palabra

para designar una idea, que, no teniendo aun signo fonético determinado para la enunciación, guarda cierta paridad ó semejanza, aunque lejana, con la por aquélla significada; *tronco, banco, hoja, pie*, en sus distintas acepciones translaticias por extensión son otras tantas Catácresis: la Catácresis, pues, es, en rigor, una Metáfora, basada en una semejanza lejana.

La Metalepsis, que consiste en nombrar el antecedente por su consiguiente, ó al contrario, está incluida en la Metonimia.

La Silépsis oratoria consiste en emplear una palabra con doble relación, debiendo entenderse literalmente respecto de una mitad y tropológica-mente respecto de otra: tiene una *conversación más pesada que el plomo*; la palabra *pesada* debe entenderse literalmente respecto de *conversación*, y tropológica-mente respecto de *plomo*; la Silépsis oratoria es, pues, una Metáfora, ó á lo más, una comparación.

El Eufemismo ó Eufonismo no es otra cosa sino el empleo de ciertas voces necesarias para el grato sonido: es en cierto modo la melodía del estilo, y en su sentido más lato la decencia de las palabras y construcciones de que nos servimos para comunicar ideas tristes, desagradables, ó poco decentes: como para lograr fines tales nos valemos de las figuras oblicuas, y aun de los tropos, resulta que, según las circunstancias y el sentido, el Eufonismo, unas veces, quedará bajo la esfera de aquéllas y, otras, bajo la de éstas: cuando de uno, que está em-

briagado, se dice: «*está caliente*», es un Eufemismo en la esfera de la Metonimia: si de otro que no tiene talento se dice «no es *un rana*», es otro Eufemismo en la esfera de la Metáfora: el *jacet Patroclus* lo es en la esfera de las figuras oblicuas.

Por lo demás, la Alegoría se refiere á la Metáfora, la Onomatopeya á la Armonía, y todas las demás son figuras de pensamiento ó elegancias de construcción.

Ventajas de los Tropos.—El lenguaje figurado ó tropológico produce bien usado las ventajas siguientes: da mayor claridad y fuerza á las expresiones: en vez de una idea, excita dos á un tiempo y con igual número de palabras: renueva pensamientos vulgares y los presenta agradablemente, añadiendo nobleza y decoro al estilo: encubre cosas afflictivas con cierto velo melancólico, y, por último, nos ayuda á manifestar lo que tal vez no podríamos en sentido recto, sin faltar á la decencia tan necesaria en todo género de escritos.» (N. C.).

En vista de tales ventajas, no podemos menos de encarecer la utilidad é importancia del lenguaje tropológico.

Pero, ¿llegará á serlo tanto, que resulte inútil ú ocioso el lenguaje no figurado ó directo? En manera alguna; porque, si bien es cierto que los tropos engrandecen, dan belleza y subliman el estilo, esta grandeza, belleza y sublimidad es tan sólo adherente, accesoria, permaneciendo inalterable la esencial del objeto: de donde se infiere, que, si un

objeto es grande, bello ó sublime por naturaleza, estas tres cualidades pueden expresarse fácilmente con palabras ó términos de sentido literal y aparecer tan grande, bello y sublime, que no pueda mejorarse con los recursos del lenguaje tropológico: recordemos el pasaje de la *Eneida*, pintando el combate de los dioses, ó el famoso soneto de Lope de Vega, en que resume las reglas del soneto, y se verá, que en ellos apenas existe un tropo; y sin embargo, ¿qué poeta podría con los suyos mejorar tales cuadros? El lenguaje tropológico, pues, no es absolutamente indispensable para dar grandeza, belleza ó sublimidad al estilo; basta, por lo general, el directo, sin negar por esto, que á dicho fin puedan contribuir eficazmente los tropos, cuando no se prodigan demasiado y están oportunamente distribuidos.

CAPITULO XI

Figuras del lenguaje.

Define Quintiliano la figura del lenguaje: «*Un nuevo modo de decir con arte*»: concepto que más tarde amplía con sus discípulos, llamando figuras, en general, á *ciertos giros ó construcciones estéticas, que enuncian los pensamientos con gracia, energía y belleza.*

Algunos autores, como Revilla, han confundido la figura de pensamiento—para él schema—con el tropo, no obstante ser conceptos completamente distintos: lo son, porque los tropos nacen del cambio de significación en la palabra y no se conciben, ni existen, faltando esta condición, mientras que la figura no necesita dicho cambio de significación para existir, sino que brota de la estética enunciación del pensamiento: aquéllos se fundan en la palabra misma, que cambia su significado, éstas en el pensamiento enunciado con gracia y belleza: aquéllos desaparecen, si desaparece la traslación que los causa; éstas permanecen, aunque no exista un sólo término trasladado, siempre que sea estético el giro especial con que se enuncie el pensamiento:

la figura es giro ó construcción elegante, el tropo es tan sólo término ó palabra, parte tal vez de dicho giro ó construcción: no cabe, pues, la confusión indicada.

Obsérvase en la figura del lenguaje, que, sin dejar de referirse al pensamiento, su virtualidad aparece reconcentrada unas veces en las palabras que constituyen el giro ó construcción estética, mientras que otras afecta más al conjunto de construcción: esto motiva la división de las figuras del lenguaje en figuras de dicción, y en figuras de construcción ó de pensamiento: modernamente se las suele denominar también elegancias.

Figuras ó elegancias de dicción.—Llámanse así ciertos giros ó construcciones estéticas, que, fundándose principalmente en la virtualidad de las palabras, enuncian el pensamiento con gracia, energía y belleza.

Estas elegancias se dividen en dos grupos principales: gramaticales y retóricas. Llamamos así á las primeras, por relacionarse más íntimamente con los giros de elocución ordinaria, corriente, lógica ó gramatical del pensamiento, por lo cual todos los gramáticos las incluyen en la Sintaxis gramatical; y retóricas ú oratorias á las segundas, porque el aspecto estético formal, que con ellos el pensamiento adquiere, es más elevado y se aparta más de las construcciones ordinarias y corrientes, siendo más propias del estilo poético y oratorio.

A cinco pueden reducirse las elegancias grama-

ticales, á saber: Hipérbaton, Elipsis, Pleonasma, Silepsis y Translación ó Enálage, cuya explicación corresponde á la sintaxis gramatical, excepto el Hipérbaton, cuyo carácter es marcadamente oratorio.

En tres grupos principales podemos clasificar el sinnúmero de elegancias oratorias, que mencionan los preceptistas, á saber: 1.º, elegancias por omisión; 2.º, elegancias por repetición, y 3.º, elegancias por combinación.

Elegancias por omisión.—Tan sólo una figura comprende este grupo: Asíndeton.—Consiste en suprimir las conjunciones de incisos, miembros ó cláusulas, para comunicar mayor rapidez, energía y fuerza á la expresión del pensamiento, v. gr.:

Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males,
Entre tus brazos cierras,
Trabajos inmortales
A ti y á tus vasallos naturales.—(MTRO. LEÓN.)
.....

Ventura de la Vega en la *Muerte de César* pone en boca de Marco Antonio estas palabras, dirigidas á César:

«No más reclamo, mi ambición es esa:
Al Dictador el Cónsul se lo pide,
Al amigo el amigo se lo ruega»...

Elegancias por repetición.—Dos son las figuras principales comprendidas en este grupo: la Polisíndeton y la Repetición con sus varias especies.

Consiste la Polisíndeton en multiplicar las conjunciones en los varios incisos, miembros ó cláusulas que forman un período, á fin de que cada uno sea considerado en particular, v. gr.:

«Y al áspero silbar de ardientes balas,
Y al ronco són de los preñados broncees
Nuevo fragor y estrépito sucede.» (GALLEGO).

Otro:

No pienses que cantando,
Sería de mí, hermosa flor de Gnido,
El fiero Marte airado
A muerte convertido
De polvo y sangre y de sudor teñido. (GARCILASO.)

Otro.—«*Pisonem nostrum mirifico esse studio in nos et ego percipio, et omnes praedicant.*»—(Cic.)—Que nuestro amigo, Pisón, nos tiene un cariño entrañable, no sólo lo comprendo yo, sino que por doquiera lo dicen todos.

Puede una palabra repetirse al principio de incisos, miembros, ó cláusulas, y entonces la figura se llama Anáfora, v. gr.:

Yo vi sobre un tomillo
Quejarse un pajarillo,
Viendo su nido amado,
De quien era caudillo,
De un labrador robado.

.....
Ya cansado callaba,
Y al nuevo sentimiento,
Ya sonoro volvía;
Ya circular volaba,

Ya rastrero corría;
Ya, pues, de rama en rama
Al rústico seguía;
Y, saltando en la grama,
Parece que decía:
Dame, rústico fiero
Mi dulce compañía;
Y que le respondía
El rústico: no quiero. (VILLEGAS.)

«*Nihilne te nocturnum praesidium palatii, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil consensus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi Senatûs locus, nihil horum ora, vultusque moverunt?* (Cic.) ¿Por ventura, nada te dice la guardia nocturna del palacio, nada los centinelas de la ciudad, nada el temor del pueblo, nada el consentimiento de todos los hombres de bien, nada este lugar fortificadísimo, en que se reúne el Senado, nada el rostro y semblante de todos éstos?

Si la palabra se repite al fin de incisos, miembros ó cláusulas, la figura recibe el nombre de Conversión: v. g.: Parece que los gitanos nacieron para ser *ladrones*: crianse entre *ladrones*, viven como *ladrones*, y salen con ser *ladrones* corrientes y molientes á todo ruedo. (Cervantes.)

Otro: ¿Lamentáis la pérdida de tres ejércitos del pueblo? Los destruyó *Antonio*. ¿Sentís la falta de ilustres ciudadanos? Os los robó *Antonio*. ¿Veis hollada la autoridad de este orden? Hollóla *Antonio*.

Otro: ¿De dónde viene lo que más lisonjea el gusto? De *América*. ¿A quién debe la Medicina los más heróicos remedios? A *América*.

Si la repetición de la palabra se verifica al principio y al fin de incisos, miembros ó cláusulas, siendo la repetida al principio diferente de la repetida al fin, la figura se denomina *Complexión*; v. gr.: *¿Quién se atrevió á surcar mares inmensos y desconocidos, sino Cortés? ¿Quién osó desembarcar con un puñado de gente en tierras bárbaras y lejanas, sino Cortés? ¿Quién sojuzgó imperios enteros y levantó en ellos el estandarte de la Cruz, sino Cortés?*

«*¿Quis legem tulit? Nullus. ¿Quis majorem partem populi suffragiis privavit? Nullus. ¿Quis comiciis praefuit? Nullus. (Cic.) ¿Quién abolió la ley? Rulo. ¿Quién privó del sufragio á la mayor parte del pueblo? Rulo. ¿Quién presidió los comicios? Rulo.*

Si la palabra repetida lo es consecutivamente dos ó más veces al principio de incisos, miembros ó cláusulas, la elegancia se llama *Reduplicación*; v. gr.: «*Respetá, respetá, hijo mío, á aquellas almas de temple privilegiado, que nunca dan satisfacción, cuando se las amenaza, y que aceptan la calumnia, mientras hay riesgo de ser calumniado.*»

Otro: Bruto á César:

..... Abdica, abdica

El supremo poder, y ante la fuerza

De esta heróica virtud verás que Roma

Asombrada, se postra y te venera. (V. DE LA VEGA).

Otro: *Fuit, fuit ista quondam in hac Republica virtus.*

.....

Nos, nos, dico apertè, Consules, desumus. (Cic.) Hubo, hubo en algún tiempo en esta República energía:

.....
nosotros, nosotros, los Cónsules, lo digo claramente, somos los que faltamos.

Si se repite al principio de un inciso, miembro ó cláusula la última palabra, del que inmediatamente le precede, la elegancia se llama Conduplicación; v. gr.: *Oh tempora! Oh mores! Senatus hoc intelligit; Consul videt: hic tamen vivit. Vivit? Immò verò etiàm in Senatum venit.....* (Cic.) ¡Oh tiempos! ¡Oh costumbres! El Senado lo entiende; el Cónsul lo ve, éste, sin embargo, vive. ¿Vive? Y no solamente vive, sino que se presenta en el Senado.....

.....
«*Vivis et vivis non ad deponendam, sed ad confirmandam audaciam.*» Vives y vives no para deponer, sino para confirmar tu audacia.

Otro: «*Sit Tytirus Orpheus, Orpheus in sylvis*». (Virgilio.) Sea Tytiro un Orfeo, Orfeo en las selvas.

Si la primera palabra de un inciso, miembro ó cláusula, es idéntica á la última, que lo cierra, la elegancia se llama Sobrerreduplicación; v. gr.: «*Los hombres desde el atroz derecho de la guerra se arman contra los hombres.*» — «*Salve, exclamad, libertador divino, Salve.*»

Se llama Concatenación el Sorites oratorio, que se forma en el discurso principiando dos ó más incisos, miembros ó cláusulas con la palabra, en que la anterior concluye, aunque sea en distinto caso, modo

ó tiempo: v. gr.: «El mal humor produce la impaciencia; de la impaciencia nace la cólera; de la cólera se origina el arrebató; el arrebató induce á la violencia; de la violencia se pasa al crimen.»

Otro: *Torva leona lupum sequitur; lupus ipse capellam, florentem citysum sequitur lasciva capella: Te Corydon, oh Alexis!*

¡La leona terrible persigue al lobo, el lobo á la cabrilla, la cabrilla lasciva al florido arrayán, á ti, oh Alexis, Coridón!

Si en un inciso, miembro ó cláusula se repiten las mismas palabras del que inmediatamente le precede, aunque en orden y régimen inverso y significación contraria, la elegancia se llama Retruécano, Conmutación, Reflexión ó Antimetábole; v. gr.: Dice un historiador hablando de Jerjes, vencido en Salamina: «*Los hombres han peleado como mujeres y las mujeres como hombres.*»

Epaminondas solía decir: «No es el *destino*, quien honra al *hombre*, sino el *hombre*, quien honra al *destino*.»

Si lo repetido es una letra en un mismo inciso, miembro ó cláusula, imitando con el sonido articulado de la misma un ruido ó sonido de la naturaleza, la elegancia se llama Aliteración, es realmente el primer grado de armonía imitativa; v. gr.: «Rotos del rayo los riscos se derrumban.»

Otro: «*Tunc ferrí rigor atque argutae lamina serrae*»... (Virgilio). —Entonces el áspero fragor del hierro y la hoja de la cortante sierra...

Otro: «*Luctantes ventos tempestatesque sonoras*»... (Virgilio).—A los vientos que luchan y á las sonoras tempestades...

La lengua latina tiene además otras dos elegancias pertenecientes á este grupo: la Similidesinenencia, que consiste en la igualdad ó semejanza de terminación en los nombres; y la Similicadencia, igualdad ó semejanza de terminaciones en los verbos, v. gr.: «*Ubi fueris, quos convocaris, quid consilii ceperis, quem nostram ignorare arbitraris?*» (Cic.): son propias de las lenguas de declinación y conjugación; mas no de la española.

Elegancias por combinación.—La única elegancia de este grupo es el Hipérbaton, que consiste en la inversión del orden gramatical ó lógico de las palabras á fin de que la oración, cláusula ó período quede más sonoro y elegante.

Los límites del hipérbaton son dos: claridad y naturalidad; faltando cualquiera de ellos la elegancia se convierte en defecto. Ejemplo: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos; y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y melíflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido por las puertas y balcones del manchego horizonte á los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero D. Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Roci-

nante y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.» (Cervantes.)

Otro:

Estos, Fabio, ¡ay, dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa. (R. CARO.)

Ejemplos de Hipérbaton vicioso quedan citados en otra parte.

Observaciones.—La Asonancia consiste en terminar dos ó más incisos, miembros ó cláusulas con palabras asonantes entre sí. La Paranomasia en la concurrencia de dos palabras, que suenan casi lo mismo, dentro del mismo inciso, miembro ó cláusula—*cosa y casa.*—La Polípote en repetir una misma palabra bajo diferentes formas gramaticales, como *estoy, estás, estar, estemos, estáis y están.* La Paradiástole marca de propósito las diferencias entre las palabras sinónimas que concurren en un inciso, miembro ó cláusula: estas y otras figuras, que citan algunos preceptistas, no son verdaderas Elegancias, por ser muy escasa la hermosura y belleza, que comunican al pensamiento.

Figuras ó elegancias de construcción ó pensamiento.—Queda dicho en su lugar qué se entiende por figuras de pensamiento.

En realidad, el número de figuras de pensamiento es infinito, como lo son los giros estéticos, que la fecundidad inagotable del espíritu puede imprimirle; mas con el fin de metodizar el estudio de

esta interesante materia, los preceptistas han dividido dichas figuras en cuatro clases principales: Pintorescas, Lógicas, Patéticas é Intencionales ó Indirectas, según que en ellas predomine la fantasía, la razón, la sensibilidad ó la voluntad del artista que las emplea.

Pintorescas. — Llamamos figuras Pintorescas de pensamiento á ciertas construcciones elegantes que los enuncian, dándoles gracia, energía y belleza, mediante una descripción que pone de relieve el objeto descrito.

Este grupo de figuras tiene por fin capital describir, es decir, dar á conocer los objetos mediante un cuadro animado y vivo; es evidente, que cuanto más vivo y completo resulte el cuadro, tanto mayor será el valor de la figura.

La fantasía es aquí el factor principal, que con su fecundidad presta forma, color, animación, movimiento y vida á la composición; por eso, los más célebres autores no han vacilado en afirmar que las figuras pintorescas son hijas de la imaginación.

Todas las figuras pintorescas pueden condensarse en una sola llamada descripción, la cual se subdivide en varias especies: Cronografía, Topografía, Prosopografía, Ideografía, Etografía, Hipotíposis, Definición, Enumeración y Distribución.

Descripción. — Consiste en dar á conocer un objeto, no como en sí mismo es, sino como el autor lo ve á la luz de su fantasía, mediante los rasgos más interesantes y característicos que puedan acompañarlo;

es, como dice E. Lefranc, «la pintura animada de los objetos».

La esencia de esta figura resulta principalmente de la perfección del cuadro, avalorado con las galas de la imaginación; si decimos: «la ciudad de Troya fué asaltada por los griegos, arrasados los edificios y pasados á cuchillo sus habitantes», eso es verdad, será historia, pero no descripción; mas, cuando se pintan al vivo con fuego y movimiento los detalles interesantes del asalto, el furor del combate, el ruido de las armas, los ayes de los moribundos, etc., como lo hace Homero, resulta una bella descripción.

La descripción es la piedra de toque de los buenos escritores; los medianos no saben más que decir las cosas como son: el genio de la poesía y oratoria sabe pintarlas y ponerlas de relieve.

Para hacer bien una descripción se requiere: 1.º, elegir bien el objeto que se intenta describir, dando la preferencia á los de mayor comprensión y más ricos en detalles interesantes. Faltaríamos á lo preceptuado, si como tema de una descripción eligiésemos un ser de escasa importancia en su género —un soldado sin historia, un tugurio miserable, un ave ordinaria que no llama la atención—. ¡Cuánto, por el contrario, ganaría el artista fijándose en un Druso, en un Napoleón, en un águila, Roma, en la salida ó puesta del sol! 2.º, el objeto debe tomarse bajo el punto de vista más interesante: si es animado y capaz de variar de situación, precisa sor-

prenderlo en el momento más importante: si intentásemos describir un gusano de seda, por ejemplo, no le sorprenderíamos en el momento de comer la hoja de morera, ni en el de empollar la seda, por ser prosáicos, sino en el de producir su suavísimo fruto; así lo hacen los grandes autores: el de Andrómaca, pintando á Pirro por boca de Hermiona en su momento de héroe más importante—intrépido y seguido de la victoria.—3.º, los detalles, pormenores y circunstancias que en ella deban entrar han de ser valientes pinceladas que lo embellezcan, y no menudos detalles que lo desluzcan: no todos, sino los pocos que á juicio del artista ofrezcan mayor interés: 4.º, debe enriquecerse con algún contraste, para que el objeto descrito resalte más; cuanto más valioso sea el objeto que en la descripción sirva de contraste, tanto más resaltará el principal: Horacio, en su oda *Ad Romam*, eleva lo indecible el mérito de Druso, vencedor de los Rhetas y Vindelicios por el contraste con el ave de Júpiter: y ¿qué diremos de nuestro admirable vate Meléndez Valdés en la suya «La Gloria de las Artes?»

La descripción toma diferentes nombres según el objeto descrito; se llama Cronografía, si aquél está constituido por una unidad de tiempo, edad, siglo, lustro, año, mes, día, etc.: Topografía, si es un sitio, lugar, paisaje, ciudad, palacio, templo, una campiña, etc.: Prosopografía, si lo es el exterior de una persona real con el conjunto de cualidades físicas y pormenores de su traje y porte externo: Ideogra-

fía, si lo es, no ya una persona real, sino un ser ideal y ficticio, como los abstractos, virtudes, vicios, fama, gloria, ira, envidia: Etografía,—no Etopeya—si lo son las costumbres, ó cualidades morales de un individuo ó clase entera: frecuentemente viene mezclada con la Prosopografía: Hipotiposis, si lo es un acontecimiento presente, pasado ó venidero: Definición, si lo son las notas ó comprensión de un concepto, presentando el pensamiento, no con el rigor filosófico, que la lógica prescribe, sino como lo ve la fantasía, en breves y enérgicos rasgos, según conviene al propósito del autor: diferenciase, pues, la definición lógica de la oratoria, en que aquélla presenta los objetos como son; está como el autor los ve, hecho caso omiso de su esencia metafísica: Enumeración, si lo son varias ideas principales correspondientes á seres diferentes, ó á uno mismo con carácter aislado é independiente, aunque convergiendo todas hácia el asunto principal: finalmente, si á cada una de las partes enumeradas acompaña la afirmación, ó negación de algo, la figura se llama Distribución.

Ejemplos: de Cronografía. He aquí cómo describe Cervantes la edad de oro, cuando dice: que «sentado D. Quijote al pie de una encina con unos cabreros y después de haber satisfecho su estómago, tomó un puñado de bellotas en la mano y, mirándolas atentamente, soltó la voz á semejantes razones y dijo: Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos, á que los antiguos pusieron el nombre de dorados; y no,

porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces, los que en ella vivían, ignoraban las palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: á nadie era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar otro trabajo, que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes rios en magnífica abundancia sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo á cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí sin otro artificio, que el de su cortezanía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaran á cubrir las casas sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia, etc.»

Otro.—Era la mañana del 2 de Enero de 1492. Una lluvia de perlas meteóricas tachonaba la rica alfombra de la Vega de Granada: los pinos y los abetos, los almendros y naranjales comenzaban á escuchar entre sus ramas los melífluos gorjeos de las avecitas cantoras, en tanto que el matinal crepúsculo cedía veloz su blando lecho á las rutilantes antorchas de la Aurora, que, vistiendo el cielo de

poéticos celajes y de nevado ropaje sus deleitosos horizontes, daba comienzo al día feliz de la entrega de Granada.

De Topografía. Allá en los confines meridionales de la Bética, desde Jaén á Sacratif, desde Vélez-Rubio á Ronda, bajo un cielo sereno, apacible y encantador, se extiende una pintoresca región: los ligeros riachuelos, que, como cintas de luciente plata, la circuyen, para fertilizar su campiña y dulcificar el ambiente; la portentosa exuberancia, con que la mano próspera de la naturaleza recompensa en aquel dichoso suelo los desvelos y fatigas de sus amantes hijos; las frescas alamedas de naranjales y limoneros, que con exquisito aroma perfuman tan ricas vegas; aquella variedad tan inmensa de la poética Alpujarra, en que por doquier compiten en justa lid todos los más sublimes encantos de la naturaleza; los trescientos sesenta pueblos, que, á manera de esmeraldas, tachonan su verde alfombra: los elevadísimos picos de Mulhacen y la Veleta, dignos émulos de Mont-Perdu y de Mont-Blanc en sus vistas panorámicas, y que elevan su pálida cabeza, como cisnes gigantes, reposando en lecho de azáhares y de rosas; las extensas planicies cubiertas de musgo y sabrosa hierba, regalado manjar para el corcel andaluz; los numerosos torrentes, que murmuran quejosos de su corta vida; aquí una catarata con sus hondas, que palpitan, con sus espumas, que hierven; allí una laguna, reverberando en sus aguas los últimos resplandores de los cabe-

llos de Febo; por todas partes manantiales de agua purísima, curiosísimas grutas, grandes arboledas, espesos bosques, olorosas florestas, dignas mansiones de ninfas y de náyades, de bacantes y de faunos y de todo el cortejo de las deidades homéricas..., tal es la comarca granadina, que ostenta en las septentrionales faldas de la azul Sierra Nevada el asiento capital del imperio de Alhamar.

Son también dignas de especial mención, como descripciones topográficas, la del Infierno por Chateaubriand y la del Paraíso de Mahoma.

De Prosopografía:

«Serví luego á un Clerigón,
Un mes pienso que no entero,
De lacayo y despensero;
Era un hombre de opinión:
Su bonetazo calado,
Gordo, grave, carilleno,
Mula de veintidoseno
Y el cuello torcido á un lado:
Hombre, en fin, que nos mandaba
A pan y agua ayunar
Los viernes, por ahorrar
La pitanza, que nos daba;
Y él, comiéndose un capón,
(Pues tenía con ensanchas
La conciencia, por ser anchas
Las que teólogas son),
Quedándose con los dos
Alones cabeceando,
Decía al cielo mirando:
¡Ay ama, qué bueno es Dios!
Dejéle, en fin, por no ver
Santo, que, tan lucio y lleno,
Nunca á Dios llamaba bueno,
Hasta después de comer.» (TIRSO).

De Ideografía:

«Bella, cual rosa temprana,
Pura, cual luna de Enero,
Radiante, como el lucero,
Que precede á la mañana;
Fugaz, rápida y lozana,
Cual la corza del Otero;
Cuanto más pararte quiero,
Más vuelas rauda y liviana;
Bella hurí, te ofrezco un don,
Oro, alegría, mi dicha;
Pero templa mi aflicción:
¿Eres quizá la virtud?
¿O es fantástica ilusión?»

Otro.—La gloria es una brillante y muy extendida fama, que el hombre adquiere, por haber hecho muchos y grandes servicios á los particulares, á la patria, á todo el género humano. (Cicerón).

Otro.—La envidia por Ovidio.

«Pálido rostro, cuerpo descarnado,
Atravesada vista, negro diente,
Hiel en el corazón, lengua bañada
En veneno mortal, risa ninguna,
Al ver ajenos males y dolores.»

Otro.—La Fama. ¿Cuál es esta enorme Diosa, ó mejor, este mónstruo disforme, todo cubierto de ojos y orejas, cuya voz parece el trueno, y que, tocando la tierra con los pies, oculta su cabeza en los cielos? Es la inconstante Fama que, abriendo los ojos sin cesar, pása su revista acostumbrada á todos los rincones del universo: siempre vana, siempre errante, siempre mensajera indiferente de la verdad y el error; su voz, fecunda en maravillas, va por todos

los pueblos del mundo sembrando el ruido y el terror.» (*J. B. Rousseau.*)

De Etografía.—La Mujer Fuerte. «Mujer fuerte, ¿quién la hallará? Inmenso es su precio; confía en ella el corazón de su marido y no necesitará de los despojos de sus enemigos; le dará el bien y no el mal en todos los días de su vida; buscó lana y lino y lo trabajó con la industria de sus manos; vió un campo y lo compró y con el fruto de sus manos compró una viña: dotó de fortaleza sus riñones y robusteció su brazo; puso mano á cosas fuertes y sus dedos tomaron el huso; tendió su mano al menesteroso y sus palmas al pobre; hizo muebles de tapicería y se vistió con lino y púrpura; hizo la sábana y la vendió, y entregó el cingulo al cananeo; fueron su adorno la fortaleza y el decoro y se rió el día novísimo; abrió su boca á la sabiduría y la ley de la clemencia está en su lengua; consideró los senderos de su casa y no comió el pan ociosa; levantáronse sus hijos y la llamaron bienaventurada y su marido también la alabó; la mujer, que teme al Señor, será alabada.» (*Proverbios de Salomón.*)

Otro.—De Nuestro Señor Jesucristo por C. Cantú. «Ninguna religión, ninguna filosofía podía gloriarse de un tipo, que se aproximara á éste—J. C.—: de costumbres incorruptibles, no buscó las riquezas, ni los honores; vivió con los pobres y para los pobres; pasó su vida haciendo bien; buen Amigo, que llora la muerte de Lázaro y deja que se duerma Juan reclinado en su seno; tolerante como se mos-

tró con la Cananea, con la adúltera y con la Magdalena; amante de la Patria, cuyos desastres prevee y deplora; cándido é ingénuo con los niños, á quienes reúne en torno suyo, y, sin embargo, fuerte hasta sufrir la muerte, y una muerte como la de Cruz; su último anhelo es una voz de misericordia, un perdón para quien lo mata.»

La unión de la Prosopografía y de la Etografía constituye una descripción de carácter mixto, que podríamos llamar Retrato.

De Hipotíposis.—Juicio final. «Acaba el mundo y todo es horror y confusión: el sol pierde su luz, la luna se cubre de sangre, los montes se desploman, las aguas rompen sus diques y todo lo inundan... Comparece, por último, el Juez Supremo; el universo entero se halla reunido en el Valle de Josafat y escucha de boca de Aquel la sentencia de eterna vida ó de muerte eterna.» (*San Juan.*)

Otro.—«El Señor y los instrumentos de su cólera vienen de lejos, para destruirte... Llorad, que el día del Señor está cercano. Babilonia, la gloria de los reinos, el orgullo de los soberbios caldeos, será destruida como Sodoma y Gomorra. No volverá á levantarse, ni en ningún tiempo será habitada: los árabes no fijarán en ella sus tiendas, ni los pastores sus majadas: sólo servirá de guarida á las fieras del desierto: sus casas se verán llenas de grandes serpientes: la abubilla fabricará en ella su nido y el avestruz saltará sobre los templos del deleite.»

(*Isaías.*)

De Definición oratoria.—«¿Qué es el hombre, sino un vaso de corrupción y una criatura inhábil para todo lo bueno y poderosa para todo lo malo? ¿Qué es el hombre, sino un ser en todo miserable: en sus apetitos sucio, en sus deseos desvariado, en sus obras vano y, finalmente, en todas las cosas pequeño y sólo en su estima grande.» (*Mtro. Granada.*)

De Enumeración.—«*Deniquè quotiescumque me petisti, per me tibi obstiti, quamquàm videbam perniciem meam cum magna calamitate Reipublicae esse conjunctam. Nunc jam Rempublicam universam petis: templa Deorum immortalium, tecta urbis, vitam omnium civium, Italiam deniquè totam ad exitium et vastitatem vocas.*» (*Cic.*) Cuantas veces, en fin, te dirigiste contra mí, á ti me opuse, aunque veía que mi muerte iba unida á una gran calamidad para la República. Pero ya ahora acometes abiertamente á toda la República y tratas de destruir los templos de los Dioses inmortales, los edificios de la ciudad, la vida de todos los ciudadanos, en fin, la Italia entera.»

Otro.—Garcilaso, Egloga III, pone en boca de Batilo estas palabras:

¡Oh soledad gloriosa!

¡Oh valle! ¡oh bosque umbrío!

¡Oh selva entrelazada! ¡oh limpia fuente!

¡Oh vida venturosa!

¡Serenos y claro río;

Que por los sauces corres mansamente!

Otro.—El sosiego, el lugar apacible, la amenidad

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

De Distribución.— Es España la primera nación del mundo: aventaja en mucho á todas las regiones conocidas: es la Siria por la suavidad del clima y la pureza del aire; es la India por sus flores; el Yemen por la fecundidad de su suelo; el Catai por sus metales preciosos.

Otro.— Los romanos todo lo habían tomado de los etruscos: la bula de oro, signo de gloria; la silla curul, signo de autoridad; el coturno, signo de instrucción; los litores, signo de majestad.

Observación única.— Las descripciones, para ser buenas, han de corresponder al objeto descrito; las puramente fantásticas carecen de valor literario.

Figuras lógicas.— Entendemos por figuras lógicas de pensamiento ciertas construcciones elegantes, de que nos servimos para comunicar racionios con gracia, energía y belleza: como nuestra razón tan sólo es la que entre todas las facultades del alma raciona y discurre, ella solamente será la sólida base de esta categoría de formas ó figuras de pensamiento.

No se deben confundir las formas lógicas oratorias de pensamiento con las puramente dialécticas —Silogismo, Entimema, Epiquerema, Dilema, Sorites, Inducción y Ejemplo,—por más que entre unas

y otras existan ciertas analogías ó semejanzas (1): las unas, como son las dialécticas, tienden á la verdad, haciendo caso omiso de la hermosura y belleza, en tanto que en las lógicas ambos fines se unen y completan bajo ley superior de armonía.

Discrepan los autores acerca del número de formas lógicas que en Literatura deben admitirse: los más cuerdos señalan, como pertenecientes á este grupo, las siguientes; Semejanza ó Símil, Antítesis, Paradoja, Concesión, Corrección, Gradación, Epifonema, Expolición ó Amplificación.

El Símil es la Semejanza expresada entre dos términos.

Dos son los fines, que motivan el uso de esta figura: 1.º, sensibilizar ideas abstractas por medio de otras físicas y materiales; 2.º, probar algún hecho por analogía con otro. Ejemplos: «Como el ciervo desea la fuente de las aguas, así mi alma á Ti, ¡oh Dios mio!» (David).

Otro:

¿Qué es nuestra vida
Más que un breve día,
Dô apenas nace el sol, cuando se pone
En las tinieblas de la noche fría?
¿Qué es más que el heno á la mañana verde,
Seco á la tarde? ¡Oh loco desvario!—(R. Caro.)

Otro.—Queriendo Cicerón probar ante el Senado romano que no convenía matar á Catilina, dejando

(1) La Antítesis se parece al Dilema; la Gradación ó Clímax al Sermos, el Ejemplo al Símil.

con vida á los restantes conjurados, se vale del siguiente simil. «*Ut saepè homines aegri morbo gravi cum aestu febrique jactantur, si aquam gelidam biberint, primò relevari videntur, deindè multò graviùs vehementiùsque afflictantur, sic hìc morbus, qui est in Republica, relevatus istius poenâ, vehementiùs, vivis reliquis, ingravescet.*»

A la manera que muchas veces los hombres gravemente enfermos, si, cuando se hallan postrados por el fuego de la calentura, beben agua muy fría parece que tienen al principio algún alivio; pero después se agravan mucho más, así también esta enfermedad—la causada por Catilina—que hoy existe en la República, si se atenuara, quitando la vida á este hombre, empeoraría mucho más quedando con vida sus compañeros.

Otro:

Cual suele el ruiñeñor con triste canto
Quejarse entre las hojas escondido
Del duro labrador, que cautamente
Le despojó de su caro y dulce nido,
De los tiernos hijuelos, entre tanto
Que del amado ramo estaba ausente;
Y aquel dolor que siente,
Con diferencia tanta
Por la dulce garganta
Despide, y á su canto el aire suena,
Y la callada noche no refrena
Su lamentable oficio, y sus querellas
Trayendo de su pena
Al cielo por testigo y las estrellas,
Desta manera suelto yo la rienda
A mi dolor, y así me quejo en vano
De la dureza de la muerte airada.»—(G. DE LA VEGA.)

El símil es propio tan sólo de situaciones tranquilas; sirve de gran ornato en la oratoria, historia y especialmente en la poesía elevada lírica y heróica: las valientes comparaciones, que inauguran las odas, *Ad Romam*, por Horacio; la *Gloria de las Artes*, por Meléndez Valdés, y la anteriormente citada de Garcilaso así lo comprueban.

Para su buen uso deben tenerse presentes las siguientes advertencias: 1.^a que la Comparación no sea demasiado próxima ni demasiado remota: en el primer caso apenas deleita, en el segundo es obscura. 2.^a Debe realzar el objeto, á que se aplica; para lo cual se procederá siempre de menor á mayor: á esta regla faltó Virgilio, cuando, al hablar de la Reina, Amata, dice: «Se encontraba el corazón de Amata, como el trompo agotado por el látigo del niño.»

Otras reglas, consignadas en la Metáfora, pueden aplicarse al Símil.

Consiste la Antítesis en contraponer con cierta paridad y simetría unas ideas á otras y unos pensamientos á otros, v. gr.: «Yo velo, cuando tú duermes; yo lloro, cuando tú cantas; yo me desmayo de ayuno, cuando tú estás perezoso y desalentado de puro hartó.» — (CERVANTES.)

Otro:

Estas que fueron pompa y alegría,
Despertando al albor de la mañana,
A la tarde serán lástima vana,
Durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz que al cielo desafía,
Iris listado de oro, nieve y grana,

Será escarmiento de la vida humana:
Tanto se aprende en término de un día.
A florecer las rosas madrugaron
Y para envejecerse florecieron:
Cuna y sepulcro en un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron,
Que en un día nacieron y espiraron,
Que, pasados los siglos, horas fueron.—(CALDERÓN.)

Consiste la Paradoja en presentar reunidas en un mismo objeto cualidades, propiedades ó circunstancias, que á primera vista parecen irreconciliables ó contradictorias; v. gr.: «La difícil facilidad con que versificaba Ovidio.» «Las mujeres nunca son más fuertes, que, cuando se arman con su misma debilidad». No hay cosa que á la larga tanto canse, como el no hacer nada.

Otro:

Busco en la muerte la vida,
Salud en la enfermedad,
En la prisión libertad,
En lo cerrado salida,
En la traición lealtad.

Calderón pone en boca de Segismundo estas palabras, dirigidas á Rosaura:

Y, aunque desde que nací,
(Si esto es nacer) sólo advierto
Este rústico desierto,
Donde miserable vivo,
Siendo un esqueleto vivo,
Siendo un animado muerto.

El uso de esta figura debe ser muy parco, porque con facilidad degenera en conceptillo ó juego de

palabras; cuando se emplee, debemos cuidar mucho de su brevedad, porque si se continúa demasiado, obscurece el pensamiento.

La concesión consiste en aparentar convenir en una cosa, al parecer contraria á nuestro propósito, pero con el fin de rebatirla después con mayor fuerza; v. gr.: Dice un orador sobre los bienes y males que produce el oro: «El oro, decís vosotros, alienta los ingenios; lo concedo; mas ¿cuántos corazones pervierte antes? Convengo en que fomenta las artes; pero, si éstas excitan el lujo, ¿no es éste un contagio que inficiona todo un reino? Tampoco negaré que el oro ha hecho conocer naciones remotas, haciéndolas comunicables; mas ¿cuánta sangre de sus inocentes naturales no se ha derramado para descubrir las y quererlas civilizar? Y ¿cuántas guerras no han nacido en Europa para mantenerlas esclavas ó aliadas?»

Otro.—Los pintores y poetas tuvieron siempre igual libertad de atreverse á cualquier cosa. Lo sabemos; pedimos y damos á la vez este permiso; pero no de modo que lo cruel se mezcle con lo placentero; no tal que las serpientes aniden con las aves, ni los corderos pazcan con los tigres.

La concesión unas veces es franca y de buena fe; otras astuta y aparente. La primera es propia de pasajes tranquilos; la segunda puede entrar aún en los patéticos: tanto unas como otras son más bellas cuanto más naturales y disimuladas se producen; es decir, sin el amuleto gramatical propio

del modo concesivo; *demos, concedamos, supongamos*, etc.

Consiste la corrección en retractarse ó modificar notablemente por medio de una transición rápida lo mismo que se acaba de decir; v. gr.:

¡Traidores! fué á decirles, y turbada,
Viendo cerca del pecho las cuchillas,
Mudó la voz y dijo: caballeros,
¿Por qué infamáis los ínclitos aceros?

Otro.—De Carlomagno dice un escritor: «Fué magnífico protector de las artes, pero de las artes útiles.»

Consiste la gradación ó clímax en presentar una serie de ideas ó pensamientos en una progresión tan constante de más á menos, ó al contrario, que cada uno de ellos diga algo más ó algo menos que el precedente; v. gr.: Cicerón, contra Verres, dice en contundente gradación: *Facinus est vinciri civem romanum; scelus verberari; propè parricidium necari; quid dicam in crucem tolli?* Es una mala acción encarcelar á un ciudadano romano; es un crimen azotarle; casi un parricidio matarle; ¿qué diré de clavarle en una cruz?

Otro.—*Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego non modò audiam, sed etiàm videam, planèque sentiam.* (Cicerón.) Nada haces, nada maquinas, nada piensas, que yo no sólo oiga, sino vea y toque.

Esta figura es de gran efecto en oratoria; sin ella las ideas aparecen emitidas al acaso sin reforzarse mutuamente; unas debilitan á otras y la impresión

total de la cláusula ó período resulta lánguida y fría; el clímax es al orador recurso imprescindible para lograr una impresión favorable á la causa que defiende; por eso debe siempre disponer sus argumentos en consonancia con las exigencias del mismo.

El Epifonema es un pensamiento reflexivo con que á manera de consecuencia terminamos á veces la narración de un hecho. Ejemplos: Horacio, en su oda *Ad Amicos*, después de exhortarlos á que eduquen á sus hijos en la severa milicia para el servicio de la patria, concluye la narración con el siguiente epifonema: *Dulce et decorum est pro patria mori!* ¡Grato y honroso es morir por la patria!

Otro.—San Pablo, hablando del misterio de la vocación de los gentiles y reprobación de los judíos, concluye con este sublime epifonema: «¡Oh profundidad de las riquezas de la sabiduría y ciencia divina! ¡Cuán incomprensibles son sus juicios é impenetrables sus caminos!

Otro:

Pues bien, la fuerza mande, ella decida,

Nadie incline á esa gente fementida

Por temor pusilánime la frente:

Que nunca el alevoso fué valiente.—(QUINTANA.)

Consiste la Expolición ó Amplificación en presentar un pensamiento hábilmente glosado, es decir, enriquecido con circunstancias y detalles interesantes, que puedan contribuir á su mayor esclarecimiento y brillo; v. gr.: Massillón, en vez de decir: «Todo pasa menos Dios que nos ha de juzgar á

todos», le da grandeza y sublimidad mediante la siguiente Expolición: «Una fatal revolución, que nada detiene, arrastra todas las cosas hácia la eternidad; los siglos, las generaciones, los imperios, todo va á perderse en este inmenso remolino; en él entra todo y nada sale de él; nuestros antepasados nos abrieron el camino, y nosotros en el momento vamos á abrirlo á los que vienen detrás; así se renuevan las edades; así cambia el mundo sin cesar; así los muertos y los vivos se reemplazan continuamente; nada se detiene; todo cambia, todo se gasta, todo se extingue; Dios sólo permanece el mismo, y sus años no terminan jamás.»

Dos son los escollos que en el uso de esta figura deben evitarse: la Tautología y la Perisología, cuyos conceptos y ejemplos quedan en otra parte expuestos.

Esta figura empleada con oportunidad y prudencia, es grandiosa, de efectos maravillosos en oratoria; puede decirse con Cicerón, que en ella se cifra todo el mérito artístico de la Elocuencia: «*Summa laus Eloquentiae amplificare rem ornando*». La mayor gloria de la Elocuencia es el adorno de la Amplificación; sin embargo, debemos ser muy parcos en su empleo, porque, muy repetida, degenera en fastidiosa, y porque su abuso nos conduciría seguramente á sus dos vicios opuestos, como no pocas veces sucede al Mtro. Granada, á pesar de su numen oratorio.

Tampoco debe descender hasta los detalles últimos é insignificantes del objeto; su verdadero cam-

po son los puntos de vista que ofrezcan interés y sean capaces de realzar el pensamiento capital.

Además de las figuras citadas, admiten otros autores las siguientes: Sentencia, Prolépsis, Transición, Reyeción y Revocación.

La Sentencia es una reflexión profunda y luminosa, cuya verdad se funda en el raciocinio ó en la experiencia; si pertenece á la esfera de la ciencia, se llama Principio; v. gr.: «*Nihil est sine ratione sufficienti.*» Todo tiene su razón de ser: si es del dominio de la moral, se denomina Máxima; v. gr.: «Huid del mal, como de un tizón, que siempre ennegrece: si es tomada de otro, se llama Apotegma; v. gr.: como dice Pascal: «La Elocuencia es la pintura del pensamiento»: y si es vulgar, se llama Adagio, Proverbio ó Refrán. La Prolépsis ó Anticipación consiste en adelantarse á refutar de antemano los argumentos, que el orador supone en el contrario, contra lo que acabamos de exponer. La Transición en anunciar que se va á pasar á otro punto. La Reyeción en declarar que el escritor se abstiene, por entonces, de tratar algún punto; pero indicando que hablará de él en otra parte. La Revocación, en anunciar que se vuelve al asunto después de alguna digresión: ninguna de éstas puede ser admitida como figura de pensamiento, por faltar á la condición esencial estética de prestar al pensamiento gracia, hermosura y belleza.

Figuras patéticas.—Llamamos figuras patéticas á ciertas construcciones elegantes, en que presenta-

mos con brillantez, energía y colorido los afectos y conmociones del ánimo; tienen su base en la sensibilidad, que, en uno ú otro sentido impresionada, prorrumpe en amenazas, lágrimas, suspiros, etc., con que busca un desahogo al ímpetu vehemente de la pasión que la domina.

Entre las figuras patéticas más notables podemos citar las siguientes: Apóstrofe, Prosopopeya, Exclamación, Conminación, Deprecación, Optación, Reticencia, Imposible, Interrogación, Hipérbole, Histerología y Permision.

Consiste el Apóstrofe en dirigir la palabra, no al oyente ó lector, con quien respectivamente se está hablando, sino á otro ser particular, persona verdadera ó ficticia, viva ó muerta, ausente ó presente; ó cosa, como á seres insensibles, abstractos ó inanimados. Ejemplos: Bossuet en la oración fúnebre por Enriqueta, Reina de Inglaterra, nos ofrece el siguiente: «¡Oh madre! ¡Oh mujer, Reina admirable y digna de mejor fortuna, si las fortunas de la tierra fueran algo! Precisa, al fin, ceder á vuestra suerte. Bastante habéis sostenido el Estado, atacado por una fuerza invencible y divina. No queda ya, sino que os mantengáis firme entre sus ruinas.»

Otro:

Y tú, Betis divino,
De sangre ajena y tuya amancillado,
Darás al mar vecino
¡Cuánto yelmo quebrado,
Cuánto cuerpo de nobles destrozado!—(MTRO. LEÓN.)

Pero ninguno puede competir en grandeza sublime con el de Cicerón á Júpiter al fin de su *Catilinaria*, ya transcrito en otra parte.

Consiste la Prosopopeya ó Personificación en atribuir cualidades, acciones ó facultades propias de seres animados y corpóreos, especialmente del hombre, á los inanimados, incorpóreos ó abstractos.

Por más que la Prosopopeya de tercer grado pudiera refundirse en una sola figura con el Apóstrofe, el arte de la palabra consigna cuatro grados como especies de Prosopopeya: en el primero, atribuimos al ser abstracto, inanimado é insensible una cualidad; en el segundo, una acción; en el tercero, le dirigimos la palabra, como si tuviese facultad para entender nuestro razonamiento; en el cuarto, le suponemos facultad de hablar por sí mismo.

Ejemplos: de primer grado. — Un desengaño cruel le quitó la vida. — Eneas, siguiendo á la Profetisa por la boca de la cueva, que daba entrada al infierno, dice: «¡Oh Dioses, que ejercéis el imperio de las almas; calladas sombras, Caos y Flejetón!» Y en otro lugar: «En el mismo vestíbulo y en las primeras gargantas del Orco tienen su guarida el dolor y los vengadores afanes; allí moran también las pálidas enfermedades y la triste Vejez y el Miedo y el Hambre, mala consejera y la horrible Pobreza.»

Id. de segundo grado:

La Codicia en las manos de la suerte,
Se arroja al mar; la ira á las espadas
Y la ambición se ríe de la muerte. —(RIOJA.)

Otro.

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas.
Regumque turres.—(HOR.).

La pálida muerte llama igualmente á la choza del pobre, que á los regios alcázares.

Otro.—Cicerón, hablando de los casos, en que es lícito matar á otro en defensa propia, dice: «*Aliquando nobis gladius ad occidendum hominem ab ipsis porrigitur legibus.*» A veces las leyes mismas nos alargan la espada, para matar á un hombre.

Id. de tercer grado:

¡Oh monte, oh fuente, oh río,
Oh secreto seguro deleitoso!
Roto casi el navío,
A vuestro almo reposo
Huyo de aqueste mar tempestuoso. (MTRO. LEÓN.)

Otro.—Lope de Vega en su *Jerusalén*, al pintar la desgracia de la Ciudad Santa, tomada por Saladino, dice: «Rompe otra vez, oh Santo Templo, el velo; hablen las piedras tocadas de dolor, al ver los nobles estandartes de la Cruz arrastrados por el persa, pisados por el escita. ¡Ya no se llamarán Tophet tus valles, sino de mortandad, dando tus cuerpos sustento á las fieras, sin hallar remedio á tus gemidos! Mira, como por tus plazas y calles cubiertas de llanto y muerte entra en el sangriento vencedor, hollando tu hermosura.»

Id. de cuarto grado. — «Escuchad, escuchad la lección, que os da esa tumba. Yo, dice, no admito distinción de clases; en mi seno las confundo todas,

y humillo al altanero opresor, reduciendo á polvo su cadáver, cual reduje antes á los de los que un día fueron sus esclavos y víctimas.»

También son dignos de mención el *Vaticinium Nerei de Ruina Trojae* de Horacio; su imitación por Fray Luis de León en la Profecía del Tajo y la que Cicerón pone en boca de la Patria contra Catilina.

Respecto de su uso advertiremos, que la Prosopopeya de primer grado supone poca agitación en quien habla y puede aparecer hasta en composiciones poco elevadas: la de segundo grado es más fuerte y no puede emplearse sino en composiciones de cierta elevación, especialmente si están en prosa: si estuviesen en verso, podrán figurar aun en las de carácter no muy elevado, como las Epístolas: las de tercero y cuarto son más atrevidas y sólo caben en la poesía elevada, sublime oratoria, en ocasiones solemnes y pasajes de gran aparato y entusiasmo: su campo, en general, es la poesía lírica y heróica, como se observa en Horacio y León, la Epopeya, la Tragedia, el Drama y las Arengas públicas sobre los altos intereses de la Patria y bienestar de los ciudadanos. Téngase presente que, aun siendo favorable la situación para usar de personificaciones, no se pueden personificar en escritos serios cosas inanimadas, que en sí no tengan cierta dignidad, sobre todo, si se les dirige la palabra: una persona, hondamente afligida por la muerte de su padre, puede hablar con el cadáver de éste, porque el dolor produce y autoriza esa especie de ilusión;

mas, hablar con la mortaja sería una frialdad, que no puede nacer del corazón: no deben prolongarse demasiado, porque significan situaciones extremas de sensibilidad, que por naturaleza no pueden sostenerse sin menoscabo del efecto final, que el orador se propone.

La exclamación es un grito lanzado por la pasión. Se conoce en que generalmente viene acompañada de alguna interjección exclamativa—ay, misero, triste,—índice de la pasión contenida en la figura. Ejemplos:

Eheu! quantus equis, quantus adest viris
Sudor! quanta moves funera Dardanae
Genti.—(HOR.)

Que imita el Mtro. León, Profecía del Tajo:

¡Ay cuánto de fatiga!
¡Ay cuánto de dolor está presente
Al que viste loriga
Al infante valiente,
A hombres y caballos juntamente!

Sea escasa y oportuna.

Consiste la Conminación en amenazar con castigos ó males terribles, próximos é inevitables, á fin de intimidar, v. gr.: Dice el Coram de Mahoma por boca de Abubekr, después de pintar un paraíso de delicias sensuales prometido por el Profeta á los creyentes que por él derramen su sangre. «Pero ¡ay del incrédulo que vacile, que no abrigue en su pecho la verdadera fe y que desmaye por miedo á

los peligros y fatigas! No hay palabras para decir los tormentos que sufrirá en las hogueras del infierno por los siglos de los siglos.»

Otro.—«*Væ tibi, Corozaim; væ tibi, Betsaida! quia, si in Tyro et Sidone factae fuissent virtutes, quae factae sunt in te, olim in cinere et cilicio poenitentiam egissent.*» (Un profeta.)

Otro.—Massillón, en un sermón sobre la impenitencia final, intenta por medio de la Conminación sacar de su peligroso letargo á los pecadores que dilatan la conversión: dice: «Vos, Señor, nos lo advertís en los Sagrados Libros: su fin será semejante á sus obras. Viviste impúdico, morirás como tal: fuiste ambicioso, morirás sin que el amor del mundo y de sus vanos honores muera en tu corazón: viviste en la indolencia sin vicio ni virtud, morirás infame-mente y sin compunción.»

Consiste la Deprecación ú Obsecración en acudir á las súplicas, ruegos y aun á los sollozos y lágrimas, para excitar la compasión y conseguir algún fin. Ejemplo. Dice Homero en la *Iliada* por boca de Andrómaca, al describir la tierna despedida entre ella y su marido Héctor junto á las puertas Esceas: «¡Héctor! Tú sólo ya de tierno padre y de madre cariñosa me sirves y de hermanos y eres mi dulce esposo. Compadece á esta infeliz; la torre no abandones y en orfandad no dejes á este niño, —Astianactes —ni viuda á tu mujer.»

Otro.—Fenelón en su *Telémaco* nos ofrece este otro: «¡Oh, hijo mío! Yo te conjuro por los manes de

tu padre, por tu madre, por lo que más quieras en el mundo, no me abandones en los males que tú ves. Sólo los grandes corazones saben la gloria que cabe en ser bueno. No me dejes solo en un desierto en que no hay vestigio de hombres. Llévame á tu patria; devuélveme á mi padre... recurro á ti, hijo mío. Acuérdate de la inconstancia de las cosas humanas. Quien está en prosperidad debe temer abusar de ella.»

Consiste la Optación en expresar el vivo deseo que tenemos de una cosa: si el objeto de la Optación es un bien en general, se llama propiamente Optación: si dicho bien se funda en la benevolencia y afecto que se tiene al pariente, amigo, deudo, Salutación: si el objeto de la Optación es un mal hácia la persona del prójimo, Imprecación y Execración, si el mal deseo recae sobre nosotros mismos. Ejemplos: de Optación: Cicerón, en boca de Milón, dice: «Prosperen mis conciudadanos! ¡Véanse libres de toda desgracia! ¡Sean dichosos! ¡Permanezca siempre salva esta mi muy amada patria, como quiera que se porte conmigo.»

Ejemplo de salutación.—Cuando Rebeca partía de Mesopotamia con Eliecer, mayordomo de Abraham, para unirse con Isaac, su familia la despidió, diciendo: «Crecas en millares de millares de años: multipliquense tus descendientes como las estrellas del cielo y las arenas del mar.»

Otro.—Jacob bendice en los últimos momentos de su vida á Manases y Efraim, diciendo: «Dios en cuya

presencia han vivido mis padres, Abraham é Isaac; Dios que me conservó desde mi niñez hasta hoy; el Angel que me sacó de todos los males, bendiga á estos niños y crezcan sobre la tierra en numerosa prole.»

Id. de Imprecación.—Dice Cic. *pro Dejotaro*: «*Dii te perduint, fugitive: ita non modo nequam, et improbus, sed fatuus et amens es.*» Que los Dioses te confundan, fugitivo: pues no sólo eres malvado y réprobo, sino fatuo y loco.

Otro:

Que si al tálamo te llegas,
Junto al tálamo desmayes,
Y, esperando el primer beso,
Te sorprendan mis puñales:
Que las penas te atosiguen,
Que mi maldición arrastres,
Sierpe venenosa y dura,
Que has crecido en mis rosales. (AROLAS.)

Id. de Execración.—¡Sepúlteme la tierra en sus entrañas, si falto al juramento, que acabo de prestar!

Otro.—Los judíos cautivos en Babilonia solían exclamar: «*Quo modo cantabimus canticum Domino in terra aliena? Si oblitus fuero tui, Jerusalem, oblivioni detur dextera mea. Adhaereat lingua mea faucibus meis, si non meminero tui.*»—Salmo 136, *Super flumina Babylonis*.—¿Cómo cantaremos al Señor en tierra ajena? Si me olvido de ti, oh Jerusalén, que mi diestra quede sepultada en el olvido: quede mi lengua pegada á la garganta, si no me acordare de ti, oh Jerusalén.

Esta figura viene con frecuencia enlazada con otra, que los autores llaman Juramento, Obtestación ó Imposible, consistente en poner por testigos de nuestro aserto á Dios, la Naturaleza ú otros seres; v. gr.: Por boca de Titiro y refiriéndose á Augusto, dice Virgilio en su Egloga 1.^a «Antes los ciervos pacerán en el aire y faltarán los peces al mar, que yo me olvide de tus beneficios.»

Otro:

Primero que me alegre,
Será posible unirse
Este mar al de Italia
Y el Tajo con el Tiber:
Con los corderos mansos
Retojarán los tigres
Y faltará á la fama
La envidia que la sigue.

Consiste la Reticencia en cortar repentinamente el hilo del pensamiento, dejando sin completar la oración ya comenzada, empezando otra con nuevo sentido; pero, dejando siempre entender lo que se calla: esta figura se significa en lo escrito por los puntos suspensivos y en el lenguaje oral por el tono de la voz: v. gr. ¿Te atreves á hacer cargos á esa infeliz, cuando ayer tú mismo... pero... más vale dejarlo, el tiempo lo aclarará todo.

Otro:

Al punto llama al Céfitro y al Euro
Y así los amenaza y reprehende:
Decid, desmesurados y atrevidos,
¿Tanto en vuestro linaje conflastels,

Que sin mi permisión tales ruidos
En tierra, en aire y mar alzar osasteis?
Yo os juro... Mas los mares removidos
Convienes sosegar.

(Traducido de VIRGILIO.)

Otro:

..... «Ego te, furcifer,
Si vivo... Sed istud, quidquid est, primùm expedi.»

Bribón, si vivo... yo te... Pero acaba primero con eso, como quiera que sea. (Eunuchus de Terencio.)

Consiste la Interrogación en preguntar, no como quiera para saber, sino para dar mayor fuerza y energía á lo que se dice, v. gr. «*Ubinàm gentium sumus? Quam Rempublicam habemus? In quâ urbe vivimus?*» (Cicerón.) ¿Entre qué gentes estamos? ¿Qué República tenemos? ¿En qué ciudad vivimos?»

Esta figura es grandiosa; excita la curiosidad del auditorio de una manera extraordinaria y produce gran efecto: es muy propia de oradores y poetas, especialmente de los dramáticos.

Cuando damos la contestación, sin esperarla de quien es preguntado, la figura se llama Subyec-
ción; v. gr.:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño
Y los sueños sueños son.

Consiste la Hipérbole en exagerar las cosas más allá de sus naturales términos.

Aunque á primera vista parece que esta figura encierra en su fondo una inexactitud ó falsedad, no es así, pues el sentido genuino de la figura exige como condición esencial para ser buena, que, aunque lo que en ella se exprese, sea inverosímil para quien lo oye, no lo sea para quien lo diga: (Quintiliano): como la mentira en el orden moral es afirmar lo contrario de lo que se siente, ninguna buena Hipérbole puede considerarse como falta á la verdad en el orden moral.

La Hipérbole es muy natural á la indole del espíritu humano: por eso la vemos empleada con tanta frecuencia en el lenguaje común; así lo prueban giros como «más blanco que la nieve, más frío que el hielo, más duro que el pedernal» que á cada paso escuchamos en la conversación familiar.

Ejemplos: Dice Hor. en la Oda *Ad Maecenatem*:

«Quod si me lyricis vatibus inseres,
Sublimi feriam sidere vertice.»

Y si me cuentas entre los poetas líricos de Roma, tocaré con mi coronilla las estrellas.

Otro:

De Cicerón contra Verres: «*Vexabatur in Italia longo intervallo non Dionysius ille, nec Phalaris, sed quoddam novum monstrum.*» Vejaba á Sicilia hacía mucho tiempo no aquel famoso Dionisio, ni aquel tirano Falaris, sino un nuevo monstruo—Verres—.

La Hipérbole es una figura grandiosa, de efecto extraordinario; pero debe emplearse con cordura,

porque degenera fácilmente en hinchazón: tiene sus límites en la verosimilitud y buen gusto; traspasados, se hace extravagante y ridícula.

Ejemplo de Hipérbole exagerada. En la Crónica de los doce Pares de Francia por Turpin, se lee lo siguiente: Roldán, en los últimos momentos de su vida, temiendo que su espada Durandal, que tan buenos servicios le había prestado, no cayese en poder de los turcos, quiso inutilizarla: tiró un tajo sobre la roca, á cuyo pie espiraba y la dividió sin mella en dos pedazos: ¡tal era el temple de su cortante espada!

Más exagerada es aún la contenida en el siguiente epitafio á Carlos V:

Por túmulo todo el mundo,
Por luto el cielo, por bellas
Antorchas pon las estrellas,
Y por llanto el mar profundo.

La Hipérbole encuentra su campo en la poesía jocosa; para usarla, téngase presente la regla ya citada de Quintiliano: las exageradas empleadas en el estilo forense son hasta cierto punto tolerables, porque, estando ya en antecedentes, procuramos reducirlas al límite exacto de la verdad.

Consiste la Histerología en invertir en la exposición el orden lógico de las ideas, poniendo primero lo que había de expresarse después y viceversa; v. gr.: *Moriamur et in media arma ruamur.* (Virgilio.)
Muramos y precipitémonos en medio de las armas.

—Caiga ese ídolo de maldición; destruyámoslo por su base.

Consiste la Permisión en que, irritados contra nuestro malhechor y convencidos de nuestra impotencia para tomar de él venganza activa, le damos licencia, para que nos haga males aún mayores, que los que nos ha hecho, convidándole á ello con cierto despecho amargo; v. gr.: «Si no te basta haberme arrebatado de mi casa paterna, haberme deshonorado y perdido, mátame, vil seductor, mátame y acabaré de sufrir.»

Otro muy notable nos ofrece un guerrero, que, herido y acostado al pie de un árbol y ante la presencia de sus enemigos, que acababan de cortarle las manos, les dirige estas enérgicas palabras: «¡Segad esta garganta siempre sedienta de la sangre vuestra, que no temo la muerte, ni me espanta!!!» (Ercilla.)

La Licencia ó Parresia, que algunos consideran como apéndice de la figura anterior, y que consiste en pedir, ó abrogarse, con cierto artificioso temperamento la libertad de decir con entereza y lisura la verdad ó la importancia de una cosa que puede desagradar á los oyentes, carece, en nuestro juicio, de la elevación suficiente para ser considerada figura patética de pensamiento. «*Quid minus figuratum quàm vera libertas?*» dice Quintiliano.

Figuras intencionales ó indirectas.—Damos el nombre de figuras intencionales ú oblicuas á ciertas construcciones elegantes, que atenúan la fuerza

del pensamiento para darle mayor gracia y belleza.

Como el despojar el pensamiento de su forma grosera, fea, indecente ó torpe, para revestirlo con otra más adecuada y conforme con la religión, educación y cultura, tiene no poco de artificioso é intencional, he aquí por qué las conceptuamos hijas de la voluntad y las llamamos intencionales; su fin capital es expresar las ideas tristes, desagradables, indecentes y groseras con cierto disfraz, como cubriendo con transparente velo literario toda su fealdad, velo transparente que, si ha de ser bastante para ocultar la deformidad, desagrado ó torpeza de tales ideas, no ha de ser tan tupido que oculte completamente á nuestra inteligencia el contenido de las mismas.

He aquí las figuras más notables que á esta clase pertenecen: Alegoría, Alusión, Atenuación, Ironía, Dialogismo, Dubitación, Perífrasis y Preterición.

La alegoría quedó tratada al hablar de la Metáfora.

Consiste la Alusión en llamar la atención hácia una persona ó cosa, fenómeno, hecho, etc., que directamente no se nombra, sino mediante palabras que indirectamente y en virtud de la asociación de las ideas nos la dan á conocer con claridad: infiérese de aquí que la Alusión encierra en el fondo una comparación entre dos pensamientos, uno expreso y tácito otro. Ejemplos:

«Donec eris felix multos numerabis amicos;
Tempora si fuerint nubila solus eris.»—(OVIDIO.)

«Mientras seas rico y dadivoso, tendrás tantos amigos cuantos quieras; mas si te sobreviniere la desgracia, te encontrarás solo.» Alude á la adulación é hipocresía de los malos amigos.

Otro.—Enrique IV de Francia dijo cierto día al embajador español que «con el numeroso ejército que había juntado pensaba ir á Italia, almorzar en Milán, oír misa en Roma y comer en Nápoles». «Sire, contestó graciosamente nuestro embajador, á ese paso podría muy bien V. M. llegar á visperas á Sicilia.» Alude á las visperas sicilianas ó degüello general de los franceses en Sicilia, 1282.

Consiste la Atenuación en rebajar artificialmente las cualidades de un objeto, no para que el oyente ó lector lo aprecie por tan pequeño como lo presentamos, sino en su justo valor y sentido; v. gr.: «Creo que no es exacto lo que usted asegura», por no decir á uno que miente. «No es muy avisado», suele decirse de un necio.

Consiste la Ironía en dar á entender lo contrario de lo que significan las palabras, pero de modo que se comprenda lo que pretendemos comunicar.

Ejemplo: Homero nos presenta en su famosa Epopéya variedad de pasajes irónicos; he aquí uno de ellos: habíase trabado una batalla entre griegos y troyanos: éstos vencen á los griegos y los ponen en precipitada huida. Agamenón comprende que con la presencia de Aquiles en el combate no hubieran sido vencidos y, para llevarlo á la guerra con ruegos, le manda en comisión á Ulises: oída por Aquiles

les, éste contesta: «¿Pues qué? ¿No es Agamenón quien ha hecho correr á los troyanos?»

Otro.—«Regocíjate joven en tu edad, satisfaz todos tus apetitos.» (Salomón.)

Otro.—Moratín, en su Arte Nuevo de hacer Comedias, nos ofrece un ejemplo notable de ironía, cuando, quejándose de la introducción de lo deshonesto é inmoral en el teatro, dice: «No busques lo honesto y moral en tus comedias, que todo pasa y se desvanece.»

La Ironía toma diferentes nombres de la intención con que se usa y se llama: Antífrasis, Asteísmo, Carientismo, Cleuasma, Mímesis y Sarcasmo.

Consiste la Antífrasis en dar á un objeto un nombre, que en su rigurosa significación indica cualidades contrarias á las que realmente tiene.

Las Furias, según la mitología griega, eran unas viejas derrengadas, que perseguían á los malos después de muertos, y aun en vida, con terrores, visiones fantásticas, etc., y sin embargo, las llamaron Euménidas, que significa bienvenidas, benévolas.—El Barquero del Infierno, según los poetas, era muy feo, y sin embargo le llamaban Carón ó Caronte, que significa gracioso.—El Mar Negro, que en la antigüedad, por los muchos piratas que infestaban sus costas y por lo borrascoso de sus aguas, era innavegable, fué llamado Ponto Euxino, Mar que hospeda bien ú hospitalario.—El cabo Sur de Africa por lo borrascoso de sus aguas se llamó de las Tormentas; mas, después que en 1492 el portugués Bar-

tolomé Díaz logró doblarlo, se llamó Cabo de Buena Esperanza.

Consiste el Asteísmo en fingir que se vitupera ó reprende á uno para alabarlo con más finura, delicadeza y gracia.

Condé, duque de Enghien, habiendo vencido á los austriacos y hécholes huir, es objeto de un hábil Asteísmo por Voiture, cuando, dirigiéndose á aquél por medio de una carta en la Enciclopedia francesa, dice: «Que la gente estaba muy incomodada de ver que un joven y novel capitán hubiese tenido tan poco respeto á unos generales tan antiguos, y llenos de canas, que les hubiese tomado tantos cañones y hécholes huir.»

Consiste el Carientismo en burlarse de una persona ó cosa, usando de expresiones que, tomadas según suenan, no parecen burlescas, sino serias: es reprender ó vituperar graciosamente á uno, fingiendo alabarle. De ejemplo de finísimo Carientismo pudiera servir la respuesta que el poeta Valher dió á Carlos II de Inglaterra. Después del restablecimiento de este monarca en el trono, dicho poeta le presentó unos versos apologéticos: leyólos el Rey y dijo al poeta, que mejores los había hecho para Cromwel: «Señor, repuso Valher, los poetas siempre nos lucimos más en el campo de las ficciones que en el de las verdades.»

El Cleuasma consiste en hacer burla de alguno atribuyéndole las buenas cualidades nuestras, ó vice-versa, á nosotros las malas suyas. Un padre á un

hijo díscolo, que tenía en su familia: «Levanta un poco más la voz, hijo mío; tú eres aquí el amo; tú nos mantienes á todos con tu trabajo; tú nos educas á todos; todo te lo debemos á ti; todos debemos respetarte; riñenos.»

El Diasirmo es lo que llamamos chanza pesada, en la cual humillamos la vanidad de una persona, recordándole cosas de que parece debiera avergonzarse; v. g.: «¿Dónde entierra usted, hermano?» decimos en el estilo familiar á un matón ó perdonavidas.

La Mimesis consiste en burlarse de alguna persona, remedando el tono de su voz, gestos, postura, movimientos y ademanes y refiriendo á la vez un discurso suyo verdadero ó fingido: un ejemplo muy notable de Mimesis nos ofrece Luciano en su Diálogo de Mercurio y Caronte.

La Mimesis desempeña un papel importantísimo en las obras jocosas y en los discursos políticos, para desconcertar los planes del contrario; pero más especialmente en la comedia popular: la comedia político-satírica de Aristófanes entre los griegos y los antiguos Mimos y Pantomimas del teatro romano así lo comprueban.

Pero la más terrible y fuerte burla, que la Ironía en sí puede encerrar, es el Sarcasmo. Este, llamado también Escarnio, consiste en burlarse sangrientamente de una persona muerta, moribunda, predestinada á perecer, ó en un estado de aflicción tal, que más inspira compasión que desprecio. Terrible

Sarcasmo es el que los judíos dirigen á Jesús en la Cruz, cuando le dicen: «Eh Tú, que destruyes el templo de Dios y lo reedificas en tres días, sálvate ahora á Ti mismo: si eres Hijo de Dios, baja... baja de la Cruz... Salvaba á los demás y no puede salvarse á sí mismo.»

Otro.—De tal puede servir el insulto, que Turno dirige á Eumedes, semiánime, tendido en el suelo, después de haber sido herido mortalmente por aquél en combate singular.

«Hunc procùl ut campo Turnus prospexit aperto,
Ante levi jaculo longum per inane secutus,
Sistit equos bijuges et curru desilit atque
Semianimi lapsoque supervenit; et, pede collo
Impresso, dextrae mucronem extorquet; et alto
Fulgentem tingit jugulo atque haec insuper addit:
En agros et quam bello, Trojane, petisti;
Hesperiam metire jacens: haec proemia, qui me
Ferro ausi tentare ferunt; sic moenia condunt.» (VIRG.)

Cuando Turno divisó desde lejos á éste—Eumedes—en campo abierto, habiéndolo perseguido antes en vano por largo tiempo con ligeras flechas, pára los dos caballos de su carro, se apea y viene sobre él moribundo y caído; y, habiéndole puesto el pie en el cuello, le arranca el arma de la diestra; y, refulgente, cual estaba, la tiñe en sangre, clavándosela profundamente en el cuello y dice: «Ahí tienes, Troyano, los campos y la Hesperia, que con guerra pretendiste; mídela tendido; este es el premio de los que se atreven á combatir conmigo; así

fundan ciudades—que les sirvan de patria.—(*El Autor.*)

Podríanse citar otros, como el que se refiere al combate singular entre Aquiles y Héctor, en la *Iliada*, el de Eneas á Turno en la *Eneida* y el de Jeremías, echando en cara al pueblo judío su cobardía, en la *Biblia*.

El Sarcasmo es la más fuerte de las Ironías y sólo puede ponerse en boca de personajes bárbaros, brutales, viles ó bajos, y aun en tales casos es necesario proceder con cuidado, porque, como dice Quintiliano, «*Adversus miseros inhumanus est jocus.*»

Consiste el Dialogismo en referir con viveza y colorido una conversación imaginaria habida con otro ó consigo mismo, hija siempre de cierta hipótesis, que antes establecemos; v. gr.: «Si yo por males de mis pecados, ó por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario 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 éntre y se hincue de rodillas ante mi dulce Señora y diga con voz humilde y rendida: Yo, Señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Melindrania, á quien venció en singular batalla el jamás como se debe 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.»

Otro.—En la Epístola de Horacio á los Pisones se lee el siguiente: «Los niños romanos aprenden á dividir con cálculos prolijos un as (1) en cien partes. Dígalo el hijo de Albino: si de cinco onzas se quita una, ¿qué queda? Podías haber contestado: cuatro.—¡Bien!—Podrías conservar tu hacienda.—Se añade una onza, ¿cuánto suma?—Seis.»

Otro.—Cicerón nos ofrece el siguiente en su Oration, Pro Roscio Amerino. Roscio era acusado de haber dado muerte á su hijo: Cicerón toma su defensa y forma su plan con el siguiente diálogo, que consigo sostiene: «Supongamos: quiso privar de la herencia á su hijo: ¿por qué causa?—no lo sé.—¿Acaso lo llegó á desheredar?—No.—¿Quién lo impidió?—Pensaba hacerlo.—¿Lo pensaba en verdad?—¿A quién se lo dijo?—A nadie—y continúa el discurso: *quid est aliud, iudicio ac legibus ac majestate vestra abuti?*...

Si la persona habla consigo misma, la figura se llama Soliloquio; v. gr.: «Y al recordar el acusado todos los horribles pormenores de su crimen, no pudo menos de exclamar: ¡Soy un monstruo, soy un monstruo, cuyo exterminio importa á la sociedad: desgájese pronto del cielo el rayo, que debe pulverizarme y hacer que expie mi enorme atentado!»

Advertiremos, por fin, que, si el Dialogismo es una figura en obras, en que un autor habla por sí

(1) As, moneda de cobre, cuyo valor varió según las épocas: también significaba una libra, que los romanos dividían en doce onzas.

mismo y en nombre propio, deja de serlo en otras, donde él nunca habla, como las dramáticas, ó habla él unas veces y otras los personajes, que introduce, como en las poesías mixtas: lo propio puede afirmarse de las didácticas y filosóficas escritas en diálogo, pues, en éstas y aquéllas el diálogo es la forma general: tampoco hay Dialogismo en las arengas, que los historiadores ponen en boca de algunos personajes, que en la historia figuran.

Consiste la Dubitación en mostrarse remiso y vacilante el orador sobre lo que debe decir ó hacer, cuando en realidad lo tiene resuelto: si realmente existe en quien habla la vacilación supuesta, no existirá la figura, por no existir disimulo ó artificio, que ésta exige. Ejemplos: «Un nuevo crimen, C. Cesar, hasta el día de hoy no oído, mi pariente, Q. Tuberón, delata ante ti: que—Q. Ligario estuvo en Africa—: C. Pansa, hombre de excelente ingenio, confiado tal vez en la amistad que tiene contigo, se atreve á atestiguarlo. *«Itaque quò me vertam, nescio»*. Y así no sé á dónde volver los ojos. (Cic. Pro Ligario.)

Otro:

¿Qué virtud le faltaba al Santo Job, ó qué pecados merecieron que el Señor le tratase con tanto rigor? ¿Por ventura era soberbio? No, que él dice que con el menor de su casa se ponía á juicio, para satisfacerle, si estaba agraviado. ¿Era escaso con los pobres ó peregrinos? No, que él dice que á ningún caminante tuvo cerrada la puerta. ¿Fué avariento,

enemigo de la limosna? No, que él dice que jamás comió bocado á solas sin que tuviesen parte el pobre y el huérfano. ¿Era, por ventura, hombre sensual y deshonesto? No, que él dice que tenía capitulado con sus ojos que ni aun pensamiento malo tuviese con mujer. ¿Pues cuál fué la causa de tan terrible trabajo? Le faltaba una virtud entre todas las que tenía: la de dar gracias á Dios por las tribulaciones, como las daba por la prosperidad.» (P. Zárate.)

La Dubitación es figura de mucho aparato y debe usarse raras veces: no teniendo que decir cosas extraordinarias é inesperadas, lo mejor es abstenerse de ella, porque nada hay tan ridículo, como despertar la curiosidad del auditorio prometiendo grandes cosas, para salir al fin con una fruslería.

La figura Suspensión, que consiste en mantener despierto el ánimo de los oyentes, esperando del orador cosas extraordinarias, que él aparenta tener que decir, es como una secuela de la Dubitación.

Consiste la Perífrasis en dar á conocer un ser, persona, cosa y á veces un pensamiento, no directamente usando su nombre propio, sino indirectamente ó por rodeo, es decir, mediante una cualidad ó circunstancia exclusivamente suya, por la cual podemos conocerlos.

Para dos fines suele la Literatura servirse de la Perífrasis: 1.º Para embellecer ideas tristes, desagradables y poco decentes; 2.º, para dar novedad á los pensamientos comunes. Ejemplos: No atre-

viéndose Delille á usar en poesía la palabra *puerco*, se vale de una Perífrasis y dice: «El ataque violento de una tos horrible ahoga al *animal que se nutre con bellotas.*»

Otro: Dice Virgilio pretendiendo expresar el comienzo del día:

«*Jamque rubescebat stellis Aurora fugatis.*»

Y ya rojeaba la Aurora, ahuyentadas las estrellas.

Y Ovidio:

«*Aurea fulgebat roseis Aurora capillis.*»

Brillaba la rubia Aurora con sus cabellos de rosa: en vez de decir: Ya amanecía.

*Et jam summa procul villarum culmina fumant
Majoresque cadunt altis de montibus umbrae.* (VIRG.)

Y ya comienzan á echar humo las chimeneas de las casas y largas sombras caen de los altos montes, en vez de decir: ya se aproxima la noche.

Con idéntico fin se llama á Colón «el Descubridor del Nuevo Mundo»; á Hernán Cortés, «el Conquistador de Méjico»; á Napoleón I «el Solitario de Santa Elena»; á Amadeo I «el Vencido en Custoza».

La Perífrasis es una figura importantísima en Literatura por los dos grandes fines, que está llamada á cumplir y por coadyuvar, como ninguna otra, á la decencia y amenidad del estilo.

Consiste la Preterición ó Pretermisión en aparentar que se pasa en silencio una cosa, cuando real-

mente se está expresando y de enérgica manera; v. gr.: Dice Cervantes hablando de los apuros y miserias de los estudiantes pobres: «No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, á la falta de camisas y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto, cuando la buena suerte les depara algún banquete.»

Dice Cicerón en su primera Catilinaria, refiriéndose al crimen de Catilina con Orestila: «Pero ¿qué? Después de haberte tomado la libertad de pasar á segundas nupcias, dando muerte á tu primera mujer, ¿no has coronado este crimen con otro verdaderamente increíble? Sin embargo, nada digo de él, y consiento gustoso en que no se haga mención por dejar sepultado en el olvido que se ha cometido en esta ciudad tan horrible atentado, ó que ha quedado impune. Paso en silencio el despilfarro de tus bienes, porque en los próximos Idus conocerás que tu ruina es general y completa. Paso á los puntos que conciernen, no á la infamia personal de tus vicios, no á tus torpezas y desórdenes domésticos, sino al mayor interés de la República y á la vida y seguridad de todos nosotros.»

Obsérvese que esta figura es en oratoria un cuadro de doble efecto: en ella el orador zahiere al enemigo por dos medios; uno expreso, exponiendo llanamente sus crímenes, y otro tácito por alusión: de donde á la vez se infiere, que la Preterición guarda con ésta íntima conexión: con ella se confunde en la segunda parte, diferenciándose ambas tan sola-

mente en la primera: la Alusión narra con ficción y disimulo, y no la Preterición.

La Hipótesis, ora venga sola, ora combinada con otras figuras, como sucede en el Dialogismo, realmente carece de la importancia estética suficiente, para ser considerada como verdadera figura de pensamiento.

Observaciones generales sobre el recto uso de las figuras.

1.^a Las figuras deben estar conformes con el genio de la lengua y la práctica de los buenos escritores: los griegos, dada la índole de su idioma, podían decir: «llorando lloraba», pensamiento que nosotros expresamos diciendo: lloraba hilo á hilo, copiosa ó amargamente: los latinos, «marchando marchaban haldas en cinta», que nosotros traducimos: marchaban muy expeditas: «*facere iter*» por caminar: los franceses: «*allons faire une tour de promenade;*» «*va-t-en chercher de l'eau*» por vamos á dar una vuelta; ve por agua: los alemanes dicen con Schubert: «Lineo hizo en esto el primer paso», por Lineo dió en esto el primer paso; aludiendo á la primera clasificación, que del reino animal se hizo.

2.^a Deben nacer espontáneamente del asunto: si aparecen como producidas por la reflexión y colocadas á pulgar, causan un efecto desdichado: si no están en armonía con todas las circunstancias que rodean al asunto, aparecen violentas é incoherentes, como el trozo de paño mal zurcido de Horacio,

ó como el galón pegado á la levita, de que nos habla Lefranc.

3.^a Deben adecuarse al género en que se escribe, al tono dominante de la obra y al fin principal que el autor se propone: hay figuras, como las lógicas, que cuadran mejor á la didáctica y situaciones tranquilas: otras, como las patéticas, á las extraordinarias y críticas.

4.^a No deben prodigarse demasiado, porque, como afirman Cicerón y Quintiliano (1), son los ojos del discurso; y, así como en la naturaleza no todo el cuerpo humano son ojos, sino que, con admirable acierto, sólo son dos, así en el discurso las figuras no deben ser muchas, sino las precisas, bien distribuidas ó colocadas: si son muchas, en vez de embellecer el discurso, lo abigarran, haciendo de él un mosaico borroso y de mal gusto.

5.^a Deben, finalmente, convenir al pensamiento que se enuncia bajo aquella forma, es decir, presentarlo con toda claridad, energía y gracia que sea posible, bien entendido, que, si el pensamiento nada ganara con la figura en los conceptos indicados, ésta resultaría ociosa é inaceptable.

(1) Ego verò hæc lumina orationis velut oculos quosdam esse eloquentiæ credo, sed neque oculos esse toto corpore velim. (Quint.) Yo creo que estos luminaires del discurso son como los ojos de la Elocuencia; pero yo no quisiera que hubiese ojos por todo el cuerpo.

CAPITULO XII

De las cláusulas.

Cláusula es un conjunto de palabras comprensivo de uno ó más juicios que forman un pensamiento completo.

Diferénciase la cláusula de la oración gramatical y de la proposición lógica, en que éstas sólo contienen ó expresan un juicio; aquélla puede contener y expresar uno, dos ó más juicios como partes integrantes del pensamiento total: de la frase, en que ésta encierra siempre un modismo ó giro particular dentro de un idioma determinado, y á veces es la palabra ó expresión singular de que la cláusula consta: de la sentencia, en que ésta contiene un pensamiento cuya verdad se funda en el raciocinio ó en la experiencia: y del período, en que éste es tan sólo una especie de cláusula, cuyos elementos están unidos entre sí mediante conjunciones, relativos, gerundios, participios: todas cinco son especies particulares de cláusula, y se diferencian de ésta en lo que el género de la especie.

Las cláusulas pueden dividirse por su extensión,

ó por su contenido: bajo el primer aspecto en cortas y largas; división pueril, que bien pudiera omitirse sin grave perjuicio de la didáctica.

Bajo el segundo, las dividiremos en simples y compuestas: llamo simples á las cláusulas que constan de una sola proposición principal. Ejemplos: Dios es grande; el mayor bien es pequeño.

La cláusula simple unas veces aparece expresada con todos y solos los elementos de que, según el arte gramatical, consta; v. gr.: Perdonaron los áspides á Alcides: otras, cada uno de dichos términos esenciales viene acompañado de palabras que, en concordancia, régimen ó construcción, dependen de aquéllos; v. gr.: Sólo Dios es grande, hermanos míos: (Massillon): la elocuencia es la pintura del pensamiento: (Pascal): no pocas, acompañan á la proposición principal otras menos principales que de ella dependen, expresando alguna de sus modificaciones infinitas, lugar, tiempo, fin, condición, etc.
—Incisos ó comas—:

¿Qué entendemos por incisos? Ciertas cláusulas secundarias dependientes de otra principal, y que expresan alguna de sus modificaciones infinitas; v. gr.: *Quid proximâ, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocâris, quid consilii ceperis, quem nostram ignorare arbitrâris?* Cicerón.

Para conocer los incisos suelen dar los AA. la siguiente regla práctica: si suprimiendo las conjunciones, que unen las oraciones gramaticales, que forman la cláusula total, éstas quedan con perfecto

sentido, podrán ser consideradas como proposiciones principales, y como incisos en el caso contrario. Como incisos se consideran en Literatura: 1.º, las oraciones gramaticales de gerundio, temporales ó modificativas, las completivas, subordinadas ó de infinitivo sin concertar y toda clase de oraciones determinativas, condicionales, indefinidas, finales; respecto de las causales se conceptuarán ó no Incisos, según que formen ó no sentido perfecto ambas oraciones, suprimida la conjunción causal.

Llamamos compuesta á la cláusula que consta de dos ó más proposiciones principales; v. gr.: *veni, vidi, vici*; *vine, vi, vencí*: cada una de las proposiciones principales, que integran la cláusula compuesta, se llama miembro ó colon: en razón á ellas la cláusula compuesta se denomina bimembre, trimembre, etc., según conste de dos, tres, etc., miembros; v. gr.: «Nada haces, nada piensas, nada maquinas, que yo no sólo oiga, sino que vea y palpe».

Otro:

«Somos reconciliados con Dios y estamos en su gracia, y de esclavos y enemigos somos adoptados en hijos.» Mtro. Granada.

Para aclarar más esta doctrina debemos advertir que son cláusulas compuestas y sus partes miembros ó colones todas las oraciones gramaticales coordinadas por medio de conjunciones copulativas, disyuntivas, adversativas, causales, *con verbo en indicativo*, ilativas, de relativo, consecutivas y comparativas, ó por el nexo del pensamiento ó sentido,

Si los elementos de la cláusula aparecen unidos por conectivos gramaticales, conjunciones, relativos, gerundios, participios, la cláusula recibe el nombre de periódica ó período; en el caso contrario, suelta, cortada ó truncada: las primeras engendran el estilo periódico y el suelto ó cortado las segundas: aquéllas constan de dos partes: una que empieza y deja pendiente el sentido —prótasis— y otra que lo completa —apódosis.

Ejemplos: de cláusula periódica. Dice un historiador, refiriéndose á los Reyes Católicos Fernando é Isabel: «Cuando registro su historia y con la sangre fría del pensador ó el filósofo sus hechos justiprecio; cuando en D. Fernando veo ese tipo aragonés nervioso, frugal y duro, de talento precoz, prudencia suma y sagacidad sin límites; cuando á través del diáfano prisma de su entidad histórica distingo esa brillante galería de varones ilustres, que de su fondo se destacan como otros tantos lumínicos rayos, que de su foco divergen; cuando en él contemplo al héroe de Toro y de Zahara, de Loja y de Baza, de Málaga y Granada...; cuando en la Princesa de Castilla veo sintetizadas las inestimables dotes, que tan justamente la elevan al excelso Olimpo de los héroes más puros; que es un San Fernando por su acendrada piedad, por su heroísmo Zenovia, el Cid por su patriotismo, en domésticas virtudes la madre de Constantino, en las artes de la paz la compañera de Nino; que es en religión y en política, en patriotismo y virtud, como particular y como reina, la

divina Apoteosis de la heroína cristiana en la Edad Media, no puedo menos de exclamar...

«Id. de cláusula cortada. «¡Fernando é Isabel! Nacidos fuisteis para grandes cosas; juntóos el cielo para maravillas; la madre España os será deudora de inmensos beneficios; á vuestro amoroso beso se romperá la silícea envoltura de la enorme larva, que con brazos de hierro aprisionaba tal crisálida, etc.»

Otro:

«*Muta jam istam mentem, mihi crede; obliviscere cædis atque incendiorum*», que traduce Andrés Laguna. Muda ese parecer, créeme, y olvídate de las matanzas é incendios.

Respecto al uso de las cláusulas, advertiremos que las simples y compuestas, periódicas y cortadas no pueden emplearse indistintamente en el estilo, pues según sea la índole del asunto y, por ende, el de la composición literaria; según el estado y situación de quien habla y carácter especial del idioma en que se escribe, así también deberán las cláusulas ser de una ó de otra especie: una composición poética exige, por lo general, cláusulas compuestas y periódicas, más rotundas y armoniosas que una en prosa; una magistral, que una elemental y una descriptiva, que una elegíaca; porque el dolor no puede sostenerse tanto como el placer; y un idioma como el griego, latín, español, alemán, más que otro como el francés, inglés, etc.: haciendo las cláusulas todas simples ó todas compuestas, todas periódicas.

dicas ó todas sueltas, se caería en un extremo reprehensible; lo más acertado es mezclarlas en prudente proporción, dando preferencia á unas ó á otras, según lo exija la naturaleza del asunto, el carácter del personaje, las circunstancias, naturaleza de la obra y el genio del idioma.

Una reunión de cláusulas enlazadas entre sí y referentes á un asunto ó parte concreta de él forma el párrafo; la reunión de párrafos el capítulo, artículo, discurso, parte, canto, etc., y la reunión de éstos la obra literaria.

Cualidades de la cláusula.—A seis se pueden reducir las cualidades literarias de una cláusula bien construida: claridad, unidad, energía, precisión, pureza y armonía.

Llamamos clara á una cláusula, cuyo sentido se comprende fácilmente, supuesta la aptitud necesaria.

La claridad de la cláusula depende de los elementos que la constituyen, es decir, de las palabras, que la integran y de su construcción: procúrese, pues, que tanto unas como otras no ofrezcan oscuridad, duda ni anfibología.

Además de lo preceptuado en la claridad de los pensamientos y las palabras, téngase también esto presente. 1.º Las palabras, incisos y miembros, que tengan entre sí estrecha relación, deben ocupar en la cláusula el lugar más cercano posible, de modo que hagan ver muy claramente su mutua relación: si decimos con un escritor; «allá por el siglo x (970)

de J. C., en un país helado, árido y un tanto levantado sobre el nivel del mar, el de los modernos Kirgises, al or. del Caspio y oc. del Ural, aparece de súbito á la faz del mundo una horda salvaje, de instintos feroces..., cada palabra ocupa precisamente el lugar que le corresponde; más no lo están en los dos siguientes rótulos, que sólo á título de curiosidad, pueden citarse: «Medias para curas de lana.», «Sombreros para caballeros de paja.»

2.º Los adverbios y locuciones adverbiales, que limitan la significación de una palabra, deben colocarse inmediatamente después de ella: si decimos: Los pertinaces Judíos habían jurado *solemnemente* en los altares de sus venerandas Sinagogas derramar su sangre en defensa de la libertad nacional... etc., el adverbio *solemnemente* está colocado en el lugar, que le corresponde; mas si dijésemos: Los pertinaces Judíos habían jurado en los altares de sus venerandas Sinagogas derramar *solemnemente*... etc., el adverbio citado aparecería fuera de su lugar.

3.º Los complementos circunstanciales de lugar, tiempo, modo, etc., deben colocarse inmediatos á la palabra de que dependan; v. gr. Mahoma enciende con su elocuente palabra la imaginación volcánica del pueblo árabe: si el modificativo *con su elocuente palabra* se trasladara de lugar, diciendo: Mahoma enciende la imaginación volcánica del pueblo árabe *con su elocuente palabra*, la coordinación resultaría defectuosa, por hallarse el modificativo demasiado lejos de su término modificado. A esta

regla faltó Quevedo en la Vida del Gran Tacaño, cuando, al describir al licenciado Cabra, dijo: «Traía un bonete los días de sol ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa»: pues, aunque no pueda tacharse de oscura la cláusula, estaría mejor construída diciendo: «Traía los días de sol un bonete ratonado...»

4.º Los pronombres relativos *que, cual, quien, cuyo*, deben colocarse inmediatamente después de su antecedente; v. gr.: Moisés, Cristo y Mahoma se tenían divididos los creyentes, que en la época presente habitaban la hermosa península de Iberia; el relativo «que» está en su lugar; más, si dijésemos con Cervantes, al describir la batalla de D. Quijote con el vizcaíno: «Y el primero que fué á descargar el golpe, fué el colérico vizcaíno, *el cual* fué dado con tanta fuerza y tanta furia, que á no volvérsese la espada en el camino, aquel sólo golpe fuera bastante para dar fin á su rigurosa contienda y á todas las aventuras de nuestro caballero.» Aunque en la cláusula no existe, como suponen algunos AA., falta de claridad, parécenos que estaría mejor construída, diciendo: «Y el colérico vizcaíno fué el primero en descargar el golpe, *el cual* fue dado...»

5.º El pronombre personal *él, ella, ello, ellos, ellas*, y el posesivo *suyo*, con sus varias formas deben colocarse de manera que, no sólo por el contexto, sino también por el lugar que ocupan, se vea claramente á quién se refieren; v. g.: si dijésemos:

«El General atravesó al enemigo con *su* espada»: por la inadecuada coordinación del *su* no se sabría á quién pertenecía la espada, si al General, ó al enemigo; si pertenece al primero, debiérase decir: «El General mató con su espada al enemigo»; y si á éste, la construcción debiera ser: «El General mató al enemigo con la espada de éste».

Consiste la unidad de la cláusula, en que todas las partes que la constituyan, estén tan íntimamente ligadas entre sí, y tan en su lugar colocadas, que produzcan en nosotros la impresión de un sólo todo, como si fuera orgánico.

Para construir la cláusula con la necesaria unidad, aconseja la crítica literaria se observen los preceptos siguientes: 1.º Dentro de una misma cláusula se cambiará el sujeto del verbo el menor número de veces posible: débese tomar la oración capital y procurar que el sujeto determine la acción de los demás verbos con ella relacionados; así lo hace Fenelón en su *Telémaco*, al describir las mujeres de la Bética: «Las mujeres de la Bética, dice, hilan esta rica lana, y con ella hacen telas de maravillosa blancura; ellas amasan el pan y lo disponen para comer»; más, si hubiese dicho: «Las mujeres de la Bética hilan esta rica lana; y telas de maravillosa blancura son hechas por ellas; por ellas es amasado también el pan y dispuesto para comer,» la unidad de la cláusula citada aparecería muy quebrantada por el repetido cambio de sujeto.

2.º Nunca deben acumularse dentro de una misma

cláusula pensamientos tan inconexos entre sí, que cómodamente puedan dividirse en dos ó más: contra esta regla pecó el P. Mariana, al describir en su Historia de España el sitio de Sagunto, cuando dijo: «En el mismo punto cayó en tierra una torre después de muy batida, que dió libre entrada á los soldados en la ciudad,—que ardía toda en vivas llamas y en fuego encendido por sus mismos ciudadanos y el enemigo procuraba de apagar, que era igual desventura por el un respecto y por el otro»: en esta cláusula los tres últimos miembros—que ardía toda en vivas llamas y en fuego encendido por sus mismos ciudadanos—el enemigo procuraba de apagar—que era igual desventura, etc., aparecen arrastrados violentamente á la unidad por el conectivo, perjudicando en extremo la unidad natural de la cláusula.

3.º Debemos cercenar todo paréntesis y oración intercalar innecesarios, y no aglomerar demasiados dentro de una cláusula. El paréntesis, como la oración intercalar, son una nota aclaratoria del sentido del pensamiento: si, pues, éste ya de por sí estuviese suficientemente claro, el paréntesis y la intercalar resultarán en la cláusula sin fin, que legitima su empleo, ociosos, supérfluos, y en tal caso, deben suprimirse; más, si los exigiere la claridad ó interés del asunto, tanto los unos como las otras aparecerían en la cláusula, no sólo admisibles, sino de imprescindible necesidad. Ejemplos: de paréntesis recomendables. Dice Virg.: «Titiro, mientras

vuelvo, *breve será la ausencia*, apacienta mis cabri-
tas». Otro. «Porque, *hablando con puridad*, eso de pró-
logo galeato es mucho latín para principio de una
obra lega.» P. Isla.

Id. de defectuoso. Dice el P. Mariana en su His-
toria de España: «Sucedió muy á propósito, que
desde Vizcaya, donde estaba recogido—D. Pelayo
—después del desastre de España, viniese á Astu-
rias; no se sabe si llevado de su voluntad, por no
faltar á la ocasión, *si alguna se presentase*, de ayudar
á la patria común.»

4.º Toda cláusula debe cerrarse íntegramente;
es decir, sin que le falte ni le sobre nada esencial;
si con C. Cornelio Nepote decimos: «*Aristides, Lysi-
machi filius, Atheniensis, aequalis ferè fuit Themistocli:
itàque cum eo de principatu contendit:*» Aristides, hijo de
Lisimaco, natural de Atenas, fué casi contempo-
ráneo de Temístocles: y así le disputó los primeros
puestos; aparecerá la cláusula con la integridad
debida; mas, si con un escritor inglés (1) dijésemos:
«Con estos escritos—de Cic.—están más familiariza-
dos vuestros teólogos, que con los de Demóstenes,
quien excedió en muchos grados al otro, *á lo menos
como orador*»; la cláusula aparecería mal cerrada,
por sobrarle el apéndice: «*á lo menos como orador*».

Otro: del propio defecto adolece ésta de un gra-
mático afirmando: «En las oraciones explicati-
vas el relativo se resuelve en el pronombre *is, ea,*

(1) Dean Swift en su Carta á un joven eclesiástico.

id, y en las conjunciones, *et*, *autèm*, *verò*, *tamèn*, *enim*; y en castellano es muy común tener que recurrir á estas conjunciones;» pecaremos contra este precepto, pues el sentido queda perfecto en *enim*, pudiéndose formar con el resto una nueva cláusula independiente: esta construcción pugna también con la regla 2.^a, por constar de miembros inco nexos.

Consiste la energía ó fuerza de la cláusula en que el pensamiento en ella contenido se halle tan gráficamente expuesto, que excite la atención y deje profunda huella en nuestra alma, donde permanezca como grabado.

Tal resultado final no se podría obtener, si alguno de los elementos integrantes de la cláusula—voces y su construcción—no fuesen suficientemente claros, propios, precisos, exactos y concisos; y clara y una la combinación total; la observación propia nos informa que la cláusula obscura y sin la necesaria cohesión de sus partes entre sí, impropia, vaga, difusa ó redundante, es débil y lánguida, inepta en un todo, para grabar en el pecho del oyente la impresión que se desea: la energía, pues, de las cláusulas depende inmediatamente de aquellas cualidades.

Esta cualidad dice también relación á la naturaleza del asunto, al carácter y situación del personaje y á otras circunstancias, que sería prolijo enumerar: la traición de Esfiáltes, que entrega á Xerxes el paso de las Termópilas y con él la vida de los

trescientos héroes espartanos; la conjuración de Catilina, que pone en gravísimo peligro la existencia de la República romana y la vida de sus ciudadanos ilustres; D. Juan Prim en la batalla de los Castillejos, viendo hundirse bajo sus pies en aquel luctuoso día la gloria del ejército expedicionario en Africa, son asuntos, personajes, caracteres y circunstancias, que se prestan á la energía de la cláusula mucho más que otros asuntos, personajes, caracteres y circunstancias de menos entidad.

Ejemplo:

RAQUEL. «...¿Qué dudáis? Mi sangre vierta
»Vuestro rigor, al pecho que os ofrezco
»Tan voluntariamente, abrid mil puertas:
»Que no cabrá por menos tanta llama,
»Tanto ardor, tanto fuego, tanta hoguera.»

G. DE LA HUERTA.

Otro. «Soldados de Córdoba, en esas mochilas está vuestro honor; volved á recobrarlas; si no, voy yo á morir entre los moros y á dejar en su poder vuestra bandera.» Juan Prim.

Para lograr la energía ó fuerza de las cláusulas, obsérvese lo siguiente:

1.º Cercenar toda palabra inútil, ó que no añada algo al sentido. Las palabras y miembros que, según este precepto, deben cercenarse, son en primer término las redundantes, de que en otra parte hemos tratado, y otras, que, sin serlo propiamente, nada interesante añaden al sentido: giros tautoló-

gicos y perisológicos, referentes á detalles y circunstancias.

Conviene en este punto limar mucho las composiciones, podar muy detenida y escrupulosamente uno por uno los elementos de la cláusula, cercenando todas esas superfluidades, que tan fácilmente se escapan en el borrador, hasta no dejar en ellas sino lo verdaderamente interesante. «*Obstat quidquid non adjuvat,*» dice Quintiliano: Estorba todo lo que no sirve. Ejemplo: Faltaríase á esta regla, diciendo: «Estando contento con merecer el triunfo, él rehusó los honores de éste;» cláusula que, aligerada de su inútil bagaje, diría: «Contento con merecer el triunfo, rehusó los honores».

Otro. Fray Luis de Granada dice en su Oración y Meditación: «¿Pues qué se hicieron vuestros gozos pasados? ¿Dónde se fueron aquellas alegrías antiguas?» Donde el segundo miembro viene á ser una repetición del primero.

2.º No se deben multiplicar sin necesidad los demostrativos, posesivos, relativos, ni aún las conjunciones copulativas y disyuntivas; porque tales repeticiones, cuando traspasan los límites del buen gusto, son verdaderas redundancias que debilitan la cláusula; v. gr.: «No hay persona alguna que sea capaz de adivinar lo que ha de suceder:» quedaría más enérgica, diciendo: «Nadie es capaz de adivinar lo futuro.»

Si con Herrera decimos en la Elegía á la pérdida del Rey D. Sebastián:

«Y el Santo de Israel abrió su mano
 «Y los dejó: y cayó en despeñadero
 «Y el carro, y el caballo y el caballero,»

tendremos una polisíndeton elegantísima de *y*; mas si en una enumeración algo extensa repitiéramos la misma conjunción delante de todos y de cada uno de sus miembros, la misma repetición sería irresistible por innecesaria y traspasar los límites del buen gusto.

3.º Las palabras capitales ó enfáticas (1) deben colarse, donde puedan hacer mayor impresión: pueden intervenir al principio, al medio ó al fin de la cláusula, según el efecto que deseemos producir. Góngora la pone al principio en un bellissimo soneto, que dice:

«La dulce boca, que á gustar convida
 Un humor entre perlas destilado
 Y á no envidiar aquel licor sagrado,
 Que á Júpiter ministra el garzon de Ida;
 Amantes, no toquéis, si queréis vida.

D. J. Nicasio Gallego:

«Alzase España, en fin, con faz airada
 Hace á Marte señal, y el Dios horrendo
 Despeña en ella su crugiente carro.»

Otro en medio: «No vayas al Africa para ver monstruos; viaja por un pueblo en revolución.» Pitágoras.

(1) La palabra capital ó enfática tiene por carácter distintivo llevar el acento tónico.

Otro en fin. «A ochenta años es lícito tener la ambición del *descanso*.» Franklin.

4.º Las palabras homólogas deben colocarse según sus grados de fuerza, es decir, que debe observarse en su colocación el orden riguroso que entre sí tengan los objetos ó ideas que representan, ora con relación á la naturaleza é importancia del objeto, como padre, hijo, nieto, etc.; ora á la sucesión del tiempo, como Felipe I, Carlos I, Felipe II y no al contrario; ora á la fuerza intrínseca de la idea, como sucede en el *clímax*.

5.º Cuando concurren en una cláusula varios complementos circunstanciales ó modificativos, procúrese distribuirlos con la posible variedad y no colocarlos seguidos.

6.º Cuando haya en una cláusula miembros desiguales, déjese para el final el más largo, si las circunstancias lo permiten; y digo así, porque puede suceder que vaya al fin del más corto la palabra enfática ó capital, en cuyo caso no habrá inconveniente en cerrar la cláusula con él; v. gr.: Trabaja de joven, para que tengas que comer cuando seas viejo.

7.º No conviene terminar las cláusulas, ni aun cada uno de sus miembros, con monosílabos, pronombre, adverbio ó inciso sin importancia, á no ser estos la palabra enfática; v. gr: «A mi modo de entender, no hay en la religión consideración más agradable y triunfante que la de los continuos progresos, que hace el alma hácia la perfección de su

naturaleza, sin llegar jamás á un período en ella.»
Hubiera sido preferible cerrarla así: «Sin llegar jamás en ella á un período.»

Otro. Brolingbroke termina admirablemente una cláusula con un pronombre y con un adverbio enfáticos, cuando dice: «En su prosperidad mis amigos jamás oirán hablar de *mí*; en su adversidad *siempre*.»

Como ejemplo de cláusula cerrada con inciso sin importancia, puede servir el ya citado del Deán Swift en el n.º 4.º de la unidad de las cláusulas.

Respecto de la precisión y pureza, recuérdese lo consignado en otro lugar.

Consiste la armonía de la cláusula en el grato sonido que ésta produce en el oído por efecto de la acertada elección y combinación de los elementos musicales que la integran; se identifica con la melodía, por más que el uso haya decretado se denomine melodía la armonía referente á la palabra y á su coordinación, y propiamente armonía la referente á la cláusula.

La armonía de las cláusulas se divide en general y particular: la primera es el ritmo ó cadencia onomatopéyica, resultante de la acertada elección y combinación de todos y cada uno de los elementos constitutivos de la cláusula; se llama general, por ser común á toda cláusula bien construida; la segunda es el ritmo ó cadencia procedente de la imitación ú onomatopeya; se llama particular, por ser exclusiva de ciertas cláusulas; esto es, de las que llevan en construcción palabras de esta índole.

Como en toda composición musical, la armonía resultante ó final depende de la artística combinación de los compases, ésta de los acordes, la de los acordes, de las notas musicales acordadas y la de las notas, del sonido en sí mismo considerado, del propio modo, la armonía de las cláusulas depende, nace ó procede de la acertada elección y coordinación de los miembros é incisos que la constituyen; la de éstos, de la buena construcción de sus términos; la de la construcción, de las palabras construidas, así como la de éstas, de los sonidos articulados que las forman.

Para construir cláusulas con armonía, procúrese lo siguiente: 1.º, que las palabras de la cláusula sean melífluas, llenas, rotundas y sonoras; 2.º, que la construcción de las mismas sea agradable al oído; 3.º, que los incisos y miembros estén distribuidos con cierta proporción musical, ritmo ó número; 4.º, colocar las pausas de sentido de modo, que no se fatigue el orador, al pronunciar el período: convenirá alternen las cortas con las más largas y situarlas á distancia media para poder abarcarlas en un solo aliento natural; 5.º, que la cláusula tenga buena cadencia final, para lo cual es preciso cerrarla con los miembros más largos é interesantes ó de mayor significación ideológica.

Ejemplos. Dice Cervantes en la *Galatea*: «En el mismo punto que los ojos de Telesio miraron la sepultura del famoso pastor, Meliso, volviendo el rostro á toda aquella agradable compañía, con sose-

gada voz y lamentables acentos les dijo: Veis allí, gallardos pastores, discretas y hermosas pastoras, veis allí, digo, la triste sepultura, donde reposan los honrados huesos del nombrado Meliso, honor y gloria de vuestras riberas. Comenzad, pues, á levantar al cielo los humildes corazones; y con puros afectos, abundantes lágrimas y profundos suspiros, entonad los santos himnos y devotas oraciones, y rogadle tenga por bien acoger en su estrellado asiento la bendita alma del cuerpo que allí yace.»

Idem de buena distribución de los miembros.

«Porque... caer derrumbado un imperio de tres siglos; verse invadido un gran pueblo, vencido y subyugado por extrañas gentes que hablan otro idioma, profesan otra religión, blanden otras armas, visten otro traje; venir unos hombres desconocidos de improviso y sin preparación, que pelean un día para mandar ocho siglos; desaparecer como por encanto toda una civilización, y sorprender la muerte á una nación casi tan de repente como puede hacerlo á un individuo la suya... es, sin duda, un suceso prodigioso de los que rarisima vez ocurren.»

Id. de mala cadencia final. Brolingbroke, en una Carta dirigida al Rey Carlos I de Inglaterra, dice así: «Concluire por esto: repitiendo, que la división ha causado todos los males de que nos lamentamos; que la unión sola puede remediarlos; y que un paso muy útil era la coalición de los partidos, tan felizmente comenzada, continuada con tanto fruto, y por último, tan extrañamente aban-

donada, *por no decir otra cosa*»: el «por no decir otra cosa» es un inciso sin importancia de pésimo gusto y efecto.

Toda falta contra la armonía se llama cacofonía, la cual se diversifica en especies con nombres particulares: hiato, aliteración; sonsonete; monosilabismo; palabras agudas y esdrújulas; aglomeración de varias consonantes sobre una sola vocal.

Llamamos hiato en Literatura al concurso ó choque de vocales demasiado abiertas y de difícil pronunciación; v. gr. «*Vaccae Eneae amoenissimae intendebant*»: las vacas de Eneas proseguían muy alegres. Otro.—«*Frugifera et ferta arva Asiae tenet*». Cic. Posee los fértiles campos de Asia.

Otro. Oyó otro orador las mismas razones.

Débese notar que el hiato más cacofónico es el resultante de aa, oo, uu; debe evitarse absolutamente.

Respecto del choque de vocales diferentes combinadas breve con larga ó al contrario,—Sinalefas—por más que Isócrates y Teopompo se mostrasen con él inexorables, cabe alguna mayor indulgencia que con otros vicios contra la armonía; pues, afirma Cicerón: «*Habet ille tanquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam, et quod indicet non ingrati negligentiam de re hominis magis quam de verbis laborantis*». Tiene esa especie de hiato y concurso de vocales cierta cosa agradable y algo, que indica negligencia no ingrata, de quien se preocupa más del asunto ó pensamiento, que del lenguaje ó forma: y Quintiliano:

«*Nescio, negligentia in hoc an sollicitudo sit peior*». En esto no sé, qué es peor, si la negligencia ó el cuidado.

Cuando el hiato produce armonía imitativa por medio del remedo, como sucede en ciertas obras jocosas, lejos de ser defectuoso se convierte en belleza.

La Aliteración es la repetición demasiado próxima de consonantes, y en especial si son fuertes aspiradas de difícil pronunciación; v. gr.: zozobranante el zorzal huyó al campo lleno de cizaña. Otro: «Perfecto perfeccionará perfectamente la perfección de sus perfecciones.» *Bea*.

Débase evitar, en general, la Aliteración como defecto contra la armonía; más, si con ella se produjese armonía imitativa, lejos de ser un defecto, se convierte en belleza; tal sucede en estos ejemplos: «*Ergo aegrè terram rastris rimantur*». Geórgicas.

Labran, pues, á duras penas la tierra con rastillos.

Otro: el remedo de un gracioso contra el majo de Jerez.

«Dijo un majo de Jerez
Con su faja y traje majo:
Yo al más majo tiro un tajo,
Que soy majo de Jerez.
Un gitano, que el jaez
Apretaba á un jaco cojo,
Cogiendo lleno de enojo
De esquilar la tijereta,
Dijo al majo: por la geta

Te la encajo, si te cojo.
Nadie me moja la oreja,
Dijo el majo: y arrempuja:
Uno puja y otro ceja,
Y en contienda tan pareja
El jaco cojo se encaja,
Y tales coces baraja,
Que, á los golpes del zancajo,
Hizo entrar sin gran trabajo
Al gitano y jaque en caja.»

Otro: -

Rotos del rayo los riscos se derrumban.

Consiste el Sonsonete en repetir sílabas ó palabras idénticas ó semejantes inmediatas ó demasiado próximas; v. gr.: la bufa ufana con sus aplausos. Otro: dice el P. Marquez en su *Gobernador cristiano*: «Si el pueblo teme al tirano, también el tirano teme al pueblo.» Otro: *Xerxes exercitum duxit.*

Cuando dicha repetición tiene lugar al fin de dicción, el sonsonete recibe el nombre de consonancia, si la repetición es de sílaba idéntica; y de asonancia, si la sílaba repetida es tan sólo análoga, parecida ó asonante. Ejemplo: «*Res mihi invisæ visæ sunt, Brute.*» Cic. Bruto, veo cosas que me son desagradables. Otro: «Alzó la cabeza con mucha viveza.» Otro: «Con viveza replicó el duque de Sesa.» Otro: «*Veniunt flentes, lacrymantes, obtestantes.*»

Obsérvese. 1.º Que el Sonsonete en los finales tan sólo es reprehensible en prosa; no en poesía, al constituir la rima. 2.º Que, si en lenguas como la nues-

tra y demás indo-europeas modernas el sonsonete en sus dos últimas especies es grave defecto contra la armonía, en las que, como la latina, tienen verdadera declinación en los nombres y conjugación en los verbos, tales consonancias y asonancias en prosa, lejos de constituir un defecto contra la melodía, son verdaderas bellezas, si están distribuidas de modo, que contribuyan á formar el compás rítmico, que tanto seduce á un oído bien educado.

El Monosilabismo resulta de recargar la oración de palabras de una sola sílaba; v. gr. No sé si le diga lo que le conviene hacer.

La repetición próxima de palabras agudas y esdrújulas impide la marcha corriente de la elocución y debe evitarse: no hay para qué recomendar la necesidad de evitar igualmente el empleo de voces, en que sus vocales se hallen como anuladas por el concurso de varias consonantes duras en la misma palabra, ó en sus contiguas, por ser muy notorio el mal efecto, que en el oído produce su pronunciación difícil.

Terminaremos esta doctrina con dos advertencias, que nos parecen útiles y complementarias de lo expuesto: es la primera, recomendar la necesidad de estar muy sobre aviso, no sea que, por ser muy amantes de la armonía en la palabra y su construcción, caigamos en la afectación, como frecuentemente sucedía á Cicerón; y la segunda, que, cuando la armonía pugne con alguna de las grandes cualidades del estilo, claridad, pureza, propie-

dad, precisión, decencia, débese sacrificar aquella á cualquiera de éstas.

Armonía imitativa. Consiste la Armonía imitativa en el ritmo, número ó cadencia, que en nuestro oído produce una cláusula construída con palabras onomatopéyicas: su esencia está en imitar con la palabra los fenómenos de la naturaleza.

A tres clases puede reducirse dicha imitación: unas veces se imitan con la palabra ruidos de la naturaleza, sonidos y gritos de animales, etc.; otras se imitan movimientos, y no pocas, los afectos y conmociones del ánimo.

Ejemplos de 1.^{er} grado.—Cuando decimos *el cacareo* de la gallina, *el relincho* del caballo, *el mugido* del buey, *el zumbido* de los mosquitos; las palabras *cacareo*, *relincho*, *mugido* y *zumbido* ponen de manifiesto el parecido, ó analogía, que existe entre ellas y los fenómenos naturales imitados.

Otro de Gallego:

«Rueda allá *rechinando* la cureña,
»Acá *retumba* el espantoso trueno...»

Y más adelante...

«Y, al áspero *silbar* de ardientes balas
»Y al *ronco* són de los preñados bronce
»Nuevo fragor y estrépito sucede.»

Otro:

«Y oyóse, en fin, en confusa algarabía,
Cual eco de mortíferas venganzas,
El pim-pam de la brava infantería,
El cis-zás de los sables y las lanzas,

El pam-pum de los roncós cañones;
Y, entre clarines y clamores
El plam, racataplám de los tambores.»

Id. de 2.º grado:

¿Dónde, pues, fieras, ¡ay! está el desnudo
Gladiador? ¿Dónde está el atleta fuerte?
»Todo desapareció, cambió la suerte
»Voces alegres en silencio mudo.» (R. CARO.)

Meléndez imita el movimiento rápido con esdrújulos, cuando dice:

«...Desparece,
Cual relámpago súbito brillante.»

Herrera, el movimiento pesado con palabras llenas, graves y sonoras, de la siguiente manera:

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

Id. de 3.º: de sentimientos ó pasiones de ánimo.
Alegría.

«Ven, ¡oh, mancebo alado!
»De rosas coronado
»Y violetas, flor de los amantes;
»Y vengan los cupidos,
»Con cítaras sonantes,
»En coros divididos,
»Cantando alegres himnos y canciones,
»En alabanza justa
»De la función augusta,
»Que hoy celebrarse veo.
»Ven, Himeneo; ven, ven, Himeneo.»

Epitalamio de D. N. Fernández Moratín á la boda

de la Infanta María Luisa de España con el Archiduque Pedro Leopoldo.

Plácido y tranquilo.

«¡Qué descansada vida
»La del que huye el mundanal ruido
»Y sigue la escondida
»Senda, por donde han ido
»Los pocos sabios, que en el mundo han sido.»

Rabia y desesperación.

«¡Fuerza es terminar!
¡Mortal ha sido la mordedura de esta serpiente!
¡Han llegado los días de mi existencia...
Y mi sonrisa desafía la muerte!!!»

Sublime de caridad cristiana: «*Pater!... ignosce illis... nesciunt enim quid faciunt...*»

CAPITULO XIII

Del Estllo.

Tres son las acepciones, en que puede tomarse la palabra Estilo: vulgar, etimológica y científica, literaria ó artística: en la primera el Estilo es sinónimo de costumbre: en este sentido decimos: Estilo de Luis XIV; de Federico II de Prusia; de Molke, madrileño, navarro, andaluz, etc., para significar costumbres de Luis XIV, de Federico II de Prusia, plan de campaña según costumbre de Molke, etc.

En la acepción etimológica, Estilo, de $\sigma\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$, significa una columnita de la plaza pública, destinada entre los griegos para fijar en ella las disposiciones de Estado con carácter general; y, en especial, las reglas de buena conducta social, leyes, recibiendo con esto su más cumplida promulgación: así se promulgó el Código de Licurgo entre los Espartanos, 822 a. J. C.; el de Dracón, 624 a. J. C., y el de Solón, 595 a. J. C. entre los Atenienses.

En otra acepción igualmente etimológica, el $\sigma\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ griego, Estilo, significaba una aguja gruesa, estilete

ó punzón, de oro, hierro, marfil ú otra sustancia dura, agudo por un extremo y terminado por el otro en plano áspero, esfera ó cucharilla, para borrar y corregir lo mal escrito: con él grababan los antiguos en piedra, láminas de arcilla, capa cortical arbórea, tablitas bañadas con cera, y, no pocas veces, en bajo-relieve sobre madera, y láminas metálicas más ó menos tenaces ó duras, lo que deseaban conservar escrito.

El uso convirtió la acepción etimológica en tropológica por Metonimia, y, tomando el instrumento, con que se grababa ó escribía, por la manera de practicarlo, comenzó á llamarse Estilo la manera de escribir.

En Literatura llamamos Estilo á la manera singular, con que cada orador expresa lo que siente, piensa ó quiere; es decir, los fenómenos de su alma.

Comprende el Estilo todos los elementos de la Elocución, desde el más simple al más complejo; desde el concepto hasta el raciocinio; desde la palabra hasta la cláusula: es, por consiguiente, el Estilo, la síntesis de los elementos del biendecir.

No debemos confundir el Estilo con el acento, con el tono y menos con el lenguaje; no con el acento ni con el tono, porque, entendiéndose por acento la mayor ó menor elevación de la voz, al pronunciar los múltiples y variados elementos del lenguaje, que constituyen la forma artística del pensamiento; y por tono la particular modulación, que la voz recibe de la intención y situación moral de quien habla,

tanto uno como otro no pasa de ser un elemento prosódico inherente á la palabra misma, inseparable de ella y, por ende, de la forma artística del pensamiento, en tanto que el Estilo no se limita á tan exigua comprensión: el acento y el tono son parte de la palabra hablada; esta de la forma externa, y la forma externa lo es del Estilo: jamás la parte se identificó con su todo.

El Estilo tampoco puede confundirse con el lenguaje. Llamamos lenguaje al conjunto organizado de palabras, que sirven para la comunicación directa con nuestros semejantes: el fin primordial del lenguaje es expresarse claramente, para hacernos comprender, y sólo exige, como medio adecuado al fin, la claridad en las palabras y construcciones; el Estilo es mucho más comprensivo: para ser perfecto, no se limita á exigir que sean claras las voces y construcciones, que lo constituyen, sino también otros requisitos de parte de varios elementos capitales, que forman su contextura,—pensamientos, tropos, formas ó construcciones estéticas, cláusulas —: puede suceder que el lenguaje de un discurso sea inmejorable, y que el Estilo resulte defectuoso, si el pensamiento peca de falso, vulgar, afectado, fútil, inoportuno: si el tropo ó las formas, en que el pensamiento se presenta no tienen la hermosura ó conveniencia debidas, ó si las cláusulas carecen de alguno de los requisitos que la Crítica literaria exige: véase comprobado con un ejemplo. Lope de Vega en su Poema *La Circe*, canto II, dice de un gigante,

que, procuraba matar al fugitivo Ulises, cuando se alejaba de la costa á remo y vela:

«De una mina de mármoles previene
Un gran peñasco, y tan feroz lo arroja,
Que la cara del Sol retira y moja:
Tan cerca dió la peña de la nave,
Que, creciendo las aguas, vino á tierra:
Las ondas abre, y con el peso grave
En las arenas fáciles se entierra.»

Las cualidades esenciales del Estilo nacen de la naturaleza de éste: como dicha naturaleza está constituida por variedad de elementos literarios, unos, como los conceptos, juicios y raciocinios, pertenecientes al fondo; y otros, como la palabra, oración y cláusula á la forma, cuya unión con aquel integra la síntesis del Estilo, de ahí provienen las cualidades inherentes á la esencia del Estilo: así es que, de tales atributos unos son peculiares al Estilo por razón de sus pensamientos, —verdad, claridad, novedad, naturalidad, solidez y oportunidad—; otros por razón de la palabra, —pureza, corrección, propiedad, precisión, exactitud, concisión, claridad, naturalidad, energía, decencia, melodía, oportunidad—; si el arte exige á las cláusulas, para figurar decorosamente en el Estilo, claridad, unidad, energía, precisión, pureza y armonía, tendremos con esto trazado el cuadro de los requisitos esenciales del mismo (1).

Las demás cualidades del Estilo dependen de in-

(1) El Sr. Campillo las reduce á una sola—oportunidad—.

numerables circunstancias: de la naturaleza del asunto y carácter particular de la composición; de la situación especial, intención moral de la persona que habla; de las circunstancias de lugar, tiempo, civilización, etc., por cuya razón las llamamos accidentales; tales son: sencillez, llaneza, dulzura, suavidad, finura, delicadeza, gracia, ingeniosidad, profundidad, vehemencia, grandilocuencia, sublimidad, etc.

Divisiones del Estilo.

En medio de la multiplicidad de divisiones, que notables preceptistas han hecho del Estilo, por conceptuarlas nosotros sin la conexión y enlace, que, como partes científicas de un todo, debieran tener entre sí y con el principio general, que les sirviera de apoyo, hemos de procurar una base, para dar á todas ellas el carácter de unidad que necesitan: en su consecuencia, dividiremos el Estilo por razón del objeto, sujeto y relación entre ambos.

Bajo el punto de vista *objetivo*, esto es, en sí mismo considerado, puede dividirse el Estilo por el fondo y forma: por la razón primera lo llamaríamos sólido ó sofisticado, claro, oscuro, natural, afectado, original, común, etc., si en él predominara la presencia ó falta de tales cualidades ó defectos de los pensamientos literarios.

Atendiendo á la forma, como ésta es susceptible de tres aspectos diferentes, la palabra en sí, construcciones y cláusulas, podría recibir denominaciones distintas por todos estos conceptos, y llamarse

puro, castizo, arcáico, bárbaro, hebraico, helénico, latinizado, correcto, incorrecto, metafórico, alegórico, hiperbólico, etc, con otras mil, que sería prolijo enumerar.

Bajo el punto de vista subjetivo, puede clasificarse el Estilo en tantos miembros, como genios artístico-literarios han existido, existen y existirán: en tal sentido decimos: que el Estilo se divide por individuos en homérico, pindárico, sáfico, anacreóntico, platónico, aristotélico, etc., entre los griegos: en virgiliano, horaciano, de Ovidio, Nepote, Salustio, Ciceroniano, Séneca, Tácito, etc, entre los latinos: cervantino, moretino, gongorino, calderoniano, castelarino, etc., entre los españoles.

Mas no sólo el individuo tiene su singularísimo modo de ser y de ver y concebir la belleza, de trazar con la palabra el cuadro artístico visto, concebido y acabado en el mundo de su fantasía, para constituir un Estilo especial, ó especie de Estilo, sino que también lo tiene una demarcación geográfica más ó menos extensa: de ahí una nueva división del Estilo, que los AA. llaman por comarcas y nacionalidades.

Bajo este punto de vista, el Estilo podría dividirse en multitud de miembros, tantos como regiones y aún nacionalidades distintas se hallan sobre la superficie del globo: en andaluz, gallego, leonés, catalán, castellano, etc.; y, haciendo extensión de estas consideraciones á las distintas nacionalidades del globo, en griego, latino, inglés, español, fran-

cés, italiano, alemán, etc., según el Estilo en su fondo y forma guarde analogía con el modo de concebir y realizar la belleza literaria, habida por esas entidades colectivas: bajo este punto de vista, la división del Estilo, en que más insisten los AA. y más particular mención merece, es la hecha en lacónico, ático, oriental ó asiático y rodio.

Llámase lacónico el Estilo, que presenta los pensamientos con desnuda energía y suma brevedad, manera de hablar, que caracterizaba á un pueblo de la antigua Grecia, el Espartano—dorio, laconio, ó lacedemonio predominante en el Peloponeso—: es propio de situaciones patéticas, de caracteres enérgicos y rudos: es el lenguaje de la decisión, muy usado en arengas militares y pasajes sublimes. En su lugar quedan citados ejemplos.

Llamamos ático al Estilo propio, castizo, fluido, correcto y de elegante sencillez, manera de decir que distinguía igualmente á los habitantes de otra región helénica, llamada Atica, al N. E. del Peloponeso; es el lenguaje de las situaciones tranquilas y el adecuado para los escritos de carácter monográfico ó disertaciones.

Llamamos oriental ó asiático al numeroso, engalanado y lleno de ostentación: adolece generalmente de falta de fondo, que se pierde entre la frondosidad lozana de la forma: un insigne orador moderno nos ofrece no pocas veces en sus obras y discursos modelos de esta clase de Estilo.

Finalmente, el Estilo rodio era un término medio

entre el ático y el asiático, no tan severo como aquél ni tan numeroso y adornado como éste; como el anterior tenía su base de acción en la península de Anatolia y costas occidentales de Asia, éste en la isla de Rodas, de la cual recibió el nombre: podrían citarse como ejemplos de Estilo rodio la oda *Ad Romam* de Horacio, la de Meléndez Valdés á la *Gloria de las Artes*, y las *Filípicas* y muchos discursos de Cicerón, como la *Catilinaria*.

Otra división que por razón subjetiva se hace del Estilo, es la llamada por razón del tono. Los antiguos siempre creyeron que no siendo más de tres principales los tonos de la voz en música, no podrían ser más de tres los miembros que de la división del Estilo se hiciesen; por eso Dionisio de Halicarnaso entre los griegos lo dividió en austero, florido y medio; y Cornificio, Cicerón, Quintiliano, San Agustín, entre los latinos, en grave, mediano y sencillo.

El Estilo sencillo consiste en expresar pensamientos importantes en forma natural y fácil; según Cicerón (1), exige cierta importancia é interés, aunque no sumo, de parte del asunto; está caracterizado por cierta agradable facilidad con que se expresan asuntos interesantes, y forma su mejor ropaje un lenguaje propio, castizo, correcto, claro, adecuado y oportuno, sin olvidar los encantos que pueden prestarle las elegancias sencillas y de buen

(1) «Etsi enim non plurimi sanguinis est, habeat, tamen, succum aliquem oportet,» Cicerón,

gusto. Le son incompatibles las grandes armonías y ritmo oratorio, las digresiones del lirismo, las palabras y giros atrevidos, las figuras patéticas como el apóstrofe, la prosopopeya de tercero y cuarto grado, etc., las ricas enumeraciones; en suma, cuanto arguya pompa, solemnidad y grandilocuencia. La poesía bucólica de todos los tiempos y países nos ofrece innumerables ejemplos de esta primera clase de Estilo; á él pertenecen el *Beatus ille qui procul negotiis...* de Horacio; la *Vida del campo*, del Mtro. León; la *Galatea*, de Cervantes, y la *Arcadia* de Lope de Vega.

El Estilo grave, que otros llaman armónico, florido y sublime, consiste en expresar pensamientos grandes y extraordinarios en forma tal, que arrebatada y pone fuera de sí el ánimo de los oyentes; caracterízanle la elevación extraordinaria del pensamiento en cuanto al fondo; y la solemne majestad del decir, en cuanto á la forma; son sus galas máspreciadas las grandes armonías del lenguaje, la rotundidad del período, términos y giros con elevados conceptos, metáforas atrevidas, imágenes deslumbradoras, las figuras patéticas más fuertes, etc.; en suma, cuanto sea capaz de excitar y conmover las fibras del corazón humano y provocar por su grandeza la admiración y estupor, que generalmente acompañan al sentimiento sublime; es la clase de Estilo más elevada á que puede aspirar el genio. No conviene tender constantemente hácia él, empeñándose en ser siempre sublime, porque, si el Orador,

dice Cicerón, quiere ser siempre vivo, ardiente, impetuoso, esto es, siempre sublime, consagrándose á ello total y exclusivamente; si no sabe mezclarlo ó combinarlo con las otras dos especies, resultará un orador indigno de ser apreciado—*Maximè contemnedus*.—Conviene que el Estilo grave aparezca felizmente combinado con el sencillo y medio (1).

Este género de Estilo cuadra bien á las grandes concepciones del espíritu, á los asuntos importantísimos y á situaciones extraordinarias y críticas; á momentos de apuro en religión, patriotismo, virtud, honor, heroísmo y circunstancias de índole sobrehumana imposibles de enumerar. Para muestras de estilo grave, pueden leerse entre otras la *Oración, pro Rabirio* y las *Filípicas contra M. Antonio*, de Cicerón; el *Varón Justo* de Horacio y la *Descripción del Infierno* por Chateaubriand, etc.

El Estilo medio ó mediano es un término medio entre los dos anteriores: no posee la grandeza extraordinaria del grave, ni es tan humilde como el sencillo. Su carácter distintivo es la belleza propiamente dicha, y de ahí el placer y el agrado que en nosotros causa su lectura ó audición: siéntanle bien toda clase de adornos de categoría media: la suavidad en el decir, las elegancias, las figuras descriptivas, etc.; en suma, cuantos requisitos conspiran á

(1) Pero ¿quién es el orador elocuente, pregunta Cicerón, que jamás vió Antonio, y que nosotros hemos descubierto? *Is enim est*, contesta el mismo, *qui et humilia subtilitèr, et magna gravitèr et mediocria temperatè potest dicere*.—Cicerón,

la gracia, hermosura y belleza del Estilo, siendo en él *“quasi stellæ quædam”*, que adornan el conjunto.

Conviene este género de Estilo para asuntos, personajes, circunstancias y composiciones de carácter medio. Podrían leerse por modelos la Oración *pro lege Manilia*, en que Cicerón traza el panegírico de Pompeyo; la Prosopografía, en que Cervantes describe á la dama de sus pensamientos; la Descripción de la comarca andaluza y la del Paraíso de Mahoma.

Finalmente, bajo el punto de vista objetivo-subjetivo, ó sea, por razón del ornato, han dividido el Estilo los AA. modernos en árido, limpio, elegante y florido.

Llaman árido al Estilo, que rechaza de sí todo adorno y sólo procura expresar con notable claridad y exactitud los pensamientos: es propio de ciertas obras didácticas singularmente de las físico-matemáticas y filosóficas: como ejemplos podrían citarse á Pero Lope de Ayala, á Palacios Rubio en su tratado del Esfuerzo bélico-heróico, los escritos de controversia, casi todas las cartas doctrinales del Renacimiento, como las del B. Juan de Avila y las de Fray Luis de Granada, las de Balmes á un Escéptico, etc.

Llamamos limpio al Estilo que admite algunos adornos; mas no de los elevados y magníficos, sino de los templados y modestos: Hernando del Pulgar en sus *Claros Varones de Castilla*, Jovellanos en su *Informe sobre la Ley agraria*, y Lafuente en su *Historia*

de España son modelos perfectos de este género de Estilo.

Llamamos elegante al Estilo que admite los adornos más brillantes, las figuras más atrevidas y las más pintorescas expresiones: es el lenguaje de la inspiración y del entusiasmo de la Poesía lírica, de la solemnidad de la épica, de la apasionada tragedia y de la oratoria grandilocuente y conmovedora. Cicerón en sus *Filípicas* contra Antonio puede servir de ejemplo.

Mas bien un defecto que un nuevo género de Estilo es el florido, en el cual se nota el desequilibrio ó falta de proporción entre el pensamiento y la forma; insignificancia de fondo perdido entre el follaje de la forma, he aquí su carácter predominante.

CAPITULO XIV

De la Composición.

Expuesta ya la Preceptiva general de la Ciencia y Arte de Biendecir, y, comprendiendo ser el fin último de aquélla la Composición literaria, puesto que en ella encuentra término y complemento, algo debemos decir del modo práctico de componer en Literatura.

Llamamos componer en Literatura, reunir en un todo bello la pluralidad de elementos que integran la obra literaria.

Cuatro son los requisitos, que por parte del sujeto la buena Composición exige: 1.º, conocimiento completo del asunto sobre que la Composición ha de versar; 2.º, estar familiarizado con los preceptos del Arte; 3.º, conocer á fondo los autores clásicos; 4.º, ejercitarse frecuentemente en componer con estricta conformidad á la Preceptiva.

Qué se entienda por conocimiento del asunto en Literatura, cuál sea su extensión y medios adecuados para conseguirlo, queda expuesto en otro lugar: no insistiremos por evitar repeticiones.

Aunque importantísima la cuestión de fondo, no basta haberla dominado para dar cima con éxito á la composición de la obra literaria, precisa además dominar la forma ó manifestación exterior, en que el autor ha de dar á conocer el elemento espiritual ó psicológico, que constituye el fondo: á dicho fin se prerrequiere estudio y conocimiento perfecto de la Preceptiva literaria y de los buenos modelos: nada diremos de la Preceptiva, por haber sido expuesta en las lecciones precedentes.

Los grandes modelos, decía Longino, Maestro de Zenovia en la Palmirenia, inspiran al escritor, como Apolo á su sacerdotisa, subliman su genio con el perfume sublime que les es inherente y excitan en él interés y deseo de competir con ellos: su estudio proporciona al escritor grandes ventajas: le hace dueño sin riesgo de un gran tesoro; de pensamientos escogidos bien meditados y acrisolados; de palabras selectas adecuadas al concepto, que traducen; de cláusulas y elegancias construidas con las reglas del buen gusto; tesoro, en fin, inagotable en su fondo, y bellezas artísticas de forma, para poder expresar, cual corresponde, el pensamiento sublime que los anima; cualquier escritor de mediano genio, al inspirarse en la lectura de los buenos modelos, no podrá menos de elevarse sobre sí mismo y dar frutos intelectuales que de otro modo no daría.

Así lo han reconocido siempre teórica y prácticamente las eminencias en el arte de la palabra;

además de Longino, supracitado, tenemos á Teofrasto, que dice: «*Plurimum oratori conferre lectionem poetarum: legendos Demosthenem atque Ciceronem, tum ita ut quisque esset Demostheni et Ciceroni similimus.*» Que ayuda mucho para ser buen orador la lectura de los buenos poetas: que se debe leer á Demóstenes y Cicerón y á cualquier otro que les parezca. Cicerón no solamente lo dice en repetidos pasajes de sus obras, sino que lo practica. Y ¿qué diremos del «*Vos exemplaria graeca...*» de Horacio?, ¿del «*Optima legendo atque audiendo*» de Quintiliano y de otros mil que podríamos citar? ¿A quién, sino á Homero, Apolonio de Rodas y á Teócrito debe Virgilio innumerables bellezas? ¿No las debe Cicerón á su Demóstenes? ¿A Píndaro no las debe Horacio? La Sagrada Biblia, Tucídides, Plutarco, el Crisóstomo, San Ambrosio, San Agustín, ¿no fueron los modelos en que se formaron nuestros más insignes oradores y poetas del Renacimiento? El gran Bossuet se dormía leyendo á Homero y despertaba al ruido de los pensamientos de su genio: en suma, diremos para concluir, que sin el estudio profundo de los buenos modelos se hace de todo punto inexplicable todo renacimiento literario; por eso desde la antigua Grecia hasta la modernísima Alemania, depositaria en el día de la hegemonía literaria, todos los pueblos, para llegar al perfeccionamiento artístico, han comenzado por estudiar los grandes modelos, principalmente griegos y latinos.

¿Qué autores deben leerse? Los modelos clásicos

en cada género de composición literaria: mas, como aun dentro del clasicismo del Arte existen grados, siéndolo unos AA. más y otros menos, surge la necesidad de elegir entre clásicos el autor ó autores, que hayan de servir para nuestra común y familiar lectura; debemos poner en esta operación el mayor cuidado y esmero, por estar destinada á la designación del molde, turquesa ó patrón, en que ha de formarse nuestro buen gusto, y con él nuestra naturaleza literaria: á este fin, creo, debería consultarse con persona perita en la materia, y principalmente, cuando se trata de elegir un modelo entre escritores contemporáneos; así economizaríamos tiempo y trabajo, que necesariamente habrían de perderse en el examen minucioso de AA., que tal vez no habrían de ser elegidos.

Los modelos elegidos deben ser pocos, acaso uno solo y del mejor gusto posible, en armonía con el carácter, tendencias y aficiones propias del educando, porque, de esta suerte, los quilates de perfección artística, habidos en el ejemplar, arraigarán con más fuerza en el alma del neófito, y más fácilmente fructificarán; podriase completar con una colección de trozos, ó piezas escogidas de diferentes AA.

Elegido el modelo clásico literario, ¿cómo debe estudiarse? Ya lo decía en su tiempo Plinio el Joven: «*Multùm legendum, non multa:*» leyéndolo repetidas veces y no mucho en cada una: convendrá, pues, leerlo con tal cuidado y esmero, como si nos propusiésemos escribirlo: releerlo á pequeñas dosis, fiján-

donos en los pasajes, que por su perfección más llamen nuestra atención: meditar sobre éstos con detenimiento, procurando explicar con arreglo al Arte el por qué de sus bellezas; compararlas con las de otro; estudiarlas, en fin, hasta familiarizarse con ellas, dándolas á la memoria para poder recitarlas en alta voz, porque el ejercicio de la recitación es el principal resorte, que ha de proporcionarnos definitivamente el buen gusto del modelo y la educación del oído.

El estudio de los buenos modelos, como queda expuesto, no sería perfecto, si á la primera parte—teórica—no añadiéramos la segunda—práctica—ó imitación de los mismos. ¿Qué es, pues, imitar en Literatura? Imitar no es copiar, plagiar, ni extraer el contenido bueno ó malo, perfecto ó defectuoso de un autor: los que imitan de este modo, ya fueron calificados justísimamente en otro tiempo por Horacio. «*Oh imitatores, ignavum pecus!*»

Imitar en Literatura consiste en seguir; pero mejorando en lo posible, la inspiración de un modelo; pues, como dice Quintiliano: «*Conandum est aliquid supra eos, quos imiteris.*» Unas veces lo seguimos en el fondo y variamos la forma; otras imitamos la manera de exponer vista en el modelo; no pocas conservamos el pensamiento capital y bellezas principales, y enriquecemos el conjunto con detalles y circunstancias interesantes, cercenando á la vez conceptos, oraciones incidentales y circunstancias insignificantes y casi supérfluas; y en ocasiones

puede imitarse, sintetizando en pocas palabras, lo que un orador ó poeta haya dicho en más; ó al contrario, amplificando brillantemente lo expuesto concisamente por otro modelo: imítase también el genio de una lengua, griego, latín, hebreo, etc., para tomar elementos literarios, conceptos, construcciones, giros, elegancias, armonía, con que enriquecer otro idioma determinado; así imitaron Cicerón á Demóstenes, Virgilio á Homero, Horacio á Píndaro, Herrera á Moisés, Mtro. León á Platón, el Crisóstomo y escritores bíblicos.

Ejemplos: Había dicho Cic.: «*Virtus est una altis defixa radicibus, quæ nulla unquam vi labefactari potest.*» Es la virtud una cosa de profundas raíces, que ninguna fuerza puede derribar; que Horacio imitó en su «*Iustum ac tenacem propositi Virum...*»

«*Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinæ.*»

Si el mundo se desploma en fragmentos pequeños, sus ruinas le herirán impávido.

Otro.—Cervantes había dicho: «Apenas había el rubicundo Apolo...» etc., ya citado: véase imitado por otro escritor, cuando trata de describir la mañana feliz del día 2 de Enero de 1492 en la página 280.

Otro.—Virgilio tomó, pero con qué maestría, del poema de los Argonautas de Apolonio de Rodas, canto III, su magnífico episodio de Dido: detalles como el complot de Minerva y de Juno, solicitando el concurso de Venus, que cede el amor, con que

esta Diosa abrasa á Medea y á Jasón; el fuego, con que Medea arde en secreto: la conversación de ésta con su hermana, Calíope; la agitación de su alma en el silencio de la noche; la lucha que sostiene entre la vergüenza de entregar á su padre, rey de la Cólquida, y el deseo de salvar á Jasón, jefe de la expedición de los Argonautas y su amado: sobre este fondo del original, logra Virgilio trazar por imitación el cuadro más bello, que de la antigüedad nos ha quedado: compárense ambos cuadros, de Apolonio y Virgilio, y se verá que salta á la vista la superioridad de la imitación sobre el modelo: por que es de notar, que en el original se advierte la presencia de pormenores inútiles, como el ladrido de los perros, el sueño de los porteros y hasta las observaciones de los pilotos en el silencio de la noche, que Virgilio cercena con habilidad exquisita y gran maestría.

Otro.—Virgilio había dicho en sus *Geórgicas*:

«Prima Ceres ferro mortales vertere terram
Instituit »

Ceres fué la primera, que enseñó á los hombres á arar la tierra; que Ovidio en sus *Metamórfosis* imita, amplificando, cuando dice:

«Prima Ceres uno glebam dimovit aratro;
Prima dedit fruges, alimenta que mitia terris;
Prima dedit leges; Cireris sunt omnia munus.»

Ceres fué la primera en remover la tierra con el arado; la primera en hacer que la tierra produjera

frutos y mieses maduras; la primera en inventar el arte de cultivar los campos; todos estos son dones debidos á Ceres.

Para imitar con arte exige la crítica, como operación previa, la acertada elección y estudio del original: terminado el estudio preliminar del fondo y formas artísticas del ejemplar, vaciarlos de nuevo con relativa libertad en el ensayo de imitación; bien entendido, que, sin perder el prototipo sus bellezas características singulares, se ha de procurar mejorarlas en la imitación.

Para imitar bien, dice Cicerón: «*Primum vigilet necesse est in deligendo: deinde, quem probavit, in eo, quæ maximè excellent, ea diligentissimè persequatur.*»

El ejercicio práctico es de suma importancia, para componer bien: Cicerón y Quintiliano lo recomiendan como el mejor autor y maestro, para llegar á bien decir: «*Non immeritò M. Tullius hunc (stylum) optimum effectorem ac magistrum dicendi vocavit.*» No sin motivo llama M. Tulio á éste—el estilo, instrumento—el mejor autor y maestro del bien decir: y Quintiliano: «Que se debe componer muchísimo y con el mayor cuidado», porque en estos ejercicios están las raíces y el fundamento del bien decir.

Hay autores, que, aun después de bien meditado el asunto, no se atreven á escribir; ó porque son por naturaleza demasiado tímidos y juzgan que lo que ignoran es siempre lo mejor; ó porque no les place nada ajeno ni propio, y en sus composiciones quisieran ser tan exageradamente originales, que

sus fuerzas y energías no alcanzan para tanto (1): pecan otros por el extremo opuesto, y se lanzan á escribir sin la preparación debida.

Estudiado y conocido suficientemente el asunto, el Arte y los AA. clásicos; hecha la composición de lugar y hallado el momento de inspiración, debe comenzarse el ejercicio sin pretensiones ridículas, ni desconfianzas imprudentes, escribiendo con la perfección posible, cuanto nos vaya ocurriendo.

Así nacen los primeros ensayos de composición literaria: sean cortos y trabajados con detenimiento, cuidado y esmero.

Lima. — Como los primeros ensayos de composición no suelen salir perfectos, procede su corrección ó lima: ésta debe ser severa, es decir, sin indulgencia; y prudente, para tachar, añadir, modificar, etc., según las reglas del Arte: para ello debemos pasar revista, por decirlo así, uno por uno á todos los elementos del estilo: pensamientos, pala-

(1) Cuentan que Julio Floro, eminente orador romano, habiendo visto triste en cierto día á Julio Segundo, cuando aún éste se educaba en una escuela de oratoria, le preguntó la causa de su tristeza: «es que se me ha encargado, dijo el interpelado, un discurso, y hace tres días que no le encuentro exordio adecuado», y que esto no sólo le producía gran dolor, sino que terminaría por su desesperación; á lo cual repuso Floro sonriente: «Por ventura quieres tú decir mejor de lo que puedes?» Ita se res habet, termina Quintiliano: Curandum est ut quàm optime dicamus: dicendum tamen pro facultate. Ad profectum, enim, opus est studio, non indignatione.» En esto está el secreto: se debe procurar hablar lo mejor posible; pero según las facultades propias de cada uno. Para principiar se necesita estudiar, no desesperación.

bras, construcciones, tropos, figuras, elegancias, cláusulas, períodos, todo debe ser minuciosamente examinado y corregido hasta la última perfección.

«..... Vos, oh
Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non
Multa dies et multa litura coërcuit, atque
Perfectum decies non castigavit ad unguem.»—HOR.

Vosotros, descendientes de Numa Pompilio, conservad inédita la composición, que por largo tiempo y con muchos tachones no haya sido corregida y castigada mil veces hasta la última perfección. No obstante, téngase cuidado de no limar hasta lo infinito, porque también la lima se convierte en instrumento de destrucción, cuando es imprudente y exagerada.

Crítico.—Terminado el trabajo de corrección en una composición, débese entregar al juicio de un crítico competente, que verá desde las alturas de su profunda sabiduría defectos, que nosotros no pudimos vislumbrar: sometámonos á sus consejos, cerceñemos, ampliemos, sustituyamos cuanto él nos indique, y así daremos á nuestra producción el último quilate de perfección y la haremos digna de la estimación pública.

FIN



para, construcciones, tropos, figuras, elegancias,
de las que todo debe ser minuciosamente
examinado y corregido hasta la última perfección.

Los, on

Porque en algunas partes, que no
debe de ser mala, como se ve
Porque en algunas partes, que no

Y otros, desordenados de Juan Pomilio, con
servar nada la composición, que por largo tiempo
y con muchas tachones no haya sido corregida y
cualquiera vez que pasa la última perfección. No
debe de ser en el trabajo de no haber hasta lo más
nada, porque también se tiene se conviene en instruir
como se debe corregir, cuando es impudencia y exa-
gerada. Terminado el trabajo de corrección en
esta composición, deberá entrar al juicio de un
crítico competente, que verá desde las almas de un
profundo sabiduría defectos, que no se vean en un
nos vialumbra: someteránolos a sus consejos, cor-
rección, y finalmente, satisficimos cuando el nos in-
dique y así terminos a nuestra producción el último
punto de perfección y la harémos digna de la esti-
mación pública.

FIN

ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
ADVERTENCIA.—A QUIEN LEYERE.....	7
PARTE PRIMERA.—Nociones preliminares.—Denominaciones distintas dadas á los estudios retóricos.—Importancia de éstos bajo el triple aspecto intelectual, social y moral.....	11
CAPÍTULO PRIMERO.—Concepto de la Literatura preceptiva.	20
CAP. II.—Arte.—Su concepto y clasificación.—Reglas.—Concepto y clasificación de las mismas.....	29
CAP. III.—Plan y cuadro sinóptico de la Retórica y Poética.	39
CAP. IV.—Preceptiva general.—La obra literaria.—Su concepto.—Fondo y forma de la misma.....	44
CAP. V.—Del pensamiento como fondo de la obra literaria.	48
CAP. VI.—Del lenguaje.....	135
CAP. VII.—De la palabra.....	159
CAP. VIII.—De la escritura.....	164
CAP. IX.—De la palabra como expresión de las ideas.....	186
CAP. X.—De las palabras en sentido figurado.—Tropos....	237
CAP. XI.—Figuras del lenguaje.....	266
CAP. XII.—De las cláusulas.....	324
CAP. XIII.—Del Estilo.....	350
CAP. XIV.—De la Composición.....	362

OBRAS DEL MISMO AUTOR

Epístola de Horacio á los Pisones; traducida y comentada por D. M. C. y favorablemente informada por la R. Academia Española, **3 pesetas.**

Discurso sobre la Grandeza de los R.R. C.C. de España (inédito).

Discurso filosófico-histórico sobre la Caída del Imperio Visigodo en el Guadalete (inédito).

Tesis para oposiciones á Facultad sobre Analogías y Diferencias artísticas entre la Tragedia clásica y el Drama romántico (inédita).

Tesis para oposiciones á Cátedras de Instituto sobre «Las Cruzadas, sus causas y consecuencias más importantes» (inédita).

Teoría sobre La Conjugación del Verbo latino, y Oraciones gramaticales sencillas, para uso de alumnos que principian el estudio de la lengua latina, **1,25 pesetas.**

PUNTOS DE VENTA

EN MADRID: Hernando y Comp.^a, Arrenal, 11, y V. Suárez, Preciados, 59.

EN CABRA (CÓRDOBA): Coleta, 7.

M O R REC

CRISTÓFICO

POÉTICO

69

CARDENAL CISNEROS

T46-27

FONDO ANTIGUO

S. XIX-XV