ELEMENTOS
DE
LITERATURA GENERAL

POR

D. NICOLAS RABAL Y DIEZ,

LICENCIADO EN LAS FACULTADES
DE SAGRADA TEOLOGÍA Y FILOSOFÍA Y LETRAS,
CABALLERO DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN DE CÁRLOS III
Y CATEDRÁTICO DE LA ASIGNATURA
DE RETÓRICA Y POÉTICA EN EL INSTITUTO DE SEGUNDA ENSEÑANZA
DE SORIA.

SORIA.
Imprenta Provincial.
1878.

ELEMENTOS

DE

LITERATURA GENERAL

POR

D. NICOLAS RABAL Y DIEZ,

LICENCIADO EN LAS FACULTADES
DE SAGRADA TEOLOGÍA Y FILOSOFÍA Y LETRAS,
CABALLERO DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN DE CÁRLOS III
Y CATEDRÁTICO DE LA ASIGNATURA
DE RETÓRICA Y POÉTICA EN EL INSTITUTO DE SEGUNDA ENSEÑANZA
DE SORIA.

SORIA.
Imprenta Provincial.
1878.

Á D. FERMIN RABAL,

LICENCIADO EN MEDICINA Y CIRUJÍA.

Querido hermano: En prueba del cariño que te profeso, te dedico este pequeño libro, fruto de mi trabajo en la enseñanza por espacio de algunos años. Consérvalo como un recuerdo entre los muchos que adornan tu gabinete de estudio, pues si bien será de todos el de ménos mérito, quizá en sus páginas encuentres alguna cuya lectura puedas recomendar mañana á tus hijos, á fin de que con más facilidad comprendan el valor del arte bello y se despierte en ellos la aficion al estudio de la Literatura.

Tu hermano,
NICOLÁS RABAL.

PRÓLOGO.

Con el objeto de facilitar el estudio de la Retórica y Poética, arreglé en 1869 para mis discípulos un programa ó compendio en el que, sin alterar las definiciones y clasificaciones adoptadas en la generalidad de las escuelas, exponia en pocas páginas las principales reglas y las más importantes teorías literarias. Los resultados de este trabajo han sido hasta hoy tan satisfactorios como yo apetecia y esperaba. Pero desde entónces acá el estudio de la Estética, base y fundamento de la Retórica y Poética, ha tomado rápido vuelo, y ya es preciso dar más extension á la asignatura, modificando el antiguo método.

Era, en verdad, la Retórica y Poética, tal como se venia enseñando, un auxiliar poderoso para el perfeccionamiento en el arte de hablar, porque por ella se mantenia la pureza del lenguaje y la correccion de estilo; pero en cambio era tambien una rémora pa-

ra el genio, al que, léjos de alentar, aprisionaba en las espesas redes de sus innumerables y dogmáticas reglas. Para prevenir este inconveniente, procuraba yo suplir con la explicacion oral los principios generales de la Estética en que todas las reglas literarias están fundadas, y hacía notar á mis discípulos que su número podia simplificarse porque muchas estaban repetidas en las minuciosas divisiones y subdivisiones de los Retóricos con diferentes palabras.

Movido por estas consideraciones, he resuelto reimprimir mi primitivo compendio, corrigiéndolo convenientemente y agregándole otro compendio de Estética escrito bajo el mismo sistema y por el mismo método, de lo que resulta un tratado de Elementos de Literatura completo. De este modo quedan sentadas las bases de la ciencia y arte literarios, se establecen sus principios y reglas fundamentales y se indican todas las cuestiones que más tarde podrán ver los alumnos resueltas en los tratados superiores, llenando así cumplidamente los fines de la segunda enseñanza.

NICOLÁS RABAL.

TRATADO DE LITERATURA.

LECCION PRIMERA.

Introduccion.—Diferentes definiciones de la Literatura.—Division de la Literatura.—Estética.—Idea general de la belleza.—Division de la belleza.—Existencia de la belleza real en todos los objetos.—Concepto de lo feo.—Existencia de la belleza ideal en todos los pensamientos.—Existencia de la belleza artística en todas las obras del hombre.

Entre las ramas del saber humano hay una que puede considerarse como ciencia y como arte, la cual se conoce con el nombre de *Literatura.*

La *literatura* como ciencia es aquella que tiene por objeto el estudio de la belleza realizada en las obras literarias.

La *literatura* como arte es la facultad ó habilidad para llevar á cabo la composicion de una obra literaria.

Obra literaria es toda manifestacion artística del

pensamiento por medio del lenguaje oral ó escrito.

Por *literatura* tambien se entiende el conjunto de obras literarias de un país, de una nacion ó de todos los países.

Considerada la *literatura* como ciencia, su parte principal es la Estética; considerada como arte, recibe el nombre de Retórica y Poética ó Preceptiva; considerada como un conjunto de obras literarias, su estudio natural es el de la *Historia de la Literatura*.

Por lo tanto, el estudio tódo de la *Literatura* comprende tres partes ó tratados: 1.° *Estética;* 2.° *Retórica* y *Poética;* y 3.° *Historia de la Literatura*.

PARTE PRIMERA.

ESTÉTICA.

La Estética, en su acepcion más lata, es una parte de la Psicología que trata de la sensibilidad; mas en Literatura se entiende solamente por ella *el estudio de la belleza en general y del arte bello.*

La *belleza* no puede definirse porque se comprende mejor que se explica; pero bástanos saber que damos el nombre de objetos bellos á todos los que nos causan una impresion dulce y placentera. De esta clase son todos aquellos á los cuales aplicamos en el lenguaje vulgar los calificativos de hermoso, lindo, bonito, precioso, grande, majestuoso, severo y otros semejantes.

La *belleza* es de tres clases: *real*, *ideal* y *artística.*

Belleza real es la que nos ofrecen los objetos de la naturaleza.

Belleza ideal es la que encierran los objetos que forja nuestra imaginacion y nos representa la fantasía.

Belleza artística es la que reunen todas las obras de arte, que son las obras ejecutadas por el hombre.

La *belleza real* existe en todos los objetos de la

naturaleza, desde el grano de arena más indivisible hasta las montañas más elevadas, desde el vegetal más sencillo hasta la flor más preciosa, desde el animal infusorio hasta el hombre, que es el sér más perfecto y bello de la creacion.

Lo *feo* propiamente hablando no existe, y lo que tal llamamos suele ser nada más que lo ménos bello.

La *belleza ideal* existe tambien en todos los objetos que forja nuestra imaginacion, desde la representacion ó concepcion más sencilla y vulgar hasta la creacion más gigantesca del genio; en todo cuanto á cada momento estamos imaginando encontramos más ó ménos belleza porque nos causa una impresion más ó ménos placentera.

La *belleza artística* existe, por fin, en todas las obras de arte, y asegurarse puede que la habrá más ó ménos en todas las obras del hombre, desde la más insignificante hasta la más grandiosa, desde la choza de un pastor hasta los palacios de los reyes. Preciso será ir analizando estas clases de belleza.

LECCION II.

Belleza real.—Division y subdivision de la misma.—Elementos generales de toda belleza.—Circunstancias de que depende la belleza en todos los objetos.—Variedad de la belleza en todos los objetos por razon de su esencia ó naturaleza.

Belleza real.—La *belleza real* se divide tambien en *absoluta* y *relativa*. La primera está en Dios; la segunda, en los séres creados por Él. Cuando habla-

mos simplemente de la belleza real sin especificar si es absoluta ó relativa, se entiende que tratamos de la relativa.

La *belleza real* abraza la belleza de los cuerpos y la de los espíritus. La primera se llama *física* ó *matemática;* la segunda, *dinámica* ó *del espíritu.*

Los elementos de la belleza descubiertos hasta ahora, y con los que más claramente se explica la existencia de la misma en todos los objetos, son tres: *unidad*, *variedad* y *armonía.*

La *unidad* consiste en el enlace de los elementos ó partes constitutivas del objeto.

La *variedad* consiste en que estos elementos, cualidades ó partes sean en algun modo diferentes.

La *armonía* se determina por la proporcion simétrica y el órden, ó sea por la concurrencia en igual grado de la unidad y variedad.

Por este principio se demuestra la existencia de la belleza real en todos los objetos, pues no hay uno siquiera en el órden de la materia ni del espíritu, en que no se encuentre más ó ménos la unidad, la variedad y la armonía, ya se les considere separadamente, ya en conjunto, componiendo un objeto sólo que llamamos universo.

Pero independientemente de estos elementos, la belleza de los objetos en particular, lo mismo materiales que espirituales, depende de cinco condiciones ó circunstancias:

1.ª De la belleza que en sí tengan por su *fondo* ó *naturaleza.*

2.ª De la que presenten en su *forma*.

3.ª De la que les presten ó sustraigan los *accidentes* que les sobrevengan.

4.ª De la *relacion* en que se encuentren con otros con quienes se comparen á un golpe de vista.

5.ª De las condiciones particulares de la persona ó gusto del sugeto contemplante.

Estos son, en nuestro juicio, miéntras otros no se descubran, los principios fundamentales de la Estética; principios que desarrollados constituirán la primera parte de la misma, y en los que se encontrará el fundamento y la razon de todas las reglas de Retórica y Poética.

Belleza de los objetos por razon de su naturaleza.—La belleza absoluta es siempre la misma; pero la belleza relativa varía con la naturaleza de los objetos y tiene tantos grados como categorías éstos.

Observando la materia inerte, encontramos que es bello el mineral amorfo reducido á polvo; pero más bella es la roca compacta formando montañas inmensas que constituyen el núcleo de nuestro globo; más bellas que éstas las aguas cubriendo las tres cuartas partes de la tierra, y más que las aguas los flúidos dando lugar á variados y sorprendentes fenómenos.

En el reino vegetal encontramos aún mayor belleza, y el musgo que cubre las rocas es más perfecto y delicado que el mineral más precioso, ofreciéndose considerablemente una belleza mayor en la infinita variedad de plantas cada cual más delicada,

más complicada, más útil; de tal manera, que la belleza de la vegetacion en general no tiene comparacion con la del reino mineral.

En el reino animal, el más insignificante infusorio causa admiracion al observador que lo contempla con el microscopio por su complicada organizacion, y recorriendo la escala zoológica, no hay uno siquiera que no ofrezca un grado sorprendente de belleza, aumentando ésta gradualmente desde los zoofitos hasta los insectos, desde los insectos hasta los peces, de los peces á los reptiles, de éstos á las aves y de las aves á los mamíferos, sobre los que descuella el hombre, rey y señor de toda la naturaleza.

En la *belleza dinámica* sucede lo mismo: cuanto más sutil y espiritual es el objeto, mayor es su belleza; y si el vegetal es más bello que el mineral más perfecto, consiste en que aquél, además de su complicado organismo, tiene un movimiento, una vida que no tiene la materia inerte; si el animal es superior al vegetal, lo debe á que su vida es distinta, porque su movimiento instintivo es más propio, y sobre todo porque parece que conoce y, sin género de duda, siente; y si el hombre es el más bello de los animales, lo es por su vida mucho más perfecta, porque es un sér inteligente y libre, hecho á imágen y semejenza de Dios, que es la absoluta belleza. Puede sentarse, pues, el principio de que no hay nada en el universo que no sea bello, y que la belleza varía en los séres, como éstos en la naturaleza.

No sería difícil recorrerlos todos y ver que su belleza está en relacion de la mayor unidad, variedad y armonía de los elementos de cada uno, que es lo que causa la impresion dulce y placentera, ó sea la impresion de su belleza.

LECCION III.

Variedad de la belleza de los objetos por razon de la forma.—Escala de belleza en la naturaleza.—Lo que representan la línea recta, la curva y la ondulante en la belleza.—Belleza de los objetos por razon de los accidentes.

Belleza de los objetos por razon de la forma.—En los objetos materiales entendemos por *forma* la manera como se presentan á nuestros sentidos; es decir, su *olor*, *sabor*, *gusto*, *color*, *sonido* y *figura*.

La misma graduacion que hemos establecido en la belleza de los objetos por razon de su naturaleza íntima y valor esencial, puede establecerse en cuanto á su forma. Llámanos la atencion en muchos de los minerales, y nos llamaria en todos si los examináramos detenidamente, si bien en diverso grado, la variedad de sus caractéres físicos, ó que se perciben por los sentidos; pero nos llama más la atencion la variedad de estos mismos caractéres en los vegetales, y mucho más en el reino animal; observándose esta graduacion más claramente en lo que hace á la *figura* ó *forma* propiamente dicha. La línea recta es el fundamento de la unidad de forma,

la línea curva el de la variedad, y la ondulante el de la armonía: por eso vemos que los minerales, que son los ménos bellos, cristalizan en formas planas y rectilíneas, los vegetales toman la forma cilíndrica, y en los animales predomina la línea ondulante de sus contornos.

Esta forma varía no solamente en cada género sino hasta en un mismo objeto ó indivíduo; así, pues, un mismo mineral puede estar cristalizado ó amorfo, y en el estado primero es más bello; un vegetal puede alterar tambien su forma; y un animal, dentro de la misma especie, nace más ó ménos bello por la mayor ó menor regularidad de sus contornos. En el hombre mismo la belleza de la forma varía con la edad: en el estado de juventud es más bello que en el de la infancia en que sus contornos tienden más á la curva, y en estas dos edades es más bello que en la vejez, porque por ella pierde insensiblemente la forma ondulante y tiende á la línea recta.

Dada, pues, la belleza de un objeto por su naturaleza, aumenta ó disminuye por la perfeccion de su forma.

Variedad de la belleza en los objetos por razon del accidente.—Por *accidente* entendemos todo aquello que altera el objeto, pero sin que por eso deje de ser tal ó sustancialmente el mismo.

Todo objeto puede alterarse accidentalmente, ó puede sobrevenirle algun *accidente* que lo altere. Es evidente que en cada caso la belleza del objeto

queda alterada unas veces en sentido favorable y otras en sentido contrario. Lo que el vulgo llama fenómenos raros en la naturaleza, son objetos en los que se nota algun accidente extraordinario. Cuando este accidente ó alteracion no es considerable, generalmente embellece el objeto; cuando es grande la alteracion, entónces la belleza disminuye considerablemente. Una lijera mancha en la piel de un animal, un lunar pequeño en la cara del hombre suele hacerle merecer; una pérdida ó alteracion completa del color ordinario, un lunar grande, le hacen desmerecer; un adorno en la cabeza de la mujer parece muy bien; este mismo adorno recargado excesivamente oscurece la belleza natural y la afea en extremo. Varía, pues, la belleza de todo objeto segun sus accidentes.

LECCION IV.

Variedad de la belleza de los objetos segun la relacion en que se encuentren con otros.—Variedad de la belleza de los objetos por razon de la capacidad perceptiva ó gusto del sugeto contemplante.

VARIEDAD DE LA BELLEZA DE UN OBJETO POR SU RELACION CON OTROS.—Pocas veces se contempla un objeto sólo; generalmente se presenta al lado de otros simultánea ó sucesivamente. El objeto que visto solo presenta un grado de belleza, visto al lado de otros ofrecerá un grado muy diferente. El páramo y el desierto, si los contemplamos aisladamente

nos causarán alguna impresion agradable, porque su belleza tienen; pero si de estos sitios pasamos inmediatamente á un valle ameno, la impresion será ya muy diferente. Un aldeano visto en su aldea al lado de otros de su clase, lo encontramos bello indudablemente; colocado enmedio de un rico salon al lado de elegantes y delicados cortesanos, nos parecerá feo. Lo mediano al lado de lo malo parece bueno; lo bueno al lado de lo mejor parece malo. Depende, pues, tambien la belleza del objeto de la que tengan ú ofrezcan los que haya á su alrededor.

VARIEDAD DE LA BELLEZA POR RAZON DEL GUSTO DEL SUGETO CONTEMPLANTE.—La belleza ha de ser contemplada; es decir, ha de ser sentida, y esto sólo es dado al hombre entre todos los séres de la creacion. Esta facultad de percibir la belleza se llama *gusto*.

Pero la *contemplacion* del hombre es sucesiva, imperfecta y relativa, y por lo tanto varía en cada caso, lo que hace que indirectamente varíe para los efectos de la belleza el objeto que contempla. Si el objeto contemplado es material, los medios de que disponemos para contemplarlo son los sentidos. Si el objeto que se contempla es del órden espiritual ó metafísico, el medio de contemplacion es la razon. Todo objeto material, una vez percibido por cualquiera ó por todos los sentidos, resultará más ó ménos bello segun que cause una impresion más ó ménos placentera; pero como no todos tenemos igualmente desarrollados los sentidos, y como además estos son susceptibles de educacion, claro está que

la belleza del objeto variará con la facultad perceptiva del sugeto contemplante, y el objeto que para una vista penetrante ó un oido delicado sea bello, no lo será tal vez para una vista ó un oido imperfectos.

Lo mismo sucede con las cosas que percibimos por la razon: á todo juicio sigue necesariamente un sentimiento más ó ménos placentero, que es el sentimiento de la belleza del objeto conocido; y como la inteligencia sea diferente en cada indivíduo, los sentimientos originados por los juicios serán naturalmente diferentes, y lo que sea bello para un sugeto, no lo será tal vez para otro, variando la belleza, por lo tanto, lo mismo que varían los juicios en el sugeto.

Como consecuencia de esto, el objeto es más ó ménos bello tambien segun el aspecto ó punto de vista bajo el cual se considere, porque el hombre no puede contemplarlo por todos sus lados ni á un mismo tiempo, y en cada uno suele ofrecer aspecto diferente. Así se explica cómo aseguramos con verdad que todos los séres de la naturaleza son bellos, siendo así que existen plantas y animales repugnantes y feos; porque si éstos nos parecen tales, es porque no los contemplamos bajo todos sus puntos de vista y hacemos abstraccion de aquel bajo el cual, á no dudar, tienen algo de bellos. Una serpiente es á los ojos de cualquiera un animal feo, porque sólo se tiene en cuenta el daño que puede causarnos con su mordedura; ¿pero quién duda que

es bella por los colores de su piel escamosa y ondulaciones de su cuerpo cuando está en movimiento? Un bandido, en el campo de lo espiritual, es otro sér parecido al de que nos acabamos de ocupar; mas no hay duda ninguna que puede ser bello por la hermosura y robustez de su cuerpo, por su arrojo y valor y áun por su generosidad y nobleza: así se concibe muy bien cómo el poeta lo presenta en el teatro y en las novelas, porque no enseña de él más que el lado bello.

Más pudiera desarrollarse esta teoría; pero con esto basta para comprender que la belleza de los objetos variará tanto cuantas sean las combinaciones posibles de todas estas cinco circunstancias que venimos examinando desde la naturaleza del objeto hasta la del sugeto contemplante, y cuántas reglas de arte no podrán deducirse de ellas y de cuánto provecho.

LECCION V.

Observaciones y principios que se deducen de la teoría sobre la belleza real.—Diferencia entre lo bello y lo útil. —Id. entre la belleza y la verdad.—Id. entre la belleza y la bondad.

Corolarios al tratado de la belleza real.—De la doctrina desarrollada anteriormente se deduce:

1.° Que si la belleza de los objetos varía como varía su naturaleza ó esencia, la belleza no consiste solamente en la unidad, variedad y armonía, que

son cualidades más bien de la forma, sino tambien en el *valor* y *excelencia* del objeto.

2.° Si la belleza del objeto depende tambien de la forma del mismo, y aquella es superior cuanto más unidad, variedad y armonía presenta el objeto, la belleza consistirá tambien, como muchos creen, en la *perfeccion*, en la *armonía* y en el *órden*.

3.° Si el objeto es más ó ménos bello segun esté relacionado con otros objetos, esto no indica que varíe la belleza, que siempre será la misma, sino que la variacion está en el espectador que establece ó descubre la *relacion*.

4.° Vista la variedad con que aparece la belleza de los objetos por razon del sugeto contemplante, y analizando el *gusto*, resulta que la belleza debida á las cualidades físicas de los objetos materiales se siente y percibe directamente por medio de los sentidos; mas la belleza de los objetos que conocemos por la razon, la medimos mediante el sentimiento debido á un juicio formado de antemano acerca de la *existencia* y *grado* de la misma.

Como consecuencia de esto, con el juicio de la belleza sucederá lo mismo que con todos los juicios, y es, que cada indivíduo verá los cosas de distinta manera segun su gusto y medios de que disponga para la contemplacion; pero así como en la Lógica se dan ciertas reglas para aplicar de la manera debida las facultades, á fin de que no se juzgue por verdadero lo que es falso, así tambien en la Estética habrá reglas para discernir con acierto

lo feo de lo bello. Estas reglas son las del buen gusto.

Es falso, y debe desecharse por lo tanto, el principio tan comun y vulgar *sobre gustos no hay disputa*; y el otro, *de gustos no hay nada escrito*; porque tambien hay otro que se formula de la manera siguiente: *hay gustos que merecen palos.*

5.° Sin embargo, aunque el sugeto contemplante puede caer en el error de considerar como bello lo que no lo sea, cuando ya no es uno solo, sino gran número de indivíduos los que incurren en este error, la belleza del objeto queda sancionada á manera de sentido comun, y no podemos ménos de considerar como bello lo que juzga tal la generalidad de los espectadores. Tal sucede con los usos y costumbres que trae y lleva el viento de la moda. En cambio estas bellezas, sin otro fundamento que la ley de la variedad, son pasajeras, y la belleza fundada en las leyes todas de la Estética, esto es, en el valor y excelencia del objeto y en la perfeccion y armonía de su forma, son duraderas é invariables.

6.° No debe confundirse lo bello con lo útil, porque si bien todo objeto útil es bello para el que percibe su utilidad, puede ser feo á los ojos del que no la perciba y más á los de aquel á quien le sea perjudicial; pero, esto no obstante, si el objeto es útil para todos ó para la generalidad, entónces será bello por sola su utilidad, porque un objeto de utilidad general lleva en sí una excelencia, y esto determina tambien un grado más ó ménos alto de belle-

za. Así, pues, cuando decimos que el placer de la belleza ha de ser puro y desinteresado é independiente de toda utilidad, se entiende que este desinterés ha de referirse sólo al indivíduo que lo contempla y nada más.

7.° Tampoco debe confundirse la belleza con la verdad, por más que ésta se señale como condicion y requisito de aquélla, porque si bien el objeto bello lo es más cuando es una verdad, no sólo consiste la belleza en ésta, sino tambien en otras excelencias; ó de otro modo más claro, el objeto que reune la condicion de la verdad, será bello en cuanto que reune esta condicion; pero, no obstante esta belleza, podrá ser muy inferior por otras cualidades ó circunstancias que sobrepujen y oscurezcan la belleza de la verdad.

8.° Por último, lo mismo decimos de la bondad. La bondad es cualidad que se exige en todo objeto para ser bello; pero no sólo en ella consiste la belleza, pues la bondad será sólo una de las principales condiciones que como excelencia denotan la belleza del objeto, mas no la única, porque puede darse la belleza en un objeto malo, y lo único que resultará en este caso será que el objeto carece de belleza moral, mas podrá tener la física ó la intelectual.

LECCION VI.

División de la belleza en sublime, bello y cómico.—Idea general de lo sublime.—Variedad de lo sublime.

Tercera division de la belleza.—Además de las divisiones que hemos hecho de la belleza en las lecciones anteriores, se hace otra en tres grandes géneros: *bello* simplemente dicho, *sublime* y *cómico*. De lo *bello* simplemente dicho acabamos de tratar; de lo *sublime* y de lo *cómico* nos ocuparémos á continuacion.

De lo sublime.—Mucho se ha discutido y escrito sobre este género; pero dejando para los tratados magistrales el análisis metafísico de esta clase de belleza, lo cual no es propio de un tratado elemental, diremos tambien aquí lo que en otro lugar digimos de la belleza, y es que lo *sublime* se comprende mejor que se explica, y sólo podremos formarnos una idea, considerando que llamamos *sublime* á todo lo que nos causa *admiracion* y *asombro*.

Tal sucede con todos los objetos á los cuales en el lenguaje vulgar aplicamos los calificativos de grande, elevado, magnífico, sorprendente, grandioso, majestuoso y otros semejantes.

Siguiendo en el análisis de lo sublime el mismo método que al tratar de la belleza, observamos que lo sublime varía tambien: 1.° con la naturaleza del objeto; 2.° con su forma; 3.° por razon de sus acci-

dentes; 4.° por razon de los objetos con que se relaciona; y 5.° por la facultad perceptiva ó gusto del sugeto contemplante.

Sublimidad de los objetos por su naturaleza.—Hay muchos objetos sublimes por su naturaleza, cuya sublimidad sentimos siempre que los contemplamos. El firmamento en una noche serena, el inmenso arenal del desierto, una elevada montaña, un rio caudaloso, una gran catarata, el mar y la tempestad, la encina secular, el fiero leon, el corpulento elefante, el héroe en las batallas, el atleta, el talento extraordinario que hace época con algun descubrimiento prodigioso, el anacoreta del desierto y el mártir de la religion ó de la libertad de su patria, examinados á primera vista, no queda duda alguna de que son sublimes y de que todos ellos nos admiran, los unos por la inmensidad de su materia, los otros por la inmensidad de su fuerza, y los otros por su valor, su inteligencia ó voluntad sin límites.

Sublimidad de los objetos por razon de la forma.—En la forma de los objetos no cabe propiamente la sublimidad, sino simplemente la belleza; pero si esta es tal que reuna las condiciones de unidad, variedad y armonía en sumo grado, la encontrarémos sublime indirectamente. Algunos animales con sus preciosos y extraños colores, algunas aves por lo dulce de su canto y, sobre todo, algunas obras del hombre por lo perfectas y acabadas, nos admiran á primera vista y pueden reputarse con razon como sublimes, si bien la sublimidad la referimos á Dios

por su infinito poder ó al hombre por su extraordinaria habilidad.

Sublimidad accidental.—Objetos pueden darse, y se dan, que presentan una *cualidad accidental* capaz de llamar la atencion hasta producir la admiracion y asombro, y en este caso son tambien sublimes como los demás. Un indivíduo adornado con un traje lujoso y deslumbrador, ó favorecido por la fortuna con una riqueza inmensa, es sin disputa sublime, y la sublimidad resulta de que en estos adornos y en estas riquezas no vemos sus límites, no las podemos contar y ni áun concebir como posibles otras mayores.

Sublimidad de los objetos por su relacion con otros.—La sublimidad aparece y desaparece en el objeto, en el momento en que colocamos y contemplamos delante de él otro incomparablemente más pequeño ó incomparablemente mayor. Si despues de haber descendido por una montaña á un profundo valle lo comparamos repentinamente con ella, la montaña nos parece sublime; si despues de examinar el cuerpo humano consideramos que dentro de él viven infinidad de animales microscópicos, la sublimidad del hombre aparece por la inmensidad de su extension. Pero como más se nota esta aparicion y desaparicion de lo sublime, es colocando al lado de un objeto menor otro considerablemente mayor. Así el mar deja de ser sublime ante el espacio, la catarata ante el mar, y el rio ante la catarata; el vejetal en cuanto se compara con el animal, y el hombre de

talento, valor y virtud extraordinarios, en cuanto se compara con otro indivíduo de más talento, virtud y valor.

SUBLIMIDAD DE LOS OBJETOS POR RAZON DEL GUSTO DEL SUGETO CONTEMPLANTE.—No varía ménos el grado de sublimidad en razon á la persona ó sugeto que contempla el objeto sublime. Lo que al hombre sencillo admira, al hombre instruido apénas llama la atencion, y el objeto que para uno es sublime, para otro es simplemente bello ó de ordinaria condicion; lo que en la noche asombra, de dia no causa apénas impresion; lo que bajo un punto de vista es admirable, bajo otro es de condicion inferior. Si el mar es sublime, consiste en que lo consideramos bajo el punto de vista de su extension; pero si lo examinamos bajo el de su composicion química, más sublime es una planta por su admirable organizacion, y más sublime el animal microscópico por su misma pequeñez unida á su complicadísima constitucion. La pequeña hormiga, que á primera vista es un animal simplemente bello, si no repugnante, aparece sublime en cuanto la consideramos bajo el punto de vista de su fuerza, proporcional á sus miembros, pues conduce á leguas enteras, para ella, un grano de trigo cuyo peso es múltiplo del suyo, lo que no puede hacer un animal mayor. Lo sublime depende, pues, de la manera como se contempla el objeto, ó de las condiciones especiales en que se coloca el observador.

LECCION VII.

Observaciones y principios deducidos de la teoría general de lo sublime.—Clasificacion de lo sublime.

De las observaciones hechas en la leccion anterior se deduce:

1.° Que la sublimidad no es cosa distinta de la belleza, porque en todos los casos se distingue por la admiracion y asombro, que es el efecto que causa, y esta siempre es una impresion placentera.

2.° Que la sublimidad propiamente hablando no existe en el objeto, sino que es debida á la manera de considerarlo, pues segun vemos aparece y desaparece sin alterarlo, lo cual no sucede con la belleza, que siempre subsiste aunque no la vea el sugeto.

3.° Que la sublimidad consiste en lo inconmensurable, en lo que no tiene límites, en lo infinito, ó como dicen algunos estéticos, en la elevacion de la esencia sobre la forma, ó en la esencia para la cual no hay forma adecuada de expresion, ó en el desórden y perturbacion de la esencia sobre la forma.

4.° Considerada así, la sublimidad sólo se dá en Dios, porque Él sólo es infinito, y la que atribuimos á los séres creados se entiende solamente de una manera imperfecta y relativa.

Clasificacion de lo sublime.—Esto supuesto, los sugetos sublimes admitirán considerable variedad y habrá *sublime real, ideal* y *artístico; sublime matemá-*

tico y *dinámico*, *absoluto* y *relativo; sublime del reino inorgánico, vegetal* y *animal; sublime de la sensibilidad, de la inteligencia* y *de la voluntad*, pudiendo hacerse de este grado de belleza tantas clasificaciones como se quiera.

Lo sublime absoluto, que es el sublime verdadero, será lo *sublime* de *Dios*, y el sublime relativo el de los sères creados por Éste.

Sublime real es el que aparece en la naturaleza; *ideal*, el propio de algunas creaciones de la imaginacion, y *sublime artístico*, el que ofrecen algunas obras de arte.

Sublime matemático es el que ofrecen los objetos materiales; *sublime dinámico*, el propio de los espíritus. *Sublime inorgánico*, *vegetal* y *animal*, el propio de cada uno de estos tres reinos de la naturaleza.

Sublime positivo es aquel que se presenta mediante la aparicion de la materia y la fuerza. *Sublime negativo*, el que se ofrece mediante la negacion de la materia en los cuerpos ó por la resistencia en los espíritus. Así la sublimidad del mar es positiva, la del espacio es negativa; la sublimidad del héroe que se arroja á la pelea en el campo de batalla y vence es positiva; la del mártir que se deja sacrificar primero que faltar á sus creencias religiosas, es negativa.

Por último, la sublimidad del hombre que luchando con todas sus fuerzas, en cumplimiento de su deber, contra los obstáculos que se le ponen delante, ó resistiendo heróicamente á todos los emba-

tes de la fortuna y á las seducciones, sucumbe en la empresa ó le sobreviene una terrible desgracia, recibe el nombre de *sublime trágico*.

LECCION VIII.

De lo cómico.—Idea general de este grado de belleza.—Variedad de lo cómico por razon de la naturaleza y forma del objeto, por el accidente y por el gusto del sugeto contemplante.—Observaciones y principios sobre lo cómico.

De lo cómico.—Si difícil es definir y analizar lo sublime, difícil es tambien definir y analizar lo *cómico*, por más que todos lo conocemos y sentimos sus efectos, que son el buen humor y la risa, señales de impresion placentera, que por ser tal, hace que lo coloquemos en la categoría de lo bello.

Lo *cómico*, lo mismo que lo sublime y lo bello, depende de las cinco circunstancias ya conocidas, á saber: naturaleza, forma, accidente, relacion y gusto del sugeto contemplante.

Es *cómico* por su *naturaleza* ó *fondo* el sugeto que pretende aparecer con una esencia, valor en sí ó mérito extraordinario, y se descubre que no tiene tal valor en realidad (elevacion de la forma sobre el fondo como dicen muchos extéticos); v. gr.: un indivíduo que hace alarde de valor siendo cobarde, de sabio siendo un ignorante.

Cómico por la forma es aquél que presume de una belleza mayor en este órden que la que en sí tiene.

Cómico por el accidente es aquél que, siendo bello en el fondo, tiene algun defecto que le hace desmerecer y lo desconoce ó pretende ocultarlo en vano, como son los *sordos*, *cojos*, *jorobados*, etc., que tratan de disimular sus defectos.

Cómicos por la relacion con otros son aquéllos sugetos que dotados de una belleza dada se presentan en competencia con otros de mayor belleza ó pretenden alternar con ellos: ejemplo de este género se vé en todos los contrastes que nos causan la risa.

Por último, *cómico por razon del sugeto contemplante* es aquel cuya belleza está en contradiccion con el gusto del observador, como lo son todos los usos y costumbres de épocas que ya pasaron y tambien aquellos objetos que, sin hacer ostentacion de belleza alguna ni aspirar á competir ó alternar con otros más bellos, el sugeto contemplante les atribuye tal pretension y exagera los defectos del mismo para que sean notados: tal sucede con los objetos ridiculizados por la crítica mordaz y satírica de algunas personas.

De lo expuesto anteriormente se deduce una série de consecuencias ó principios.

1.° Que para que un objeto sea cómico es preciso que exista en él, ó se le suponga, cierta vana pretension de aparentar más de lo justo, y por lo tanto, lo cómico pudiera definirse diciendo: que es un bello en competencia con otro por el cual es anulado, ó como dicen otros la elevacion de la forma sobre el fondo.

2.° Que lo cómico no se da en los séres inconscientes ni en Dios y sí sólo en el hombre, único sér capaz de presuncion, y así cuando un objeto material aparece cómico es porque nos referimos al sugeto que lo presentó; y si el mono y algunos otros animales, como el perro y el gallo, nos parecen cómicos tambien en circunstancias dadas, es porque en aquel momento los personificamos ó consideramos como personas atribuyéndoles la presuncion.

3.° Que sólo cuando el sugeto se juzga bello sin echar de ver sus defectos, ó se cree igual ó se cree superior á otros siendo inferior, y sólo, por fin, cuando trata inútilmente de ocultar sus defectos es cuando aparece cómico; pero si no cae en la debilidad de abrigar tales pretensiones, si no desconoce sus defectos ni trata de ocultarlos, entónces no es cómico sino ménos bello, y no hay en él nada que excite la risa, y el sugeto que como tal lo pretende falta á la moralidad. La ignorancia no reconocida, la vanidad y orgullo injustificados, la bondad y candidez impropias de la edad y del sugeto, la presuncion, la exageracion excesiva, y en general todos los defectos en que se incurra pretendiendo carecer de ellos, colocan al indivíduo en una situacion cómica, y es por lo tanto un objeto cómico.

4.° Nádie quiere ser objeto cómico voluntariamente, y el que tal aparece, lo es sin conocerlo: cuando, pues, un indivíduo chistoso, gracioso ó burlon se presenta él mismo con carácter cómico, lo hace fingidamente y con tres fines segun los casos: ó

para representar al vivo otro indivíduo ridículo, que no es él, mediante la imitacion, ó para divertir al espectador fingiendo una inocente presuncion que no tiene, ó para burlarse de las personas á quienes se dirige, engañándolas ó haciéndoles creer que es ridículo, con lo cual el cómico verdadero resulta ser el espectador.

Como consecuencia de esto, el género chistoso, gracioso ó burlesco es el más delicado y peligroso, porque el que lo acomete, si por falta de habilidad presenta como chiste ó como gracia lo que el espectador no juzga tal, entónces el verdadero cómico es él, por pretender aparecer con una belleza de talento que no tiene, y es justamente silbado. Y el público es intransigente en esto por egoismo, porque sabe que el espectador que se recrea inocentemente con una gracia de mal gusto, cae á su vez en lo cómico tambien.

5.° Por último, para que lo cómico sea bello es preciso que el indivíduo que como tal se presenta, no obstante su presuncion y todos sus defectos, sea bello considerado seriamente, porque si en vez de presentarse un objeto bello con apariencias de sublime, ó en competencia con otro más bello, lo que se ofrece es un objeto feo con pretensiones de belleza, en este caso lo cómico degenera en *grotesco* y está fuera de la belleza.

No puede fijarse dónde termina lo cómico y empieza lo *bajo* y *grotesco*, porque como sabemos, la belleza varía considerablemente para el espectador;

pero el hombre de mediano gusto lo conoce al momento. Para el hombre sencillo y poco instruido lo grotesco es un cómico bello que le deleita extraordinariamente, y áun para el público ilustrado lo es tambien en épocas de decadencia, y áun en las de buen gusto en determinados momentos, por aquello de que en la *variedad está el gusto*, de tal manera que no es extraño ver en boga de cuando en cuando el *género bufo* en las artes.

LECCION IX.

Clasificacion de lo cómico.—Enumeracion y análisis de sus diferentes especies.

Clasificacion de lo cómico.—Ningun objeto es cómico en la naturaleza, porque no hay efecto sin causa, y todos son más ó ménos bellos segun lo que naturalmente deben ser; pero muchos aparecen como tales al hombre y otros son obligados á serlo por éste alterando ó exagerando su naturaleza, variando algun tanto sus formas, exagerando sus accidentes, colocándolos al lado de otros ante quienes pueden desmerecer y presentándolos en situaciones inconvenientes en tiempo y lugar en que aparezcan cómicos ó ante un espectador para quien, conocido su gusto, hayan de aparecer tales. De aquí resultan un sin número de especies de lo cómico, á saber:

Lo cómico en primer lugar es de dos clases: *objetivo* y *subjetivo*. *Cómico objetivo* es el de aquellos objetos que por sí aparecen como cómicos, y *subje-*

tivo es el de aquellos que aparecen como tales por la voluntad ó intencion del indivíduo que los contempla.

Lo *cómico objetivo* se divide en *cómico corporal* y *cómico espiritual*, segun que el objeto cómico pertenece al órden de la materia ó al del espíritu.

Lo *cómico corporal* se manifiesta en los defectos físicos, en los ademanes, gestos extraños y áun en los vestidos que no se acomodan al uso de la época ó de la generalidad.

En lo *espiritual* hay *cómico de la sensibilidad*, de la *inteligencia*, de la *voluntad* y *característico*.

Cómicos en la sensibilidad los on todos aquellos indivíduos que chocan por su sentimentalismo exagerado, por su extremada delicadeza ó por su excesiva susceptibilidad.

Cómicos en la voluntad lo son aquellos que, apelando á medios que no conducen al fin, ven frustrados los más sencillos proyectos, los que se distinguen por su extremada indecision é infundado temor.

Las cualidades dominantes y distintivas de un indivíduo ó clase, ya sean morales, ya físicas ó de ambos géneros á la vez, constituyen lo que se llama *carácter*; y como pueden darse personas y clases que bajo este punto de vista exciten la risa, de aquí otra especie de cómico que se conoce con el nombre de *característico*. Este género se determina por la inversion de las cualidades que componen el caracter, ó por el predominio de las accidentales sobre

las esenciales. Los hombres afeminados, las mujeres que tienen algo del género masculino sin ser verdaderamente varoniles, los que se dejan llevar por alguna monomanía sin llegar á la locura, y en general todos los tipos extravagantes son cómicos por el carácter. Hay otro cómico que se llama *anacrónico*, ó de las costumbres ó instituciones. Las costumbres de diferentes países y épocas resultan cómicas cuando se trasportan á otros puntos donde no están en uso ó se trata de reproducirlas cuando ya cayeron completamente en olvido. La ciencia, la religion, el arte y, en general, todas las instituciones son cómicas tambien cuando se comparan con otras más modernas con las cuales están en contradiccion.

En lo cómico subjetivo originado por la voluntad ó por el gusto del sugeto contemplante hay diferentes especies, que son: la *sátira*, la *parodia*, la *sátira alegórica*, el *chiste*, el *género humorístico* y el *género bufo* ó *grôtesco*, nombres con que se distinguen tambien las obras artísticas en que estos se manifiestan.

En la *sátira* el sugeto supone que el indivíduo ó clase á quien ridiculiza abriga la pretension de ser bello, y acentuando los defectos que en él descubre lo hace forzadamente cómico.

En la *parodia* (remedo cómico) el sugeto imita empresas grandes con personajes humildes ó animales irracionales, y remeda costumbres de las clases elevadas con indivíduos de las clases ínfimas de la sociedad, de lo cual resulta un contraste en ex-

tremo agradable, como lo vemos en los poemas burlescos y en los sainetes.

En la *sátira alegórica*, los individuos, caracteres y costumbres se ridiculizan por medio de la alegoría sustituyendo los personajes con animales irracionales ó séres inanimados. Cuando la sátira alegórica y la sencilla es tal que sus personajes pueden trasladarse al lienzo se llama *caricatura*.

El *chiste* no es siempre cómico, sino cuando con él se ridiculiza, como sucede con la *ironía*, el *sarcasmo*, el *equívoco*, la *alusion* y otros; pero en muchos casos no se emplean para censurar, sino para manifestar delicadamente un pensamiento serio, y entónces resulta la *gracia*, que es un grado de belleza dinámica ó espiritual resultante del ingenio que por él revela el sugeto que lo empleó.

El *cómico humorístico* es de la naturaleza de la sátira, pero se diferencia en que ésta, aunque exagera los accidentes que encuentra en el objeto censurado, es dentro de ciertos límites y dada su existencia en el objeto, al paso que en lo cómico humorístico se censura y desaprueba, lo que de ningun modo es cómico, los objetos más sagrados suponiendo accidentes que no existen ó exagerándolos en alto grado, de lo cual resultan los grandes contrastes ó tránsitos repentinos de lo serio á lo festivo, que caracterizan el estilo humorístico.

Por último, lo *bufo*, aunque segun tenemos dicho es un cómico especial, un cómico feo, porque no es otra cosa que lo cómico en que el objeto visto se-

riamente resulta feo, entra como última especie en la clasificacion de lo cómico. Y no se desecha de los géneros bellos por dos razones: primera, porque dependiendo en parte la belleza de un objeto del gusto ó manera de sentir del sugeto contemplante, el público poco ilustrado se recrea con él siempre; segunda, porque al fin tiene un fundamento de belleza, que es el de la variedad y el del contraste, y es apetecido tambien por las clases civilizadas en ciertas épocas como para descansar de las fatigosas impresiones recibidas por la contemplacion sostenida de los géneros serios.

LECCION X.

Belleza ideal.—Facultades que concurren á la creacion de la belleza ideal.—Tipo ideal.—Cuestiones sobre el tipo ideal.—Aplicacion á la belleza ideal de la teoría sentada en el tratado de la belleza real.

Belleza ideal.—*Belleza ideal* (belleza de las ideas) es la de los objetos que sólo existen en nuestra mente ó imaginacion.

Las facultades intelectuales todas concurren armónicamente á la creacion de la belleza ideal; pero las que principalmente figuran son: la *razon*, la *imaginacion*, la *fantasía* y el *genio*.

La *razon* es el órgano de las ideas, la facultad que en sus diversas funciones nos eleva al conocimiento de las cosas que no están sujetas al informe de los sentidos, ni dentro de las condiciones del tiempo y el espacio.

La *imaginacion* es el sentido del alma, la facultad que dá cuerpo á las ideas adquiridas por la razon, figurándolas mentalmente de tal manera que parece que las estamos viendo. La imaginacion es *reproductiva* y *creadora*. De acuerdo con la memoria ella nos representa los objetos vistos anteriormente, y acompañando continuamente á la razon, ella delinea y dibuja en forma sensible las ideas que ésta le descubre, por abstractas que sean.

Estas representaciones de la imaginacion no son ni pueden ser de otro órden que el natural, porque ella opera sobre los datos que los sentidos le dan; así toda representacion es material con las condiciones de tiempo y espacio. Por eso cuando la razon descubre la existencia de los espíritus, la imaginacion no puede darles otra forma más delicada que la humana con su cuerpo más ó ménos sutil y delicado, más ó ménos extenso, pero siempre material.

La *fantasía*, aún no está determinado su sentido, y juzga cada autor á su manera acerca de la índole de esta facultad; pero no cabe duda que es la misma imaginacion considerada, bien en el momento que funciona como reproductiva, bien en aquel otro en que busca una forma exterior con que fijar la idea abstracta descubierta por la razon.

El *genio* no es facultad especial sino la imaginacion unida á la razon: un hombre dotado de gran imaginacion y talento, es por necesidad un hombre de genio.

Veamos cómo el hombre con estas facultades crea

la *belleza ideal*. Todas las funciones se ejercen de dos maneras, *expontánea* y *reflexivamente*. En el primer caso sucede que el hombre, ó recuerda simplemente los objetos vistos anteriormente (memoria imaginativa), ó se figura en forma material los conceptos de la razon, que como el pensamiento está trabajando constantemente. Cuando recuerda los objetos, y mentalmente los trae á su presencia, la imaginacion nunca lo hace tan fielmente que éstos no se diferencien de la realidad, y, ó naturalmente pierden algun accidente en la reproduccion, ó sin querer se les agrega algun otro, con lo que resultan más ó ménos alterados ó embellecidos. Cuando instintivamente y sin poderlo remediar vamos con la imaginacion dando forma externa, figurándonos las cosas inmateriales en que sucesivamente pensamos, resulta tambien un objeto que, por ser imaginado y no real, se llama *ideal*, y por ofrecer la forma material puede ser tambien más ó ménos bello. De este modo en todo lo que pensamos hay más ó ménos belleza, y el hombre está creando continua y expontáneamente la *belleza ideal*.

Cuando las facultades estéticas se ejercen voluntaria y reflexivamente, el hombre, no satisfecho con la belleza natural del objeto que trata de reproducir, lo altera en su naturaleza ó en su forma, ó le agrega algun accidente, ó le pone en relacion forzada con otros objetos, ó lo contempla bajo cierto punto de vista, hasta dejarlo á su gusto; porque sabe instintivamente que la belleza de los objetos

depende de estas cinco circunstancias que en otro lugar examinamos detenidamente. Y si se trata de dar cuerpo á los conceptos nuevos, busca entre las formas que la naturaleza le presenta las que mejor le parecen, las escoge, las desecha para tomar otras, las combina de mil maneras y les da mil vueltas, hasta que no encuentra otras mejores.

De esta manera el hombre, poniendo en juego todas sus facultades y vista la belleza real, se eleva con ocasion de ella á la concepcion de un tipo ideal en cada género, con arreglo al cual, ó reproduce fielmente la naturaleza, si la encuentra suficientemente bella, ó la modifica mentalmente, alterando su esencia, variando las formas, introduciendo ó quitando accidentes, estableciendo relaciones convenientes y consultando el gusto del sugeto contemplante, al cual la ha de presentar despues por medio del arte. De la reunion de estos tipos resulta en cada momento creado por el hombre de génio un *mundo imaginario*, cuya belleza, por lo general superior á la natural, se denomina *belleza ideal*.

Al decir que la belleza ideal es por lo regular superior á la natural, resolvemos á nuestra manera la cuestion tan debatida entre los estéticos de si el tipo de belleza es ó no la naturaleza, y por lo tanto si el poeta debe ó no imitar rigurosamente á esta. No es la naturaleza el verdadero tipo de belleza, ni el arte consiste en la imitacion, en el mero hecho de que la belleza ideal puede ser superior á la de la naturaleza. El tipo ideal no existe en la naturaleza:

lo que en la naturaleza existe son los objetos bellos, y el tipo de belleza lo descubre el hombre por medio de la *abstraccion* y de la *generalizacion*, funciones de la razon, en vista de estos objetos, á la manera que de la constante sucesion de los fenómenos, descubre las leyes con arreglo á las cuales ve en seguida que la naturaleza no deja de ofrecer sus irregularidades.

Del mismo modo cuando decimos que la belleza ideal es por lo regular superior á la natural, reconocemos que el tipo ideal puede ser muy diferente en cada indivíduo, y las creaciones con arreglo á él, inferiores ó superiores en belleza á las naturales. Así como al tratar de descubrir una ley puede equivocarse el hombre por falta de observacion ó falta en la generalizacion, y áun elevarse de una ley conocida á otra enteramente contraria, así puede al formar el tipo ideal equivocarse y resultar un tipo falso y contrario al que debiera formar, resultando las creaciones feas y monstruosas.

Esto explica el por qué no existiendo el tipo ideal en la naturaleza sin embargo, pueda asegurarse que es fea toda creacion ideal opuesta á ella, porque aquél se funda siempre en ella. Esto explica tambien el por qué es requisito de la belleza lo que se llama en Retórica verdad poética, pues que si el ideal ha de ser descubierto por induccion en vista de los objetos reales, natural es que las creaciones hechas con arreglo á este ideal se parezcan de retorno á la naturaleza, y en toda obra poética se exija cuando

ménos un fondo de verdad. Esto explica por fin el por qué la buena poesía es siempre lo que se llama el reflejo de los usos y costumbres de la historia del ideal de su época; porque si el poeta se eleva á la concepcion del ideal con ocasion de los objetos bellos reales, natural es que trabaje sobre los objetos que tiene delante, que son los de su país y época. Esto no obsta para que por excepcion en casos dados el poeta, recurriendo á la historia, se proponga reflejar costumbres de tiempos anteriores al suyo.

Todos los hombres estamos dotados de todas las facultades, todos los hombres creamos á cada paso bellos ideales expontáneamente, todos tenemos genio, y como se dice en un proverbio vulgar *todos tenemos de poetas un poco*; pero sólo damos este nombre y sólo decimos que está dotado de genio el que por su educacion y talento se distingue de la generalidad de los hombres y crea tipos ó ideales extraordinariamente bellos.

Por lo demás, semejante la belleza ideal á la real, las mismas leyes de *unidad*, *variedad* y *armonía* se darán en una que en otra, la misma variedad por razon de las circunstancias de *esencia*, *forma*, *accidente*, *relacion* y *gusto* del sugeto contemplante, y la misma division de los objetos bellos en *sublimes*, *simplemente bellos* y *cómicos*, sin más diferencia que la de ser reales y existentes en el primer caso, y en el segundo ideales ó imaginados.

LECCION XI.

Belleza artística.—Ley de la vida que da orígen á la creacion del arte.—Clasificacion de las artes.—Bellas artes.—Objeto especial de cada una y caracteres distintivos de las mismas.—Excelencias que hacen de la literatura la primera y más perfecta de todas las bellas artes.

La *belleza artística* (belleza de los objetos de arte) es la manifestacion de la belleza ideal.

Es ley de la vida que el hombre manifieste de una manera sensible su pensamiento, y que á toda obra suya preceda, bien parcial y sucesivamente, bien en totalidad, el pensamiento de ejecutarla, el proyecto ó el ideal de la misma, que todas estas tres palabras significan en el caso presente una misma cosa. Al tratar de manifestar su ideal, ó lo que es igual, al tratar de realizar su pensamiento ó proyecto, el hombre crea las *artes*, cuyas obras son más ó ménos bellas en conformidad con la idea que las presidió, y en razon á lo acertado de su ejecucion.

Si la idea ó pensamiento que preside es el de la utilidad, y la obra tiene por objeto satisfacer alguna de las necesidades de la vida, el arte ó habilidad por la cual ésta se ejecuta se llama *útil*: si la obra tiene por objeto causar en el espectador una impresion dulce y placentera presentando la belleza, el arte se llama *bello*; y si tiene por objeto satisfacer las exigencias de la utilidad y de la belleza á la vez, se llama *bello-útil*.

Las artes útiles no carecen por completo de belleza, porque toda idea y todo objeto tiene, segun venimos diciendo, alguna belleza; pero se reputan como si no las tuvieran, porque la poseen en pequeña proporcion.

Las *artes bellas* son siempre más ó ménos útiles; pero se dicen únicamente bellas porque su belleza resalta considerablemente sobre la utilidad.

Las artes *bello-útiles* presentan poco más ó ménos en iguales proporciones la belleza y la utilidad.

Las artes todas se dividen tambien en *permanentes* y *transeuntes*, segun que la obra queda fija ó es pasajera desapareciendo apénas se manifiesta: de esta última clase son el baile, la música, el arte militar y otros semejantes, y á las primeras pertenecen las demás.

Las bellas artes son cinco: *Arquitectura*, *Escultura*, *Pintura*, *Música* y *Literatura*, cada una de las cuales se diferencia de las demás por la clase de belleza que expresa y por el material ó medio de expresion.

La *arquitectura* manifiesta la belleza ideal que concibe el artista en la materia inerte, belleza que consiste en la unidad, variedad y armonía de las líneas en figuras geométricas, y su medio de expresion es la misma materia, *piedras*, *maderas*, *metales* y en general todos los *materiales de construccion*.

La *escultura* manifiesta la belleza de forma que descubre y concibe el artista en los séres organizados, principalmente en el hombre, y su material ó

medio de expresion es el mismo que el de la arquitectura.

La *pintura* manifiesta la misma belleza que las dos anteriores, pero su material de expresion son los colores.

La *música* manifiesta la belleza de los sonidos valiéndose de los mismos artificialmente reproducidos.

La *literatura* en su grado más alto, que es la Poesía, manifiesta la belleza toda de todos los objetos que es capaz de recordar é imaginar el hombre, valiéndose como material ó medio de expresion de los *sonidos articulados* ó *palabra*.

Cada una de las cinco bellas artes, por el órden en que las hemos colocado, reune las excelencias de la anterior y las que le son propias. La arquitectura es la más sencilla, pues no aspira más que á presentar la belleza de la materia inorgánica en su aspecto exterior, dentro de las figuras que puede inventar la geometria. La escultura representa ya la materia toda, y en todas sus formas, mineral, vegetal y animal, y áun representa ó reproduce tambien en pequeño las obras que ejecutó el arquitecto. La pintura representa tambien por medio de sus colores todos los objetos materiales, y reproduce las obras de arquitectura y escultura tan vivamente que parece que las estamos viendo. La música es de una índole especial: por una parte no es tan expresiva como las anteriores, aunque los entusiastas por ella le atribuyen la cualidad de expresar toda clase de

afectos; pero por otra es superior á ellas porque su material es más delicado y la armonía llega á un grado sin igual. La literatura manifiesta por medio de la palabra todo cuanto pueden expresar las otras bellas artes, reproduciendo fielmente las obras de las mismas, y expresa además la belleza dinámica ó del espíritu; es decir, lo que el hombre siente, piensa y quiere. Como además de esta expresion de toda clase de belleza puede llegar á la belleza musical en la palabra, es la literatura entre todas las bellas artes la más excelente, y por mejor decir el *arte universal.*

Varios ejemplos confirmarán la verdad de lo dicho en el párrafo precedente. En la literatura, por medio de la palabra, se describen ó pintan, como si se estuvieran viendo, el templo y el palacio que construyó el arquitecto, la estatua que modeló el escultor y el cuadro que delineó el pintor, añadiendo lo que ninguno de estos artistas pudieron hacer, y es, decir quién es el Dios que en el templo se adora; quién es el Rey para quien se hizo el palacio; qué es lo que sienten, piensan ó quieren en aquel momento los personajes que representan la estatua y el cuadro. Podrán representar la escultura y la pintura la forma humana, pero solo en un momento supremo, al paso que la literatura puede presentar al individuo en todos los momentos de su vida; podrá entreverse en una buena pintura de la muerte del Salvador la agonía de aquellos últimos momentos por lo angustioso de su semblante, pero jamás repetirá el cuadro las sublimes palabras que

pronunció el Redentor: *Perdonadlos, Señor, que no saben lo que se hacen.* Podrá, por último, representarse en una serie de grupos por la escultura y en una serie de cuadros por la pintura, la pasion de Jesucristo; pero entre éstos y la relacion poética de los Evangelistas no hay punto ninguno de comparacion.

Es, pues, el arte de la *Literatura* el arte bello por excelencia, el arte universal que en sí contiene á todas las demás. El poeta se apodera de todas las obras de las demás artes y las presenta descritas en sus poemas para hacerlas imperecederas, y á su vez las demás artes se inspiran en la *literatura*, y los grandes poemas son las fuentes de donde los artistas sacan sus grandes concepciones y motivos para sus obras.

Pero el arte es uno, y todos se completan de tal modo que no es raro verlos hermanados y unidos. En las grandes representaciones lírico-dramáticas campean igualmente todas las bellas artes: la arquitectura, escultura y pintura en el aparato escénico; en la orquesta y el canto, la música; y la literatura en el libreto que sirve para comprender todo el argumento de la representacion.

Dejando, pues, de hablar de las cuatro primeras bellas artes, concretarémonos á la que es de nuestro objeto ó sea la Literatura.

LECCION XII.

El arte literario.—Teorías que debian exponerse préviamente para comprender su mecanismo.—Principios que pueden suplir la falta de estas teorías.—Semejanza de la literatura con el arte de la pintura.—Secreto en que estriba todo el arte literario.—Belleza acústica de la obra literaria.—Belleza de accion.—Artes auxiliares de la literatura por su conservacion y propagacion.—Conclusion.

Es la Literatura el arte universal, no solamente en el sentido de que por ella se manifiesta toda idea, sino tambien en el de que todos los hombres la ejercemos desde el momento en que empezamos á hablar. Pero miéntras en él no nos perfeccionemos de tal manera que cuanto hablemos ó escribamos llame la atencion por su belleza, no pasa de ser un arte útil con el que se satisface una necesidad: la de comunicarnos con nuestros semejantes. Para que que el arte de la palabra se eleve á la categoría de bello arte, es preciso que lo manejemos con habilidad, lo cual se consigue estudiando su mecanismo y aprendiéndolo de nuevo por principios y reglas como se hace con todos los demás.

Conveniente sería para comprender el mecanismo del arte literario, exponer aquí las ingeniosas hipótesis con que los filólogos tratan de explicar el orígen del lenguaje y la formacion de las lenguas, las teorías gramaticales sobre el oficio que cada palabra desempeña en la oracion, las leyes de la deri-

vacion y composicion de las voces y las interminables disputas sobre las palabras y expresiones tomadas en sentido figurado; pero todas estas cuestiones son propias de los tratados magistrales, y á nosotros nos basta consignar dos principios, el uno conocido ya, á saber: primero, que toda idea, por abstracta que sea, se presenta á la mente en forma sensible, y de otro modo fuera imposible el pensar. El otro principio es que toda palabra lleva consigo, á la vez que su significado, la representacion de lo que significa y es para los efectos del arte una verdadera pintura.

Concebido el pensamiento y representado en forma sensible, diferente segun el génio de cada indivíduo, al tratar de manifestarlo por medio de la palabra, resulta un cuadro más ó ménos bello segun la mayor ó menor belleza de aquella representacion, porque las palabras con que se manifiesta excitan la imágen de la misma en la mente del oyente ó lector.

Si el período es relativamente corto y no consta de más palabras que las absolutamente necesarias para la expresion del pensamiento, el cuadro será sencillo y como si dijéramos trazado á grandes rasgos; pero si las palabras capitales de la oracion van acompañadas de otras ménos principales y de toda clase de complementos directos, indirectos y circunstanciales, el cuadro estará pintado con todos sus detalles.

Todo el mecanismo, pues, del arte literario se

reduce al de una pintura por composicion ó combinacion de figuras, que son las palabras preparadas de antemano. Miéntras el pintor, despues de concebir el cuadro, debe delinear por sí mismo una á una todas las figuras, el literato se encuentra con éstas hechas, reduciéndose todo su trabajo á elegirlas y colocarlas unas al lado de otras para que resulte la pintura que en su imaginacion se habia representado.

En las lenguas ricas en voces, accidentes, giros, y locuciones, el artista dispone de toda clase de materiales y nada queda sin expresion, ni áun el más insignificante detalle, por manera que la literatura toda y el secreto todo del arte en ella están en concebir bellos y profundos pensamientos, en imaginarlos ó representarlos por la fantasía bajo las formas sensibles más bellas, más delicadas y más puras, y en escoger para su manifestacion un lenguaje tal que, sin dejar de ser la expresion clara y fiel del pensamiento, excite forzosamente en la imaginacion del oyente ó lector la misma imágen bajo la cual se los representó el genio en el momento de la inspiracion.

Pero no termina aquí el trabajo del artista ni concluye el mérito de la obra literaria: además de esta belleza de expresion, que se llama *interna*, deben adornar la obra otras dos bellezas *externas* ó de *forma*, que son la belleza *musical* y la belleza de *accion*.

Puede elevarse el elemento musical, que acom-

paña siempre á la obra literaria, á su más alto grado de perfeccion, porque el lenguaje articulado es una série de sonidos producidos por el órgano de la voz humana, que es el instrumento de música más perfecto que se conoce en la naturaleza.

No es propio de un tratado elemental como este hacer el estudio del lenguaje articulado bajo el punto de vista acústico; pero sí debemos consignar que la voz humana es el sonido más delicado y perfecto de la naturaleza, que en todas las lenguas hay palabras más ó ménos melodiosas y sonoras y más ó ménos largas, y que por medio de una acertada combinacion de las mismas puede darse la mayor belleza musical á la obra literaria.

Esta belleza, perceptible por el oido ménos educado, llega á su más alto grado en el *verso* mediante la *rima* y el *ritmo*, con los cuales se llenan las dos condiciones más esenciales de la música, que son la melodía y el compas; pero tambien se manifiesta en las obras *clásicas* de la prosa, como puede observarse leyendo un pasaje cualquiera del *Quijote*, en cuya obra no sabemos qué admirar más, si la belleza interna ó del fondo que aparece en la pintura de los personajes y escenas, ó la dulce impresion, cada vez más creciente, que nos causa cuando nos entregamos á su lectura.

La *accion* viene en último término como complemento y último trabajo del artista literario, pues los ademanes y gestos que la componen, despues de dar más expresion al lenguaje oral, pueden ser

tan regulares y artísticos que ellos solos constituyan el mérito principal de la obra.

Por último, mediante el arte maravilloso de la *escritura*, la obra literaria, que á no ser por este medio de conservacion desapareceria lijera por la imperfeccion de la memoria, se fija para siempre en un papel, y con el auxilio de otro nuevo arte, el de la *imprenta*, se multiplican los ejemplares y se lleva á todas partes para que todos los que quieran la contemplen á la vez.

Conocidos los principios fundamentales de la *ciencia de lo bello* y descubierto el secreto del arte literario, podemos ya emprender el estudio de las reglas que constituyen la teoría del mismo, seguros de hacer en él los mayores adelantos; porque si bien las reglas no dan ingenio al que nació sin él, siempre sirven mucho, sobre todo cuando, como en el caso presente, viéndolas fundadas en los principios eternos de la ciencia, á la vez que se aprenden, se penetra en el fondo de ellas y se comprende su razon de ser.

FIN DE LA PRIMERA PARTE.

PARTE SEGUNDA.

RETÓRICA Y POÉTICA Ó PRECEPTIVA.

LECCION XIII.

Introduccion.—Concepto de la Retórica y Poética como arte.—Sentido científico y vulgar de la expresion obra literaria.—Existencia de la belleza en toda obra literaria.—Manera cómo se procede á la composicion de una obra literaria cuando se hace por escrito.—Manera cómo se procede en las composiciones improvisadas.—Cómo puede suplirse el estudio de la Retórica y Poética.

La *Retórica* y *Poética* comprenden juntas la parte de la Literatura que se conoce con el nombre de *Preceptiva*.

La parte preceptiva de la Literatura es el arte ó coleccion de reglas que deben tenerse presentes para que las obras literarias resulten con la mayor belleza posible.

Obra literaria es toda manifestacion artística del pensamiento por medio del lenguaje oral ó escrito.

Bajo el título de *obras literarias* se comprenden todos los escritos y discursos, hasta la misma conversacion familiar; sin embargo, en el lenguaje vulgar sólo reciben este nombre aquellas que por su carácter poético se encaminan principalmente á deleitar.

En toda obra literaria, hasta en la más sencilla, y áun en la conversacion, cabe la belleza, porque esta existe en todas las obras del hombre y porque la Literatura es una de las bellas artes semejante á la Pintura y á la Música, por cuanto hablar es pintar el pensamiento por medio de la palabra y ejecutar á la vez una obra musical. Esta belleza natural, en muchos casos, se puede llevar artificialmente al más alto grado, observando ciertas reglas, que son las de Retórica y Poética.

De qué manera se consigue este objeto, puede comprenderse considerando cómo se procede en la composicion de la obra literaria.

En las obras escritas con todo detenimiento se distinguen claramente dos momentos: el de la composicion del borrador y el de la correccion. En el primer momento el autor da rienda suelta á su pluma y escribe todo cuanto se le ocurre, sin pensar en regla ninguna, obedeciendo ciegamente á la inspiracion. Pero despues que ha terminado este primer trabajo, y mediando tal vez un intérvalo largo de descanso, repasa detenidamente el escrito, y añade, quita ó altera cuanto juzga conveniente hasta dejarlo, á su juicio, con la debida perfeccion. En-

tónces es cuando se aplican las reglas dejando el escrito como salió ó haciendo en él la oportuna correccion.

Estos dos momentos son inapreciables en los escritos y discursos improvisados y en la conversacion, porque mental é instantáneamente se va haciendo, idea por idea, palabra por palabra, la correccion; pero ellos existen, que nada hay más lijero que el pensamiento, y así lo concibe la razon.

Mas áun cuando así no sea, áun cuando en las obras improvisadas no se den estos dos momentos citados, y el que habla ó escriba no piense al hacerlo en las reglas, no por eso dejan de aplicarse éstas; y lo cierto es que si el periodista escribe sus artículos de fondo al minuto, remitiendo una á una las cuartillas de la redaccion á la imprenta; si el ministro contesta con un notable discurso á una repentina é inesperada interpelacion, y del mismo modo le replica el diputado que le interpeló; si las personas ilustradas admiran por lo elegante de su conversacion, ésto se verifica en virtud de una aplicacion habitual é instintiva de reglas aprendidas por uno ú otro medio en época anterior; porque no es de ningun modo preciso que el escritor ú orador vaya discurriendo en qué punto conviene una metáfora, en cuál otro un epíteto y así las demás figuras ó adornos, sino que basta haberlo aprendido, áun cuando no se recuerde, para que éstas resulten intercaladas en el lugar que la regla aconsejó.

Y al decir que el escritor aplica habitualmente las

reglas que por uno ú otro método aprendió, queremos dar á entender que el estudio de la Retórica y Poética puede suplirse por otros medios, como son principalmente el ejercicio en hablar y escribir al lado y bajo la direccion de personas que sepan hacerlo, ó entregarse á la lectura frecuente de los buenos modelos; pero sin perjuicio de este ejercicio, que tambien se prescribe por una de las principales reglas literarias, el medio más eficaz y seguro para aprender el arte literario es el estudio de la Retórica y Poética.

LECCION XIV.

Diferentes clasificaciones que suelen hacerse de las obras literarias.—Definiciones más comunes de la Retórica y Poética.—Divisiones de la asignatura, adoptadas por la generalidad de los autores de Retórica y Poética.—Division adoptada en este libro.

Al tratar de definir la Retórica y Poética, presentando el plan de la asignatura, tomamos la expresion obra literaria en el sentido científico; es decir, en su acepcion más lata, por la cual se comprende toda expresion, cualquiera que sea, del pensamiento por medio del lenguaje oral ó escrito.

Hay obras en las que el lenguaje está divido en períodos simétricos de determinadas dimensiones, y otras en que se desenvuelve con entera libertad: las

primeras se llaman *obras en verso*; las segundas, *obras en prosa*.

Hay obras destinadas á ser pronunciadas y obras compuestas para ser únicamente leidas: las primeras se llaman *disertaciones*, *arengas* ó *discursos;* las segundas tienen el nombre genérico de *escritos*. Pero la clasificacion últimamente adoptada es aquella por la que todas las obras, cualesquiera que sea su naturaleza, se reducen á tres grandes grupos: *poéticas*, *oratorias* y *didácticas*. Las obras *poéticas* tienen por principal objeto deleitar, las *oratorias* se dirigen á convencer y persuadir, y las *didácticas* tienen por fin primario el instruir.

Esto supuesto, estamos ya en el caso de definir la Retórica y Poética. Por Retórica entienden algunos *la teoría del discurso oratorio*, otros *la teoría del estilo*, otros, con Quintiliano, *el arte del bien decir*, y por último, es muy comun la definicion que la hace consistir en *el arte de hablar de la manera más acomodada al fin que nos proponemos*. Por su etimología la palabra *Retórica* comprende únicamente la teoría ó reglas del discurso oratorio; pero comunmente se entiende las reglas que han de tenerse presentes para que las obras en prosa, esto es, oratorias y didácticas, resulten con la mayor belleza posible. La *Poética* es la teoría de los poemas ó el conjunto de reglas que han de tenerse presentes en esta clase de composiciones.

Reunidas en un solo tratado la Retórica y la Poética con el título de *Preceptiva literaria*, la gene-

ralidad de los autores la dividen en dos partes: una que denominan «*Retórica general,*» «*Principios generales de Retórica y Poética,*» «*Reglas comunes á todas las composiciones,*» ó por último «*Tratado de la Elocucion;*» y otra á cuyo frente colocan los epígrafes de «*Composiciones literarias en particular,*» «*Reglas de los diferentes géneros literarios,*» «*Tratado de las obras literarias, prosáicas y poéticas,*» «*Tratado de los géneros*» y otros semejantes. Nosotros, procurando apartarnos lo ménos posible de estas clasificaciones, que sólo se diferencian en el nombre, dividirémos la asignatura toda en cuatro partes:

1.ª Tratado de la Elocucion.
2.ª Arte Poética.
3.ª Tratado de la Oratoria.
4.ª Tratado de la Didáctica.

LECCION XV.

Tratado de la Elocucion.—Universalidad de sus reglas.—Sentido que en Literatura se da á la palabra pensamiento.—Id. á la palabra lenguaje.—Division del tratado de la Elocucion.

Elocucion es la manifestacion del pensamiento por medio de la palabra.

Esta definicion se parece á la que dimos de las obras literarias en general, por lo que sus reglas son comunes á todas las composiciones.

En la palabra *pensamiento* comprendemos las ideas que adquirimos de los objetos reales ó existentes y de sus cualidades, los juicios y raciocinios

que formamos, tipos ideales que forja nuestra imaginacion y nos representa la fantasía, los sentimientos y afectos, nuestros deseos y pasiones, en una palabra, todo lo que tratamos de manifestar cuando escribimos ó hablamos.

Por *lenguaje* entendemos los vocablos, palabras ó dicciones, expresiones, oraciones ó proposiciones, las cláusulas y discursos en general, así como tambien los ademanes, gestos, entonacion de la voz y demás signos que en union de la palabra concurren á la expresion del pensamiento.

Todo pensamiento puede presentarse de diferentes maneras y expresarse con muy variado lenguaje, de lo cual resultan diferentes maneras de hablar, algunas de las cuales conviene estudiar por lo mucho que con ellas puede embellecerse la obra literaria, y á las que los preceptistas dan el título de *figuras*, *elegancias*, *flores* y otros diferentes. Los pensamientos son más ó ménos bellos segun que es mayor ó menor el talento del autor que los inventó; pero dánse algunas reglas en virtud de las que se suprimen unos y teran otros, y de este modo se realza la belleza ó mérito de la obra toda. El lenguaje admite tanta variedad y es suceptible de tanta belleza, que, además de la gramática, requiere en literatura un estudio ó tratado especial. Por último, como el pensamiento y el lenguaje están tan íntimamente unidos que cuando hablamos pensamos en lo que vamos diciendo y cuando pensamos estamos hablando interiormente, hay condiciones y, por lo tan-

to, reglas propias del pensamiento y del lenguaje á la vez. El tratado, pues, de la Elocucion, por lo que del razonamiento anterior se deduce, puede dividirse y se divide en cuatro partes:

1.ª Tratado de las figuras.
2.ª Estudio y reglas literarias del pensamiento.
3.ª Estudio y reglas literarias del lenguaje.
4.ª Reglas literarias de la elocucion en general.

LECCION XVI.

Tratado de las figuras.—Definicion de las mismas.—Demostracion práctica de la mayor belleza que con ellas se puede dar á la elocucion.—Naturalidad y aparicion expontánea de las figuras en las obras literarias.—Clasificaciones principales que se han hecho.—Cuestiones entre los preceptistas sobre la utilidad de su estudio.

Las *figuras* son ciertos modos de hablar que, embelleciendo ó realzando la expresion de las ideas, pensamientos y afectos, se apartan de otro modo más sencillo pero no más natural.

Así como los cuerpos admiten diferentes formas más bellas unas que otras, los pensamientos pueden presentarse de muy diferentes maneras, sin alterarlos sustancialmente, ya variando la disposicion de las ideas que los componen, ya expresándolos con diferente lenguaje. Es indudable que cada una de estas maneras ofrecerá más ó ménos belleza, y que nosotros debemos determinar aquellas que en general lleven ventaja á todas para emplearlas cuando

tengamos que hablar. Una muestra de la mayor belleza que puede darse á la expresion del pensamiento, variando su forma, nos la ofrece Horacio cuando el principio vulgar *todos hemos de morir* lo presenta de este modo: *La pálida muerte penetra lo mismo en los palacios de los reyes que en las humildes chozas de los pobres.*

Las figuras son más naturales que las formas no figuradas: por eso las emplea con más profusion el hombre poco ilustrado que el de mucho estudio; más figuras emplean las verduleras en un mercado que los sabios en un congreso científico: nosotros las estudiamos en literatura para imitarlas y embellecer artificialmente nuestros discursos y escritos.

De muy diferentes maneras han clasificado las figuras los preceptistas; pero las clasificaciones más aceptadas en las escuelas son la de Gil y Zárate y la de Coll y Vehi.

El primero las divide en *figuras de pensamiento, tropos* y *elegancias*; el segundo la divide en tres clases tambien: *figuras de diccion, tropos* y *figuras de pensamiento*. Las figuras de diccion no son otra cosa que las elegancias; los tropos y figuras de pensamiento son en ámbas clasificaciones las mismas, con una sola diferencia que veremos segun vayamos exponiéndolas. Nosotros adoptamos la clasificacion del Sr. Coll y Vehi.

Dos cuestiones se vienen suscitando entre los preceptistas cuando se llega al tratado de las figuras: la primera versa acerca de la mayor ó menor

exactitud y propiedad con que se da este título de figuras á todas las que cada preceptista enumera como tales; la segunda cuestion es acerca de la utilidad ó perjuicio que su estudio puede traer á la juventud. La primera cuestion es inútil y de puro nombre, pues llámense figuras todas ellas ó no, ó llámense algunas elegancias y otras licencias, lo cierto es que todas ellas son formas ó maneras de hablar que embellecen la elocucion y por lo tanto la obra literaria. La segunda cuestion es promovida por algunos que se oponen acaloradamente al estudio de las figuras, fundándose en que éstas son expontáneas y naturales; pero, esto no obstante, el estudio de las figuras, reducido como lo está hoy á una sencilla enumeracion de las mismas con sus correspondientes ejemplos, es útil en alto grado y áun de verdadera necesidad, porque así las distinguimos y percibimos su belleza, y porque no es cierto que siempre sean naturales, sino que se dan casos en que su empleo es artificial.

LECCION XVII.

Figuras de diccion.—Su definicion y clasificacion.—Figuras de diccion por adicion y supresion.—Conjuncion.—Disyuncion y Epíteto.—Definiciones y ejemplos de estas figuras.—Reglas que deben tenerse presentes al emplear los epítetos.

Figuras de diccion son aquellas formas ó maneras de hablar por las que, sin alterar sustancial-

mente el pensamiento, se varía elegantemente la forma exterior del lenguaje.

Estas figuras son de tres clases: 1.ª figuras de diccion por adicion ó supresion; 2.ª figuras de diccion por repeticion; y 3.ª figuras de diccion por combinacion.

FIGURAS DE DICCION POR ADICION Ó SUPRESION.—*La disyuncion* ó disolucion (asíndeton) suprime las conjunciones, v. gr.:

Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males
Entre tus brazos cierras. (FR. LUIS DE LEON.)

La *conjuncion* las multiplica, v. gr.:

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

Epíteto. Es un adjetivo ó participio que se une al sustantivo, no para determinarle sino para realzar la idea principal. Distínguese del adjetivo en que éste no puede suprimirse sin alterar el sentido y aquél sí, v. gr.:

Tú solo á Oromedonte
Trajiste al hierro agudo de la muerte. (HERRERA.)

Vienen á ser epípetos los casos de aposicion, y las oraciones incidentes que se emplean sin absoluta necesidad; tal sucede con el primer verso de los dos siguientes:

Imágen espantosa de la muerte,
¡Sueño cruel! no turbes más mi pecho. (HERRERA.)

Al emplear los epítetos deben tenerse presentes las siguientes reglas:

1.ª Han de ser muy significativos, esto es, han de hacer resaltar la cualidad que más llame la atencion.

2.ª Son defectuosos los epítetos impropios, vagos é inútiles. Son impropios los que expresan una cualidad que no pertenece al objeto, como sucede con este de Lope: «La caduca avaricia los *feroces miembros* movió», donde el epíteto *feroces* es defectuoso, porque la ferocidad no es propia de los viejos. Son vagos los epítetos que convienen á muchos objetos; tales son los de extenso y pesado aplicados á un objeto de plata ó de oro, á los cuales convendria mejor el de brillantes ó lucientes; el de esclarecido é ilustre dado á un personaje histórico, porque estos son demasiado generales. Son inútiles los epítetos que expresan una idea que por si solo excita el nombre del objeto, como él *liquidi* que Virgilio aplica á *fontes*.

3.ª No se acumularán muchos sobre un mismo objeto, ni se multiplicarán demasiado en la obra literaria de manera que cada sustantivo lleve constantemente un adjetivo

LECCION XVIII.

Figuras de diccion por repeticion.—Repeticion.—Conversion.—Complexion.—Reduplicacion.—Conduplicacion.—Epanadíplosis.—Concatenacion.—Conmutacion ó Retruécano.—Definiciones y ejemplos de estas figuras.

Embellece en muchas ocasiones notablemente un escrito la repeticion ingeniosa de una ó más palabras en la cláusula ó proposicion. Segun el lugar en que la palabra se repite toma la figura diverso nombre.

Repeticion.—Si ésta tiene lugar al principio de cada cláusula, v. gr.:

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

Conversion.—Si se repite al fin, v. gr.:

Parece que los gitanos nacieron en el mundo para *ladrones*, nacen de padres *ladrones*, crianse con *ladrones* y estudian para *ladrones*. (CERVANTES.)

Complexion.—Si se repite una palabra al principio y otra al fin, v. gr.:

Si honestidad deseais, ¿qué cosa más honesta que la *virtud*? Si honra, ¿á quién se debe la honra y el acatamiento

sino á la *virtud*? Si hermosura, ¿qué cosa más hermosa que la *virtud*? Si utilidad, ¿qué cosa hay de mayor utilidad que la *virtud*? (Fr. Luis de Leon.)

Reduplicacion.—Si se repite una palabra consecutivamente, v. gr.:

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

Conduplicacion.—Si al principio de una cláusula se repite la última palabra del anterior, v. gr.:

Qué mirais aqui, buen Conde?
Conde, qué mirais aquí?
Decid si mirais la dama
Ó si me mirais á mí. (Romancero.)

Epanadiplosis.—Si la última palabra de la cláusula es igual á la primera, v. gr.:

El austro proceloso airado suena,
Crece la furia y la tormenta *crece*.
(Arguijo.)

Concatenacion.—Si las cláusulas ó incisos empiezan con palabras tomadas de la anterior, v. gr.:

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

Conmutacion ó *retruécano.*—Si una cláusula está

compuesta de las mismas palabras que su anterior, pero invertido el órden y los casos, v. gr.:

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

LECCION XIX.

Figuras de diccion por combinacion.—Aliteracion.—Asonancia.—Equívoco.—Paronomasia.—Derivacion.—Polípote.—Similicadencia.—Sinonimia.—Paradiástole.—Definiciones y ejemplos de estas figuras.

De la combinacion de palabras análogas por el sonido, por los accidentes gramaticales ó por el sentido, resulta en la cláusula una série de figuras que producen un efecto agradable por el tono musical que con ellas adquiere el período. Las principales son las siguientes.

Aliteracion.—Que consiste en la repeticion de la misma letra, v. gr.:

Y de *mi mismo* yo *me* corro ahora. (VALBUENA.)

Asonancia.—Si terminan dos ó más miembros de la cláusula con sílabas idénticas, v. gr.:

Hay alcalde que de *balde*,
Por sólo hacer de *alcalde*,
Me pondrá de San Lorenzo. (ALARCON.)

Equívoco.—Cuando se emplean palabras que por confundirse con otras pueden dar lugar á equivocacion.

Cuatro son los casos en que este puede tener lugar:

1.° Cuando la palabra que se emplea sólo se distingue de otras diferentes en la ortografía, v. gr.:

Herrado y *errado.*

2.° Cuando la palabra admite dos ó más acepciones distintas, v. gr.:

Los diez años de mi vida
Los he vivido hácia atrás,
Con más *grillos* que el verano,
Cadenas que el Escorial;
Más *alcaides* he tenido
Que el castillo de Milan,
Más *guardas* que el monumento,
Más *yerros* que el Alcoran,
Más *sentencias* que el derecho,
Más *causas* que el no pagar,
Más *autos* que el dia del Corpus,
Más *registros* que el Misal,
Más *enemigos* que el alma,
Más *corchetes* que un gaban.
.....
(Quevedo.)

3.° Cuando se emplean palabras homónimas, v. gr.:

Con dos tragos del que suelo
Yo llamar nectar divino,
Y á quien otros llaman *vino*
Porque nos *vino* del cielo.
(Baltasar de Alcázar.)

4.° Cuando se colocan inmediatas una á otra palabras que juntas equivalen á una tercera, v. gr.:

—¿Este *es conde*?
—Sí, este *esconde*
La voluntad y el dinero.

Paranomasia ó *anominacio.*—Cuando se emplean palabras que sólo se diferencian en una letra, v. gr.:

Para *orador* te faltan más de cien,
Para *arador* te sobran más de mil.
(F. Diego Gonzalez.)

Derivacion.—Cuando se reunen palabras derivadas de una misma radical, v. gr.:

Por los engaños de Sinon vengada
La *fama infame* del *famoso* Atrida.
(L. de Vega.)

Polipote.—Cuando se repite un nombre en distintos casos ó un verbo en distintos tiempos, v. gr.:

!Oh *niñas*, *niño* amor, *niños* antojos! (L. de Vega.)

Similicadencia ó *cadencia igual.*—Cuando terminan dos ó más miembros con palabras puestas en un mismo caso ó tiempo, v. gr.:

Te puncen, te sajen,
Te tundan, te golpeen, te martillen,
Te piquen, te acribillen,
Te dividan, te corten y te rajen;
Te desmiembren, te partan, te degüellen,
Te hiendan, te desuellen,
Te estrujen, te aporreen, te magullen,
Te deshagan, confundan y aturrullen.
(F. Diego Gonzalez.)

Sinonimia.—Cuando se reunen palabras sinónimas, v. gr.:

Acude, *acorre*, *vuela*,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.
(Fr. Luis de Leon.)

Paradiástole.—Cuando se reunen palabras sinónimas, pero indicando su diferencia, v. gr.:

Fué constante sin *tenacidad*, humilde sin *bajeza*, intrépido sin *temeridad*. (CAPMANY.)

LECCION XX.

Tropos.—Su definicion.—Significado y sentido de las palabras.—Sentido propio.—Sentido figurado.—Sentido trópico extensivo.—Qué son los tropos con relacion al sentido y significado de las palabras.—Clasificacion de los tropos.

Tropo, voz griega que significa dar vuelta, es la traslacion de sentido de las palabras ó de la frase. *Verbi vel sermonis á propia significatione in aliam cum virtute mutatio.* (QUINTILIANO.)

Significado de una voz es la idea que con ella se expresa en el idioma y cuyo valor nos lo fija el diccionario.

Por *sentido* se entiende la idea que excita la voz en la mente del que lee ú oye leer el escrito.

El sentido puede ser igual ó diferente que el significado; en el primer caso se llama *sentido propio*, en el segundo *sentido figurado:* cuando decimos *la mano es una de las extremidades del cuerpo humano*, la palabra mano está tomada en sentido propio, y este es igual á su significado; pero cuando decimos *la mano de la venganza clavó el puñal en su pecho*, por la palabra mano no se entiende lo que propiamente significa, y su sentido es diferente de su significado.

Constantemente se está viendo este cambio de

sentido en las palabras; pero cuando en virtud del uso el sentido figurado se ha hecho tan comun que se olvidó por él el sentido propio, ó de ello nos da cuenta el diccionario, entónces á este segundo sentido se le da el nombre de *trópico extensivo*, y se convierte en un segundo significado. Tal sucede con la misma palabra *mano* cuando se dice: *una mano de papel*, *una mano de pintura*; y con la palabra espíritu, que en su orígen significó el viento y en el dia significa el elemento inmaterial del sér humano.

Los tropos no son, pues, otra cosa que palabras ó frases tomadas en un sentido diferente de su significado, traslacion de sentido hecha en algun modo por primera vez, y voluntariamente, por haber en el idioma otras palabras ó frases con las que pudiera expresarse lo mismo tomadas en sentido propio ó primitivo significado; tal sucede con la siguiente expresion: *la ignorancia es atrevida*, donde por ignorancia se entiende los hombres ignorantes, y con cuya palabra se indicaria lo mismo.

Los tropos son de dos clases: de *diccion* cuando se traslada el sentido de las palabras, y de *sentencia* cuando se traslada el sentido de la frase.

LECCION XXI.

Tropos de diccion.—Sus clases.—Sinécdoque.—Su definicion.—Su orígen y fundamento.—Sus especies y ejemplos de cada una.

Tres especies de *tropos de diccion* han conside-

rado siempre los preceptistas. Primera, *sinécdoque*; segunda, *metonimia*; y tercera, *metáfora*.

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

Fúndase este tropo en la manera de conocer del espíritu humano: así como para darnos cuenta de la presencia de un objeto nos basta divisar una, por pequeña que sea, de sus partes, así tambien es bastante que al hablar afirmemos algo de la parte del objeto para que el que escucha entienda que aquella afirmacion debe extenderse á todo él; y así como visto un objeto prescindimos de toda observacion para creer que con él estarán las partes que lo constituyen y que no distinguimos claramente, así tambien lo que se afirma de un objeto todo se entiende afirmado de las partes del mismo en las cuales deba encontrarse lo afirmado.

La sinécdoque es de ocho especies:

1.ª De la parte por el todo, v. gr.: *cien velas* por cien navíos.

2.ª Del todo por la parte, v. gr.: *resplandecian las picas* por el hierro de ellas.

3.ª De la materia por la obra, v. gr.: *el acero* por la espada.

4.ª Del singular por el plural y vice-versa, v. gr.: *el español* por los españoles, *la patria de los Ciceronnes* por la patria de Ciceron.

5.ª Del género por la especie, v. gr.: *los morta-*

les por los hombres, *el animal* por el animal irracional.

6.ª De la especie por el género, v. gr.: *el hombre es mortal*, donde se entiende tambien la mujer.

7.ª Del nombre abstracto por el concreto, v. gr.: *la juventud* por los jóvenes.

8.ª Del indivíduo por la especie ó vice-versa, *(antonomásia)* v. gr.: *el cartaginés* por Anibal, *es un Ciceron* por un elocuente orador.

LECCION XXII.

Tropos de diccion.—Metonimia.—Su origen ó fundamento.—Especies y ejemplos de cada una.

La *metonimia*, palabra griega que traducida al castellano significa trasnominacion, es un tropo que consiste en nombrar una cosa que es ántes con el nombre de otra que es despues.

A semejanza de la sinécdoque, la metonimia se funda en la facultad que tenemos de descubrir la causa en vista del efecto, el antecedente en vista del consiguiente, y vice-versa. Todos discurrimos de tal manera, que nos basta oir afirmar lo que es ántes para venir en conocimiento de lo que vendrá despues.

Los modos de verificar la traslacion de este tropo son seis, á saber:

1.° De la causa por el efecto, v. gr.: *Baco* por el vino; *Neptuno* por el mar; *un Virgilio* por una coleccion de sus obras.

2.° Del instrumento por la causa que obra con él, v. gr.: *el mejor corneta del regimiento; la mejor pluma de la redaccion.*

3.° Del efecto por la causa, v. gr.: *es mi tormento* por la causa de mi tormento.

4.° Del lugar por la cosa que de él procede, v. gr.: *vale más el Jerez que el Burdeos*; esto es, los vinos de esas dos comarcas.

5.° De lo físico por lo moral, v. gr.: *no tiene corazon, no tiene entrañas*; esto es, no tiene los sentimientos dulces y tiernos que emanan del corazon y de las entrañas.

6.° Del dueño de una cosa por la misma cosa, v. gr.: *voy á Price*, esto es, á su circo.

LECCION XXIII.

Tropos de diccion.—Metáfora.—Su definicion.—Su orígen.—Catacresis y silépsis.—Definiciones y ejemplos de estas figuras.—Orígen de los tropos de diccion y reglas que deben tenerse presentes al emplearlos.

La *metáfora*, palabra tambien griega que literalmente significa traslacion, consiste en expresar una idea con el nombre de otra semejante, como cuando decimos: la flor de la juventud, el alma de un negocio.

La metáfora encierra una comparacion, en la

cual se ha suprimido la palabra ó palabras que la indican; v. gr.:

De peña, de roble ó risco
Es al dar su condicion,
Su bolsa hizo profesion
En la órden de San Francisco.
(T. de Molina.)

Tenia soldados, vituallas y municiones; faltábale el más fuerte baluarte, que es el amor de sus vasallos. (Mariana.)

Las metáforas y áun las metonimias y sinécdoques que se emplean por necesidad, reciben el nombre de *catacresis*, v. gr.:

Hoja de papel, piés de la mesa.

Cuando una misma palabra se toma en dos sentidos á la vez se comete la figura silepsis, v. gr.:

Mas este accidente le atajó los pasos y pensamientos.
(Mariana.)

Los tropos deben su orígen á la necesidad, porque no es posible dar á cada cosa un nombre especial; mas tambien hay tropos que se emplean voluntariamente, y en este caso deben observarse las siguientes reglas:

1.ª Todo tropo que no comunique á la expresion nobleza, claridad, belleza y gracia, debe desecharse por inútil.

2.ª Es preciso que la idea con cuyo nombre hayamos de sustituir al de otras, sea, en las circunstancias determinadas en que hablamos, la que primero deba presentarse á la imaginacion. Así es feliz la sinécdoque que emplea Ciceron al describir los

estragos que haria Catilina si entraba con su ejército en Roma, diciendo: *los techos arderán*, porque lo primero que le representaba su imaginacion en el incendio de la ciudad, era las llamas saliendo al través de los techos.

3.ª Las metáforas han de ser tan propias que se descubra fácilmente la semejanza entre el objeto de quien se toman y aquel á quien se aplican, porque de otro modo serian oscuras, violentas y forzadas, lo cual es un defecto.

4.ª Las sinécdoques y metonimias han de estar autorizadas por el uso; sería defectuoso decir, *cabeza querida*, como decian los griegos, por *persona querida*, que es la expresion usual entre nosotros.

LECCION XXIV.

Tropos de sentencia.—Nombres con que se distinguen en otros tratados.—Alegoría.—Su definicion y ejemplos.—Orígen y formacion de esta figura.—Alegorismo.—Su definicion y ejemplos.—Prosopopeya ó personificacion.—Definicion y ejemplos de esta figura.

Los *tropos de sentencia* tienen lugar cuando la cláusula ú oracion admite dos sentidos: uno literal, ó como comunmente se dice al pié de la letra, y otro intelectual ó con segunda intencion.

Los tropos de sentencia que nosotros, adoptando la clasificacion del Sr. Coll, acabamos de definir, han sido colocados por casi todos los preceptistas entre las figuras de pensamiento bajo el título de

formas, que sirven para presentar los pensamientos con cierto disfraz y disimulo. Los principales son los siguientes:

Alegoría.—Es una proposicion que, en virtud de una comparacion tácita, presenta completo el sentido literal é intelectual, v. gr.:

Entre espinas
Suelen nacer rosas finas,
Y entre cardos lindas flores,
Y en tiestos de labradores
Olorosas clavelinas;
Todas cosas
Por ser raras son preciosas.
Ménos villas hay que aldeas,
Y al respecto de las feas,
Muy pocas son las hermosas.
(Cristóbal de Castillejos.)

La alegoría en su formacion procede de la metáfora; así como ésta es una comparacion en la cual se han suprimido las palabras que la indicaban. La alegoría es una metáfora en la cual se ha suprimido además uno de los términos comparados. Si dijéramos: *cayó el ministro que podia considerarse como la columna del Estado*, tenemos una comparacion; si, suprimiendo esta, decimos: *cayó el ministro que era la columna del Estado*, nos resulta una metáfora; y si suprimiendo la palabra ministro, que es uno de los términos, reducimos la frase á estas palabras: *cayó la columna del Estado*, tenemos ya una verdadera alegoría.

Cuando alguna de las palabras de la frase está tomada en sentido literal y las demás en sentido in-

telectual, la alegoría se llama metáfora continuada ó alegorismo, v. gr.:

Este mundo es el camino
Para el otro que es morada
Sin pesar;
Mas cumple tener buen tino
Para andar este camino
Sin errar.
(J. Manrique.)

Prosopopeya ó personificacion.—Consiste en atribuir cualidades de séres animados y corpóreos, principalmente del hombre, á séres inanimados é incorpóreos, v. gr.:

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

LECCION XXV.

Tropos de sentencia.—Pretericion.—Asteismo.—Permision.—Ironía.—Sarcasmo.—Definicion y ejemplos de cada una de estas figuras.

Pretericion.—Consiste esta figura en fingir que pasamos por alto aquello mismo que estamos manifestando claramente, v. gr.: *Nihil de illius intemperantia loquar, nihil de insolentia, tantúm de questu et lucro dicam.* (Cicero in Verrem.)

Asteismo ó urbanidad.—Es una alabanza hecha bajo la apariencia de reprension ó vituperio, v. gr.:

Voiture escribió á Condé diciendo: que *la gente del pueblo estaba incomodada porque siendo él tan jóven habia tenido tan poco respeto á unos generales tan*

antiguos y llenos de canas, haciéndoles huir vergonzosamente.

Permision.—Consiste esta figura en dar licencia á uno para que nos cause mayores males que los de que nos estamos quejando, v. gr.:

Segad esa garganta
Siempre sedienta de la sangre vuestra,
Que no temo la muerte ni me espanta.
(Ercilla.)

Ironía.—Tiene lugar cuando decimos en tono de burla lo contrario de lo que expresa la letra, v. gr.:

En *El Alcalde de Zalamea*, al decir el Capitan á Crespo que lo tratase con respeto, contesta Crespo:

Está muy pueste en razon,
Con respeto le llevad
A las casas, en efeto,
Del concejo, y con respeto
Un par de grillos le echad.
.....
.....
Y aquí para entre los dos,
Si hallo harto paño, en efeto,
Con muchísimo respeto
Os he de ahorcar, vive Dios.
(Calderon.)

Sarcasmo.—Tiene lugar cuando con la ironía insultamos á un contrario ó á una persona que no puede defenderse ó que es digna de compasion, v. gr:

Los judíos decian á Jesucristo en el Calvario: *Tú que destruyes el templo de Dios y le reedificas en tres dias, sálvate á tí mismo; si eres hijo de Dios, baja de la cruz.*

LECCION XXVI.

Tropos de sentencia.—Hipérbole.—Atenuacion.—Alusion.—Metalepsis.—Reticencia.—Asociacion y paradoja.—Definiciones y ejemplos de cada una de estas figuras.

Hipérbole.—Este es un tropo que consiste en exagerar las cosas aumentándolas ó disminuyéndolas considerablemente, v. gr.:

Riñeron dos andaluces
Y dijo al otro el más guapo:
Vive Dios, que si te cojo
Y te tiro por lo alto,
Cuando vuelvas á caer
Sentirás más que el porrazo
El hambre que has de pasar
En un camino tan largo.

Atenuacion, estenuacion ó litote.—Es una figura por la cual, en vez de afirmar positivamente una cosa se niega su contraria ó la disminuimos más ó ménos, pero con la intencion de que se tome en todo su sentido, v. gr.:

No podemos elogiar su conducta; esto es, la vituperamos.

Alusion.—Es la referencia que se hace de una cosa sin nombrarla, v. gr:

Tácito alude á la corrupcion de costumbres en Roma elogiando á los Germanos de este modo: *Illic nemo vitia ridet, nec corrumpere, et corrumpi, sæculum vocatur.*

Metalepsis.—Consiste en tomar el antecedente por el consiguiente ó vice-versa, v. gr.:

No olvides los beneficios, por corresponder á ellos.

Reticencia.—Consiste en omitir uno ó más pensamientos que fácilmente puede suplir el oyente ó el lector, v. gr.:

Quos ego... sed motos prestat componere fluctus.
(VIRGILIO.)

Asociacion.—Se comete esta figura cuando decimos de muchos lo que sólo debe entenderse de algunos, ó de uno sólo ó del que habla, v. gr.:

Quid nos dura refugimus
Ætas, quid intactum nefasti
Liquimus.
(HORACIO.)

Paradoja.—Se comete esta figura cuando reunimos ideas al parecer incompatibles, y que encerrarian un absurdo si las palabras se tomasen al pié de la letra, v. gr.:

¿Qué vale el no tocado
Tesoro si corrompe el dulce sueño,
Si estrecha el nudo dado,
Si más enturbia el ceño
Y deja en la riqueza pobre al dueño?
(FR. L. DE LEON.)

LECCION XXVII.

Figuras de pensamiento.—Su definicion general.—Su clasificacion.—Figuras pintorescas.—Descripcion.—Su definicion.—Objetos que pueden describirse y nombres que toma la descripcion por razon de los mismos.—Ejemplo de descripcion.—Reglas propias de la descripcion.

Figuras de pensamiento.—Las *figuras de pensamiento* son más independientes de la forma exterior del lenguaje que las figuras de diccion, y consisten en la disposicion especial de las ideas, pensamientos y afectos.

En tres clases las han ordenado los preceptistas: *pintorescas*, *lógicas* y *patéticas*. En las primeras predomina la imaginacion, en las segundas la razon, y en las últimas la sensibilidad excitada ó la pasion.

Figuras pintorescas. *Descripcion.*—Consiste esta figura en pintar los objetos por medio de la palabra tan vivamente que parezca que los estamos viendo.

Todos los objetos pueden describirse. La descripcion de un paisaje se llama *topografía*; la de una persona ó animal, *prosopografía* la de las cualidades morales de un indivíduo, *etopeya*; la de una clase entera, *carácter*; la de una época de tiempo, *cronografía*; la de un personaje se dice tambien *retrato*; si se describen dos personajes á la vez comparándolos entre sí, *paralelo*; por último, si la descripcion es tal que se puede trasladar al lienzo, recibe el nombre de *cuadro*, v. gr.:

Servia en la venta una moza asturiana ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplia las demás faltas: no tenía siete palmos de los piés á la cabeza, y las espaldas que algun tanto le cargaban, le hacian mirar al suelo más de lo que ella quisiera. (CERVANTES.)

En la *descripcion* se observarán las siguientes reglas:

1.ª Se trazarán concisa y enérgicamente los rasgos más característicos del objeto.

2.ª Se presentará éste bajo el punto de vista más favorable á la impresion que se intente producir.

3.ª La descripcion poética no será tan minuciosa como la científica, en la cual no se omite ninguno de los pormenores del objeto; aquélla no se extiende á más detalles que los que se perciban á la simple contemplacion.

4.ª Los contrastes son uno de los medios más á propósito para hacer resaltar los objetos que se describen.

LECCION XXVIII.

Figuras pintorescas.—Enumeracion.—Su definicion y ejemplos.—Comparacion de la enumeracion con la descripcion.—Perífrasis ó circunlocucion.—Su definicion y ejemplos.—Conmoracion ó amplificacion.—Definicion y ejemplos de esta figura.

Enumeracion.—Consiste en presentar de una manera rápida una série de ideas ú objetos que todos se refieren á un mismo punto, v. gr.:

El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud de espíritu son gran parte para que las musas más estériles se muestren fecundas. (CERVANTES.)

La enumeracion breve y rápida se parece en algunos casos á la descripcion; bien es verdad que entre las dos hay sólo esta diferencia: en la enumeracion se nombran simplemente los principales elementos que constituyen el objeto, y en la descripcion se indica la disposicion de los mismos, de lo cual resulta una viva pintura.

Perífrasis ó circunlocucion.—Se comete esta figura cuando expresamos por medio de un rodeo lo que pudiéramos decir con pocas palabras, v. gr.:

La luna como mueve
La plateada rueda, y va en pos de ella
La luz dó el saber llueve
Y la graciosa estrella
De amor le sigue reluciente y bella.
(FR. LUIS DE LEON.)

Espolicion, conmoracion ó amplificacion.—Tiene lugar cuando se presenta un mismo pensamiento bajo diferentes aspectos, v. gr.:

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

LECCION XXIX.

Figuras pintorescas.—Semejanza, símil ó comparacion.—Su definicion y clasificacion.—Ejemplos de comparacion oratoria y del símil.—Reglas que deben tenerse presentes en la comparacion.—Antítesis.—Definicion y ejemplos de esta figura.

Semejanza, símil ó comparacion.—Consiste en hacer notar la analogía ó diferencia que hay entre dos objetos.

Las comparaciones son de dos clases: unas que sirven para probar algun hecho por su semejanza con otro, y se emplea en las obras científicas y oratorias; y otras que se traen para hacer sensible una idea abstracta ó para hermosear algun objeto. Basta ver los dos ejemplos siguientes para apreciar la diferencia de estas dos clases de comparaciones.

Comparacion oratoria.

Así como la salud causa más placer al que acaba de salir de una grave enfermedad que al que nunca estuvo enfermo; del mismo modo todas estas cosas (las que disfrutaba ántes de su destierro, de que acababa de llegar) deleitan más cuando uno ha carecido de ellas por algun tiempo, que cuando las disfruta sin interrupcion. (CICERO *post reditum ad Quirites.*)

Comparacion poética ó símil.

Como los ríos que en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida. (RIOJA.)

En la comparacion poética deben observarse las siguientes reglas:

1.ª Las comparaciones rápidas que se parezcan á la metáfora podrán emplearse en los pasajes animados y llenos de vehemencia, así como las extensas y pomposas sólo tendrán cabida en pasajes donde domine la tranquilidad y la reflexion.

2.ª La semejanza que exista entre los objetos comparados deberá ser exacta; pero no demasiado cercana ni demasiado remota, porque en el primer caso es trivial y en el segundo oscura.

3.ª La semejanza no se tomará de objetos bajos é innobles, porque entónces, en vez de embellecerla, afean la obra.

Antítesis.—Tiene lugar cuando contraponemos unos á otros los objetos, pensamientos y afectos, v. gr.:

Yo lloro cuando tú cantas, yo velo cuando tú duermes, yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto. (CERVANTES.)

LECCION XXX.

Figuras lógicas.—Nombre que se les dá en otros tratados. —Sentencia.—Epifonema.—Dubitacion.—Comunicacion y concesion.—Definiciones y ejemplos de estas figuras.

FIGURAS LÓGICAS.—Las figuras lógicas, llamadas en otros tratados *formas que sirven para enunciar simples raciocinios*, son ciertas maneras bellas de hablar

propias de la situacion en que se raciocina y discurre.

Las principales son las siguientes:

Sentencia.—Es toda reflexion profunda que encierra una gran verdad, v. gr.:

El más seguro bien de la fortuna
Es no haberla tenido vez alguna.
(Ercilla.)

Epifonema.—Se dá este nombre á las reflexiones ó exclamaciones con que á veces se termina un periodo ó discurso, v. gr.:

Cuando tan pobre me ví
Los favores merecia
De Hipólita y Laura: hoy dia
Rico me dejan las dos.
¡Qué juntos andan, ay Dios,
El pesar y la alegria!
(Calderon.)

Dubitacion.—Se comete esta figura cuando el orador se manifiesta perplejo acerca de lo que debe decir ó hacer, v. gr.:

Para hablar de este misterio de nuestra redencion, verdaderamente yo me hallo tan indigno, tan corto y tan atajado, que ni sé por dónde comience ni por dónde acabe, ni qué tome ni qué deje para decir. (Fr. L. de Leon.)

Comunicacion.—Consiste en consultar el parecer de los oyentes en la seguridad de que no ha de diferenciarse del nuestro, v. gr.:

Decidme: la hermosura,
La gentil frescura y tez
De la cara,
Cuando viene la vejez
¿Qué separa?
(J. Manrique.)

Concesion.—Tiene lugar cuando concedemos artificiosamente una cosa, que al parecer nos perjudica, pero dando á entender que tenemos mayores medios de defensa, v. gr.:

Yo os quiero confesar, D. Juan, primero,
Que aquel fresco carmin de Doña Elvira
No tiene de ella más, si bien se mira,
Que el haberla costado su dinero;
Pero tambien que me confieses quiero
Que es tanta la verdad de su mentira,
Que en vano á competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.
Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
Por un engaño tal, pues que sabemos
Que nos engaña así naturaleza?
Porque este cielo azul que todos vemos,
Ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!
(Lupercio L. de Argensola.)

LECCION XXXI.

Figuras lógicas.—Anticipacion.—Sujecion.—Correccion.—Gradacion.—Sustentacion.—Definicion y ejemplos de cada una de estas figuras.

Anticipacion.—Consiste esta figura en prevenir las objeciones del contrario refutándolas victoriosamente, v. gr.:

Dirás que muchas barcas
Con el favor en popa
Salieron desdichadas,
Volvieron venturosas.
No mires los ejemplos
De las que van y tornan,
Que á muchas ha perdido
La dicha de las otras.
(L. de Vega.)

Sujecion.—Tiene lugar cuando á una proposicion, generalmente interrogativa, se subordina otra que de ordinario es su respuesta, v. gr.:

Qué es la vida? Un frenesí.
Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el bien mayor es pequeño,
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños son.
(CALDERON.)

Correccion.—Tiene lugar cuando rectificamos una idea por parecernos demasiado enérgica, débil ó inexacta, v. gr.:

Traidores... Mas ¿qué digo? Castellanos,
Nobleza de este reino, ¿así la diestra
Armais, con tanto oprobio de la fama,
Contra mi vida? (HUERTA.)

Gradacion.—Se comete cuando presentamos una série de ideas en órden progresivo ascendente ó descendente, v. gr.:

Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego non modo non audiam, sed etiam non videam planeque sentiam. (CICERO, Catil. 1.ª)

Sustentacion.—Se comete cuando, manteniendo por algun tiempo suspensos los ánimos de nuestros oyentes ó lectores, cerramos el discurso con un rasgo inesperado, v. gr.:

Esto oyó un valenton, y dijo:—Es cierto
Cuanto dice voacé, seor soldado,
Y quien dijere lo contrario miente:
Y luégo incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése, y no hubo nada.
(CERVANTES.)

LECCION XXXII.

Figuras patéticas.—Obtestacion é imposible.—Dialogismo.—Optacion y deprecacion.—Imprecacion y execracion.

Figuras patéticas. *Obstentacion é imposible.*—Consisten estas figuras en poner por testigo de lo que decimos á los hombres, á las cosas inanimadas ó á Dios, y en asegurar que primero se trastornarán las leyes de la naturaleza que el dejar de verificarse un suceso, v. gr.:

Ejemplo de obtestacion.

Testigos son esta cruz y clavos que aquí aparecen; testigos estas llagas de piés y manos que en mi cuerpo quedaron; testigos el sol y la luna que en aquella hora se eclipsaron. (Fr. Luis de Granada.)

Ejemplo de imposible.

Del bien perdido al cabo ¿qué nos queda
Sino pena y dolor y pesadumbre?
Pensar que en él fortuna ha de estar queda,
Antes dejará el sol de darnos lumbre.
(Ercilla.)

Dialogismo.—Consiste en referir textualmente el discurso que ponemos en boca de una persona v. gr.:

Dan voces contra mí las criaturas. La tierra dice: ¿por qué le sustento? El agua dice: ¿por qué no le ahogo?
(Fr. Luis de Granada.)

Optacion y deprecacion.—Tiene lugar la primera cuando manifestamos algun vivo deseo; y la segunda cuando nos valemos para alcanzar lo que deseamos de las súplicas y ruegos, v. gr.:

Ejemplo de optacion.

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus. (PSALMO 41.)

Ejemplo de deprecacion.

Respice et exaudime, Domine Deus meus: ilumina oculos meos ne unquam obdormian in morte. (PSALMO 12.)

Imprecacion y execracion.—Consiste la primera en manifestar que se desea un grave mal á otro, y la segunda en desearlo para nosotros mismos.

Ejemplo de imprecacion.

Allá permita enemiga
Que te aborrezca y le adores,
Que por celos le suspires
Y por ausencia le llores.
(ROMANCERO.)

Ejemplo de execracion.

Viéndole así D. Quijote dijo:—Yo creo, Sancho, que todo esto te viene de no ser armado caballero, porque tengo para mí, que este licor no debe aprovechar sino para los que lo son.—Si eso sabia vuestra merced, replicó Sancho, mal haya yo y toda mi parentela, ¿para qué consintió que lo gustase? (CERVANTES.)

LECCION XXXIII.

Figuras patéticas.—Conminacion.—Exclamacion.—Interrogacion.—Apóstrofe.—Interrupcion.—Locucion prepóstera ó Histerologia.—Definicion y ejemplos de cada una de estas figuras.

Conminacion.—Es el anuncio de males terribles, v. gr.:

Dies iræ dies illa
Solvet seclum in favilla
Texte David cum Syvila, etc.
(Cántico de la Iglesia.)

Exclamacion.—Es el grito natural de la admiracion y de la pasion ó afecto, v. gr.:

Bodas hacian en Francia
Allá dentro de París:
¡Cuán bien que guía la danza
Esta doña Beatriz!
¡Cuán bien que se la miraba
El buen Conde don Martin!
(Romancero.)

Interrogacion.—Tiene lugar cuando preguntamos, no para que se nos conteste, sino para dar más fuerza á nuestra afirmacion, v. gr.:

¿Qué se hizo del Rey D. Juan?
Los Infantes de Aragon
¿Qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galan?
¿Qué fué de tanta invencion
Como trujeron?
(J. Manrique.)

Apóstrofe.—Se comete esta figura cuando desviando la palabra de nuestros oyentes ó lectores, la

dirigimos á alguno en particular, ó á nosotros mismos, ó á personas ausentes ó á los séres inanimados, v. gr.:

¿Y dejas, Pastor santo,
Tu grey en este valle hondo, oscuro,
Con soledad y llanto,
Y tú rompiendo el puro
Aire, te vas al inmortal seguro?
(Fr. L. de Leon.)

Interrupcion.—Consiste en el tránsito rápido de unas ideas á otras dejando incompleto el sentido gramatical de las frases comenzadas, v. gr.:

¡Ay de mí! ¿Dónde estoy? ¡Qué horror! ¡qué asombro!
¡Desdichada mujer! ¡madre infelice!.....
¡Ay madre..... ya no madre!..... ¡Tristes dias
Y luto esperan á las ansias mias! (Moratin.)

Histerología ó locucion prepóstera.—Consiste en invertir y trastrocar el órden lógico de las ideas, v. gr.:

Moriamur et in media arma ruamus. (Virgilio.)

LECCION XXXIV.

Segunda parte del tratado de la Elocucion.—Introduccion.—Qué se entiende por fondo y por forma de la obra literaria.—Reglas literarias del pensamiento.—Extension de las Retóricas antiguas en este punto.—Condiciones que debe reunir toda obra literaria en su fondo.—Diferencia entre la verdad poética y la científica.—Reglas literarias relativas á los pensamientos.

Expuestas en el tratado anterior las principales figuras con las cuales podemos embellecer el discur-

so aplicándolas oportunamente, entramos de lleno en el tratado de la Elocucion, cuyo objeto es dictar las reglas á que en general deba sujetarse el escritor, cualquiera que sea el género en que escriba, para que sus obras resulten con toda la belleza posible.

En toda obra literaria hay dos cosas: el fondo y la forma. El fondo lo constituyen los pensamientos; la forma se determina principalmente por el lenguaje y estilo.

Para la belleza de una obra se requieren ciertas condiciones en el fondo, otras en la forma y otras propias de la forma y del fondo á la vez, á cuyo fin se establecen separadamente por los preceptistas tres clases de reglas literarias: primera, reglas de los pensamientos; segunda, reglas del lenguaje; y tercera, reglas de la Elocucion en general.

Reglas literarias del pensamiento.—Los antiguos retóricos pretendian dar reglas fijas para la invencion de los pensamientos que habian de constituir el fondo de una obra, en un tratado de Tópicos ó Lugares que intercalaban en sus retóricas; pero hoy dia se ha suprimido este tratado, porque esto depende del ingenio y talento del escritor, y lo único posible es dar reglas para la eleccion, á fin de que, teniéndolas el escritor presentes, descarte aquellos pensamientos que no se acomoden á ellas de entre todos los que expontáneamente le hayan sugerido su imaginacion y fantasía.

Toda obra literaria debe reunir en su fondo tres requisitos: *verdad, profundidad* y *riqueza*.

Exigimos la *verdad*, ya poética, ya científica, porque los pensamientos falsos y ficciones poéticas exageradas son disparates y frívolos pasatiempos que no merecen la pena de escribirse.

La verdad en Literatura es de dos clases: científica ó absoluta, y poética ó relativa. Por verdad absoluta se entiende la conformidad de los pensamientos con la naturaleza de las cosas cuales existen ó han existido en realidad. La poética consiste en su conformidad con la naturaleza de las cosas cuales son ó debieron ser, admitidas ciertas suposiciones. En virtud da la verdad poética, se pueden fingir en un poema cosas que no hayan existido, pero nunca tales que sean imposibles ó contrarias á la naturaleza.

Consideramos esencial la *profundidad*, porque todo pensamiento demasiado superficial carece de valor artístico.

Exigimos tambien la *riqueza*, porque de ella resulta la variedad, condicion esencial de la belleza.

Por consiguiente, las reglas literarias relativas á los pensamientos, son las siguientes:

1.ª Toda obra literaria deberá apoyarse en la sólida base de la verdad, y, aunque en la poesia se permitan ficciones, encerrarán cierta verdad en su fondo, sin que se haga alarde de ridículas ó monstruosas invenciones.

2.ª El escritor procurará adquirir vastos conocimientos con los cuales podrá dar á sus obras la variedad de pensamientos.

3.ª Estos conocimientos deberán ser profundos y sólidos, á cuyo fin hará un estudio detenido del asunto, y así podrá dar á luz obras de un valor intrínseco y mérito especial.

LECCION XXXV.

Introduccion á la tercera parte del tratado de la Elocucion. —Diferencia entre la expresion y el vocablo, voz, diccion.—Oracion y proposicion.—Frase y cláusula.—Su definicion.—Clasificaciones de las cláusulas y ejemplos de cada una.

No basta que la obra sea bella en su fondo por la verdad, ya científica, ya poética, por la profundidad y por la riqueza de pensamientos; es preciso que sea bella en su forma ostentando un hermoso lenguaje, porque las obras mal escritas no agradan al lector por más méritos que tengan, ni pasan á la posteridad.

En su lugar digimos que el lenguaje lo constituian los vocablos, dicciones ó voces, las expresiones, las oraciones, las frases y las cláusulas; preciso es que fijemos ahora el valor de estas palabras.

No es lo mismo *expresion* que *voz* ó *diccion*.

La *expresion* puede constar de dos ó más palabras que, juntas, signifiquen una idea, al paso que los *vocablos* ó *voces* siempre son una palabra sola. Las palabras *á la francesa*, *por de pronto*, constituyen dos expresiones adverbiales.

Oracion gramatical ó *proposicion* es el conjunto de palabras que expresan un pensamiento completo.

Con la palabra *frase* designamos el conjunto de palabras de que consta una oracion, considerada sólo bajo el punto de vista de su sonido y construccion gramatical. Tambien se entiende por *frase* toda expresion enérgica con la que se expresa más de lo que literalmente significa, v. gr.: *Andarse por las ramas, quedarse en blanco.*

Cláusula es una reunion de palabras que, formando sentido, expresan un solo pensamiento ó varios unidos íntimamente. Márcanse en la escritura con los puntos finales, y en la pronunciacion por una pausa.

Si la *cláusula* consta de una sola oracion principal, aunque lleve varias incidentes, se denomina *cláusula simple.*

Si consta de dos ó más oraciones principales, se llama *compuesta.*

Cláusula simple.

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

Cláusula compuesta.

En partes se dan árboles, en partes hay campos y montes pelados; por lo más ordinario, pocas fuentes y rios; el suelo es recio y suele dar veinte y treinta por cada uno cuando los años acuden, algunas veces pasa de ochenta; pero es cosa muy rara. (MARIANA.)

Las cláusulas se clasifican tambien en *sueltas, periódicas* y *períodos.*

Las cláusulas son *sueltas* cuando las oraciones

principales de que constan se enlazan por simple posicion y sin ninguna conjuncion, v. gr.:

Ofrecimientos, las monedas que corren en este siglo: hojas por frutos llevan ya los árboles: palabras por obras los hombres. (Antonio Perez.)

Cláusulas periódicas son aquellas en que las oraciones principales se enlazan por medio de conjunciones, v. gr.:

La virtud no teme la luz, ántes desea siempre venir á ella, porque es hija de ella, y creada para resplandecer y ser vista. (Fr. Luis de Leon.)

Periodos son aquellas cláusulas largas en que se suspende el sentido de una parte de la cláusula y se cierra en otra, v. gr.:

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

Las partes en que el período se divide reciben el nombre de *miembros*, *colones* ó *incisos*; así éstos como las cláusulas sueltas se marcan en la pronunciacion por una pequeña pausa, y en la escritura por los dos puntos ó punto y coma.

Prévias estas observaciones, veamos cuáles son las reglas que deben tenerse presentes en toda obra para que resulte con un perfecto lenguaje.

LECCION XXXVI.

Cualidades esenciales del lenguaje.—Pureza.—Su definicion.—Reglas que deben tenerse presentes para llenar este requisito en la obra literaria.—Propiedad.—Reglas sobre este punto.—Lo que se entiende por valor etimológico y por valor usual de una palabra.—Id. por palabras sinónimas.

Las cualidades esenciales del lenguaje son tres: *pureza*, *propiedad* y *armonía*.

Pureza.—La pureza del lenguaje consiste en su conformidad con el uso de los buenos escritores. Será puro el lenguaje cuando las voces pertenezcan á la lengua, cuando se observen en la construccion todas las reglas gramaticales y cuando se imiten y se sigan los modismos ó maneras de hablar privativas del idioma.

A este fin se observarán las siguientes reglas:

1.ª Son vicios contra la pureza del lenguaje el *arcaismo* ó uso de voces anticuadas, el *barbarismo* ó uso de voces extranjeras, el *neologismo* ó uso de voces nuevas, y los *solecismos* ó transgresiones de las reglas de sintáxis.

2.ª Se permiten, sin embargo, los arcaismos y demás vicios en las obras jocosas, cuando se trata de ridiculizarlos; y el neologismo cuando lo exija el descubrimiento de un objeto nuevo.

3.ª A fin de adquirir el conocimiento de los modismos, se procurará leer con frecuencia las obras

de los autores clásicos. Deberá evitarse, por otra parte, en la conversacion el *purismo* ó excesiva pureza, lo cual hace á la elocucion afectada y ridículo al que habla.

Propiedad.—Es propia una voz cuando expresa la idea que con ella queremos enunciar; si expresa otra contraria, se llama impropia é inexacta, ó se dice que no es precisa.

Será, pues, regla general en este punto, que todas las voces deben emplearse en su verdadera acepcion, para lo cual es preciso hacer un estudio detenido del valor etimológico y usual de las palabras, sobre todo de los sinónimos.

Por *valor etimológico* de una palabra se entiende el significado propio de la misma por razon de su orígen ó etimología.

Valor usual es el significado que ha adquirido en virtud del uso.

El valor usual puede ser muy diferente del valor etimológico, como sucede con la palabra *estilo*, que por su etimología griega significa el punzon con que los antiguos escribian sobre tablas cubiertas de cera cuando aún no se habia inventado la tinta ni el papel, y hoy dia, á vueltas del tiempo, significa la manera particular como cada indivíduo habla ó escribe.

Palabras *sinónimas* son aquellas que, siendo diferentes, expresan una misma idea fundamental; tales son, *dejar*, *abandonar*, *desamparar*; *pelo* y *cabello*.

LECCION XXXVII.

Cualidades esenciales del lenguaje.—Armonía.—Su definicion.—Elementos de la armonía.—Existencias de estos elementos en todas las lenguas.—Reglas de la armonía del lenguaje.

Armonía.—Además de la belleza que resulta en una obra cuando se emplea en ella un lenguaje castizo y se aplican las palabras con propiedad, precision y exactitud, puede dársele más si se logra conseguir lo que en Retórica se llama *armonía.*

Entiéndese por *armonía* la suave modulacion que resulta del sonido de las palabras y de su buena colocacion, así como de la acertada combinacion de los acentos y pausas.

Dos son los elementos de la armonía del lenguaje: la melodía ó agradable sucesion de sonidos y el ritmo ó número, que consiste en la colocacion de las palabras, frases y cláusulas, de manera que resulte una acertada combinacion de tiempos.

Todas las lenguas tienen palabras más ó ménos melodiosas y más ó ménos largas; un escrito, pues, agradará más al lector y será más bello cuando el autor haya logrado escoger las palabras más melodiosas y sonoras y cuando haya dispuesto las cláusulas con la debida extension y proporcion musical. Serán, pues, reglas generales:

1.ª Que el escritor deberá procurar en sus obras

toda la melodia y ritmo ó número posibles, pero sin llegar al verso, que es defectuoso en la prosa.

2.ª Para conseguir la melodía procurará evitar el sonsonete ó repeticion de muchas sílabas semejantes, el hiato ó encuentro de muchas vocales y la cacofonía ó reunion de sonidos ásperos y desagradables.

3.ª Para conseguir el ritmo, procurará mezclar elegantemente las palabras y cláusulas de poca extension con las más extensas, las cortadas con las periódicas, con lo que resultará la variedad agradable siempre.

4.ª No terminarán las cláusulas con vocablos monosílabos y ásperos, sino con palabras eufónicas y numerosas.

5.ª Procurará observar fielmente el acento gramatical, cual se exige en la Prosodia; el acento ideológico cual conviene á la importancia de las ideas; el acento oratorio cual corresponda á las situaciones del ánimo; y el nacional, cual esté en uso en el país en que se hable.

De esta manera la obra producirá un efecto agradable al oido del que lee ó escucha.

LECCION XXXVIII.

Armonía imitativa.—Su definicion.—Sus grados.—Dificultades que se ofrecen para conseguir el primer grado de armonía imitativa.—Objetos que pueden imitarse en el segundo grado de armonía imitativa.—Onomatopeya.—Imitacion del movimiento de los cuerpos y de las conmociones interiores de ánimo.—Ejemplos de estas imitaciones.—Regla general sobre la armonía imitativa.

Además de la armonía mecánica, de que se trató en la leccion anterior, se conoce en literatura otra clase de armonía que se dirige, no al oido como aquella, sino al corazon, y se distingue con el nombre de *imitativa.*

Consiste la *armonía imitativa,* ya en la conveniencia general con la obra de la melodía y el ritmo, ya en la relacion particular del sonido de las palabras con las ideas que expresan. Por lo tanto, esta armonía tiene dos grados: 1.° Cierta conveniencia vaga y genérica de la melodía y el ritmo con el tono dominante del escrito. 2.° Cierta semejanza del sonido de las palabras y del ritmo de las cláusulas con el de los objetos que con ellas se expresan.

La primera es difícil, pero se puede aspirar á ella considerando que las cláusulas periódicas encierran magnificencia; las suaves y lentas, tristeza y melancolía; las rápidas y llenas de voces ásperas, arrebato y pasion, segun puede verse en la Profecía del Tajo de Fr. Luis de Leon, y en la cancion de Herrera á D. Juan de Austria.

La segunda especie de armonía imitativa es más propia de la poesía que de la prosa; por ella pueden imitarse los sonidos de los cuerpos mediante la onomatopeya ó uso de palabras cuyo sonido sea parecido al de los objetos que con ellos se nombran, v. gr.: *el zumbido de los insectos, el estampido del trueno.*

Tambien pueden imitarse el movimiento de los cuerpos por medio del ritmo, como lo hizo Rioja en los siguientes versos:

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

Las conmociones interiores del ánimo se imitan tambien con la melodía y el ritmo, porque, sin que podamos explicarlo, las conmociones agradables se expresan naturalmente por sonidos suaves y claros; la tristeza prefiere los sonidos oscuros y las palabras largas, y las pasiones fogosas requieren voces breves, sonidos agudos y ásperos. Esta imitacion se percibe sin trabajo en los siguientes versos de Fray Luis de Leon:

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

Será, pues, regla general que la armonía imitativa general ó de primer grado debe procurarse en toda clase de obras, y la particular ó de segundo grado en especial en la poesía; pero sin hacer esfuerzos para conseguirla, porque ésta debe nacer

del sentimiento, y raras veces gusta cuando no es natural.

LECCION XXXIX.

Tercera parte del tratado de la elocucion.—Reglas de la elocucion en general.—Regla primera.—Honestidad y nobleza.—Claridad y precision.—Observaciones y reglas sobre cada uno de estos requisitos de la obra literaria.

Además de las condiciones que hasta aquí hemos exigido en toda obra literaria, ya en sus pensamientos, ya en su lenguaje, se requieren otras propias del pensamiento y del lenguaje á la vez comprendidas en las dos reglas siguientes:

1.ª Toda obra literaria debe reunir siete cualidades, á saber: *honestidad* y *nobleza*, *claridad*, *precision*, *unidad* y *variedad*, *oportunidad*, *naturalidad* y *originalidad*.

2.ª Toda obra debe escribirse y pronunciarse en el estilo y tono que le correspondan.

Honestidad y *nobleza*.—El buen escritor debe ser honesto en el fondo y en la forma, evitando todo aquello que sea contrario á la sana moral y omitiendo toda expresion innoble, indecente, torpe y grosera que exprese una idea repugnante ó baja.

Claridad.—En toda obra ha de resaltar la claridad, siendo tal, que á primera vista y sin esfuerzo alguno se entienda.

La oscuridad de una obra se debe algunas veces

á los pensamientos de suyo oscuros y confusos, y otras á la ambigüedad ó mala construccion gramatical.

Tambien es contrario á la claridad el empleo de voces *técnicas*, *cultas* y *equívocas*. Voces *técnicas* son las propias de las ciencias ó artes; voces *cultas* las que se toman por primera vez de las lenguas sábias tales como se encuentran en éstas, y *equívocas* las que enumeramos al tratar de la figura *equívoco*.

Pero es de advertir que hay asuntos tan profundos que no permiten al tratarse de ellos la claridad que fuera de desear, y casos en que es preciso cubrir el pensamiento con un fino y trasparente velo en obsequio de la honestidad.

Precision.—Esta consiste en no decir más ni ménos que lo que deba decirse. Falta contra esta cualidad el escritor que repite sin necesidad lo que ya lleva dicho, el que se vale de pleonasmos reprobados por el uso, y el que, por el contrario, suprime palabras indispensables para la comprension de una idea.

Unidad y *variedad.*—Estas son dos condiciones esenciales de la belleza. En toda obra literaria ha de resaltar la variedad ó sea la riqueza de pensamientos y abundancia de giros y figuras diferentes; pero esta variedad ha de estar regularizada por la unidad, que consiste en cierta relacion ó enlace de los pensamientos entre sí, igualmente que de los giros y demás figuras. A este fin evitará el escritor las transiciones rápidas de unos pensamientos á otros entera-

mente distintos, y la inmediata union y mezcla confusa de figuras de especie diferente.

Oportunidad.—El escritor será oportuno hablando cuando convenga y aquello que sea conducente, valiéndose del lenguaje y figuras que estén en armonía con el asunto, porque los adornos de más mérito pierden su valor cuando se emplean fuera de su lugar.

Naturalidad.—Consiste en que no se descubra esfuerzo alguno y le parezca al lector que él hubiera hablado del mismo modo. Cuando la naturalidad llega á cierto grado, se llama facilidad. Opónense á la naturalidad la *afectacion* ó señal de mucho estudio en la eleccion de pensamientos y palabras, la *exageracion* de los afectos hasta traspasar los límites de la naturaleza, y la *hinchazon* ó abuso de palabras retumbantes. La naturalidad cabe, sin embargo, con la agudeza de ingenio; mas no con la *sutileza* que dá por resultado los pensamientos *sutiles* y *alambicados*.

Originalidad.—Cuando la obra es debida al escritor, se llama *original*; cuando se compone de retazos de otros autores, se llama *plagio*. La originalidad cabe muy bien con la imitacion y con las traducciones; no es de rigor que todo lo que un autor diga sea exclusivamente suyo, sino en la manera de decirlo; otra cosa es imposible, y tanto que el que procura ser en todo original, cae en la *extravagancia*, defecto que tambien debe evitarse.

LECCION XL.

Reglas literarias de la elocucion en general.—Regla segunda.—Definicion del estilo.—Notable variedad del estilo de las obras literarias por razon del fondo, de la forma y de los autores.—Principales estilos que conviene conocer por su aplicacion.—Estilo cortado y estilo periódico.—Estilo conciso.—Estilo sencillo.—Estilo elegante y florido.—Caractéres que distinguen estos estilos.

La segunda regla literaria de la Elocucion en general es, que toda obra debe escribirse y pronunciarse en el estilo y tono que le corresponda.

Estilo, segun el Diccionario de la Academia, es el modo de hablar y escribir peculiar á cada uno.

Nosotros, ampliando un poco esta idea, la definimos diciendo que *estilo* es el carácter dominante de una composicion dependiente, *ya del genio del autor, ya de su fondo y forma.*

Cada indivíduo, cada pueblo, cada nacion se distinguen por su manera especial de escribir, como se distinguen aquéllos por sus fisonomías y éstos por su carácter de raza, lo que indica la definicion de la Academia y lo que quiso indicar Bufon cuando dijo *el estilo es el hombre.* Este diferente carácter que cada indivíduo revela en sus escritos, consiste en la propension natural á hablar y escribir de cierta clase de asuntos ó á desenvolver las cuestiones de una manera especial, así como tambien á emplear con cierta predileccion algunas palabras, frases, giros y figuras que á él le hayan llamado más la atencion.

Pero, prescindiendo de sus autores, cada obra tiene su carácter especial por la naturaleza particular de su fondo y de su forma, carácter que se distingue por aquellos pensamientos ó aquellas palabras, giros y figuras que predominan en ellas y llaman la atencion del lector: esto es lo que propiamente se entiende por *estilo*, cuando tratamos de fijar el que conviene á cada composicion.

Los estilos son muchos, porque muchos son los tintes que puede admitir una obra en la inmensa variedad de pensamientos, palabras, giros y figuras; pero los principales y los que más nos interesa conocer por su aplicacion son los siguientes:

Estilo cortado y *periódico*.—Cuando en un escrito predominan las cláusulas breves y sueltas se dice que el estilo es *cortado*; cuando, por el contrario, la mayor parte son extensas ó períodos se clasifica de *periódico*.

Estilo conciso.—Cuando el escritor dice mucho en pocas palabras, se dice que su estilo es *conciso*.

La concision llevada á su mayor grado, dá orígen al estilo *lacónico* ó *laconismo*, llamado así de los laconios ó lacedemonios, pueblo que se distinguia por su severidad y economía de palabras.

Estilo sencillo.—Este tiene lugar cuando el escritor habla sin artificio, prescindiendo de imágenes, figuras y adornos brillantes.

Estilo elegante y *florido*.—Dícese que el estilo de una obra es *elegante* cuando se adorna con todas las galas de la imaginacion y recrea dulcemente el

oido. Si los adornos se emplean con alguna profusion, decimos que el estilo es *florido*.

LECCION XLI.

Estilos que conviene conocer por su aplicacion.—Estilo elevado, magnífico y sublime.—Estilo enérgico.—Estilo familiar, jocoso, satírico y humorístico.—Caractéres por los que se distinguen en la obra literaria.—Clasificacion del estilo segun los antiguos.—Tono.—Dificultad para fijar la verdadera acepcion de esta palabra.—Sentido que debe dársele.

Estilo elevado, magnífico ó *sublime*.—Cuando á la grandeza y elevacion del pensamiento corresponde la magnificencia de la frase, calificamos el estilo de *elevado* ó *sublime*.

Estilo enérgico.—Se llama enérgico ó nervioso el estilo cuando produce en el ánimo una impresion viva y fuerte, de tal modo que parece que los conceptos han de quedar impresos para siempre en la memoria. Si las ideas pasan y se desvanecen sin apénas llamar nuestra atencion y sin dejar en el ánimo ninguna impresion buena ni mala, el estilo se llama flojo, débil, lánguido ó soporífero.

Estilo familiar es la manera de hablar entre personas de mútua confianza.

Estilo jocoso es aquel que inspira alegría por el uso frecuente de los chistes. *Chistes* son: el *equívoco*, la *ironía*, la *hipérbole* y otras figuras semejantes, así como tambien los *arcaismos*, *neologismos*, *solecismos*

y demás defectos que en su lugar digimos eran permitidos en las obras jocosas cuando se trataba de ridiculizarlos.

El estilo *satírico*, unas veces jocoso y otras sério y grave, es la manera de hablar propia del que reprende los vicios ó censura los defectos y ridiculeces.

El estilo *humorístico* nace del tránsito repentino de lo sublime á lo festivo, de lo patético á lo irónico, ó sea de la mezcla del estilo serio y grave con el jocoso dentro de una misma composicion.

Los antiguos no reconocian más que tres clases de estilos: *sencillo* ó *ténue*, *medio* ó *templado*, y *grave* ó *sublime*. El primero y el último los hemos definido ya; el templado correspondia al que ántes hemos denominado elegante y florido.

Tono.—El tono es la mayor ó menor elevacion de la voz y la particular modulacion que recibe segun la situacion moral del que habla.

El tono propiamente dicho sólo tiene lugar en las obras pronunciadas, como son los discursos oratorios, la declamacion teatral, la lectura y la conversacion oral; pero por traslacion, la palabra *tono* designa en concepto de muchos autores la mayor ó menor elevacion del lenguaje segun la situacion moral del que habla. Tomado el *tono* en este sentido, difícil es distinguirlo del *estilo*, por lo que hoy dia va restituyéndose la palabra *tono* á su primitiva acepcion.

Para dar á cada obra el tono que le corresponda, bastará tener presentes las reglas generales de la

armonía si se trata de la lectura ó de la conversacion; mas para conseguirlo en las obras dramáticas y en las oratorias, se requieren algunas otras reglas que en su lugar daremos al tratar de la declamacion y pronunciacion.

LECCION XLII.

Tratado de la Poesía.—Diferentes definiciones que se han dado de la Poesía.—Fondo de la obra poética.—Condiciones especiales de la forma.—Importancia, pero no absoluta necesidad de la versificacion en la obra poética.

Casi todos los autores han dividido hasta aquí las obras literarias en composiciones en prosa y composiciones en verso; pero últimamente se ha adoptado la clasificacion en *poéticas, oratorias* y *didácticas.*

El *arte poética* es el tratado de la Poesía.

Muchas son las definiciones que de la Poesía han dado los preceptistas: segun unos es la imitacion de la naturaleza por medio de la palabra; segun otros, es el lenguaje de la imaginacion y del sentimiento; los antiguos decian que era el fingimiento de cosas agradables y útiles explicadas en lenguaje cadencioso, ó tambien la hermosa cobertura con que se dicen enseñanzas morales; pero la definicion más aceptada hoy es, más ó ménos modificada, la siguiente: *Poesía es la manifestacion de la belleza por medio de la palabra, sujeta, por lo general á una forma artística.*

El fondo de la Poesía es muy vasto: lo constitu-

yen Dios, el hombre y la naturaleza. El poeta puede tomar asuntos para un poema de todo lo que á sus ojos aparezca bello y pueda deleitar al lector, porque el agradar sin perjuicio de instruir es el fin principal de la Poesía.

Por *forma* de la obra poética se entiende el *plan*, *estilo* y *versificacion*.

El *plan* exige *unidad* y *método*; pero en la Poesía ha de estar oculto, fingiéndose cierto desórden, á diferencia de las obras oratorias y didácticas, en las cuales hay division expresa y separacion de partes.

El estilo de la Poesía es tambien especial; siempre elegante y florido, con frecuencia sublime, abundan en él las imágenes, descripciones, comparaciones y en general todas las figuras; en cuanto al lenguaje usa de una extraordinaria libertad en el hipérbaton, y por último tiene para sí palabras especiales, arcaismos y neologismos que no pueden emplearse en la Oratoria ni en la Didáctica.

Distínguese tambien la Poesía en su forma por la versificacion ó distribucion del lenguaje en períodos simétricos; pero es de advertir que el verso no es esencial á la poesía y que hay obras poéticas escritas en prosa. No obstante, la versificacion constituye su exterior distintivo, aumenta la belleza de la frase, y por lo tanto el merito de la obra.

LECCION XLIII.

Arte métrica.—Su objeto.—Verso.—Cómo se mide en castellano.—Figuras ó licencias métricas.—Sinalefa.—Sinalefa doble.—Diéresis.—Sinéresis.—Verso agudo y verso esdrújulo.—Ejemplos de cada uno de estos casos que hay que tener presentes para la medida de los versos.

El *arte métrica* tiene por objeto el estudio de la versificacion.

Verso, *metro*, *pié* ó *bordon* es una frase melodiosa sujeta á una medida determinada.

Los versos se miden por sílabas, observando ciertas reglas sobre el acento.

El número de sílabas se cuenta por el de las vocales, excepto en los diptongos y triptongos, en que las dos ó tres vocales forman una sóla sílaba.

Cuando una palabra del verso termina en vocal y la diccion del siguiente principia tambien por vocal, las dos se confunden en una sóla sílaba, lo que se llama *sinalefa*.

Algunas veces se suprime la sinalefa y otras se comete doble.

Tambien es permitido, cuando la necesidad lo exige, disolver por la *diéresis* un diptongo en dos sílabas diferentes, ó al contrario hacer un diptongo de dos vocales que, aunque unidas, forman dos sílabas distintas, lo cual se llama *sinéresis*.

Todo verso debe llevar algunos acentos cuya co-

locacion varía en extremo. Si el verso termina en una palabra aguda, la última vocal vale por dos, y si es esdrújula las dos últimas valen por una sola.

Ejemplos de sinalefa.

Puesta en silencio y en temor la tierra.

Supresion de sinalefa.

Si ántes la muerte me fuera ya dada.

Sinalefa doble.

Si á un ruin miserable
Inés se hace afable.

Sinéresis.

Fuerza de tu beldad *sería* cantada.

Diéresis.

Del Tórmes, cuya voz *armoniosa.*

Verso agudo.

Estaba el cerdo presente,
Y dijo: bravo, bien va,
Bailarin más excelente
Ni se ha visto ni verá.

Verso esdrújulo.

Ello es que hay animales muy *científicos,*
En curarse con varios *específicos,*
Y en conservar su construccion *orgánica*
Como hábiles que son en la *botánica.*

LECCION XLIV.

Distintos géneros de versos.—Clasificacion de los mismos por el número de sus sílabas.—Colocacion de los acentos en cada uno de ellos.—Raro uso de los versos de nueve, diez y trece sílabas.—Organizacion especial del verso endecasílabo.—Colocacion fija de la censura en los de doce y catorce sílabas.

En el Parnaso castellano se encuentran versos desde dos hasta catorce sílabas. Pudieran darse, aunque no los hay, versos mayores de catorce sílabas, mas no menores de dos, porque al tratar de formarlos con una sola sílaba ésta resultaria aguda, y por lo tanto equivalente á dos.

Los de dos á cinco sílabas se llaman *pies quebrados*, porque suelen ir mezclados con otros mayores; los de seis sílabas se llaman de *redondilla menor;* los de siete, *endechas;* los de ocho, de *redondilla mayor;* y todos ellos versos de *arte menor*. Los de nueve á catorce sílabas se designan con el nombre genérico de versos de *arte mayor*, y los de catorce con el especial de versos de Verceo ó alejandrinos.

En los versos de arte menor no hay regla fija para la colocacion del acento; pero en los de cuatro y cinco sílabas suena mejor en la primera, en los de seis en la segunda, en los de siete en la segunda y cuarta, y en los de ocho en la segunda y cuarta ó en la tercera.

Los versos de nueve y de trece sílabas están casi

en desuso por lo poco armoniosos; con los de diez casi sucede lo mismo, mas no así con el endecasílabo que es el más precioso de nuestra Literatura. Este verso debe tener acentuada la sexta sílaba, y en defecto de ésta la cuarta y octava juntamente. Suele además llevar una censura ó pausa, que puede caer despues de la cuarta, quinta, sexta ó sétima sílaba.

Los versos de doce y catorce sílabas son más bien compuestos de dos de seis ó de dos de siete, por cuanto llevan una censura que los divide en dos emistiquios iguales.

LECCION XLV.

Combinaciones métricas.—Elementos de toda estrofa.—Rima.—Sus especies.—Caracteres distintivos y casos varios de la rima perfecta y la imperfecta.—Pareado.—Terceto.—Cuarteto y cuarteta.—Definicion y ejemplos de estas clases de estrofas.

En toda composicion poética se combinan los versos formando grupos que llevan el nombre genérico de *estrofas*, *estancias* ó *coplas*. En toda estrofa hay que atender al número y especie de versos y á la rima.

Rima es la semejanza en la terminacion de dos ó más dicciones. Cuando desde la última vocal acentuada inclusive son iguales todas las letras, la rima es *perfecta* ó *consonante*; cuando lo son las vocales únicamente, es *imperfecta* ó *asonante*.

En la rima perfecta para los efectos del conso-

nante, se reputan por no existentes las letras aspiradas como la *h*, y se consideran como iguales aquellas que sólo se diferencian en la ortografía como la *b* y *v*: así son consonantes las palabras *baho* y *nao*, *nuevo* y *bebo*, *imágen* y *bajen*.

En la rima *imperfecta* no se considera como vocal, tratándose de los diptongos, más que la principal ó que más suena, ni se toma como vocal la segunda de los esdrújulos, ni deja de haber asonante áun cuando á la *e* corresponda la *i* y á la *u* corresponda la *o;* por lo tanto son asonantes, *palabra* y *arrogancia*, *lánguido* y *casto*, *Amarilis* y *libre*, *Venus* y *sugeto*.

Ejemplos de los últimos casos de asonantes citados.

Si tienes el corazon,
Zaide, como la *arrogancia*,
Y á medida de las manos
Dejas volar las *palabras*.
(ROMANCERO.)

En frente de la cabaña
De la divina *Amarilis*,
Pastora de tiernos años
Y de pensamientos *libres*.
(ROMANCERO.)

Díjole como era hijo
De la bella diosa *Venus*,
A cuyo cetro y corona
Todo el mundo está *sujeto*.
(ROMANCERO.)

Las estrofas más usuales son las siguientes:

Pareado.—Consta de dos versos, por lo general endecasílabos ú octosílabos aconsonantados, v. gr.:

Aquí yacen dos maestrantes
Ocupados como ántes.

Tercelo.—Consta de tres versos endecasílabos, concertados el primero con el tercero, y el segundo con el primero y tercero del siguiente, y así sucesivamente. Si los versos son redondillos, la combinacion se llama tercetilla, v. gr.:

Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son do el ambicioso muere
Y donde al más astuto nacen canas;
Y el que no las limare ni rompiere,
Ni el nombre de varon ha merecido
Ni subir al honor que pretendiere.
(Rioja.)

Cuarteto.—Se compone de cuatro versos endecasílabos que pueden concertar, ó el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, ó el primero con el tercero y el segundo con el cuarto, v. gr.:

Aquí yacen de Cárlos los despojos,
La parte principal subióse al cielo,
Con ella fué el valor, quedóle al suelo
Miedo en el corazon, llanto en los ojos.
(Fr. L. de Leon.)

Cuarteta.—Es el mismo cuarteto con la diferencia de que los versos han de ser octosílabos, v. gr.:

Pobre Geroncio, á mi ver
Tu locura es singular:
¿Quién te mete á censurar
Lo que no sabes leer?

LECCION XLVI.

Combinaciones métricas.—Quintilla.—Octava real.—Décima ó espinela.—Soneto.—Definiciones y ejemplos de estas estrofas.—Soneto con estrambote.

Combinaciones métricas. *Quintilla.*—Es una es-

trofa de cinco versos octosílabos, de los cuales conciertan tres y dos entre sí, siendo indeferente el órden siempre que no se coloquen seguidos tres de un mismo consonante, v. gr.:

Ven conmigo al bosque ameno
Y al apacible sombrío
De olorosas flores lleno,
Do en el dia más sereno
No es enojoso el estío. (Gil Polo.)

Octava real.—Se compone de ocho versos endecasílabos, en cuyos seis primeros alternan los consonantes y los dos últimos son pareados, v. gr.:

Sobre una mesa de pintado pino
Melancólica luz lanza un quinqué,
Y un cuarto, ni lujoso ni mezquino,
A su reflejo pálido se ve;
Suena la hora en el reloj vecino,
Y el libro cierra que anhelante lee
Un viejo ya caduco, y cuenta atento
Del pausado reloj el golpe lento.
(Espronceda.)

Décima ó espinela.—Consta de diez versos octosílabos, combinados por lo comun de la manera que se vé en el ejemplo siguiente:

Cuentan de un sabio, que un dia
Tan pobre y mísero estaba,
Que sólo se sustentaba
De las hierbas que cogia:
¿Habrá otro (entre sí decia)
Más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió,
Halló la respuesta viendo
Que iba otro sabio cogiendo
Las hierbas que él arrojó.
(Calderon.)

Soneto.—Es una combinacion de catorce versos endecasílabos dispuestos en dos cuartetos y dos ter-

cetos. En el segundo cuarteto se repite la misma rima del primero, y en los tercetos se combinan consonantes de varios modos.

Un soneto me manda hacer Violante,
Yo en mi vida me he visto en tal aprieto;
Catorce versos dicen que es soneto,
Burla, burlando van los tres delante;
Yo pensé que no hallase consonante,
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y áun parece que entré con pié derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y áun sospecho
Que estoy los trece versos acabando;
Contad si son catorce y si está hecho.

(L. de Vega.)

Cuando el pensamiento es tal que no puede desarrollarse en los catorce versos de que por regla general se compone el soneto, le es permitido al poeta agregar un terceto más, en cuyo caso se dice que el soneto lleva *estrambote*, v. gr.:

Voto á Dios que me espanta esta grandeza,
Y que diera un doblon por describilla;
Porque ¿á quién no sorprende y maravilla
Esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza
Vale más de un millon, y que es mancilla
Que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.
Apostaré que el ánima del muerto,
Por gozar este sitio, hoy ha dejado
La gloria donde vive eternamente.
Esto oyó un valenton, y dijo: Es cierto
Cuanto dice voacé, seor soldado,
Y el que dijere lo contrario, miente.
Y luégo in continente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése, y no hubo nada.

LECCION XLVII.

Combinaciones métricas.—Lira.—Silva.—Romance y sus especies segun el número de sílabas de sus versos.—Endecha real.—Seguidilla.—Ejemplos de estas estrofas.

Combinaciones métricas. *Lira.*—Es una estrofa de cinco versos, endecasílabos el segundo y quinto y eptasílabos los demás, consonando el primero con el tercero, y el segundo con el cuarto y quinto, v. gr.:

Si de mi baja lira
Tanto pudiere el són, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y el movimiento.
(Garcilaso.)

Silva.—No tiene número fijo de versos; combínanse al arbitrio del poeta los endecasílabos y los de siete sílabas, dejando algunos versos sueltos, v. gr.:

Pura encendida rosa,
Emulo de la llama
Que sale con el dia,
¿Cómo naces tan llena de alegría,
Si sabes que la edad que te da el cielo
Es apénas un triste y veloz vuelo,
Y no valdrán las puntas de tu rama
Ni tu púrpura hermosa
A detener un punto
La ejecucion del hado presurosa?
(Rioja.)

Romance.—Es una série de versos iguales en que se emplea un mismo asonante en todos los pares

dejando libres los impares. Si los versos son de cinco ó seis sílabas se llama romancillo; si de siete, endechas; si de once, romance real; y si de ocho, que es el más comun, simplemente romance, v. gr.:

Si tienes el corazon,
Zaide, como la arrogancia,
Y á medida de las manos
Dejas volar las palabras;
Si en la vega escaramuzas
Como entre las damas hablas,
Y en el caballo revuelves
El cuerpo como en las zambras.
.....
(Romancero.)

Endechas reales.—Es el romance eptasílabo, que lleva el cuarto, octavo, y así sucesivamente, de once sílabas, v. gr.:

Aplaca, rey augusto,
Aplaca ya tus manes,
Y escucha de tus hijos
Las tristes voces y sentidos ayes.
Al pié de tu sepulcro
Te imploran como padre
Con llanto de sus ojos
Borrando los regueros de tu sangre.
(Martinez de la Rosa.

Seguidilla.—Consta de siete versos de cinco y siete sílabas combinados en dos estrofas asonantadas, v. gr.:

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

LECCION XLVIII.

Combinaciones métricas.—Verso suelto.—Dificultades que ofrece su uso.—Razon de no exponer otras muchas combinaciones.—Facultad del poeta para inventar nuevas estrofas.—Reglas generales de la versificacion.

Verso suelto.—Cuando en una composicion se prescinde de la rima, se dice que el verso es *libre* ó *suelto*. Este sólo se emplea con el endecasílabo, y muy rara vez, porque ofrece muchas más dificultades que el verso rimado, en el que la rima disimula los defectos del estilo.

Otras muchas combinaciones hay, que no exponemos aquí por ser de menor importancia y porque se aprenden mejor con la lectura de los buenos poetas.

Tambien es de advertir que el poeta tiene la facultad de inventar estrofas nuevas sin más restricciones que las que dicta el buen oido.

Del mismo modo, dada una idea de la versificacion castellana, es preciso que el poeta tenga presentes las siguientes reglas:

1.ª Deben evitarse siempre que sea posible los consonantes vulgares como son las terminaciones generales de los aumentativos, diminutivos y participios en *ado* que pueden acomodarse á casi todos los nombres y verbos, porque esto indica poca habilidad en el poeta; así como tambien los muy raros que denotan afectacion.

2.ª Deberá evitarse tambien el empleo del *ripio*, cuyo nombre se da á todas aquellas palabras y áun versos enteros que, sin hacer falta para la expresion del pensamiento, se colocan indudablemente para llenar la medida del verso ó completar la estrofa.

3.ª La última palabra del verso debe ser la más sonora y capital, evitando que concluya en monosílaba, pronombre ó partícula, á no ser que por circunstancia especial esta sea la principal de la oracion.

4.ª No se repetirá un mismo consonante sin mediar el espacio suficiente para que se haya olvidado, ni deberán asonar entre sí los diversos consonantes.

5.ª No se emplearán seguidos más de tres versos con un mismo consonante, ni mas de cuatro con diferente en cada estrofa.

6.ª Cuando se emplea un asonante, es lo general conservar el mismo en toda la composicion, ó al ménos en cada parte si de ella se hace alguna division.

7.ª En las composiciones en que se emplea el asonante, la rima perfecta es un defecto.

LECCION XLIX.

Género épico.—Clasificacion antigua y moderna.—Poesía épica.—Composiciones que pertenecen á este objeto.—Su clasificacion.—Epopeya.—Su definicion.—Accion épica.—Sus condiciones.—Personajes de la epopeya.—Condiciones de los personajes en sus caracteres y costumbres.

Pocos años hace que todos los preceptistas ordenaban para su estudio las composiciones poéticas en tres clases: *directas*, *indirectas* y *mixtas*, segun que en ellas era el poeta el único que hablaba, ó los personajes que figuraban en las composiciones, ó uno y otros alternativamente segun la situacion; pero hoy ya es general la clasificacion por la que en la poesía se conocen tres géneros: el *épico*, el *lírico* y *dramático*.

En la *poesía épica* el poeta cuenta los sucesos memorables, lo que se ofrece á su contemplacion.

En la *poesía lírica*, manifiesta el estado interior de su alma, sus sentimientos, afectos y pasiones.

La *poesía dramática* es épica y lírica á la vez; se representa una accion exterior poniendo en boca de los personajes los afectos del corazon.

Mas no siempre se presentan estos tres géneros con la debida separacion: hay composiciones épicas al parecer, pero con un tinte lírico notable, y viceversa; y otras líricas por su fondo y dramáticas por su forma dialogada, lo que indica que estos géneros

no están separados en las producciones por una línea divisoria.

Poesía épica.—La poesía épica la constituyen, segun tenemos indicado, todas aquellas composiciones poéticas en que predomina el carácter objetivo; es decir, la expresion de los objetos exteriores dignos de contemplacion por su belleza, y la narracion de sucesos ó acontecimientos bastante interesantes para llamar la atencion.

A tres clases pueden reducirse todos estos poemas: *epopeya*, *poemas épicos* y *novelas*.

Epopeya.—Es la narracion poética de una accion memorable y de interés general para un pueblo entero.

Accion es una série de actos humanos que concurren á un mismo fin. La accion épica debe ser *una*, *variada*, *integra*, *grande é interesante*.

La *unidad* consiste en que todos los hechos estén tan íntimamente enlazados entre sí que constituyan un todo, sin que por eso se excluyan los episodios ó acciones secundarias.

La *variedad* consiste en que todos los episodios, personajes, caracteres y situaciones sean enteramente distintos.

La *integridad* tendrá lugar cuando no contenga el poema ni más ni ménos hechos que los que deba contener.

La *grandeza* de accion se conseguirá eligiendo una empresa heróica de un pueblo ó de muchos á la vez. Esta empresa será de tiempos ya pasados, por-

que la antigüedad engrandece los hechos cubriéndolos con un velo misterioso. La intervencion de la Divinidad ó de séres sobrenaturales, lo cual se llama *máquina* ó *maravilloso*, contribuye tambien á la grandeza de accion, por lo que es de absoluto rigor.

Para que la accion épica tenga interés, el poeta escogerá un acontecimiento nacional de aquellos que hacen época en la historia de los pueblos, y lo presentará de tal manera que en la multitud de incidentes y episodios se vean fácilmente reflejadas las creencias religiosas, los usos y costumbres, las ciencias y las artes, la historia, en una palabra, de los pueblos que figuran en el poema. De este modo la epopeya, sin dejar de ser una obra poética, tendrá un fondo de verdad ó será tan verdadera como la historia, porque el poeta épico no debe inventar nada, sino limitarse á recoger los datos que encuentre en parte históricos y escritos, en parte tradicionales y alterados hasta lo maravilloso por la fantasía popular, de cuya reunion artística resultará el poema formal.

Toda accion supone personajes que la ejecuten: en la epopeya han de reunir éstos las condiciones de unidad y variedad, dominando uno que se llama protagonista en todo el poema, y figurando á su lado otros importantes por sus caracteres y costumbres.

Carácter es la predisposicion á obrar de un modo determinado. *Costumbre* es la manera de obrar. Los caractéres y costumbres deben tener *unidad* ó

igualdad, conveniencia, semejanza, riqueza y *bondad*.

La *unidad* de *carácter* consiste en que el personaje no se contradiga en toda la obra.

La *conveniencia*, en que se le atribuyan las pasiones é inclinaciones propias de su edad, sexo, estado, etc.

La *semejanza*, en que se parezcan á los tipos que la historia y la tradicion nos trasmitieron.

La *riqueza*, en que se les atribuyan en gran número cualidades diversas.

La *bondad*, en que estén conformes con la sana moral, no entendiéndose esto tan al pié de la letra que todos hayan de ser perfectos, sino el mayor número de ellos, porque cabe lo malo y lo feo como medio de contraste para que á su lado resalte lo bueno y lo bello, que de todos modos debe predominar.

LECCION L.

Forma de la epopeya.—Su extension.—Su division en libros ó cantos.—Manera general de comenzar el primer canto.—Desarrollo de la narracion.—Estilo y versificacion que le convienen.—Modelos.

La epopeya es el poema de más extension, por lo que se divide en cantos ó libros, que cada uno es un cuadro perfecto. En los primeros versos del poema se hace una invocacion á la Divinidad, y en seguida se propone el asunto de que se va á tratar. Dispuesto así se desenvuelven con órden uno por

uno los acontecimientos, ó se lanza el poeta en medio de los sucesos principales, poniendo en boca del protagonista todos los antecedentes. Combinado así el plan, se desarrolla extensamente el asunto, describiendo los personajes, los usos y costumbres, los parajes donde tuvo lugar la empresa, y se ponen en boca de aquéllos los discursos que debieran pronunciar, pero refiriéndolos el poeta, porque el diálogo no tiene cabida en la epopeya.

Fácilmente se comprenderá en vista de esto, cuál deberá ser el estilo de la epopeya: magnífico, elegante y sublime, se ostentará en él toda la posible pompa y majestad. En cuanto á la versificacion, los latinos emplearon el exámetro; los castellanos la octava real.

Modelos.—Tres tan sólo son, á juicio de los críticos, las verdaderas epopeyas conocidas hasta el dia: el *Ramayana*, de Valmiki en la India antigua; la *Iliada*, de Homero, y la *Divina Comedia*, del Dante; pero comunmente se consideran tambien como tales la *Odisea*, de Homero; la *Eneida*, de Virgilio; el *Poema* del Cid; las *Lusiadas*, de Camoens; el *Paraiso perdido*, de Milton; la *Jerusalen libertada*, del Tasso; la *Araucana*, de Ercilla; el *Bernardo del Carpio*, de Valbuena, y otros.

LECCION LI.

Composiciones épicas.—Poema histórico.—Canto épico.—Cuento.—Leyenda.—Poema burlesco.—Caracteres distintivos de estas composiciones y modelos de todas ellas.

Hay algunas otras composiciones parecidas á la epopeya, que no se consideran como tales, ó por la escasa importancia del asunto, ó por su poca extension, las cuales reciben el nombre genérico de *poemas épicos*, y son las siguientes:

Poema histórico.—Se llama así todo poema narrativo que se aparta muy poco de la historia, y en el cual no se emplea la máquina ó maravilloso: tal es *La Farsalia*, de Lucano.

Canto épico es un poema histórico corto como *Las Naves de Cortés destruidas*, de D. Nicolás Moratin.

Cuento.—Se llaman así los poemas épicos cortos cuya accion, unas veces real y otras fingida, ya natural ó ya maravillosa, encierra una enseñanza moral semejante á la de la fábula. Escríbense estas composiciones lo mismo en prosa que en verso, y muchas se conservan por la tradicion en la memoria del pueblo, siendo tan comunes y conocidos que no es preciso citar modelos.

Leyenda.—Se da este nombre á las creaciones poéticas que, apoyadas en la historia y la tradicion, abundan en incidentes fantásticos. La leyenda es una

pequeña epopeya, una epopeya local: sirvan de modelos los *romances de la época de D. Rodrigo* y *la vida de Santa María Egipciaca.*

Poema burlesco.—Es la parodia ó remedo cómico de la epopeya formal. En este poema, bajo el aparato y ostentacion épicos, se desarrolla un asunto trivial, en cuya accion los personajes son animales ó personas de condicion débil y humilde. De esta clase son *La Batracomiomaquia*, de Homero; *La Gatomaquia*, de Lope de Vega; *El Facistol*, de Boileau, y otros semejantes.

LECCION LII.

Composiciones épicas.—Novela.—Su definicion.—Su semejanza con la epopeya.—Sus diferencias.—Sucinta historia de la novela.

La *novela* es la narracion de una accion interesante, en la que se representa un cuadro de las pasiones del hombre ó de las costumbres de un país.

La novela es parecida á la epopeya: un escritor ha dicho que es la *epopeya bástardeada*; pero se diferencia algun tanto en el fondo y en la forma.

En cuanto al *fondo* la accion admite aún más amplitud, más incidentes, más episodios, pudiéndose desarrollar un plan tan vasto como se quiera, con tal que no se rompa por completo la unidad y enlace de los sucesos y todos ellos concurran más ó ménos á un fin. El asunto puede tomarlo el poeta, lo mismo de las empresas heróicas de las nacio-

nes que de los cuadros de la vida de las familias y del individuo, entretejiendo á su voluntad escenas de todas clases, lo mismo reales que fingidas, naturales que maravillosas, con tal que no se falte á la verdad poética y la narracion ofrezca interés. Los personajes se acomodarán en sus caracteres y costumbres á las leyes de la epopeya, pero claro está que podrán pertenecer á todas las clases sociales, puesto que toda clase de historia, real ó fingida, cabe en la novela, y áun podrán ser tambien éstos séres irracionales á quienes el poeta conceda por un momento el dón de la palabra en virtud de las facultades que tiene de valerse cuando le conviene de la personificacion y de la alegoría.

En cuanto á la *forma*, la novela carece de invocacion, y el poeta cuenta uno por uno los acontecimientos, ó los pone en boca de los personajes, sin más que una lijera introduccion, de la que puede tambien prescindir. En la fórma de exposicion el diálogo sustituye con frecuencia á la narracion por el poeta, y no es raro ver adoptada la forma epistolar: el estilo admite todos los tonos, y su extension varía entre la de un breve cuento, con cuyo poema se confunde, y la de una historia ficticia particular y áun general que puede constar de tomos enteros.

Las primeras novelas que aparecieron en Europa fueron los libros de Caballería: ántes de esta época no se conocen más que los cuentos. A los libros de Caballería siguió la novela pastoril, á ésta las de costumbres del género picaresco, y despues las de

costumbres sociales y políticas; más tarde aparecieron las novelas psicológicas, que son las que ofrecen los cuadros de las pasiones del hombre; la novela alegórica, en la que los personajes son animales ó séres inanimados personificados; la histórica, que se aparta muy poco de la historia; y la científica, que pone en boca de los personajes ó presenta con ocasion de los sucesos que finge las teorías nuevas, y los adelantos cada vez más sorprendentes de las ciencias y las artes. De todos estos géneros y otros muchos que se aprenderán mejor con la lectura de los buenos novelistas, se pueden ver ejemplos á cada paso; pero sobre todos, no se puede ménos de citar el inmortal *Quijote*, de Cervantes, modelo el más acabado que ha salido de la mano de los hombres.

LECCION LIII.

Poema lírico.—Carácter subjetivo de las composiciones líricas.—Fondo y forma de la poesía lírica.—Variedad de las composiciones líricas.—Dificultad que ofrecen sus clasificaciones.

Poesía lírica.—Si el carácter de las composiciones épicas es, segun dijimos, objetivo, el de la poesía lírica es puramente subjetivo, por cuanto en ella el poeta manifiesta siempre sus sentimientos y afectos, sus juicios y reflexiones, sus deseos y pasiones, los pensamientos, en una palabra, que le inspira la

contemplacion de los objetos que en la poesía épica se limitaba á describir.

Desde los objetos más insignificantes y sucesos más triviales hasta los más importantes, todo cabe en la poesía lírica y de todo puede ocuparse el poeta lírico, porque en todo puede hallar ocasion de agradables impresiones y bellos conceptos.

La forma más propia del género lírico es la enunciativa, aunque cabe muy bien la narrativa y dialogada, pero dominando siempre la expresion de los afectos. En cuanto á la versificacion no hay regla fija, porque esta varía al arbitrio del poeta.

Como los afectos y pasiones son de corta duracion el poema lírico suele ser de poca extension.

Como el alma agitada por la pasion obra como á ciegas y á la ventura, el poema lírico sigue la misma huella, aparentando un bello desórden y admitiendo toda clase de digresiones.

Es además el género que más esmero exige, más armonía y más adornos. Tal es en general el fondo y forma de la poesía lírica.

Es tanta la variedad que ofrecen las composiciones líricas y lo caprichoso de sus títulos que no puede hacerse de ellas una clasificacion regular é íntegra. Títulos hay en ella que son comunes á composiciones notablemente diferentes en su fondo, y composiciones hay tambien que reciben varios títulos á gusto del escritor; algunas se distinguen claramente de las demás por razon del fondo ó asuntos sobre que versan, y otras no se distinguen sino en

lijeras condiciones de su versificacion. No es posible, pues, hacer otra cosa que exponer las principales especies que se encuentran en los buenos poetas, y notar los caracteres por los que generalmente se distinguen, ya por su fondo, ya por razon del estilo y versificacion que se nota en la mayoría de los casos.

LECCION LIV.

Oda.—Su clasificacion.—Oda sagrada.—Su definicion.—Versificacion que le es propia.—Modelos de odas sagradas.—Oda heróica.—Su fondo y forma.—Modelos de oda heróica.—Oda moral.—Su objeto.—Profundidad de su fondo y brillantez de su forma.—Modelos de oda moral.—Oda anacreóntica.—Carácter festivo de esta composicion.—Poetas más célebres en este género.

Oda.—La oda, que quiere decir cancion, es el grado más alto de la poesía lírica.

Puede ser de cuatro clases: *sagrada, heróica, moral* y *anacreóntica.*

Oda sagrada.—La oda sagrada tiene por objeto excitar el sentimiento religioso, celebrando las glorias de Dios y de sus Santos y los misterios de la Religion.

Como lo pide su fondo, la forma debe ser grande y sublime, valiéndose de una versificacion de arte mayor.

Los primeros modelos de oda sagrada se encuentran en los cánticos y salmos de la Biblia; los cánticos é himnos adoptados por la Iglesia, como el

Pange-lingua y el *Te Deum* ocupan el segundo lugar; y las odas de Fr. Luis de Leon tituladas *La vida del Cielo* y *A la Ascension del Señor*, con otras muchas poesías de Santa Teresa de Jesus y San Juan de la Cruz, es lo mejor que en este género existe en nuestra literatura.

Oda heróica.—La oda heróica expresa el entusiasmo que causan las grandes hazañas, los hombres ilustres y las glorias de las naciones.

Distínguese por la sublimidad de los afectos en el fondo y por la magnificencia de estilo y versificacion en la forma.

Píndaro entre los griegos, Horacio entre los latinos, Hernando de Herrera en *La batalla de Lepanto* y Fr. Luis de Leon en *La Profecía del Tajo* son los modelos de este género.

El canto guerrero y el himno patriótico deben considerarse como odas heróicas.

Oda moral.—La oda moral ó filosófica expresa los afectos suaves que resultan de la tranquilidad de la conciencia y de la generosidad del corazon.

No es majestuosa ni sublime como la sagrada y heróica, pero distínguese por la belleza y profundidad en el fondo y por la brillantez y elegancia de estilo y versificacion en la forma.

Horacio es el que mejor ha pintado la felicidad de la vida honesta y la moderacion en los placeres. Fr. Luis de Leon se acerca á Horacio en sus odas como la *Qué descansada vida*, y los Argensolas, la Torre y Melendez son tambien dignos de imitarse.

Oda anacreóntica.—La oda anacreóntica canta los placeres del amor, de la mesa y del vino.

Debe ser graciosa, delicada y risueña. Anacreonte entre los griegos le dió su nombre.

Cristóbal de Castillejos, Baltasar de Alcázar, Villegas, Iglesias y Melendez son los modelos entre nosotros.

LECCION LV.

Elegia.—Su objeto.—Carácter épico que suele tomar.—Su versificacion.—Modelos.—Cancion.—Dificultades para fijar el fondo y forma de estas composiciones.—Letrilla.—Carácter exterior por el que se distingue.—Epitalamio.—Su objeto.—Cantata ó cantar.—Su definicion y modelos.

La elegía (canto lúgubre ó lamentacion) tiene por objeto lamentarse de las desgracias de las familias ó de los desastres de las naciones, y manifestar las penas del corazon.

Esta composicion lírica suele tomar un carácter épico dando alguna importancia á la narracion.

El metro adoptado para ella es el terceto, el verso libre ó la silva.

Son modelos de elegía las *Profecías* de la Biblia, los *Trenos* de Jeremías y algunos himnos de la Iglesia, como el *Dies iræ* y el *Stabat Mater*. En castellano son los más excelentes la elegía á las *Musas*, de Moratin; la cancion *á las ruinas de Itálica*, de Rioja;

la de Herrera *á la pérdida del Rey Don Sebastian*, y *el Dos de Mayo*, de D. Juan Nicasio Gallego.

Cancion.—Este nombre es muy general; con él se designan las composiciones líricas á las cuales no se puede aplicar un título especial, las que se escriben para ser puestas en música y las reunidas en las colecciones llamadas *Cancioneros.*

No podemos fijar, por lo tanto, cuál sea el fondo y la forma de estas composiciones, y sólo podemos formar una idea de lo que son por la titulada *A la flor de Guido*, de Garcilaso de la Vega; la dirigida *Al Sueño*, por Herrera, y la *Cancion del Pirata*, por Espronceda.

Letrilla.—Es una cancion en que al final de cada estrofa se repite un mismo pensamiento en uno ó más versos. Puede servir de modelo la de Góngora que empieza *Ande yo caliente.*

Epitalamio.—Es un canto nupcial. D. Nicolás de Moratin nos ofrece un modelo en el que compone *A las bodas* de la Infanta Doña María Luisa de Borbon.

Cantata.—Es una composicion destinada al canto que consta de un recitado y de una ó más árias, duos ó coros á que acompaña la música. Tales son los *Padres del Limbo* y la *Ascension*, de D. Leandro de Moratin.

LECCION LVI.

Poemas líricos.—Poemas menores de las Retóricas antiguas.—Soneto.—Madrigal.—Epígrama.—Caracteres distintivos en el fondo ó en la forma, y modelos de estas composiciones.—Romance.—Su clasificacion.—Romanceros castellanos.—Balada.—Su orígen extranjero.—Su carácter distintivo y modelos de la misma.

Bajo el título de poemas menores se comprenden en las retóricas algo antiguas los poemas líricos cortos como el soneto, madrigal y el epígrama, con otros varios de poca extension.

Soneto.—Es un pequeño poema en el que, bajo la forma del metro que lleva su nombre, se desenvuelve un pensamiento serio, chistoso, amoroso ó satírico. Dos modelos de este género dimos al tratar de las composiciones métricas.

Madrigal.—Es una composicion más breve que el soneto, en la que se desenvuelve un pensamiento delicado. La versificacion más propia es la silva, y el mejor ejemplo que podemos presentar es el de Gutierrez de Cetina que empieza: *Ojos claros, serenos.*

Epigrama.—En lo antiguo se designaban con este nombre las inscripciones de los templos y sepulcros; pero hoy es una composicion brevísima en que se desarrolla un pensamiento ingenioso, festivo, satírico y punzante. Cítanse como modelos *Las To-*

ses, de Argensola, traducido de Marcial, y el de Lope de Vega, *A un valenton*.

Romances.—Esta cancion, que es la popular española, toma su nombre del metro en que se escribe. Los romances se clasifican en moriscos, caballerescos, históricos, amorosos y satíricos, segun que en ellos se cantan los combates y celos de los árabes, las aventuras de los caballeros andantes, los sucesos de nuestra historia, los amores en general, y los objetos ridículos.

Modelos de todas estas clases pueden verse en las colecciones de romances denominadas *Romanceros*.

Balada.—En la balada se refiere un pensamiento en un tono sentimental y melancólico. Es el canto popular de los alemanes; los poetas modernos suelen imitar con frecuencia esta clase de composiciones.

LECCION LVII.

Poesía dramática.—Definicion del drama en general.—Estudios que deben hacerse del drama en cuanto al fondo. —Idem en cuanto á la forma.—Accion dramática.—Cualidades que debe reunir.—Teoría de las tres unidades.—Integridad de la accion dramática.—Manera de arreglar la exposicion, el nudo y el desenlace de la composicion dramática.—Interés y verosimilitud.—Observaciones y reglas sobre estas condiciones de la accion dramática. —Personajes dramáticos.

Drama, en general, es la representacion de una

accion humana ó de un cuadro de la vida embellecido.

En el drama hay que considerar en cuanto al fondo la *accion* y los *personajes*, y en cuanto á la forma, el *plan*, *estilo*, *versificacion* y *declamacion*.

La accion, que no presenta, como en la epopeya, la lucha entre dos pueblos, sino entre varios individuos, debe ser *una*, *integra*, *interesante* y *verosímil*.

La unidad ha de ser más estricta que en la epopeya, dando ménos lugar á las digresiones y episodios. Se exigen además otras dos unidades: la de *tiempo* y la de *lugar*.

La unidad de tiempo, segun la escuela clásica, ha de ser tal, que la accion que se represente haya podido tener lugar cuando ménos en un dia; pero esto no es siempre posible, y sólo se le exige al poeta que la procure hasta donde pueda. Lo mismo sucede con la unidad de lugar: segun la escuela clásica, no debe variarse la decoracion en toda la representacion; pero está admitido variarla en cada acto, y áun en uno mismo si hubiere necesidad.

El drama será íntegro cuando conste de exposicion, nudo y desenlace. La exposicion debe entretejerse con los sucesos en las primeras escenas, apareciendo en ellas todos los personajes principales de la accion; el nudo ha de ser muy estrecho, ofreciéndose una lucha de pasiones y obstáculos animada que excite la curiosidad en el espectador; el desenlace será repentino mediante una peripecia que dé

por resultado lo que el espectador no pudiera prever, pero sin faltar á la verosimilitud, lo cual es un defecto muy grande.

Será interesante una accion si se representan en ella los sentimientos más generales y más bellos del corazon humano.

La verosimilitud no consiste en que las situaciones se representen al vivo, sino embellecidas, añadiendo, suprimiendo ó alterando lo que sea conveniente dentro de la verdad poética, porque el público, si bien desea que se le representen con toda verdad los cuadros más interesantes y conocidos de la vida, no los quiere como en sí son, sino depurados de las imperfecciones con que los encuentra en la realidad. Del mayor ó menor acierto en la verosimilitud dependen lo que se llama escenas de bueno ó de mal efecto; el público rechaza y muestra claramente su desagrado, tanto cuando el poeta no hace más que copiar fielmente las escenas de la vida como cuando las altera de tal modo que no se parecen en nada á la realidad, y al exceso ó defecto de verosimilitud es debido el que muchas composiciones dramáticas no se puedan representar, por más que para leidas sean de un mérito especial.

El poeta presentará en la composicion dramática los personajes necesarios para el desarrollo de la accion; pero procurando reducir su número á los puramente necesarios, porque si éstos fueran muchos, resultaria el enredo muy complicado y el espectador no podria seguir el hilo de la representa-

cion. Esto se entiende sólo de los personajes principales que toman parte directa é inmediatamente activa en la accion, mas no de los grupos ó comparsas, que no admiten más limitacion que la que exige el escenario donde tiene lugar la representacion, pues que todos ellos se reputan por uno solo. Por lo demás, las condiciones de los personajes en el drama y las de sus caracteres y costumbres son en un todo idénticos á las que en su lugar fijamos para los personajes de la epopeya en general.

LECCION LVIII.

Forma del drama.—Plan.—Division del drama en actos y escenas.—Número, extension y enlaces de los actos entre sí.—Reglas relativas á las escenas.—Inverosimilitud, pero absoluta necesidad de los monólogos y de los apartes.—Versificacion del drama en general.—Opiniones diversas sobre este punto.

Plan.—La extension del drama es menor que la de la epopeya, porque el plan es ménos vasto, y sobre todo porque ha de recitarse en el término medio de tres horas.

El drama se divide en partes que se llaman *actos* ó *jornadas*, suspendiendo al final de cada uno la representacion, de lo que resultan los *intermedios*. No es fijo el número de actos, porque esto depende de la naturaleza del asunto; pero lo comun es que sean tres ó cinco. Todos los actos deben ser aproximadamente iguales, encerrando cada uno una accion

particular con su exposicion, nudo y desenlace, y éste de tal manera dispuesto que quede en suspenso el ánimo de los espectadores con la curiosidad de saber lo que sucederá en el siguiente.

Los actos se dividen en *escenas*, las que se determinan por la entrada ó salida de uno ó más personajes. Ni en cuanto al número ni en cuanto á la extension de las escenas hay regla fija; sin embargo, es ridículo que los actores entren y salgan á cada paso y sin motivo, si bien tampoco deben decir explícitamente el por qué entran ó salen.

Los *monólogos* y los *apartes* son inverosímiles, pero la representacion los exige para que el espectador se entere de los secretos y designios de los personajes.

Estilo.—El estilo del drama requiere viveza en el diálogo, sobriedad en el ornato, y en general conveniencia con el carácter y situacion especial de los personajes.

Versificacion.—No obstante de escribirse algunos dramas en prosa, es preferible la versificacion. Adoptada ésta, debe tenerse presente que son impropias del drama las estrofas líricas y en general toda composicion demasiado musical, por lo que en el teatro español se emplea con frecuencia el octosílabo, ya asonantado, ya consonantado en sencillas redondillas, dejando el endecasílabo para los asuntos elevados.

LECCION LIX.

Declamacion.—Independencia é importancia de este arte. —Dificultades que se ofrecen en él.—Cualidades físicas é intelectuales que deben adornar al actor.—Reglas generales que pueden darse para la acertada declamacion.

Toda composicion dramática se escribe para ser representada, y el arte de la representacion se llama *declamacion*. *Actores* y *actrices*, *cómicos* ó *representantes* son los títulos con que se distinguen los que se dedican á este ejercicio por profesion.

La *declamacion* es un arte verdaderamente independiente de la composicion literaria: los poetas, por lo general, ni sirven para leer sus obras ni para representar sus comedias. Tiene, por lo tanto, el arte de la declamacion una importancia tal, que muchas comedias de escaso mérito suelen merecer los aplausos del público por el acierto y habilidad con que son representadas, y otras de reconocido mérito caen estrepitosamente á silbidos, efecto de una desgraciada ejecucion.

Muchas son las dificultades con que el actor ha de luchar en el ejercicio de su profesion: intérprete del papel que se le confia, ha de inventar por sí el medio de darle la mayor expresion; ha de expresar, aunque le repugnen, los pensamientos ajenos como si fueran propios; ha de amoldar su rostro á toda clase de sentimientos y afectos, y ha de marcar con su voz toda clase de acentos, riendo sin alegría,

llorando sin dolor, temblando sin miedo, y haciendo unas veces de jóven, otras de anciano, cuándo de artesano, cuándo de emperador. Verdad es que puede ponerse de acuerdo con el autor, y explicando éste una frase dudosa é indicando él los pensamientos que no tienen fácil expresion, corregirse mútuamente; verdad tambien que, para prevenir estos inconvenientes, las compañías tienen clasificado su personal en las categorías de primer actor, actor cómico, actor de carácter, etc., cada uno de los cuales se encarga siempre de un género de papel, y que ántes de presentar al público una funcion se hacen los oportunos ensayos; pero esto no basta en la multitud de obras nuevas que el público exige cada dia y en la inmensa variedad de caracteres y situaciones que se ofrecen en el papel más sencillo.

El actor debe estar dotado por la naturaleza de una constitucion física especial, gallardía en el cuerpo, hermosura y gracia en el semblante, una voz robusta y clara y una pronunciacion expedita. En lo intelectual se requieren para las tablas, una buena memoria, talento é ingenio, el dón de imitacion en alto grado, un perfecto conocimiento del mundo mediante el trato social, y algunos conocimientos en ciencias, historia y literatura.

Pocas son las reglas que al actor pueden darse, porque en la escena casi todo es hijo de la inspiracion; sin embargo, es útil y conveniente que tenga presente las siguientes:

1.ª Lo primero que el actor debe hacer es estu-

diar detenidamente su papel para darle la expresion más clara y natural.

2.ª En la accion y gestos, en la entonacion y modulacion de la voz y en el vestir procurará la mayor naturalidad, teniendo muy presente lo que de la verosimilitud dramática digimos en otro lugar, y es qué la imitacion no ha de confundirse con la realidad, sino que ha de alterarse algun tanto hasta que resulte la belleza artística sin exagerar la expresion, pero tambien sin copiar los cuadros al natural.

3.ª Como consecuencia de este principio, el teatro exige que la voz se esfuerce algun tanto y se gesticule algo más marcadamente que lo natural. Cierta entonacion que no llegue á confundirse con el canto es cosa conveniente, sobre todo en los pasajes animados y situaciones fuertes; y cierto compas al recitar el verso, de manera que claramente se perciban la melodía y el ritmo, se requiere asimismo para que este resulte bien cortado.

4.ª En cuanto al rostro conviene que el actor lo conserve limpio de bello á fin de que sus inflexiones se perciban por el espectador y para poderlo modificar con adornos postizos cuando haya necesidad, porque, sin que se permita el abuso, hay casos en que es preciso presentarse en las tablas con el rostro pintado y con el cabello ó barba artificial.

5.ª Por último, el *consueta* ó *apuntador* es de necesidad en el teatro; pero, si el público no exigiera cada dia una comedia nueva y los actores pudieran aprenderse bien el papel, podria suprimirse, como lo

han intentado algunos célebres directores de escena.

En 1492 habia ya en Castilla compañías ambulantes que representaban públicamente comedias, pero reduciéndose todo el aparato á un tablado que se alzaba en la calle, y todo el vestuario á unas barbas de chivo y algun traje de diablo, todo lo que se encerraba en un costal ó en un cofre. Las mujeres no tomaban parte en estos ejercicios y eran sustituidas por muchachos.

Más tarde las compañías mejoraron notablemente con el establecimiento de teatros fijos, aunque imperfectos, en los corrales; las barbas de chivo se sustituyeron con trajes vistosos, y la mujer tomó parte en estos espectáculos, regularizándose de tal manera ya la representacion que, cuando nuestros poetas Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto, Rojas y Calderon se hacian inmortales por sus comedias, los representantes de ellas alcanzaban merecidos aplausos y sus nombres pasaban á la posteridad.

En el siglo XVIII decayó nuestra literatura y con ella la declamacion por la preferencia que el público dió á las óperas italianas. Pero á principios de este siglo, con el nuevo renacimiento del buen gusto y con teatros formales como los vemos hoy, la declamacion llegó á su perfeccion.

Hoy dia ya, con la aficion creciente del público al teatro y con el establecimiento de la escuela de Declamacion en el Conservatorio, el arte de la representacion se desarrolla con regularidad y casi llega á la perfeccion.

LECCION LX.

De las distintas especies de composiciones dramáticas.—Tragedia.—Su definicion.—Idea general del argumento de toda tragedia.—Estilo y versificacion propios de estas composiciones dramáticas.—Breve reseña histórica de la tragedia.

Las composiciones dramáticas se clasifican en tres especies: *tragedia*, *comedia* y *drama*. La primera es seria; la segunda, festiva; y el tercero participa del carácter de las dos.

Tragedia.—Tragedia es la representacion de una accion extraordinaria, en la que intervienen altos personajes.

En la tragedia el hombre, impulsado por el hado ó por una violenta pasion, como el honor, la venganza, etc., acomete una empresa grande, en la que lucha de una manera extraordinaria con los obstáculos que se le presentan delante, sucumbiendo ó sobreviniéndole una terrible desgracia que excita en el ánimo de los espectadores el terror y la compasion.

El estilo es elevado cual corresponde á la elevada categoría de los personajes, y el verso más propio el endecasílabo.

Las fiestas de Baco en Grecia dieron orígen á la tragedia, que no fué en un principio más que un himno en alabanza de aquel dios, intercalando varias historias que con el tiempo llegaron á ser una

verdadera representacion. Llamábase este himno *tragedia* ó sea *Canto de macho cabrío*, porque tenía lugar á la vez que se sacrificaba un animal de esta especie al referido dios, y de aquí el nombre de tragedia, que hoy tiene otra significacion. Téspis fué el primero que elevó este canto á tragedia formal, pero Esquilo, Sófocles y Eurípides la elevaron á su perfeccion. Livio Andrómico, L. Emnio, M. Pacuvio y Lucio Accio imitaron en Roma las tragedias griegas, y lograron llamar la atencion, aunque no recreaba al público gran cosa esta clase de representaciones, desapareciendo por lo tanto la tragedia hasta la edad moderna en que de nuevo apareció, si bien en España inútilmente, porque tampoco en esta época fué bien recibida por el público, que en adelante se recreaba más con otro género de representaciones; así es que apénas podemos citar otros modelos que la *Raquel*, de Huerta, y el *Edipo*, de Martinez de la Rosa.

LECCION LXI.

Comedia.—Su definicion.—Argumento en general de toda comedia.—Objeto y fin de la comedia.—Estilo y versificacion de la comedia.—Breve reseña histórica de esta clase de composiciones.

Comedia es la representacion de una accion alegre entre personas comunes.

En la comedia el hombre, impulsado por la fatalidad ó una ridícula pasion, acomete una empresa

inconveniente ó inoportuna, en la cual lucha con todas sus escasas fuerzas con los obstáculos que se le ofrecen delante, y el resultado es quedar frustrados todos sus planes, lo que excita en el espectador la risa y el buen humor.

En la comedia se presenta al hombre con sus defectos y ridiculeces tan comunes en la sociedad, y el resultado en medio de todo es siempre feliz.

El estilo ordinario de la comedia es familiar, y el verso más conveniente el octosílabo.

La comedia tuvo, como la tragedia, su orígen en Grecia en un canto ó himno, pero licencioso y grosero, con que se celebraban tambien las fiestas del dios Baco, y por el mismo camino se fué perfeccionando, hasta que Aristófanes la elevó á su perfeccion. Era la comedia creada por Aristófanes satírico-política tan cruel y mordaz, que los personajes más caracterizados del Gobierno aparecian materialmente retratados, hasta en la máscara ó careta con que el actor se cubria, y en la composicion no se omitia medio alguno para llevar la crítica á su más alto grado, por lo cual fué absolutamente prohibida por los treinta tiranos. Pero en su lugar apareció la comedia menandrina ó de Menandro, poeta que dió el modelo de las comedias de costumbres, inofensiva y de carácter más templado.

Más aficionado á la comedia que á la tragedia el pueblo romano, distinguiéronse en él notablemente Plauto y Terencio; pero en la época del Imperio la comedia se hizo tan licenciosa é inmoral que al fin

desapareció por las predicaciones de los Santos Padres una vez que el pueblo se hizo cristiano.

Al principio de la edad moderna se trató de resucitar la comedia antigua puramente clásica, pero sucedió con ella lo que con la tragedia, y es que el público no se recreaba con estos espectáculos y gustábanle más las comedias nuevas mixtas de tragedia y comedia y sin sujecion á reglas clásicas en que se retrataban las costumbres románticas ó caballerescas de la época.

Así es que en España no podemos citar como modelos más que *El Niño mimado*, de Iriarte; *El Sí de las Niñas*, y *El Café ó comedia nueva*, de Moratin; *El Pelo de la dehesa*, de Breton de los Herreros; y *El Hombre de mundo*, de D. Ventura de la Vega.

LECCION LXII.

Drama.—Su participacion ó semejanza con la tragedia y la comedia á la vez.—Hasta qué grado se lleva en este género la observancia de las tres unidades.—Aplicacion en él de las reglas de la tragedia y comedia segun los casos.—Notable variedad de estas composiciones y nombres que reciben segun su clase.—Breve reseña histórica del drama.

El *drama* participa de la comedia y de la tragedia á la vez; en él se presentan embellecidos los cuadros de la vida, alternando lo cómico y lo trágico como alternan en la realidad: al lado de un sugeto que, llevado de una noble pasion, acomete una em-

presa heróica, se presentan otros que, movidos por una pasion contraria, acometen una empresa ridícula; los criados parodian las costumbres delicadas de sus amos; las clases inferiores, las de las clases cultas y elevadas; ofreciéndose el contraste de las escenas sentimentales con otras que hacen reir, el de los personajes de elevada posicion con los de condicion humilde: hay, en una palabra, papeles sentimentales y serios y papeles de gracioso.

Las reglas propias de la tragedia y comedia deberán tenerse presentes en el drama segun las situaciones; pero las de las tres unidades no se exigirán con tanto rigor, permitiéndose al autor que prescinda de la sencillez y de la unidad de tiempo y lugar clásicas que se requieren en la tragedia y comedia, aconsejándole únicamente que las procure hasta donde pueda.

Más libre, por lo tanto, y más independiente el drama que la comedia y la tragedia, y admitiendo en sus argumenlos toda clase de escenas, ofrécese en las producciones una variedad considerable entre las que se confunden con las comedias por su carácter alegre predominante, y las que se acercan á la tragedia por su carácter serio: así hay dramas históricos *sentimentales* ó llorones, de *carácter*, de *costumbres* sociales y políticas, de *figuron*, comedias *caballerescas* ó de *capa* y *espada*, comedias de *enredo* y otras muchas clases cuyos títulos y caracteres distintivos se aprenden mejor con la asistencia frecuente al teatro.

El drama es propio de la edad moderna y más apropiado al gusto del público que la tragedia y comedia clásicas. A este género pertenecen todas las composiciones dramáticas de nuestros principales poetas Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto, Alarcon, Rojas y Calderon; siendo de advertir que ellos dieron y áun nosotros damos á sus dramas impropiamente el título de comedias. Las principales comedias que pueden citarse como modelos de estos autores son la *Estrella de Sevilla*, por Lope de Vega; *D. Gil de las calzas verdes*, por Tirso de Molina; *García del Castañar*, por Rojas; *La verdad sospechosa*, de Alarcon; *El Valiente justiciero de Alcalá*, por Moreto; y *El Alcalde de Zalamea*, y sobre todas, *La Vida es sueño*, de Calderon. Entre las composiciones extranjeras no pueden ménos de citarse tambien el *Hamlet* y el *Otelo*, de Shakspeare, en Inglaterra, y el *Guillermo Tell* y el *Wallestein*, de Schiller, en Alemania.

LECCION LXIII.

Composiciones dramáticas.—Sainete.—Pieza.—Entremés.—Pasillo.—Caracteres distintivos de cada una de estas composiciones.—Drama fantástico.—Aficion del hombre á lo maravilloso.—Definicion y modelos de este género.

Además de la comedia, tragedia y drama, que son los tipos de la poesía dramática, hay otras

composiciones que pertenecen á este género y llevan distintos nombres: tales son los *sainetes*, el drama *fantástico* y el *melodrama*.

Sainete.—El sainete es una comedia de poca extension y enredo, generalmente de un acto, en el cual intervienen personajes de las clases más ínfimas de la sociedad, todos cómicos ó graciosos.

El buen sainete debe ser con respecto á la tragedia lo que el poema burlesco respecto de la epopeya: una verdadera parodia. De esta clase son el titulado *La casa de Tócame Roque* y otros de D. Ramon de la Cruz, en los cuales los personajes hacen alarde de heroicidad y nobleza, refiriendo las escenas de taberna, hiriendo ó matando por una disputa insignificante al más amigo y compañero, ó muriendo con serenidad y calma en un patíbulo y acometiendo otras empresas por el estilo que contrastan con las del hombre culto é ilustrado.

Cuando el sainete es un drama corto en el que intervienen personajes de la clase media, graciosos unos y sentimentales otros, la composicion recibe el nombre de *pieza*.

El *entremés* y *pasillo* no son otra cosa que sainetes ó piezas de poca extension y enredo.

Drama fantástico.—Hemos dicho que el drama es un cuadro de la vida embellecido, y tal sucede con las composiciones que acabamos de exponer, desde la tragedia hasta el pasillo, en los cuales las escenas no están alteradas de como han sucedido ó pudieran suceder sino en aquello que era necesario para em-

bellecerlas. Pero hay en el hombre una aficion constante á lo maravilloso, á la cual dan orígen todos aquellos fenómenos para los que no encuentra una explicacion natural. Los sucesos ó acontecimientos de los tiempos heróicos envueltos en la oscuridad, exagerados á vueltas de tiempo por la tradicion; los fenómenos raros de la naturaleza, como la aparicion de un cometa, y la gruta misteriosa con sus arcadas y columnas de estalactitas y estalacmitas; el canto del ave nocturna en el bosque espeso y sombrío; la enfermedad latente que consume al indivíduo sin causa conocida, así como la salvacion milagrosa del mismo; las ruinas del castillo feudal y la ermita cuya construccion se pierde en la noche de los tiempos, son otros tantos objetos maravillosos que las gentes sencillas, no pudiendo explicar naturalmente, atribuyen á fuerzas ocultas y superiores á las de la naturaleza, apelando á las hipótesis de los agüeros, hechizos, talismanes, amuletos, espíritus buenos y malos, brujas, duendes y encantamientos. Estas creencias, arraigadas más ó ménos en todos los tiempos entre las gentes sencillas, ofrecen á los ojos del poeta cuadros bellísimos que, bien reproduciéndolos fielmente, bien creando otros nuevos, pero semejantes para no faltar á la verdad poética, dan por resultado las historias mitológicas antiguas, los libros de caballería de la edad media y los poemas caballerescos, las leyendas, los cuentos y, por último, el drama fantástico.

Es, pues, el drama fantástico la representacion

de una accion maravillosa por la intervencion de séres sobrenaturales, talismanes ó amuletos que por su virtud alteran el órden natural, dando lugar á escenas y peripecias interesantes.

Como modelos de esta clase de composiciones podemos citar *Don Juan Tenorio* y *La Redoma encantada*, tan conocidas de todos.

LECCION LXIV.

Melodrama.—Orígen y progresos de este género.—Especies que comprende.—Opera trágica.—Notable mérito de esta clase de composiciones.—Opera cómica.—Sus diferencias respecto de la ópera trágica.—Zarzuela.—Su orígen español.—Imperfeccion de este género comparado con la ópera.—Tonadilla.—Escaso carácter dramático de esta composicion.—Otras composiciones que pueden incluirse en esta especie.—Poema-baile.—Juicio sobre este arte.

Melodrama.—El melodrama es una composicion dramático-musical.

Apareció este género en Italia en la corte de los Médicis: Bocachio fué el primero que lo ideó, y Metastasio y Apóstolo lo llevaron á su perfeccion.

Sus especies son la *ópera trágica*, la *ópera cómica*, la *zarzuela* y la *tonadilla*.

Opera trágica.—Opera trágica es la representacion lírico-dramática. Su parte principal es la música, que en su vaguedad necesita del libreto para que más distintamente se perciba.

En la ópera el coro, ó sea canto de muchas voces

á la vez, á imitacion de la antigua tragedia griega, aparece en los primeros momentos y en otros varios de la representacion, y en las escenas restantes alternan el recitado, el aria y el duo, segun que la situacion es tranquila y sosegada ó de fuerte ó violenta pasion. El recitado es una declamacion elevada, entonacion intermedia entre la declamacion y el canto, acompañada de un bajo que suena á largos intérvalos, lo suficiente para sostener la entonacion. El aria es el canto formal de una voz acompañada de la música, y el duo y el terceto es el canto de dos ó tres á la vez.

La sencillez del argumento, y cuando esta no, la pronunciada accion, raptos y movimientos de los actores (que es otra de las condiciones indispensables) y el libreto, que en las primeras representaciones se tiene delante, hace que el espectador pueda seguir sin dificultad la marcha de la representacion, por más que con la música no se perciba lo que los actores dicen ni se comprenda la lengua italiana, en la que por lo general se escriben; y el aparato escénico, juntamente con la melodiosa voz de los artistas y la excelente música que les acompaña, contribuyen á que el espectador se entretenga agradablemente con este género de composiciones.

Opera cómica.—Poco despues que la ópera trágica apareció en Francia la ópera cómica, de carácter cómico por sus argumentos, pero por lo demás idéntica á la anterior.

Zarzuela.—La zarzuela es una composicion dra-

mático-lírica, en la cual la parte principal no la constituye la música sino la declamacion.

Apareció en Madrid en el palacio del Retiro reinando Felipe IV.

En la zarzuela se suspende la música en muchos momentos de la representacion; el coro, árias y duos alternan con la declamacion tan arbitrariamente que la inverosimilitud es lo que más llama la atencion. Esto debiera evitarse buscando el momento oportuno para la transicion de la declamacion á la música y de la música á la declamacion, pero en la generalidad de las obras no se cumple esta regla. Así la zarzuela, que parecia ser el fundamento y orígen de la ópera nacional, es un género que, ó no es susceptible de ello, ó no ha llegado, aunque tal vez lo sea, aún á la perfeccion, por lo que muchos autores ni áun se ocupan de esta composicion. Otro tanto y aún más se observa en la zarzuela bufa, zarzuela cómica, grosera y de mal gusto que por algunos años ha llamado momentáneamente la atencion.

Tonadilla.—La tonadilla es un canto al principio, medio ó fin de fiesta. En esta ya puede decirse que no hay representacion, puesto que se reduce á una mera composicion lírica puesta en música y cantada por varias voces.

Los himnos y cantatas, los oficios divinos solemnemente celebrados, los cantares populares sencilla y llanamente cantados son otras representaciones imperfectas que pudiaran incluirse en este género.

Poema-baile.—Es una representacion dramática, cuyo medio de expresion es la accion y la danza; los ademanes y gestos y los movimientos pronunciados sustituyen á la declamacion, y el baile y la danza con la música son un adorno más de la representacion. Si el poema-baile fuera, como debia ser, una imitacion de las antiguas pantomimas de Roma, tan célebres que aún se conservan como proverbiales los nombres de Pilades y Batilo, los mejores representantes mímicos, el poema-baile sería una representacion verdaderamente artística, en la cual, supliendo el lenguaje de accion al lenguaje de la palabra, se desarrollaria con toda regularidad una verdadera representacion; pero concedida, como suele suceder, toda la importancia á la danza, sin otro mérito que el de graciosas posturas, saltos y vueltas de los bailarines, el poema-baile puede decirse que es una degeneracion lastimosa de un arte precioso que por desgracia se perdió. En el extranjero, sin embargo, hay más aficion que entre nosotros á la pantomima, y se dan algunos ejemplos de esta clase de representacion.

LECCION LXV.

Géneros intermedios entre el épico, lírico y dramático.—Poesía bucólica.—Su definicion.—Escollos que debe evitar el poeta y que dificultan el acierto en la poesía bucólica.—Estilo y versificacion que le son propios.—Especies en que se divide la poesía bucólica.—Modelos.

Géneros intermedios entre el épico, lírico y dramático. *Poesía bucólica.*—Hay un género de poesía que participa del lírico, épico y dramático á la vez, llamada bucólica, la cual tiene por objeto manifestar la belleza del campo, ya cantando los dulces sentimientos que inspira la contemplacion de la Naturaleza, ya describiendo los amenos valles, ya trascribiendo el diálogo entre dos ó más pastores.

Dos escollos debe procurar evitar el poeta bucólico: la demasiada elevacion y el prosaismo ó grosería; no debe pintar las penalidades y miserias que en la mayor parte del año aquejan á los labradores y pastores, ni desfigurar las cosas tanto que todo sea un jardin y los personajes aparezcan convertidos en sutiles y delicados cortesanos.

El estilo de la poesía bucólica será templado, ni prosáico ni afectado; y la versificacion, el terceto, la octava ó estrofas libres de endecasílabos y octosílabos mezclados.

Idilios y *églogas* son los nombres genéricos de las composiciones bucólicas: los primeros son breves y en ellos habla sólo el poeta; las segundas son

más extensas y escritas en forma dialogada. Garcilaso, Melendez y Valbuena son los poetas que más han sobresalido en la poesía bucólica.

LECCION LXVI.

Géneros intermedios entre la poesía y la didáctica.—Poesía didáctica.—Formas de la poesía didáctica.—Poesías poético-didácticas en forma alegórica.—Fábula ó apólogo.—Su definicion.—Reglas que debe tener presentes el fabulista.—Historia de la fábula.—Parábola.—Mejores modelos.—Proverbio y refran.—Definiciones de esta clase de composiciones.

Poesía didáctica.—Hay un género de composiciones literarias intermedio entre la poesía y las obras doctrinales, en el cual la ciencia se reviste con los adornos que le presta la poesía: este género es el de la *poesía didáctica*.

Dos son las formas de la poesía didáctica: *simbólica* y *directa*. En la primera se enseña por medio de la alegoría; en la segunda, por medio del lenguaje lógico y directo.

Las especies de poesías didáctico-alegóricas son las siguientes:

Fábula ó apólogo.—Es la narracion breve de una accion alegórica, cuyos personajes son, por lo general, animales irracionales. El apólogo ha de encerrar una máxima ó principio, que se puede colocar ántes ó despues de la narracion.

El estilo será sencillo y acomodado á la situacion

de los personajes, y la versificacion al arbitrio del poeta.

El Oriente es la cuna de la fábula: Esopo la trasladó á Grecia, Fedro la perfeccionó en Roma: D. Tomás Iriarte, Samaniego y Príncipe son los modelos en España.

Parábola.—Es una fábula en la que los argumentos se toman de la vida humana. El Evangelio nos presenta en boca de Jesucristo los mejores modelos.

Proverbio.—Es un principio ó máxima encerrado en pocas palabras bajo el velo de la alegoría. El proverbio vulgar se llama *refran.*

LECCION LXVII.

Poesía didáctica en la forma directa.—Sus especies.—Definiciones de la sátira.—Sus clases.—Reglas generales de la sátira.—Modelos.—Poema didascálico.—Reglas que deben observarse.—Versificacion más á propósito para este género.—Modelos de poemas didascálicos.

Las especies de poesía didáctica en la forma directa son tres: la *sátira*, la *epístola* y el *poema didascálico.*

Poesía didáctica directa. *Sátira.*—Es la censura amarga de los vicios ó festiva de las ridiculeces. En la sátira séria no debe manifestarse ódio ni rencor á los personajes, respetando los secretos domésticos; ni en la festiva deben ponerse en ridículo aquellos objetos que por su clase merecen res-

peto. El verso más propio es el endecasílabo en tercetos.

Persio y Juvenal son los satíricos más célebres de Roma; el Arcipreste de Hita, Quevedo, Jovellanos, Moratin y Larra lo son entre nosotros.

Epístola.—Es una carta en verso. La epístola puede ser moral, literaria y satírica, segun que dé buenos consejos ó buenas reglas literarias, ó censure como la sátira. Su versificacion propia es el terceto.

Los Argensolas, Rioja, Cienfuegos y Moratin son los que más han sobresalido en este género.

Poema didascálico.—Es aquel que comprende la teoría de un arte ó ciencia. En el fondo debe reunir las condiciones de claridad, órden y método; y en la forma debe embellecerse con descripciones, comparaciones y con la armonía del lenguaje.

La versificacion más propia es el terceto, la octava y la silva.

Exiodo en Grecia y Virgilio en Roma dieron á luz dos poemas didascálicos que servirán siempre de modelos: el poema de *La Pintura*, de Céspedes, y *El Arte Poética*, de Martinez de la Rosa, son los mejores que se han escrito entre nosotros.

LECCION LXVIII.

Tercera parte de la asignatura de Retórica y Poética.—Oratoria.—Composiciones comprendidas bajo este título.—Razon de este título.—Sinonimia de las voces oratoria, elocuencia y retórica.—Division del tratado de la oratoria, ó sea de la retórica, segun los antiguos.—Division adoptada en los tratados modernos.—Fondo del discurso oratorio.

De la Oratoria.—El tratado de la Oratoria comprende todas aquellas composiciones que tienen por objeto inclinar la voluntad de las personas á quienes se dirigen á un fin determinado.

Llámanse oratorias estas composiciones, porque por punto general son pronunciadas, pero á veces se escriben para ser únicamente leidas.

Todas las composiciones oratorias han de avasallar la voluntad de los oyentes, para lo cual se requiere la Elocuencia ó arte de persuadir. En este sentido la Elocuencia, la Oratoria y la Retórica son palabras sinónimas, que comprenden el conjunto de reglas que han de tenerse presentes en las composiciones en que se trata de convencer y persuadir.

Los antiguos dividian la Retórica ó tratado de la Oratoria en cinco partes: *invencion*, *disposicion*, *elocucion*, *memoria* y *pronunciacion*; pero nosotros, siguiendo otro método, tratarémos: 1.° *del fondo del discurso oratorio*; 2.° *de la forma*; 3.° *de las cualidades del orador*; y 4.° *de las diferentes composiciones oratorias.*

Del fondo del discurso oratorio.—Donde quiera

que se ofrezca una cuestion importante de cuya resolucion puedan deducirse consecuencias para la práctica, encontrará el orador objeto ó fondo para un discurso: siempre que se trate de inclinar la voluntad de un auditorio más ó ménos numeroso á un fin determinado, habrá lugar para hacer alarde de la elocuencia; y todos aquellos pensamientos que más ó ménos directamente puedan conducir á la consecucion del fin; todos aquellos pensamientos con los cuales se pueda convencer al auditorio, y persuadirle á que acepte la determinacion que en la cuestion va envuelta; todos aquellos con que se pueda conmover é impresionar fuertemente el corazon de los oyentes, serán los materiales á propósito para componer el discurso. De aquí se deduce que el campo de la oratoria es muy vasto y no se puede fijar con toda determinacion hasta dónde llega su fondo; ó por mejor decir, que éste lo constituyen toda clase de pensamientos, toda clase de asuntos, siempre que en la manera de tratarlos nos dirijamos con ellos á un fin práctico.

LECCION LXIX.

Fondo del discurso oratorio.—Medios de convencer al auditorio.—Demostracion de la verdad de la cuestion.—Objeto del discurso.—Reglas que debe el orador tener presentes en este punto.—Medios de persuadir.—Pasiones oratorias.—Reglas que el orador debe tener presentes al tratar de interesar y conmover con ellas.

Medios de convencer, agradar y conmover.—En la

leccion anterior hemos dicho que el objeto de la oratoria es el convencer, persuadir é interesar y conmover.

Convencerá el orador cuando pruebe la verdad de lo que sostiene. La prueba ha de ser de todo punto convincente, presentando la cuestion por todos sus lados, examinando las circunstancias y resolviendo todas las objeciones que pudieran hacerse, de tal manera que no quede duda de su verdad, cualquiera que sea el punto de vista bajo el cual deba considerarse. Las pruebas se harán con todo el estudio y arte que enseña la dialéctica, porque no basta la lógica natural; pero rehuyendo la forma silogística y empleando únicamente el entimema, el epicherema, el ejemplo, el argumento *ad hominem*, la conclusion *á pari*, la denominada *á contrario*, la que se llama *á fortiori* y el argumento *personal*, formas que pueden verse en los tratados de Lógica. Por último, las pruebas deben acomodarse á la capacidad de los oyentes, porque si son muy profundas y metafísicas resultarán incomprensibles é inútiles.

No ménos que demostrando la verdad de la cuestion se persuade al auditorio haciéndole sentir la belleza de la misma. A este fin, es preciso ante todo que el orador se manifieste amante de la justicia y del órden, de la razon y de la virtud: demostrará despues la importancia, conveniencia, bondad y justicia de lo que defiende; realzará las buenas dotes y virtudes de aquellas personas en favor de las

cuales hable en su discurso, llevando hasta tal punto la excitacion del sentimiento, que los oyentes se conmuevan y entusiasmen por la cuestion.

Estos movimientos excitados por el orador reciben el nombre de *pasiones*. Las pasiones se refieren todas al amor ó al ódio: el primero se excita demostrando la bondad del objeto, y el segundo haciendo ver lo contrario. Es preciso conocer á fondo el corazon de los oyentes y saber qué afectos se les puede excitar y cuáles no. Las pasiones no se excitarán cuando el asunto no sea de gran importancia; bastará entónces el agradar presentando tranquilamente la belleza del objeto. Tampoco se prolongará mucho la excitacion de una pasion, porque las impresiones fuertes son de poca duracion: así, una vez excitadas, se procurará calmarlas sin insistir mucho.

LECCION LXX.

Formas del discurso oratorio.—Necesidad de que el discurso reuna toda la belleza posible en la forma.—Plan del discurso.—Exordio.—Razon de exigirse en él todo el esmero posible.—Diferentes especies de exordio.—Proposicion.—Condiciones que ha de reunir.—Proposicion simple y compuesta.—Division.—Condiciones que debe tener y razon de suprimirse siempre que sea posible reducir la cuestion á un sólo punto.

De la forma del discurso oratorio.—La forma del discurso oratorio debe reunir toda la belleza posible, porque con ella se disimulan los defectos del

fondo y áun se alucina al auditorio más perspicaz. Esta la constituyen el plan, estilo y pronunciacion.

Plan.—Elegidos los materiales para el discurso, el orador procederá con órden y método disponiéndolos de manera que aparezcan sucesivamente las partes de que por punto general costa este, á saber: *exordio, proposicion, division, narracion, confirmacion, refutacion* y *peroracion.*

Exordio.—Llámase exordio el preámbulo ó introduccion del discurso: su objeto es disponer el ánimo de los oyentes para que oigan con atencion y benevolencia. Debe ser sencillo y tranquilo, pero importante en el fondo y correcto en la forma, porque si desde el principio se causa una mala impresion en el auditorio, difícilmente prestará despues su atencion.

El exordio es de cuatro especies: *simple, por insinuacion, pomposo* y *ex abrupto.* El primero es un preámbulo con que directamente camina el orador á la cuestion; en el segundo lo hace indirectamente viniendo á parar á ella por un rodeo; en el pomposo empieza con un tono elevado, y en el exabrupto principia repentinamente con el calor y arrebato de la peroracion.

Proposicion.—El exordio conduce á la proposicion, que es la enunciacion clara y sencilla del asunto de que se va á tratar. Si la cuestion es sencilla y abraza un sólo punto, la proposicíon es simple; si es complicada y abraza dos ó más puntos, la proposicion es compuesta y lleva consigo la division.

Division.—La division será breve, sencilla, clara é íntegra, y deberá omitirse siempre que se pueda reducir la cuestion á un sólo punto, porque si bien se aumenta con ella la claridad, en cambio resulta frio y afectado el discurso.

LECCION LXXI.

Partes del discurso oratorio.—Narracion.—Confirmacion.—Refutacion.—Epílogo y peroracion.—Manera en general de terminar un discurso.—Elocucion oratoria.—Figuras que más se emplean en la oratoria.—Pronunciacion oratoria —Regla en cuanto á la accion, ó sea gestos, ademanes y movimientos del cuerpo en la oratoria.

Partes del discurso oratorio. *Narracion.*—Hecha la proposicion, y si es necesario la division de puntos, síguese en el discurso la narracion de los hechos necesarios para la inteligencia de la cuestion. La narracion debe ser breve y clara, y tal que, sin faltar á la verdad, favorezca al orador para conseguir su fin.

Confirmacion.—Concluida la narracion de los hechos, si los hay, entrará el orador de lleno en la confirmacion ó sea en las pruebas de la proposicion. Estas deben irse exponiendo con órden y con la debida separacion, si todas fueren fuertes y convincentes, reuniendo en una sola para darles más fuerza las que fueran débiles y de mera presuncion.

Refutacion.—Despues de la confirmacion, lo que

procede es contestar victoriosamente y destruir las objeciones hechas ó que pudieran hacerse por el contrario, lo cual se llama refutacion. El argumento *ad hominem*, ó sea tomado de las palabras mismas del contrario, es el que más valor tiene en la refutacion.

Peroracion.—Probada la cuestion y refutada la opinion del contrario, si la hubiere, se termina el discurso con una recapitulacion de lo dicho, la cual se llama *epílogo*, y se concluye inflamando ó excitando las pasiones en vista de la conclusion que naturalmente se ha de desprender de las partes anteriores del discurso, y esto último es lo que se llama *peroracion*.

Elocucion oratoria.—La oratoria necesita de los tesoros de la imaginacion, de la belleza de estilo, medio tan poderoso para alucinar al auditorio como las pruebas y razones mismas; sin embargo, no ha de ser el estilo como el de la poesía; las figuras lógicas y las patéticas son las que han de dominar; las pintorescas y los tropos se emplearán con sobriedad; la amplificacion es la que más caracteriza al estilo oratorio, por lo que es la que más debe resaltar.

Pronunciacion.—La pronunciacion es muy importante en la oratoria, porque cuando es buena dá la apariencia de un gran discurso á uno malo ó mediano.

El orador debe tener una voz llena y sonora y darle una intensidad proporcionada á la localidad;

procurará tambien pronunciar con toda correccion marcando bien el acento gramatical y el acento nacional; variará el tono armoniosamente segun varíen los pensamientos del discurso, procurando evitar tanto la monotonía como la discordancia ó tránsitos repentinos de un tono á otro; en la accion ó gesto procurará hacerse simpático, permitiéndose algun movimiento en los pasajes animados y vehementes, pero sin entregarse mucho á gestos ridículos ni á movimientos descompuestos.

LECCION LXXII.

Cualidades del orador.—Conocimientos y artes que debe poseer.—Necesidad de una buena memoria.—Necesidad del frecuente trato social.—Serenidad é imperio de sí mismo.—Indispensable condicion de la honradez.—Dotes físicas que para la oratoria se requieren.

Cualidades del orador.—El buen orador debe reunir las cualidades del filósofo, las del poeta y las de los grandes actores.

Necesita de la filosofía y de la ciencia para poder tratar las cuestiones bajo todos los puntos de vista para poderse elevar á las verdades más sublimes y penetrar en lo más profundo de ellas. Necesita de la poesía para llamar la atencion de los oyentes deleitándolos con la bella pintura de los objetos y con la belleza de la elocucion mediante el uso de adornos ó figuras oportunas. Necesita de la accion para dar más expresion al lenguaje oral y excitar ó calmar á su arbitrio las pasiones.

Debe, pues, el orador, ántes de tomar la palabra, hacer un estudio en general de la Psicología, la Lógica y la Filosofía moral, de las ciencias políticas, de la legislacion y de la jurisprudencia, de la Historia y de las artes, y en particular del asunto ó materia sobre que haya de versar el discurso.

En ningun género como en este es más indispensable una buena memoria, porque el orador no puede detenerse á pensar lo que ha de decir, ni volver atrás como puede hacerse cuando se escribe á solas, sino que tiene precision de recordar prontamente todas las cosas que pensaba decir cuando premeditó el discurso, y el órden con que las dispuso, así como los rasgos, transiciones y estilo que juzgó convenientes al prepararlo. De nada servirán, sin embargo, todas las condiciones expuestas si careciera de aquella prudencia y discernimiento que no se aprende en los libros sino en el trato social: el orador debe lanzarse á la vida activa y familiarizarse con el bullicio de la sociedad, porque el aislamiento completo le es en extremo perjudicial.

Como consecuencia de esto, necesita una completa serenidad de espíritu y el imperio de sí mismo para que, en medio del entusiasmo, no pierda de vista el fin y se pueda dominar. Debe tener serenidad para graduar al mismo tiempo que habla el efecto que sus palabras producen en el auditorio y moderar ó aumentar la expresion segun lo vayan exigiendo las circunstancias.

La honradez es tambien cualidad indispensable

al orador, porque las palabras puestas en boca de una persona desacreditada por sus malas costumbres hacen muy poco efecto. Por lo mismo la modestia y dignidad deberán adornarle tambien, porque el orador que se manifiesta orgulloso se hace antipático á su auditorio.

Por último, el orador debe tener gallardía en el cuerpo, animacion en el semblante, gracia y dignidad en la accion, decencia en el vestido, y, sobre todo, una voz robusta, clara y sonora.

El número y clase de los oyentes hace modificar el discurso, porque no debe hablarse lo mismo ante un auditorio escaso que ante un auditorio numeroso, ante un soberano que ante un magistrado ó academia, ni ante un senado que ante una cámara popular, ante un auditorio español que ante un inglés, ante un público ilustrado que ante otro sencillo ó de poca instruccion; y por último, hasta el carácter del orador modifica el del discurso, porque no debe hablar lo mismo un orador jóven que un anciano, un militar que un sacerdote, un orador popular que un académico.

LECCION LXXIII.

De los distintos géneros de oratoria.—Clasificacion de la oratoria segun los antiguos.—Clasificacion segun los modernos.—Oratoria sagrada.—Dificultades que se ofrecen al orador sagrado.—Conocimientos que el orador sagrado debe poseer.—Reglas que debe tener presentes en cuanto al fondo.—Reglas que debe observar en la forma.—Clasificacion de los discursos sagrados.—Reseña histórica de la oratoria sagrada.

Los antiguos dividian la oratoria en tres géneros: *demostrativo*, *deliberativo* y *judicial*. Al primero pertenecian todos los discursos en que el orador se proponia como fin la alabanza ó vituperio de alguna persona; al segundo aquellos en que se trataba de convencer y persuadir, y al último los que tenian por objeto la acusacion ó la defensa.

Los preceptistas modernos dividen todos la oratoria en tres géneros tambien, pero bajo diferente concepto, á saber: *sagrada*, *política* y *forense*.

La *oratoria sagrada* tiene por objeto inculcar en el ánimo de los oyentes las verdades de la fé, guiándolos por el sendero de la virtud; la *política* se dirige al buen gobierno de los pueblos mediante la formacion de las leyes; y la *forense* tiene por fin la aplicacion de la ley en un caso particular.

Oratoria sagrada.—La oratoria sagrada es la más sublime. El orador sagrado habla de Dios, de los misterios de la creacion y de las grandezas y miserias de la vida humana. Seguro el predicador de

la fé de sus oyentes y sin temor de que un contrario se le coloque enfrente, puede preparar con todo esmero y perfeccion su discurso y pronunciarlo tal cual lo compuso en su gabinete; pero si por este lado es fácil el arreglo de un buen discurso, en cambio los asuntos están tan trillados y tan agotada ya la materia que es casi imposible presentar al auditorio nada nuevo que pueda llamar su atencion, teniendo por lo tanto que recurrir el orador al esmero y novedad en la forma.

El orador sagrado debe, ántes de emprender su carrera, hacer un estudio detenido de la Sagrada Escritura, de la Teología Dogmática y la Moral, de la historia y disciplina eclesiásticas, de la historia universal de los Santos Padres y de los ascéticos más notables y oradores sagrados de más celebridad.

No contando apénas con enemigos que combatir y refutar, procurará extenderse más en la pintura de los objetos que en la demostracion de la cuestion, en la cual jamás agotará las pruebas, dando á entender que deja muchas por enumerar. Los ejemplos históricos adornan mucho el discurso, y las citas son buenas tambien, pero no debe abusarse de estas últimas.

No presentará las cuestiones de una manera vaga y general, sino concreta y determinada, eligiendo un tema que no sea muy general, ni tomará para el exordio un punto de partida tan lejano que para venir á la cuestion se vea precisado á recorrer en él la historia de la cristiandad.

En cuanto á la forma, en los sermones de alguna extension, se acostumbra á hacer una invocacion á la Vírgen á continuacion de la proposicion; pero en los discursos breves se omite por lo regular, y en aquellos en que el Pan Eucarístico está de manifiesto. Por lo que hace al estilo el orador sagrado debe ser grave, pero no frio ni monótono; culto y elegante, pero sin afectacion; sencillo, claro y acomodado á la capacidad ó ilustracion del auditorio, porque no se ha de predicar lo mismo ante los feligreses de una aldea que ante el público ilustrado de una ciudad.

Pero lo que más caracteriza al discurso sagrado es la *uncion* ó suavidad de afectos. El predicador jamás se mostrará irritado, ni hablará con ironía, ni usará de voces nuevas ni términos profanos, que trae y lleva el viento de la moda.

Los antiguos griegos y romanos no conocieron la oratoria sagrada por que no la exigia su religion; los judíos tuvieron sus *profetas* y *rabinos*; los musulmanes los *ulemas* y *santones*, que á su manera eran oradores sagrados; pero donde la oratoria sagrada ha llegado á su mayor altura es en el cristianismo. El siglo IV es el siglo de oro de la oratoria sagrada: en él florecieron San Atanasio, San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, San Agustin y otros. En España se distinguieron en el siglo XVI San Juan de Avila, llamado el apóstol de Andalucia; Fr. Luis de Granada y otros escritores místicos de los cuales no nos han quedado sermones completos, sino apuntes

y meditaciones para ser leidas, pero que son materiales excelentes para el discurso. Despues de esta época decayó tanto nuestra oratoria sagrada, que el padre Isla pintó su decadencia en la novela titulada *Fr. Gerundio de Campazas*; y si queremos citar modelos en la época moderna, nos vemos precisados á recurrir á Francia, donde se distinguen Fenelon, Masilon, Bordalue y Bosuez, y últimamente los padres Félix y Jacinto.

Gran variedad ofrecen los discursos sagrados: se denominan *sermones dogmáticos* si la proposicion es de un punto de fé; *moral*, si se trata de indicar el sendero de la virtud; *panegírico*, si se trata de ensalzar las virtudes ó celebrar la memoria de un santo; y por último, *plática*, si es un discurso breve y casi improvisado.

LECCION LXXIV.

Oratoria política.—Estudios que debe hacer el orador político.—Reglas especiales que debe tener presentes.—Dificultades que en este género de oratoria se ofrecen. —Reseña histórica de la oratoria política.

La oratoria política es la más enérgica y la más apasionada, sobre todo cuando las asambleas están divididas en partidos entre los cuales se traban combates á muerte.

El orador político hará un estudio profundo de la Legislacion, Economía política, Administracion, Diplomacia, Derecho canónico y Disciplina de la

Iglesia (por las relaciones de esta con el Estado) y por último de la Historia Universal y de la particular de su país.

En cuanto á la composicion del discurso político, el estilo debe ser breve y sencillo y la proposicion clara. En la confirmacion se completarán las pruebas con ejemplos históricos, y en la peroracion se manifestará el amor al bien del país, á la justicia, y al órden.

Aun con todos estos estudios y reglas, la oratoria política es un género difícil, porque el procedimiento de los discursos, sobre todo en las asambleas constituidas, suele ser el siguiente. Anunciada la órden del dia para el siguiente, se fija el asunto sobre que se ha de tratar y piden la palabra por turno los que con derecho para ello, desean hablar. Abierta la sesion y leido el proyecto de ley, pronuncia un discurso en pró el ministro, diputado ó senador que presenta el dictámen, y en seguida pronuncia otro en contra el que de la oposicion no está conforme con el proyecto. Al discurso en contra sigue la rectificacion del que habló en pró, y á esta la rectificacion del que habló en contra, y continúa el turno de los discursos y de las rectificaciones interrumpidas por otros discursos de los que por creerse aludidos en alguno de ellos, se levantan á defenderse, á aclarar alguna duda ó deshacer algun error. Por último, otras veces se levanta un diputado y dirige inesperadamente al Gobierno una interpelacion, á la cual el ministro tiene que contestar sin dilacion.

Ahora bien; puede el orador político llevar preparado el discurso que se propuso pronunciar en pró ó en contra del proyecto en el tiempo que medió desde que se anunció hasta el momento de la discusion, mas no puede preparar de antemano el discurso de rectificacion; puede llevar aprendido de memoria el discurso de interpelacion, mas no la contestacion á las que le puedan presentar ni tampoco su rectificacion, por lo cual el orador político no puede llevar más preparativos que algunos apuntes, algun exordio ó conclusion generales acomodables á toda clase de discursos cualquiera que sean; el fondo de estos es preciso improvisarlo en el local mismo. Fácil nos será ahora comprender el por qué son tan contados los diputados y senadores que dejan oir su voz con frecuencia en el Congreso y en el Senado, y cuán inmotivado es el afan de los distritos porque hablen en las Córtes todos sus diputados.

La elocuencia militar, enérgica y concisa; los artículos de fondo de los periódicos, escritos para ser únicamente leidos; los manifiestos que en ciertos momentos dan á sus correligionarios los hombres políticos, son otras tantas ramas de la oratoria ó elocuencia política.

Pericles y Demóstenes entre los griegos; los Gracos, Julio César y Ciceron entre los latinos, son considerados como los primeros oradores de la antigüedad. En España hasta la época de los Gobiernos representativos no se pueden citar oradores políticos notables, porque en las formas de Gobierno an-

teriores no tenía lugar el ejercicio de la oratoria política: en esta viven muchos de los que pudieran citarse, y como no sea costumbre nombrar como modelos en tratados como el que nos ocupa sino á los que dejaron ya de existir, señalamos como tales únicamente á D. Agustin Argüelles, el Conde de Toreno, Martinez de la Rosa, Sr. Olózaga, Sr. Aparisi y Guijarro y otros que pudieran citarse.

LECCION LXXV.

Oratoria forense.—Carácter particular de este género.—Casos en que suele tener lugar.—Conocimientos ó estudios del orador forense.—Reglas que debe tener presentes en cada parte del discurso.—Casos en que los discursos forenses no son pronunciados.—Reseña histórica de la oratoria forense.

La oratoria forense es la más templada y la más severa; los jueces, á quienes principalmente se dirige el orador, escuchan con frialdad y no se dejan alucinar fácilmente, así que el triunfo no es del que mejor habla, sino del que mejor prueba.

Necesita el orador forense un conocimiento vasto y profundo de la legislacion, y no superficial de todas las demás ciencias, porque las leyes con todas ellas tienen estrecha relacion.

En la proposicion del discurso procurará el orador forense fijar con toda precision la cuestion que de hecho y de derecho trate de defender. En la narracion hay que entrar por lo general en un cúmulo

de empalagosos pormenores, por lo que se requiere mucha habilidad para hacerla de una manera clara y sucinta, y sobre todo, tal que, sin faltar á la verdad, conduzca al fin que se proponga el orador, cual es el de defender ó acusar. En la confirmacion, pruebas convincentes y claras hasta donde no se pueda más; y en la peroracion, nada de exageracion ni súplicas lastimeras, como se hacía entre los antiguos, que colocaban á su lado la mujer é hijos del acusado para enternecer á los jueces con sus lágrimas y de este modo implorar y suplicar. Sin embargo, en aquellas épocas en que el orador se dirige no solamente á los magistrados, que por lo fijo y claro de las leyes tienen casi formado su juicio de antemano, sino tambien á un jurado numeroso, popular y profano, que ha de sentenciar con ellos, entónces puede darse más lugar á la peroracion; y sobre todo tampoco ha de manifestarse el abogado tan frio que dé lugar á que su defendido ó cliente sospeche que su asunto no se defiende con interés y calor.

Otra regla importante conviene dar al orador forense. El ejercicio contínuo de hablar y escribir en la multitud de consultas é informes, facilitan al abogado la adquisicion de cierta verbosidad, y esto perjudica notablemente porque por ella se incurre con facilidad en los vicios contrarios á la concision, claridad y energía que en todo discurso forense debe, segun hemos dicho, resaltar: procurará, pues, reprimirse cuanto pueda á fin de no divagar.

Toda causa, todo pleito lleva consigo, aparte de

otros innumerables é interminables escritos, dos discursos cuando ménos: uno de acusacion fiscal ó de demanda, segun que se trate de una causa criminal ó de un pleito, y otro de defensa ó contestacion, segun el caso; pero solamente en las audiencias y en las causas y pleitos de alguna importancia, si se trata de juzgados de primera instancia, es donde tienen lugar los discursos forenses formales y pronunciados. Por lo demás las reglas que hemos dado son aplicables lo mismo á los discursos escritos citados que á los discursos de viva voz en las vistas públicas. Terminarémos diciendo que el orador forense debe procurar sobre todo la claridad y concision, de tal manera que no dé lugar á sospechar que se emplea un estilo redundante y difuso á fin de emborronar pliegos y más pliegos con que aparentar un excesivo trabajo que justifique los honorarios.

Ciceron en las defensas de Roscio, Arquias, Milon y en las acusaciones contra Verres, llamadas por lo mismo las Verrinas, nos ofrece los mejores modelos de oratoria forense. En España eran secretos los tribunales y secretas sus deliberaciones hasta la institucion de los juzgados y audiencias, por lo que la oratoria forense ha nacido entre nosotros; y siendo contemporáneos los oradores que pudiéramos citar, nos abstenemos de hacerlo por la razon que en el tratado de la oratoria política dimos en un caso análogo.

LECCION LXXVI.

Tratado de la Didáctica.—Composiciones que comprende. —Clasificacion de las obras didácticas en históricas y científicas.—Razon de tratarse de ellas en la Literatura. —Obras históricas —Definicion de la historia.—Sugeto y objeto de la misma.—Escuelas históricas.—Cualidades del historiador y conocimientos que debe poseer.

De la Didáctica.—Bajo el título genérico de didáctica se comprenden todas las obras doctrinales, cuyo principal objeto es la enseñanza de la verdad.

Las verdades ó son noticias de hechos observados ó conocidos por el testimonio humano ó divino, ó juicios formados sobre estos mismos hechos: de aquí que las obras doctrinales se clasifiquen en históricas y científicas.

No debia, segun parece á primera vista, tratarse en la Literatura de las obras doctrinales, porque su principal objeto no es presentar la belleza; pero como los hechos de historia constituyen el gran poema de la humanidad, como las ciencias son en su fondo bellas, y sobre todo como los libros mejor escritos son los que más se leen, de aquí que en Retórica se den reglas para estas composiciones.

Historia.—La historia es la narracion de los sucesos pasados para instruccion de los hombres presentes y venideros.

En el fondo de la historia hay que estudiar el sugeto, el objeto y los sistemas ó escuelas histórí-

cas, en la forma, el plan y el estilo que le convienen.

El *sugeto* de la historia es el hombre bajo la dependencia de Dios; el *objeto* todos los sucesos ó acontecimientos dignos de memoria. Segun sea el sugeto ó el objeto de la historia, así esta recibe los nombres de universal, general, particular, memorias, anales, crónicas, efemérides, etc.

Los sistemas ó escuelas históricas se reducen á tres: el 1.° tiene lugar cuando se exponen simplemente los hechos, y los que así escriben siguen el sistema de la escuela *pintoresca*; el 2.° consiste en razonar sobre los hechos que se dan por supuestos, y en este caso se sigue el de la escuela *filosófica*; otros, por último, exponen pintorescamente los hechos, explicándolos y razonando sobre ellos, en cuyo caso resulta el sistema propio de la escuela *histórico-filosófica*.

Conocido el fondo de la historia, exigimos del historiador que sea *veraz* refiriendo los hechos como en sí son, sin desfigurarlos ni omitir ninguno que sea importante: exigimos tambien que sea *imparcial* juzgando los hechos sin pasion, y le prevenimos que ántes de determinarse á escribir vea si se encuentra con fuerzas, porque el historiador necesita una gran memoria, ingénio y talento, constancia para el estudio de los hechos, conocimientos generales de todas las ciencias y artes y una vasta erudicion.

LECCION LXXVII.

Forma de la historia.—Métodos que pueden seguirse al arreglar el plan de la historia.—Estilo de la historia.—Reglas sobre las máximas y principios, sobre las descripciones y retratos, sobre las arengas y sobre la manera como debe llevarse la narracion de los hechos.—Modelos de este género.

Forma de la historia. *Plan.*—Tres son los métodos que se pueden seguir al establecer el plan de la historia: el *cronológico*, el *geográfico* y el *sincrónico*.

Síguese el método cronológico cuando el historiador clasifica y expone los hechos por el órden del tiempo en que han sucedido.

Siguese el geográfico cuando la obra se divide en historias parciales de diferentes países ó pueblos.

Síguese el método sincrónico cuando se lleva en cuanto sea posible la exposicion de todos los hechos á la vez, lo cual se hace dividiendo la historia en épocas y períodos, y siguiendo en cada uno el método geográfico.

Estilo.—El estilo de la historia ha de ser animado, pintoresco y algun tanto poético. La narracion por el historiador es la forma más general de exposicion. Las máximas políticas serán profundas y

claras incorporándolas artificiosamente de modo que no interrumpan la narracion; las descripciones adornan mucho, pero no debe abusarse de esta figura, describiendo á cada paso, sino cuando el objeto lo merezca; los retratos serán breves, parecidos, y de personajes importantes; las arengas realmente pronunciadas se copiarán si ofrecen interés, pero no las inventará el historiador como se hacia entre los antiguos; por último, las reflexiones que el historiador haga, serán profundas, sin que abunden en ellas pensamientos inútiles ó triviales, procurando en general con ellas y con la ordenada exposicion de los hechos el enlace de estos, de manera que resulte la unidad áun en la historia más universal.

Modelos.—Cultivaron la historia con acierto Herodoto, Tucídides y Genofonte en Grecia; Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito en Roma; y en España Hurtado de Mendoza, Sigüenza, Mariana, Moncada, Coloma, Melo y Solís.

LECCION LXXVIII.

Obras científicas.—Clasificacion de la ciencia en vulgar y erudita.—Clasificacion de las obras científicas.—Reglas que deben tenerse presentes en cuanto al estilo en cada clase.—Formas de exposicion en las obras científicas.—Modelos que pueden servirnos para el género científico. —Conclusion de la Retórica y Poética.

Obras científicas.—De la observacion de los hechos particulares se deducen los principios ó leyes generales que constituyen la ciencia. Hay una ciencia vulgar resultado de la experiencia, que sin órden ni método se conserva por la tradicion en la forma de refranes ó proverbios, y otra ciencia erudita fruto de inteligencias, que dedicándose exclusivamente al estudio, reunen en un sistema los principios que posee el vulgo y los que se han descubierto despues: estas verdades y descubrimientos se conservan por escrito bajo el título de obras científicas.

Las obras científicas se dividen en tratados *elementales, tratados magistrales* y *monografías* ó *tratados especiales.*

Las obras elementales comprenden las bases de un sistema, se hace en ellas la clasificacion exacta de la materia, se explican las voces técnicas y se exponen los principios fundamentales ó verdades principales de la ciencia. El estilo debe ser claro, sencillo y sin adorno alguno rebuscado.

En los tratados magistrales se permite más lati-

tud en cuanto al órden ó método, y se amplían hasta donde se pueden los principios generales que se expusieron en el tratado elemental, ofreciéndose á la vista cuanto posee la ciencia. El estilo puede ser algo más florido que el de los tratados elementales, pero siempre claro y sencillo.

Los tratados especiales puede decirse que no son más que capítulos tomados de los tratados magistrales. Su estilo es vivo y animado, porque no tiene la pesadez de las definiciones del tratado elemental, y se concede á la vez más campo á la imaginacion y al sentimiento.

La forma de exposicion en las obras científicas puede ser la dialogada, la epistolar y la enunciativa, pero la más general y más propia es esta última.

Platon y Ciceron son los dos grandes modelos en la exposicion científica. Ciceron y Plinio el Jóven se distinguieron en la forma epistolar; y entre nosotros, Agustin de Rojas, Antonio Perez, el P. Isla y otros. En cuanto al órden y método, cualquiera de los modernos puede servir de modelo; mas en cuanto al estilo es preciso recurrir á los escritores antiguos que acabamos de citar.

Conclusion.—Otras muchas composiciones literarias, ya oratorias, ya científicas, pudiéramos enumerar, como son los discursos académicos, disertaciones científicas, explicaciones del profesor en la cátedra, cartas familiares en sus diversas clases que los retóricos distinguen con el nombre de *suasorias*, de *pésame*, *consolatorias*, *comunicaciones* y *oficios*, *ex-*

posiciones, decretos, circulares, diccionarios, etc.; pero en cuanto al fondo de todas ellas bastan para escribirlas con acierto las reglas generales dadas en el tratado de la elocucion y en los de la oratoria y didáctica, y en cuanto á la forma esta se aprende mejor con el trato social y la práctica.

Terminaremos aquí el trabajo que nos propusimos, cual era el de redactar en los términos más breves los principios del arte literario y sus reglas más importantes, enumerando ó poco más las cuestiones todas de más importancia, pesentando tan solamente las bases que más tarde podrán servir de guia al alumno para la amplificacion del estudio de los innumerables, importantes y bellos problemas que encierra la *Literatura*.

FIN DE LA SEGUNDA PARTE.

ÍNDICE.

Belleza ideal.

Belleza artística.

Retórica y Poética.

Tratado de la Elocucion.

Tratado de la Poesía.

Tratado de la Oratoria.

Tratado de la Didáctica.