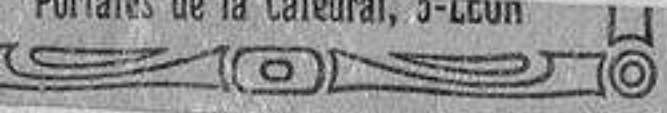


6

5426

Portales de la Catedral, 5-LCUN



4015 - 1000

4015



h = \frac{1}{g} + \frac{OPQ}{g}

valla de madera

ELEMENTOS DE RETÓRICA Y POÉTICA

ó

Preceptiva literaria



LEÓN: 1889

Imp. de Angel J. González

Para la Biblioteca provincial
de León

El Autor,

ANEXO A LA LEY DE 19 DE MARZO DE 1901

ARTICULO 1.º

ELEMENTOS DE RETÓRICA Y POÉTICA

ó

Preceptiva literaria

POR

FELIPE GONZALEZ CALZADA

Profesor auxiliar, por oposición,

DEL INSTITUTO DE JOVELLANOS



~~~~~  
*Esta obra es propiedad  
de su autor.*  
~~~~~

Felipe Gonzalez Calzada
Gijón



AL publicar la presente obrita, sin pretensiones de ningun género, hemos procurado condensar en pocas páginas, todos aquellos preceptos que puedan ser de más absoluta necesidad saber, á los alumnos de segunda enseñanza, que á esta clase de estudio se dedican; tratando de exponerles con la mayor claridad, á fin de que les sea más fácil su comprensión, reportándoles mayor utilidad.

Si no hemos acertado á realizar debidamente nuestro trabajo, supla esta falta, el buen deseo que nos ha guiado, de ser útiles á los alumnos.

ELEMENTOS DE RETÓRICA Y POÉTICA

ó

PRECEPTIVA LITERARIA



PRELIMINARES

=

LECCIÓN I

1. Diversas acepciones de la palabra Literatura.—2. Su doble carácter.—3. Definición y clasificación del arte.—4. Diferencias que existen entre la Literatura y las demás bellas artes.—5. Definición de la Literatura.—6. Su división.

1. La palabra Literatura suele tomarse en dos acepciones diferentes. Se la considera como un arte ó colección de reglas, que nos enseñan la manera de juzgar las obras del espíritu humano y á escribir ó hablar con gusto, en cuyo sentido se toma al decir que la Literatura es un arte bello; ó como la reunión de escritos pertenecientes á una época, á un pueblo ó á un determinado género. Así pues decimos: la Literatura del siglo de Augusto, la Literatura griega, la Literatura sagrada.

2. Podemos considerar á la Literatura como un arte y como una ciencia. Considerada como un arte nos dá reglas para expresar la belleza por medio de la palabra; y como ciencia es la organiza-

ción sistemática de principios ciertos subordinados á uno que les sirve de fundamento que es la belleza; y nos enseña á juzgar con fundamento y acierto del mérito de los autores, poniendo de manifiesto sus dotes, el influjo que han ejercido en la sociedad y la índole de su génio.

3. Entendemos por arte toda colección de reglas de que nos valemos para hacer una cosa lo más perfecta posible. Teniendo presente esta definición, clasificaremos el arte atendiendo á su finalidad y al medio material de su expresión.

Por su carácter de finalidad las artes se dividen en *bellas ó estéticas* cuando principalmente se dirigen á la manifestación de la belleza; *útiles ó industriales*, si tienden á satisfacer las necesidades materiales de la vida; y *bello-útiles ó compuestas*, cuando siendo bellas realizan al propio tiempo una condición utilitaria.

Con referencia al medio sensible de expresión y según que impresione á la vista ó al oído, las artes se dividen en dos grupos: *artes del espacio ú ópticas*, como la pintura, escultura, &.^a, y *artes del sonido ó acústicas*, como la declamación, música, &.^a, á las que podemos agregar las *artes sintéticas*, así llamadas porque combinan ambos medios de expresión, como el baile.

4. Diferénciase notablemente la Literatura de las otras bellas artes, ya por valerse del medio más perfecto de todos, cual es la palabra; ya también por ser el más universal y libre en su determinación. Así pues el arte literario es el que realiza las concepciones más perfectas y bellas, distinguiéndose siempre sus producciones de las realizadas por las demás bellas artes.

5. Se entiende por Literatura *la ciencia y arte que se dirige á manifestarnos la apreciación y conocimiento de la belleza y su exacta expresión por medio de la palabra artística.*

6. Del objeto de la Literatura se deduce su división en tres partes: *filosófica, preceptiva é*

histórico-crítica. La *filosófica* expone los principios sobre que descansa la belleza; la *preceptiva* dá reglas adecuadas á los diversos géneros de composiciones y la *histórico-crítica* examina la estructura y pensamientos de las obras literarias manifestando sus bellezas y defectos, el juicio que de ellas nos hemos formado y la respectiva influencia que han ejercido en la sociedad.

LECCIÓN II

1.—Reglas literarias.—2. Su origen y división.—3. Su utilidad é importancia.—4. Su invariabilidad.

1. Las reglas literarias son una reunión de preceptos y observaciones propias para dirigir al literato en la apreciación ó en la composición de una obra, á fin de que pueda realizar en ella la belleza.

2. Antes de que los críticos hubiesen estudiado y formulado en sus escritos las reglas literarias, ya ellas existían, puesto que están fundadas sobre la naturaleza del hombre, no siendo invenciones caprichosas creadas por algun retórico. Cuando solo obedecen al capricho de algun preceptista, olvidando el fundamento que las hemos asignado, degeneran en arbitrariedades que no tienen fuerza ni valor alguno. Estudiar y seguir las reglas no viene á ser por tanto otra cosa, sinó observar atentamente la marcha que prescribe la razón y que sigue el génio.

Las reglas se dividen en *fundamentales*, *circunstanciales* y *arbitrarias*. Son *fundamentales*, las que están basadas en la naturaleza esencial de las cosas, siendo tan inmutables como la esencia misma que las constituye, por ejemplo la unidad, variedad, proporción, &.^a, de toda obra literaria. Llamamos *circunstanciales* á las que son causadas por ciertas condiciones de lugar, tiempo, &.^a, y que cambian ó desaparecen, á medida que se modifican ó concluyen las causas á las cuales debie-

ron su origen, por ejemplo, los coros en las tragedias griegas y la unidad de lugar en el antiguo teatro griego y romano. Se dá el nombre de *arbitrarias* á las reglas que no reconocen otro fundamento que la voluntad ó el capricho de una escuela ó preceptista, por ejemplo, las prescritas por Horacio relativas á que toda obra dramática tenga precisamente cinco actos; y á que no se introduzca en el diálogo una cuarta persona.

3. El conocimiento de las reglas en toda producción literaria es importante y útil, puesto que para que una obra nos resulte con la bondad apetecida, es necesario saberla hacer y esto supone desde luego el conocimiento de los medios ó reglas de que hemos de valernos para realizarla. Mas no se crea que el conocimiento de algunas reglas retóricas basta para ser literato. Las reglas no sirven mas que para dirigir y educar á éste, sin que puedan darle las dotes ó condiciones naturales que necesita poseer para poder ejecutar sus obras.

4. Las reglas artísticas están formuladas teniendo presente la íntima naturaleza de las cosas que sirven de objeto á las artes y son tan inmutables como la índole de las cosas sobre que las distintas artes versan: así por ejemplo las reglas de la pintura se encuentran basadas en las verdades eternas de la perspectiva y de la óptica

LECCIÓN III

1. Etimología y definición de la Retórica.—2. Su utilidad é importancia.—Relaciones que guarda con otras ciencias y artes.—4. Plan general de esta asignatura.

1. La palabra *Retórica* trae su origen de la griega *rhetoriké*, que significa *arte de hablar*. Podemos definir la *Retórica y Poética* ó arte literario diciendo: *que es la parte de la Literatura que se ocupa del conocimiento razonado de las reglas*

y su debida aplicación á la producción de las obras literarias.

2. Bajo cualquier aspecto que examinemos el estudio de nuestra asignatura no podremos menos de reconocer su gran utilidad y valiosa importancia. Considerada como una parte del arte literario, encierra la utilidad general propia de toda ciencia y arte para la vida del hombre. También la tiene en particular con referencia á cada una de las manifestaciones de la vida, porque la Literatura como medio universal de expresión de todas las ideas, se encuentra íntimamente relacionada con todos los fines de la actividad humana, ciencias y artes. Influye poderosamente en la vida de los pueblos, reflejando su civilización y siendo uno de los más altos fines á que el hombre puede consagrarse. El literato valiéndose de los principios y reglas que á nuestro estudio se refieren, evita el caer en deplorables extravíos y sujetando el vuelo de su fantasía, resultan sus obras más acabadas y perfectas. Es también de utilidad suma al científico, porque le enseña á presentar sus conocimientos bajo una forma correcta y bella.

3. La Retórica y Poética podemos decir que se relaciona con todas las ciencias y artes, no solo por enlazarse con ellas bajo la total ciencia, sino porque el arte literario es el que sirve de medio de expresión de toda ciencia particular. Pero se encuentra unida por vínculos muy estrechos con la *Psicología*, la *Lógica*, la *Gramática*, la *Estética* y la *Literatura*.

Se enlaza con la *Psicología* porque ocupándose ésta de las facultades anímicas, ha de prestar grandes recursos á quien desee expresar las creaciones é ideas que su mente conciba.

Se relaciona con la *Lógica* puesto que ésta nos sirve para conocer la verdad ó falsedad de los pensamientos que constituyen la forma interna de toda obra literaria.

Guarda también íntimo enlace con la *Gramática*

porque refiriéndose ésta al arte de bien hablar, y exteriorizando el literato sus pensamientos por medio de la palabra, haciendo un verdadero estudio de la lengua en que escribe podrá representar con fidelidad sus ideas.

Su íntima conexión con la *Estética* ó *Calología* (ciencia de la belleza), se nota observando que en ella tiene la preceptiva literaria su fundamento; de tal modo, que todo precepto literario carece de importancia sinó está basado en los principios estéticos.

Y por lo que se refiere á su enlace con la *Literatura* se comprenderá teniendo presente que la Retórica es una parte de aquella, existiendo entre ambas la relación que entre la causa y el efecto.

4. La Retórica y Poética se divide en dos partes; una *general*, que dá á conocer los elementos de la composición y que indica el procedimiento para la ejecución de la obra; y otra *especial*, que se refiere al conocimiento de los géneros literarios, manifestando las reglas á que ha de ajustarse cada uno de ellos.

La parte *general* se divide en dos secciones: la primera estudia los elementos integrantes de la obra literaria relativos al fondo ó sea la *belleza*; la forma interior ó sea el *pensamiento*; la forma exterior ó sea el *lenguaje*; y la unión de la forma interna y externa ó sea el *estilo*. La segunda sección se ocupa de los factores que intervienen en la producción; *el artista, la obra y el público*.

La parte *especial* se divide en tres secciones, que se refieren á cada uno de los géneros que comprende el arte literario: si su objeto predominante es la realización de la belleza, tendremos las composiciones *poéticas*; si se dirige á mover nuestra voluntad, resultarán las obras *morales*; y si tiende á la demostración ó propagación de la verdad, las obras serán *didácticas*. Cada uno de estos tres grupos admiten otra división; así las obras poéticas pueden ser *líricas, épicas y dramáticas*. Co-

mo género de transición á las obras morales existe la *Novela*. Las obras morales comprenden la *Ora- toria* con sus varias clases, considerando como género de transición á las composiciones didácti- cas, la *Historia*. Y por último, las obras didácti- cas se dividen en tratados *elementales, magistrales y particulares*.

PARTE GENERAL

LECCIÓN IV

1. Elementos de la obra literaria.—2. La belleza con- siderada como fondo de la obra literaria: su concepto y definición.—3. La belleza considerada subjetiva y objeti- vamente.—4. La belleza como una categoría universal.—5. División de la belleza; absoluta y relativa.—6. Sub- división de la belleza relativa en física, moral é intelec- tual.—7. Distinción entre lo bello, lo agradable y lo útil.—8. Diferencias entre la belleza, la verdad y el bien.

1. Como acabamos de indicar en la lección an- terior, los elementos integrantes de toda obra li- teraria y que estudiaremos correlativamente son: el fondo de la misma ó la *belleza*; la forma interna ó el *pensamiento*; la forma externa ó el *lenguaje*; y la unión de la forma interna y externa ó el *estilo*.

2. La belleza es mucho más fácil percibirla que dar de ella una completa explicación. Que existe es indudable, puesto que todos los hombres siem- pre han denominado bellas á unas cosas en contra- posición á otras llamadas feas ó deformes. La be- lleza es algo vago é indeterminado que se encuen- tra en los objetos y que puesto en comunicación con nuestro espíritu nos seduce y nos atrae de un modo inconsciente sin que nos sea posible subs- traernos á su poderoso influjo.

La belleza podemos definirla diciendo: *que es toda expresión armónica manifestada sensible- mente y produciendo en el espíritu del contempla-*

dor, prescindiendo de la consideración de fin determinado una emoción agradable pura y desinteresada.

3. La belleza podemos considerarla *subjetiva y objetivamente*.

La belleza considerada *subjetivamente* es la que produce en el ánimo del contemplador la emoción agradable, pura y desinteresada de que acabamos de hablar: cuya emoción interesa en favor suyo á todas nuestras facultades, especialmente á la sensibilidad y á la fantasía.

La belleza bajo su aspecto *objetivo* se explica fácilmente, puesto que no todos los objetos que nos rodean producen en nosotros la emoción analizada; existen algunos que nos producen otra de contrariedad ó alejamiento llamada fealdad y hay otros que ni causan la de la belleza, ni la de fealdad, y les denominamos indiferentes. Para considerar como bellos los objetos, atendemos principalmente á la forma con que se nos presentan, cuya forma nos manifiesta la esencia ó idea que constituye el objeto: así pues, la belleza considerada *objetivamente* viene á ser la expresión ó manifestación sensible de la idea.

4. Se considera á la belleza como una categoría universal, en atención á que se encuentra presente y se manifiesta en mayor ó menor grado en todos los seres y objetos creados por Dios; pudiendo indicar desde luego que la fealdad absoluta no existe, siendo los seres ú objetos más ó menos bellos segun sean más ó menos harmónicos y perfectos.

5. Los estéticos han dividido la belleza en dos grandes grupos; belleza *infinita ó absoluta*, que únicamente reside en Dios, principio y fuente de donde procede toda belleza, y *finita ó relativa* que es la que el hombre conoce y produce.

6. La belleza *relativa* propia de las artes y única que el hombre puede concebir y realizar, se subdivide en *física, moral é intelectual*, segun el

objeto que la posee pertenece al mundo de la naturaleza física, al de la moral ó al de la inteligencia. La belleza *física* se encuentra en los objetos pertenecientes al orden físico, por ejemplo, los innumerables astros que brillan en el espacio; la *moral* nace de los actos de nuestra voluntad dirigidos hácia el bien, por el ejemplo, el acto de dar limosna al necesitado, y la *intelectual* es la que se encuentra en las concepciones realizadas por la inteligencia humana, por ejemplo, la de una poesía.

7. Lo bello se distingue de lo *agradable* puesto que la influencia de éste se refiere principalmente à satisfacer nuestros sentidos, pero sin llegar à producirnos nunca una emoción tan viva y tan pura como la belleza. Tampoco puede confundirse lo bello con lo *útil*, que está basado en la idea del interés, que sirve para apreciar su justa medida.

8. Se distingue lo bello de lo *verdadero* en que la verdad pertenece exclusivamente à la inteligencia, y la belleza se dirige especialmente à la sensibilidad, aparte del distinto placer que cada una produce en nosotros.

Diferénciase lo bello de lo *bueno*, en que por medio de la bondad concebimos el fin de los seres, siendo la belleza únicamente el medio de que nos valemos para conseguirlo. La belleza nunca presupone condición alguna de finalidad y la bondad sí.

LECCIÓN V

1. De lo sublime; analogías y diferencias con lo bello.—2. Efectos que en nosotros produce.—3. Definición de lo sublime.—4. Sus diversas clases y explicación de cada una de ellas.—5. Verdaderas fuentes de lo sublime para el artista.—6. De lo agradable, bonito y gracioso: su explicación.—De lo ridículo y lo cómico: sus caracteres distintivos y sus relaciones con la belleza.

1. Lo sublime no se considera opuesto à lo

bello en esencia; es un aspecto de la misma belleza, ó sea la belleza en una plenitud extraordinaria. Ambos se perciben de un modo instantáneo sin previo exámen y sin pensar tampoco en el fin á que se dirigen.

Las principales diferencias que separan á lo sublime de lo bello, se refieren á las disposiciones del hombre, á su situación de ánimo y á los efectos que en él produce. En presencia del objeto bello nuestro espíritu tiende á reposar tranquilamente en el objeto: lo sublime por el contrario obra sobre nuestra alma de un modo enérgico, yendo acompañada la emoción de una impresión dolorosa y violenta y de una especie de abatimiento causado por la extraordinaria grandeza que acompaña al objeto contemplado.

2. La emoción que lo sublime produce en nosotros es á un tiempo agradable y penosa, mezcla de terror de alegría y de tristeza y que nos mueve á una admiración profunda que nos deja absortos y como anonadados.

3. Podemos definir la sublimidad diciendo: *que es el sentimiento de una belleza superior cuyo placer intenso va acompañado de cierta mezcla de terror y admiración, produciendo en nuestro ánimo una perturbación que le agita y conmueve.*

4. Varias divisiones se han hecho de lo sublime. Kant le dividió en *matemático* ó *de extensión* y *dinámico* ó *físico*. Lo sublime *matemático* ó *de extensión* se encuentra caracterizado por la superior grandeza del objeto, manifestada por una fuerza inmensa ó una extensión ilimitada, que permanece en reposo, como el Océano contemplado en alta mar. Lo sublime *dinámico* ó *físico* consiste también en la grandeza ó la fuerza, pero en estado de movimiento, como un volcán en erupción.

Las dos clases de sublime que acabamos de estudiar pertenecen al orden *físico*, admitiendo tam-

bién otra división en *intelectual* y *moral*. Lo sublime *intelectual* se refleja en los grandes esfuerzos realizados por la inteligencia humana para producir elevadas concepciones; como Homero creando sus maravillosos poemas, la Iliada y la Odisea. En lo sublime *moral* se muestra el prodigioso esfuerzo de la voluntad humana, pugnando por el cumplimiento del deber y llevándole hasta el heroísmo; como Leónidas en las Termópilas, sacrificándose por la patria.

5. Las verdaderas fuentes de lo sublime se encuentran por una parte en la naturaleza de los objetos que le contienen y por otra en la inspiración propia; haciéndose preciso que la imaginación se encuentre vivamente excitada, que el objeto haga fuerte impresión en el escritor y que sepa presentarlo con fuego y energía.

6. Aplicamos la idea de lo *agradable* según anteriormente hemos manifestado, á una emoción ligera que se refiere principalmente á los sentidos y aun cuando en ella existe la armonía es poco perceptible y profunda. Lo agradable, pues, se encuentra relacionado con la belleza; pero si bien es cierto que todo lo bello es agradable, no todo lo que agrada es bello, puesto que lo agradable es el más ínfimo grado de la belleza. En lo *bonito* se encuentran bastante desarrollados los elementos constitutivos de la belleza, sin que se manifiesten en grandes formas ni en intensidad de expresión; por lo que podemos decir que lo bonito es la belleza de las cosas pequeñas. Lo *gracioso* se considera como una variedad de la belleza. Viene á ser un grado inferior de esta que se refiere mas bien que á la razón á los sentidos y á la imaginación, siendo sus efectos muy vivos, pero de corta duración. Existen objetos en los cuales descuella la gracia sobre todas las otras propiedades y nos atraen despertando nuestra simpatía hácia ellos, aun antes de que la razón aprecie sus perfecciones, como sucede con la sonrisa en los labios de un niño.

7. Lo ridículo y lo cómico se consideran como partes de belleza literaria. Lo *ridículo* suele fundarse en un contraste entre los medios y el fin, entre los propios recursos y las aspiraciones del individuo. Lo ridículo es un defecto cuya manifestación nos sorprende y cuya percepción no comunica á nuestro ánimo aversión ó disgusto, sinó cierto grado de placer acompañado de los movimientos de la risa. En esta propiedad de excitar la hilaridad se funda en parte el placer del ridículo y su significación estética. Lo *cómico* es producido por cierta perturbación inofensiva de la belleza que tienen los séres, y que percibida de pronto por la inteligencia provoca la risa, dando origen á un placer análogo al de lo bello, pero cuya procedencia es de causa opuesta.

LECCIÓN VI

1. Del pensamiento como forma interior de la obra literaria.—2. Su definición.—3. Relación que guarda con el lenguaje.—4. Diferencia entre el pensamiento literario y el filosófico.—5. Elementos que entran á formar el pensamiento literario.—6. Ideas: su clasificación por sus objetos, por la forma de estos y por su número.—7. Imágenes.—8. Juicio: elementos que le constituyen.—9. Su división.—10. Raciocinio.—11. Transiciones.

1. Habiendo examinado ya lo referente á la belleza considerada como fondo de la obra literaria pasaremos á exponer lo que concierne á la forma interna de la misma, ó sea al pensamiento, y á la forma externa de expresión ó sea al lenguaje. Toda obra literaria antes de ser manifestada al exterior toma en nuestro espíritu la forma con que despues ha de presentarse; de tal modo que dicha forma externa no viene á ser sino la copia fiel de cuanto en el espíritu del artista vive y se agita.

2. El pensamiento retóricamente considerado,

es la forma interior que adquiere en nuestra inteligencia todo aquello que deseamos comunicar á nuestros semejantes.

3. Tan grande es la relación é intimidad existente entre el pensamiento y el lenguaje que no podemos separar ambos elementos, mediando tal compenetración entre ellos que no es posible hablar sin que hayamos pensado antes, y no se da el pensamiento si no es exteriorizado por medio de la palabra. Podemos comparar la relación que existe entre estos dos elementos con la existente entre el espíritu y el cuerpo; y les estudiaremos aisladamente, en virtud de la función de nuestra inteligencia llamada abstracción, no porque en realidad puedan ser separados, sinó para poder conocerles mejor.

4. No debemos confundir el pensamiento literario con el filosófico. Este es parto y obra exclusiva del entendimiento; pero el literario á más de participar de este carácter, es embellecido con las galas de la fantasía y vivificado al calor de las pasiones; sin lo cual no obraría ni sobre la imaginación, ni sobre el corazón de aquellos á quienes se comunica.

5. Los elementos principales constitutivos del pensamiento son: las *ideas, imágenes, juicios y raciocinios.*

6. *Idea* es el conocimiento que tenemos de las cosas ó de alguna propiedad referente á las mismas; por ejemplo, hombre, casa, bueno, sábio.

Las ideas se dividen por sus objetos en ideas de *sustancia* que se refieren á un ser ú objeto real, como libro hombre; de *modo* que representan las modificaciones ó propiedades de las cosas, como grande, virtuoso, y de *relación* que indican la unión ó enlace que establecemos entre las ideas cómo y, es.

Por la *forma* de sus objetos, ó sea por su comprensión, se clasifican las ideas en *concretas*, que representan las cualidades adheridas á las sustan-

cias como hermoso, prudente; y *abstractas*, que manifiestan una cualidad ó modificación separada mentalmente del objeto á que está unida como sabiduría, amistad.

Por el *número* de sus objetos ó sea por su extensión se dividen: en *universales* que indican lo que es comun á toda una clase de individuos constituyendo la especie y el género, como hombre, animal; *particulares* relativas á una parte ó individualidad no bien determinada, como algunos estudiantes, varios libros; y *singulares* ó individuales las que se refieren á lo propio y distintivo de un individuo como César, España.

7. Se entiende por *imagen* la representación exterior que se dá á una idea para hacer su objeto sensible, por medio de la fuerza creadora de la fantasía; ya combinando diversos elementos ó ya aprovechando los recuerdos que le son proporcionados por la memoria. Es preciso mucho discernimiento y sobriedad en la distribución de las imágenes. Para emplearlas son necesarias dos condiciones: que la idea haya precisión de hacerla más sensible y que necesite ser embellecida.

8. Se entiende por *juicio* la relación que establecemos entre dos ideas; una de sustancia y otra de modo.

Los términos ó elementos constitutivos del juicio reciben los nombres de *sujeto* el que representa la persona ó cosa de quien se afirma ó niega algo; *predicado* el que se refiere á la cualidad ó cosa afirmada ó negada del sujeto; y *cópula* el que indica la clase de relación que entre ambos se establece; cuando decimos, *la virtud es laudable*, formulamos un juicio cuyos dos términos *virtud* y *laudable*, representan al sujeto y predicado, y el verbo *es*, la cópula.

9. Los juicios se dividen en *afirmativos* y *negativos*. Es *afirmativo* cuando la relación establecida entre el sujeto y el predicado es de conveniencia, como, *Dios es justo*; y *negativo* cuando

dicha relación es de desconveniencia, como *el malvado no es dichoso*.

10. Se dá el nombre de *raciocinio* á la relación existente entre dos juicios. Lo que son las ideas para la formación de los juicios, vienen á ser los juicios para la constitución del raciocinio. La verdad que tratamos de demostrar en el raciocinio, se encuentra contenida en otra verdad más comprensiva y el acto por medio del cual la derivamos toma el nombre de deducción. Ejemplo. *Sé que todos los cuerpos son pesados; conozco que el aire es un cuerpo, y deduzco ó infiero que el aire es pesado*.

11. Llámanse *transiciones* á los pensamientos de que nos valemos para expresar la relación entre lo dicho anteriormente y lo que hayamos de manifestar después. Son de dos clases, *perfectas* é *imperfectas*, según que se manifieste el punto que se termina y el que se empieza, ó solamente el punto que se vá á tratar.

LECCION VII

1. Cualidades del pensamiento y su división.—2. Cualidades esenciales del pensamiento.—3. De la verdad y sus clases: vicios que se oponen á ella.—4. De la claridad y profundidad: sus vicios opuestos.—5. De la bondad y su importancia. Ejemplos.

1. Examinados ya los elementos constitutivos del pensamiento, indicaremos algo acerca de las cualidades que deben adornarle. Estas son de dos clases, *esenciales* y *accidentales*; las *esenciales* son aquellas sin las cuales no puede subsistir el pensamiento, y *accidentales* aquellas que vienen á dar valor é importancia al pensamiento que tiene ya las esenciales.

2. Se consideran como cualidades esenciales del pensamiento, la *verdad*, la *claridad* y la *bondad*; y las damos el nombre de esenciales porque

un pensamiento que no se halle conforme con la naturaleza de las cosas á que se refiere, que no sea comprendido sin esfuerzo alguno y que no tenga un fin honesto, no podemos considerarle como tal pensamiento, ni debemos emplearle en ninguna clase de obras literarias.

3. La *verdad* es considerada por los preceptistas como una de las cualidades principales del pensamiento, hasta el punto de que Boileau afirmase *que sin la verdad no puede existir la belleza*. La verdad consiste en la conformidad del pensamiento con su objeto *conformitas notionis cum objecto*, ó según manifiesta Santo Tomás es una ecuación entre el entendimiento y la cosa entendida *adæquatio intellectus et rei*. La verdad podemos considerarla de dos maneras, *absoluta ó científica* y *poética ó condicional* llamada tambien *verosimilitud*. La *absoluta ó científica* es la que se halla en perfecta conformidad con la naturaleza de las cosas tal como son ó han existido, según el concepto que acabamos de indicar. Ejemplo:

Por mucho que os encumbre la fortuna,
Por mucho que alce el pedestal la fama,
¡Solo una elevación hay sin medida:
La elevación del alma!

(MANUEL DEL PALACIO.)

La *poética ó relativa* llamada *verosimilitud*, consiste en la conformidad que guarda el pensamiento con la naturaleza de las cosas como debieran ser, admitidas ciertas suposiciones. Ejemplo:

La estreché desolado y convulsivo.
—Murió! ¿Para qué vivo?—
Grite con ánsia inacabable y fiera.
Mi madre dijo señalando al cielo:
—Dios calmará tu duelo.
¡Es la vida tan corta!... ¡ora y espera!—

(NUÑEZ DE ARCE.)

El vicio opuesto á la verdad es la *falsedad*; así pues diremos que hay falsedad en el pensamiento, cuando este no está conforme con la naturaleza de las cosas á que se refiere. Ejemplos:

Sus ilustres acciones eran hijas de la sangre noble que corría por sus venas.

(SAAVEDRA FAJARDO.)

Inverosimilitud.—Brazo á brazo los dos luchamos fuertes
Siendo de entrambos los amagos muertes;
Mas lo que admiré altivo
Fué que habiéndole muerto, estaba vivo.
Porque tan cerca de mi boca daba,
Que de mi propio aliento se animaba;
Y de esta suerte con valor incierto,
Sin duda peleó despues de muerto.

(LUIS DE BELMONTE.)

Los pensamientos *agudos é ingeniosos* suelen tambien considerarse como opuestos á la verdad.

En las obras que tienen principalmente carácter didáctico es indispensable la verdad absoluta ó científica; en las composiciones poéticas y en la novela, basta por lo comun la verdad poética ó condicional; y en las obras jocosas como los epigramas, sátiras, etc., se suelen admitir algunas veces los pensamientos falsos, cuando son nacidos del ingenio y no de la ignorancia, pero teniendo presente usarles con mucha mesura.

4. La *claridad* de los pensamientos consiste en que sean entendidos sin esfuerzo alguno por las personas á quienes van dirigidos, supuesta la aptitud necesaria para ello. Si el pensamiento careciese de esta última condición no podría ser comprendida la claridad, puesto que si bien esencialísima no deja de ser una cualidad relativa á la clase del escrito en que se emplea, á la situación de la escena que se describe y á la educación literaria de las personas á quienes aquel va dirigido. Ejemplo:

Cuando el sol radiante asoma
Por el cárdeno horizonte,
Si la alta nieve del monte
Le divisas colorar,
Al contacto de su fuego
Muy presto en agua trocada
La mirarás desatada
Correr en busca del mar.

(MELCHOR DE PALAU.)

Se llama *profundo* el pensamiento que exige alguna meditación para ser comprendido, á causa de las varias relaciones que encierra ó de la intensidad de su alcance. Suele emplearse esta clase de pensamientos en las obras destinadas á las clases doctas de la sociedad. Ejemplo:

No estima la quietud del puerto quien no ha padecido en la tempestad, ni conoce la dulzura de la paz quien no ha probado lo amargo de la guerra.

(SAAVEDRA FAJARDO.)

Los vicios opuestos á la claridad del pensamiento son: la *obscuridad*, *confusión*, *embrollo* y *enigma*.—Son *oscuros* los pensamientos, cuando no están bien circunscritas ó determinadas las ideas de que constan, ó la semejanza que se intenta establecer entre ellas es muy lejana. La *confusión* nace de haberse mezclado ideas que debieran estar separadas. Se llaman *embrollados* ó *enmarañados* los pensamientos, cuando la confusión que entre ellos existe es muy notable; y se denominan *enigmáticos*, cuando la obscuridad, confusión ó embrollo es de tal naturaleza, que aun despues de haber meditado mucho, no se encuentra el verdadero sentido del pensamiento y hay que adivinarlo. Ejemplo:

Esta forma elegante de peregrino,
De pórvido luciente dura llave,
El pincel niega al mundo mas suave
Que dió espíritu al leño, vida al lino.

(GÓNGORA)

El requisito más esencial para expresarse con claridad, es tener un conocimiento claro de la cosa que se trata de expresar, y descartar del pensamiento todas aquellas circunstancias inútiles, que sin producir efecto, solo sirven para impedir el desarrollo progresivo de las ideas que intentamos manifestar.

5. Toda obra literaria ha de ser buena, puesto que á este fin debe el hombre encaminar todas sus acciones. Ejerciendo el arte por medio del sentimiento una noble influencia en la vida tanto del individuo, como de la sociedad, es menester que el autor de toda obra, procure cumplir su misión, estudiando el alcance de sus producciones é inspirando amor al bien y á la verdad. Todo pensamiento que no tenga esta finalidad debe ser rechazado como indigno de formar parte de ninguna obra literaria. Existen abundantes ejemplos de esta cualidad en la mayor parte de nuestros escritores, pudiendo citar como modelo, la epístola moral á Fabio, de Fernandez Andrada.

LECCION VIII

1. Cualidades accidentales del pensamiento.—2. De la naturalidad, ingeniosidad y oportunidad: vicios opuestos á estas cualidades.—3. De la solidéz: vicio opuesto.—4. De la gracia y delicadeza: vicios opuestos.—5. De la novedad: vicios opuestos á esta cualidad. Ejemplos.—6. Conveniencia del pensamiento con la naturaleza de la obra.

1. Llámense cualidades accidentales del pensamiento todas aquellas que contribuyen á darle mayor importancia, cuando posee ya las esenciales. Su número es muy grande puesto que se refieren á los diversos tonos que adornan al pensamiento, no siendo de absoluta necesidad que concurren en todos ellos, como sucede con las cualidades esenciales. Nos ocuparemos solo de las más importan-

tes, como la *naturalidad*, *ingeniosidad*, *oportunidad*, *solidéz*, *gracia*, *delicadeza* y *novedad*.

2. Consiste la *naturalidad* del pensamiento en que guardando íntimo enlace con el asunto, brote de fondo del mismo sin estudio ni esfuerzo aparente; de tal manera que crea el que lee ó escucha que en igualdad de circunstancias también á él se le hubiera ocurrido. La mucha naturalidad toma el nombre de facilidad. Ejemplo:

¡Qué descansada vida
La del que huye del mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sábios que en el mundo han sido!

(FRAY LUIS DE LEÓN)

Los vicios opuestos á la naturalidad son: la *afectación* que consiste en el demasiado estudio, tanto en la elección como en la colocación de los pensamientos y de las palabras; la *exageración* que resulta de ponderar los objetos y los afectos, y la *hinchazón* que nace del abuso del lenguaje figurado y empleo de palabras pomposas y retumbantes. Ejemplo:

Hipógrifo violento
Que corriste parejas con el viento,
¿Dónde rayo sin llama,
Pájaro sin matiz, pez sin escama?

(CALDERÓN.)

Llámase pensamiento *ingenioso* aquel que necesita una penetración mental no del todo común para ser comprendido; penetración que se suele calificar con el nombre de agudeza de ingenio. Esta clase de pensamientos suelen emplearse en los escritos festivos. Ejemplo:

Flérida para mí, dulce y sabrosa.
Mas que la fruta del cercado ageno.

(GARCILASO.)

Los vicios opuestos á esta cualidad son: la *sutilidad* y el *alambicamiento*. Es *sutil* el pensamiento cuando se necesita gran perspicacia de ingenio para ser comprendido; y si á pesar de ésta apenas pueden describirse las relaciones que median entre las ideas que le constituyen, se le da el nombre de *alambicado*. Ejemplo:

Ven muerte tan escondida,
Que no te sienta venir;
Porque el placer de morir
No me vuelva á dar la vida.

(CANTAR POPULAR.)

La *oportunidad* del pensamiento consiste en que este guarde íntima relación con el asunto y el fin de la obra. Debe observarse esta cualidad con todo rigor, puesto que los adornos más primorosos cambian en ridículas frivolidades, cuando están empleados fuera del lugar que les corresponde.

3. Decimos que un pensamiento es *sólido*, cuando prueba lo que el autor desea probar, viniendo á ser como la verdad del raciocinio. Ejemplo:

La grandeza del alma en los peligros sinó va acompañada de la justicia, ya no merece llamarse grandeza de alma.

(CICERÓN.)

El vicio opuesto á la solidéz es la *futilidad*, que consiste en que los pensamientos no prueben suficientemente lo que el escritor intentó probar. Ejemplo:

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

(SAAVEDRA.)

4. Entendemos por pensamiento *gracioso* el que expresa cierta candorosa agitación, que nos impresiona de un modo agradable y hace que aparezca la sonrisa en nuestros lábios. Ejemplo:

Junto al agua se ponía
Y las ondas aguardaba,
Al verlas llegar huía,
Pero á veces no podía
Y el blanco pié se mojaba.
(GIL POLO.)

Es *delicado* el pensamiento cuando se manifiesta como cubierto con un ligero velo, para dejar el placer de adivinar ó completar alguna pequeña circunstancia que le falta y que el escritor omitió por delicadeza. Ejemplo:

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

(GUSTAVO A. BECQUER.)

Son vicios opuestos á la delicadeza, la *lijereza* é *insolencia*.

5. Decimos que un pensamiento es *nuevo* ó mejor dicho *original*, cuando no ha sido empleado antes por ningun otro escritor. Un pensamiento puede ser nuevo en el fondo ó en la forma. Lo será en el fondo, cuando nunca ni bajo ningún concepto ha sido publicado por nadie: lo será en la forma, si habiéndose ocupado ya de él otros autores, es presentado con cierto carácter de novedad, por el modo ingenioso con que sus ideas se combinan. Ejemplo:

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

(RODRIGO CARO.)

Los vicios opuestos á la novedad son: la *vulgaridad* ó el uso de pensamientos y frases demasiado comunes y empleados con frecuencia por el vulgo; y la *trivialidad* ó el empleo de aquellos que usan aun las personas mas ignorantes.

6. Los pensamientos literarios además de poseer las cualidades indicadas deben ser acomodados al tono general de la composición. Fúndase esto en el principio por todos reconocido de que entre las partes de la obra artística debe existir unidad y armonía y una y otra desaparecen desde el momento en que hay falta de conformidad entre lo que se dice y el modo de indicarlo. No queremos con esto manifestar que no puedan ser empleados pensamientos de una clase, en composiciones cuyo carácter dominante sea distinto, por ejemplo, pensamientos delicados en composiciones elevadas y al contrario. Con tal que reúnan la cualidad de ser oportunos, puede emplearse cualquier clase de pensamientos admitidos como buenos. Lo unico que aquí queremos significar, es que no prodiguemos los pensamientos de una clase determinada, en aquellas composiciones que generalmente los requieren de otra; pues en este caso el efecto total de la obra, no sería el que habíamos tratado de producir.

LECCIÓN IX

1. Figuras del pensamiento: su definicion.—2. Pueden considerarse como verdaderas figuras?—3. Su división.—4. Figuras descriptivas ó pintorescas.—5. Descripción: sus clases.—Enumeración: su división.—7. Amplificación.

1. Se dá el nombre de figuras del pensamiento á las diversas modificaciones que estos reciben, según la facultad anímica que mas principalmente influye en su expresión, á fin de presentarles con mayor gracia y energía.

2. No pueden considerarse como verdaderas

figuras, porque aunque se varíen las distintas palabras ó voces con que expresamos dichos pensamientos no por eso dejan estos de subsistir.

3. Aun cuando considerables en número las diversas formas que puede revestir el pensamiento, por lo cual no es fácil hacer de ellas una completa enumeración; sin embargo pueden clasificarse atendiendo á la facultad anémica que interviene mas directamente en su expresión, en cuatro grupos ó clases.

1.^a *Descriptivas ó pintorescas*, que sirven para adornar nuestros pensamientos, pintando los objetos de una manera detallada.

2.^a *Lógicas*, que se emplean para comunicar simples racionios.

3.^a *Patéticas*, cuyo fin es expresar enérgicamente los distintos afectos y conmociones del ánimo.

4.^a *Indirectas ó intencionales* que sirven para presentar el pensamiento con cierto disfraz ó disimulo, á fin de conseguir mejores resultados.

4. Las mas importantes de las figuras contenidas en la primera clase son: la *descripción*, la *enumeración* y la *amplificación*.

5. La *descripción* llamada por los griegos *hypotiposis*, consiste en dar una idea tan exacta y viva de las partes de un objeto, que nos parezca estarle viendo, individualizando sus mas características circunstancias.

La descripción recibe diferentes nombres, por razón del objeto descrito. Se llama *topográfica*, cuando se describen edificios, sitios y paisajes; *prosopográfica*, cuando se refiere al exterior de una persona ó un animal; *etópica*, cuando á las cualidades morales de un individuo; *característica*, cuya descripción hace referencia á una clase entera y *cronográfica*, que se refiere al tiempo en que ocurrió un hecho. Ejemplo:

Topografía.—Guarneciendo de una ria

La entrada estrecha y angosta

Sobre un peñon de la costa
Que bate el mar noche y dia,
Se alza gigante y sombría
Ancha torre secular,
Que un rey mandó edificar
A manera de atalaya,
Para defender la playa
Contra los riesgos del mar.

(NÚÑEZ DE ARCE: *el Vértigo.*)

Prosopografía. Servía en la venta, así mismo, 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 suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los piés á la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera.

(CERVANTES)

Etopeya. Era el Cardenal Cisneros varón de espíritu resuelto, de superior capacidad, de corazón magnánimo, y en el mismo grado religioso, prudente y sufrido: juntándose en él sin embarazarse con su diversidad, estas virtudes morales y aquellos atributos heróicos; pero tan amigo de los aciertos y tan activo en la justificación de sus dictámenes, que perdía muchas veces lo conveniente por esforzar lo mejor; y no bastaba su celo á corregir los ánimos inquietos, tanto como á irritarlos su integridad.

(SOLÍS)

Character. Es el hombre el más inconstante de todos los animales, á sí y á ellos dañoso. Con la edad, la fortuna, el interés y la pasión, se va mudando... Sabe disimular y tener ocultos largo tiempo sus afectos: con palabras, la risa y las lágrimas, encubre lo que tiene oculto en el corazón; con la religión disfraza sus designios, con el juramento

los acredita y con la mentira los oculta. Obedece al temor y á la esperanza; los favores le hacen ingrato, el mando soberbio.... Escribe en cera los beneficios que se le hacen, las injurias recibidas, en mármol..... El amor le gobierna, la ira le manda, &.^a

(SAAVEDRA)

Cronografía.—Era la noche y hora en que los astros
Están en la mitad de su carrera,
Y los mortales en el orbe todo
Rendidos del trabajo á la fatiga,
Del plácido reposo disfrutaban.

El viento no agitaba las florestas,
El turbulento mar estaba en calma,
Y en silencio los campos. Los ganados
Y las pintadas aves, así aquellas
Que moran en las lánguidas lagunas,
Como las que se albergan en terrenos
Erizados de espesos matorrales,
En los brazos del sueño sus amores
Olvidaban y el hombre sus cuidados:
¡Alto don de la noche silenciosa!
¡No así Dido infeliz.

(VIRGILIO)

6. La *enumeración* consiste en analizar cada una de las partes, cualidades ó circunstancias de un objeto, hasta dejarle individualizado por completo.

Se divide en *simple* y *compuesta*: la primera llamada también *enumeración de partes*, es la que acabamos de definir; y la segunda nombrada igualmente *distribución*, consiste en añadir alguna explicación ó circunstancia á cada una de las cualidades enumeradas. Ejemplos:

Enumeración simple. Ciencias útiles, principios económicos, espíritu general de ilustración: ved aquí lo que la España deberá al reinado de Carlos III.

(JOVELLANOS)

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

(CERVANTES.)

7: La *amplificación* llamada también *espolición* ó *conmoración*, consiste en ensanchar ilustrando una idea que por su importancia merece conocerse en todos sus detalles; ya para esclarecerla, ya para que se grave profundamente en el ánimo, ó ya para darla interés y novedad. Ejemplo:

¡Anciano! en toda 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.

(HOMERO: la Iliada.)

LECCIÓN X

1. Figuras lógicas: Antítesis, Paradoja. Simil ó Comparación, Concesión, Corrección, Epifonema, Gradación, Dubitación.—2. Explicación de cada una de dichas figuras. Ejemplos:

1. Las figuras mas importantes del pensamiento correspondientes á la segunda clase y que se llaman lógicas por servir para expresar simples racionios son: la *antítesis*, *paradoja*, *simil* ó *comparación*, *concesión*, *corrección*, *epifonema*, *gradación* y *dubitación*.

2. *Antítesis*. Consiste en la contraposición de unos pensamientos á otros, con el fin de hacer resaltar mas la idea que principalmente pretende-

mos expresar. Cuando se prodiga esta figura deslumbra en lugar de aclarar y degenera en afectación. Ejemplo:

Oh variedad común! mudanza cierta!
Quién habrá que en sus *males* no te *espere*?
Quién habrá que en sus *bienes* no te *tema*?

(ARGUIJO.)

Paradoja, que también toma el nombre de *en-diasis* consiste en presentar reunidas en un objeto cualidades que á primera vista parecen contradictorias é inconciliables. Es una modificación de la antítesis y debe ser fácil y natural. Ejemplo:

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

(ARGUIJO)

Simil ó comparación. Se emplea esta figura cuando unimos dos objetos que se semejan por una ó varias circunstancias ó analogías, á fin de hacer uno de ellos mas sensible y mas evidente. Estas analogías conviene que no sean tan idénticas que se confundan las cosas, ni tan lejanas que no pueda comprenderse la semejanza. Se emplea el simil para aclarar los pensamientos, adornar el discurso y fortificar el razonamiento. Puede ser breve ó amplificativo según la extensión que tenga. Ejemplo:

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

(FERNANDEZ ANDRADA)

Concesión. Es cierta especie de otorgamiento que hacemos á nuestros contrarios de una cosa, que al parecer nos perjudica, pero con deliberado intento de rebatirlo después con mas fuerza: Estas concesiones pueden ser francas ó de buena fé, y

simuladas ó artificiosas, según que se hace ó no en realidad el asentimiento. Ejemplo:

El oro decís vosotros, alienta los ingenios: *lo concedo; más ¿cuántos corazones no corrompe antes?*

(F. L. DE GRANADA)

Corrección. Se verifica esta figura cuando nos retractamos de lo que acabamos de manifestar, para reemplazar la idea por otra mas enérgica ó mas conforme á nuestro intento. Ejemplo:

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

(GARCIA DE LA HUERTA)

Epifonema. Consiste en una exclamación final por lo común sentenciosa y profunda, producida á consecuencia de lo anteriormente manifestado y que termina la narración de alguna cosa. Ejemplo:

¿A dónde vas? ¿Por despreciar el nido,
Al peligro de ligas y de balas,
Y el dueño huyes que tu pico adora?
Oyóla el pajarillo enternecido,
Y á la antigua prisión volvió las alas.
¡Qué tanto puede una mujer que llora!

(LOPE DE VEGA)

Gradación. Esta figura llamada también *climax*, consiste en presentar una serie de ideas que vayan en escala ascendente ó descendente hasta la terminación del período. Ejemplo:

Tiemble Castilla, España, Europa, el orbe,
De Alfonso la venganza.....

(GARCIA DE LA HUERTA)

Dubitación. Consiste en aparentar cierta perplejidad acerca de lo que se ha de hacer ó del partido que se ha de tomar. Puesto que la duda es un es-

tado de nuestra inteligencia, mas bien debemos incluir esta figura en el grupo de las lógicas, que no en el de las oblicuas ó intencionales. Acerca de su uso advertiremos que el asunto á que se refiera debe ser importante, pues de lo contrario argüiría necesidad ó afectación en el que la emplea. Ejemplo:

¿Qué debo hacer jueces? Si callo me confirmareis reo; si hablo me reputareis mentiroso.

(CICERÓN)

LECCIÓN XI

1. Figuras patéticas. Apóstrofe, Optación, Imprecación, Conminación, Deprecación, Interrogación, Hipérbole, Obtestación, Exclamación, Histereología, Reticencia y Prosopopeya ó personificación.—2. Estudio de estas figuras. Ejemplos:

Entre las figuras mas usadas de la tercera clase y que toman el nombre de *patéticas*, porque sirven para expresar los varios afectos y conmociones del ánimo, podemos citar como más importantes las siguientes: *apóstrofe, optación, imprecación, conminación, deprecación, interrogación, hipérbole, obtestación, exclamación, histereología, reticencia y prosopopeya ó personificación.*

2. *Apóstrofe* Es una figura por la cual se interrumpe el discurso que se dirigía á un auditorio, para hablar directamente á algún objeto, sea ó no animado y esté ó no ausente. Esta figura produce un gran efecto, pero no debe usarse sino en las violentas conmociones del ánimo. Ejemplo:

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

(ESPRONCEDA)

Optación. Consiste en la expresión de un vivo deseo. Ejemplo:

Hoy quisiera bajar al Oceano,
Y de la tierra al corazón ardiente,
Por una perla para ornar tu mano,
Por un diamante para ornar tu frente.
(SÁNCHEZ PESQUERA)

Imprecación. Empleamos esta figura para expresar nuestro vehemente deseo de que acaezcan terribles males á alguna persona ó cosa. Ejemplo:

Y el cielo te traiga á tiempo
Que pidas de casa en casa,
Como pobre mendigante
Del Albaicin á la Alhambra.
Darro, cuando de él bebieres,
Enturbie sus aguas claras,
Y las del manso Genil
Se tornen sangre de vaca.
(ROMANCERO)

Conminación. Tiene por objeto anunciar terribles males, con el fin de disuadirnos de un propósito determinado. Ejemplo:

Allí cada uno maldecirá su suerte, repitiendo aquellas tristes lamentaciones de Job: Perezca el día en que nací y la noche en que fué dicho: Concebido es este hombre.

(FR. L. DE GRANADA)

Deprecación. Consiste en hacer uso de súplicas ó ruegos para conseguir alguna cosa determinada, en favor de una persona ó de nosotros mismos. Ejemplo:

Por qué, por qué me dejas?
Señor, Dios mio, padre, vuelve y mira:
De mis ardientes quejas
Tu bondad se retira?
¿Tú cesas y mi labio á tí suspira?
(MELÉNDEZ VALDÉS)

Interrogación. Es una figura que consite en una série de preguntas, no para que nos contesten, sinó para dar más fuerza al pensamiento que pretendemos comunicar á los demás. Si á la pregunta sigue la respuesta toma el nombre de *suyección*. Ejemplos:

Interrogación.—¿Será verdad? ¿vendrá un día
En que descienda á tu suelo
La bonanza?

¿Será verdad, patria mia,
Que llegue á cumplir el cielo
Tú esperanza?

(JOSEFA UGARTE)

Subyección.—¡Alto el tren!

—Parar no puede.

—Ese tren ¿á dónde va?

—Por el mundo caminando
En busca del ideal.

—¿Cómo se llama?

—Progreso.

—¿Quién vá en él?

—La humanidad.

—¿Quién le dirige?

—Dios mismo.

—¿Cuándo parará?

—Jamás.

(MANUEL DE LA REVILLA)

Hipérbole. Por este medio atribuimos á los objetos ó á los sentimientos mayor bulto y grandeza, pero de modo que las expresiones queden reducidas á su justo valor por los oyentes ó lectores. El fin de esta figura es engrandecer los objetos, pero conviene usarla con prudencia, pues de lo contrario cansa y degenera en ridícula. Además debe procurarse que la hipérbole no traspase los límites fijados por el buen sentido. Ejemplo:

Rompieron sin temor con fiero estrago
Tus armadas, escuadras y braveza,

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

(HERRERA)

Obtestación. Consiste en poner por testigos de la verdad que sustentamos á Dios, á los hombres y á las cosas inanimadas; y cuando afirmamos que antes que se verifique ó deje de verificarse un suceso se trastornarán las leyes de la naturaleza se llama *imposible*. Ejemplos:

Obtestación.—Sí, yo lo juro venerables sombras,
Ya lo juro también, y en este instante
Ya me siento mayor, dadme una lanza.
(QUINTANA. A ESPAÑA)

Imposible.—Quién promete no amar toda la vida,
Y en la ocasión la volutad enfrena,
Seque el agua del mar, sume su arena,
Los vientos pare, lo infinito mida.
(TIRSO DE MOLINA)

Exclamación. Es un grito lanzado por la pasión, ó sea la expresión de los afectos que conmueven vivamente nuestro ánimo. Su empleo debe de ser natural y oportuno. Ejemplo:

¡Oh, cuál en tu presencia renace la esperanza!
¡Cuán bella entre las sombras empieza á relucir!
¡Ah, si, la blanca aurora ya ruge en lontananza!
¡Gracias, Señor, es ella..... la paz del porvenir!
(IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO)

Histereología. Literalmente significa *locución prepóstera* y consiste en trastornar el orden lógico de las ideas, diciendo primero lo que según ese mismo orden debiera decirse despues. Esta figura solo puede usarse en situaciones apasionadas, que absorbiendo toda nuestra atención, no nos permiten cuidar del orden lógico de los pensamientos. Ejemplo:

Muramos y arrojémonos en medio de las armas enemigas.
(VIRGILIO)

Reticencia. Consiste en interrumpir de pronto el pensamiento para pasar á otro objeto, pero dejando dicho lo bastante para que con facilidad se suponga lo que hemos omitido. No debe emplearse esta figura sino cuando nuestro ánimo se encuentra agitado por una fuerte pasión. Ejemplo:

Me late el corazón; ¿será que llega?....

La seda oigo crugir.....

Ya resuenan sus pasos temerosos.....

Se acerca.... ¡ya está aquí!

(EUSEBIO BLASCO)

Prosopopeya ó personificación. Tiene por objeto atribuir á los séres inanimados ó incorpóreos, cualidades propias de los animados ó corpóreos, particularmente del hombre. Los modos de la prosopopeya admitidos por los preceptistas son cuatro.

1.º Concediendo simplemente á los objetos inanimados é incorpóreos, cualidades propias de los animados. Ejemplos:

La ignorancia es atrevida. El oro lo corrompe todo. La tierra se sonríe con la abundancia: La cobardía es cruel.

2.º Presentando á los objetos inanimados obrando como si tuvieran vida. Ejemplo:

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

(FERNANDEZ ANDRADA)

3.º Dirigiéndoles la palabra como si pudieran entendernos. Ejemplo:

Mármol, en quien doña Inés
En cuerpo sin alma existe,
Deja que el alma de un triste
Llore un momento á tus piés.

(ZORRILLA)

4.º Introduciéndoles hablando y expresando sentimientos propios de la situación en que se hallan colocados. Ejemplo:

El rio sacó fuera

El pecho y le habló de esta manera:

—En mal hora le goces

Injusto forzador.

(FR. LUIS DE LEÓN,)

Las personificaciones pertenecientes al primero y segundo grado no exigen agitación alguna en el que habla porque son muy comunes. Las del primero pueden muy bien emplearse en toda clase de escritos en prosa, por humildes que sean. Las del segundo requieren que el tono de la composición sea algo elevado. Las personificaciones de tercero y cuarto grado suponen agitado el ánimo por sentimientos profundos y en ellas predomina especialmente el entusiasmo y apasionamiento.

LECCIÓN XII

1. Figuras indirectas é intencionales. Atenuación. Perífrasis ó circunlocución. Dialogismo, Preterición, Alusión é Ironía.—2. Explicación de estas figuras. Ejemplos.

1. Las figuras más importantes pertenecientes á la cuarta clase, llamadas indirectas ó intencionales, porque sirven para presentar el pensamiento con cierto disfráz ó disimulo son: la *atenuación*, *perífrasis* ó *circunlocución*, *dialogismo*, *preterición*, *alusión* é *ironía*.

2. *Atenuación*. Esta figura llamada tambien litote se comete cuando rebajamos artificiosamente las buenas ó malas cualidades de algun objeto, no para que se considere tan pequeño como le presentamos, sino para que se le aprecie en su justo valor. Jovellanos dice que es el lenguaje de

la modestia, por ser el medio con que rebajamos el elogio ofensivo. Ejemplo:

No soy pues bien mirado,
Tan disforme ni feo,
Que aun ahora me veo
En esta agua que corre clara y pura.

(GARCILASO.)

Perífrasis, llamada también circunlocución, consiste en manifestar el pensamiento por medio de un rodeo de palabras, ya para disfrazar ideas desagradables ó poco decentes, ó ya para presentar con novedad y belleza las vulgares y demasiado trilladas. Ejemplo:

La pálida muerte penetra con paso igual en los dorados alcázares de los reyes, que en las humildes cabañas de los pobres.

(HORACIO.)

Dialogismo. Usamos de esta figura cuando referimos textualmente un discurso fingido de dos ó más personas entre sí, ó de una consigo misma, en cuyo caso se llama soliloquio. Sirve esta figura para dar más autoridad á lo que se manifiesta, para no herir la susceptibilidad de aquellos á quienes nos dirigimos y para expresar con más viveza los hechos. Ejemplo:

A los treinta años cegó
Un pobre, y al verle andando
Por las calles tropezando,
Otro hombre le preguntó:
—¿Sin luz cómo hallais consuelo?
Y él dijo en tono profundo:
—¡El sol es la luz del mundo,
La fé es la antorcha del cielo!

(PEDRO MARQUINA.)

Preterición. Consiste en aparentar que pasamos en silencio una ó mas cosas, sobre las cua-

les insistimos con mayor fuerza. Por medio de esta figura reforzamos los hechos principales que tratamos de expresar y hacemos que se note mas lo que encierran de censurable ó de plausible segun su naturaleza y circunstancias. Ejemplo:

Paso á los puntos que conciernen, no á la infamia personal de tus vicios, no á tus torpezas y desórdenes domésticos, sinó al mayor interés de la República y á la vida y seguridad de todos nosotros.

(CICERÓN.)

Alusión. Tiene lugar esta figura cuando llamamos la atención hácia alguna cosa que no nombramos, pero que se indica lo bastante para que en virtud de la asociación de ideas se comprenda aquella que queremos recordar. Las alusiones han de ser claras y fáciles de entender pues de lo contrario mas bien que alusiones serían enigmas. Deben tambien acomodarse al tono de la composición y no despertar nunca ideas obscenas y torpes. Ejemplo:

El conquistador que se empeña en acumular coronas sobre su cabeza, acaba por perderlas todas; quien no se satisface con la posesión de vastos imperios, va á consumirse en una roca solitaria en la inmensidad del Océano.

En cuyo ejemplo se hace alusión á Napoleón I.

(BALMES.)

Ironía. Consiste en decir precisamente lo contrario de lo que se piensa ó de lo que se quiere dar á entender. El tono de la voz en el que habla y el conocimiento que el oyente ó lector tiene del demérito de la persona designada por la palabra irónica dan á conocer el verdadero sentido de esta figura. Indican los preceptistas diversas formas de ironía, según la intención con que se usa y las circunstancias de su empleo; siendo la mas notable el

sarcasmo que añade á la definición general de la ironía, la burla y el escarnio dirigidos á persona indefensa ó abatida por la desgracia. Ejemplos:

Ironía. ¡Oh piadosas gentes! ¡Hasta en sus huertos les nacen dioses!

(JUVENAL.)

Sarcasmo. Tú que destruyes el templo de Dios y le reedificas en tres dias, sálvate á tí mismo; si eres el hijo de Dios desciende de esa cruz.

(SAN MATEO.)

LECCIÓN XIII

1. Del lenguaje como forma externa de la obra literaria.—2 Su definición y división.—3. Diversos caracteres del lenguaje en su desarrollo histórico.—4. Elementos que entran á formar el lenguaje.—5. De la palabra como elemento del lenguaje: sus formas.—6. Partes que constituyen la palabra: letras, sílabas y raíz.—7. Clasificación de las palabras.

1. Manifestado ya lo referente al pensamiento considerado como forma interna de la obra literaria, pasaremos á ocuparnos de su exteriorización por medio del lenguaje, puesto que este es el medio que tenemos á nuestro alcance para comunicar á los demás cuanto pasa en nuestro interior,

2. Damos el nombre de lenguaje á *toda colección de fenómenos orgánicos, significativos de hechos internos ó de conciencia.*

El lenguaje puede ser *mímico* ó de acción, compuesto de gestos, actitudes y movimientos, como el llanto, la risa, un suspiro, &.^a; y *oral*, que como su nombre lo indica, está formado por sonidos producidos por el aparato vocal y se subdivide en *inarticulado*, compuesto de gritos ó sonidos sin articular y *articulado* constituido por la palabra, privilegio especial concedido por Dios al hombre.

3. El lenguaje en un principio fué de muy sim-

ple estructura y escaso en términos, en conformidad con las necesidades del hombre primitivo, de suyo sencillas y reducidas. Después á medida que sus necesidades fueron aumentándose, exigieron la invención y adopción de palabras nuevas. Y por último la mayor cultura y un gusto más delicado crearon artificiosos giros y mayor esmero en el modo de expresión.

4. De la íntima relación existente entre el pensamiento y el lenguaje se desprende la que media entre los elementos de uno y otro. Los del pensamiento según ya hemos indicado son, *ideas, imágenes, juicios y raciocinios*; y los del lenguaje, *letras, palabras, oraciones y cláusulas*.

5. La palabra como elemento del lenguaje hablado, es el conjunto de sonidos articulados, mediante los cuales el hombre expresa todas sus ideas y sentimientos. Mas para que á la palabra podamos darla este nombre es menester que represente un pensamiento, pues sino solo será un sonido sin valor alguno.

La palabra tiene dos formas: una *natural* ó *hablada* y otra *artificial* ó *escrita*. La primera es como acabamos de manifestar un sistema de sonidos articulados producidos por el aparato vocal; y la segunda un sistema de signos gráficos, dibujados en una superficie cualquiera que representan los objetos ó ideas que se expresan en el lenguaje ó los sonidos articulados. Cuando es representación gráfica de los objetos ó ideas, la escritura se llama *ideográfica* ó *geroglífica*, y si representa los sonidos articulados *alfabéticas*.

6. Los elementos constitutivos de las palabras son; la *letra*, la *silabas* y la *raíz*. La letra es el elemento más simple á que podemos llegar en el análisis de la palabra, y constituye un sonido sin variación; la sílaba está formada por varias letras que se pronuncian en una sola emisión de voz y la raíz se halla constituida por la sílaba ó sílabas que forman la parte permanente de la palabra, ó que

expresan la idea fundamental de esta. Al lado de este elemento permanente de la palabra, están la parte ó partes variables de la misma que toman el nombre de prefijos y sufijos segun que precedan ó se pospongan á la raíz.

7. Segun la Academia, nuestro idioma admite nueve clases de palabras.

Las palabras se dividen tambien atendiendo á la ley que preside á su formación y al diverso sentido que encierran. Por su estructura en *primitivas* si se las considera como el tronco de las que teniendo la misma raíz difieren solo en su terminación, (casa, arte;) *derivadas*, si toman su forma de las raíces primitivas, (casero, caserío, artista, artesano, artero;) *simples*, si constan de un solo vocablo (coche, pelo;) *compuestas*, si se forman de dos ó más vocablos simples (carri-coche, peli-rubio.) Por el diverso sentido que encierran se dividen en *propias*, si designan el objeto ó idea para cuya expresión fueron creadas, (espejo, fuente;) *trasladadas*, si se desvían del sentido primitivo (espejo social, espejo del alma, fuente de riqueza, fuente de salud.)

Hay otras clases de palabras como son: *equivocas*, las que se toman en varias acepciones (cuarto, cabo, sierra;) *sinónimas*, si significando la idea fundamental de un objeto, varían en algun accidente, (auxiliar, socorrer, amparar;) *técnicas*, las pertenecientes á ciencias y artes (polígono, meridiano, metáfora;) *cultas*, las derivadas de las lenguas muertas, latina y griega principalmente, (libidinos, claudicación.)

LECCIÓN XIV

1. Unión de las palabras entre sí.—2- Oración gramatical: su definición.—3. Elementos esenciales y accidentales de la oración.—4. División de las oraciones: simples y compuestas; principales y accesorias; incidentales y subordinadas. --5.—Medios de enlazarse las oraciones.—6. Cláusula: su definición y división.—La unidad considerada como condición indispensable de la cláusula.

1. Las palabras al enlazarse unas con otras por medio de la concordancia, régimen y construcción dan lugar á las oraciones y cláusulas.

2. Se entiende por oración la expresión oral de un pensamiento, ó el conjunto de palabras que encierran sentido completo.

3. En la oración hay que distinguir dos clases de elementos, *esenciales* y *accidentales*. Los elementos *esenciales* ó términos de la oración son: el *sujeto*, palabra que expresa la idea de quien se afirma ó niega algo y el *atributo* ó *predicado* que indica la modificación ó cualidad que atribuimos al sujeto. En este ejemplo, *Dios es Todopoderoso*, *Dios* es el sujeto y *es todopoderoso* el atributo ó predicado. Los elementos *accidentales*, que están representados por todas las demás partes de la oración, toman el nombre de complementos *directos* cuando se refieren al sujeto. (El estudiante *aplicado*) *indirectos*, si al atributo (recibirá la recompensa *de sus estudios y circunstancias*, si sirven para expresar alguna circunstancia de tiempo, modo, lugar, causa, instrumento, etc., (*en breve tiempo*.)

4. Las oraciones se dividen en *simples*, si constan de un sujeto y un complemento ó predicado (*Pedro ama la virtud*;) y *compuestas*, si constan de dos ó más; en cuyo caso equivalen á

tantas simples como sujetos y predicados tengan. (*¡Tal embarazo le causaba la lanza, adarga, espuela y celada, con el peso de las antiguas armas. Cervantes!*). *Principal* es la oración que por sí sola forma sentido perfecto (*Sevilla había cultivado las artes antes de los Reyes Católicos. Jovellanos*); y *accesoria*, la que nada significa por sí sola, necesitando del concurso de la principal de la cual depende. (*Cuando la Providencia en la balanza de la humanidad hacía pesado el destino de los pueblos y ligero el destino de los reyes.... Donoso Cortés.*) Son *incidentales* las oraciones que modifican algún término de la principal, determinando ó aclarando el sentido, y siendo generalmente de relativo. (Y por otra parte guiaste á tu pueblo, *que habías librado y redimido*, y con gran fortaleza lo llevaste á la tierra prometida. Fr. Hernando de Zárate.) Se llaman *subordinadas* las que sirven para ampliar ó explicar el sentido de las principales, siendo con frecuencia de infinitivo. (Atila, visto que por este inconveniente sus soldados se turbaron, *y temían de entrar en la pelea*, les habló según se dice en esta manera. Mariana.)

5. Las oraciones se enlazan unas con otras por medio de las conjunciones, relativos y por los modos del verbo, como son los infinitivos, gerundios, etc.

6. Por *cláusula* se entiende una reunión de palabras, que formando sentido perfecto, encierran uno ó varios pensamientos estrechamente enlazados.

Las cláusulas se dividen atendida su *extensión*, los *elementos* que las constituyen y su forma.

Por su *extensión* pueden ser *cortas* y *largas*, según que en cada una de ellas se reúnan más ó menos pensamientos principales, y que cada uno se encuentre más ó menos ilustrado por otros secundarios. Ejemplos:

Cláusula corta. Los buenos buscan á los buenos y los malos á los malos.

Cláusula larga. Los buenos buscan á los buenos, porque convienen con ellos y juntos practican la virtud; y los malos á los malos, porque se celebran y aplauden mutuamente sus vicios.

Por los *elementos* que constituyen las cláusulas, se dividen en *simples* y *compuestas*. Cláusula *simple* es la que consta de una sola oración principal, aunque vaya acompañada de expresiones secundarias que ilustren ó modifiquen alguna ó algunas de sus partes; y *compuesta* la que tiene dos ó más oraciones principales. Ejemplos:

Cláusula simple. En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.
(CERVANTES)

Cláusula compuesta. No es la muerte mala sinó para quien es mala la vida; porque los hombres que bien viven, en la muerte hallan el galardón.
(PÉREZ DE OLIVA)

Con referencia á su *forma*, las cláusulas se denominan *sueltas*, sinó están enlazadas entre sí por partículas conexas y *periódicas* en el caso contrario. El lenguaje en que abundan las cláusulas sueltas se llama *cortado*, y si predominan las periódicas toma el nombre de *periódico*. El primero tiene mejor aplicación en composiciones epistolares, históricas y didácticas, y el segundo es más conveniente y más frecuentemente empleado en los panegíricos, oraciones fúnebres y en los pasajes que demandan gran pompa y dignidad. Los períodos suelen dividirse en *miembros* ó *colones*, que son las proposiciones principales de la cláusula compuesta; é *incisos* que se refieren á las oraciones incidentales ó complementos de la misma.

Si el período consta de dos, tres ó cuatro miembros, se llamará respectivamente *bimembre*, *trimembre*, ó *cuatrimembre*; si pasa de este número

tomará el nombre de *rodeo periódico* y si tuviera demasiada extensión le llamaremos *tásis*.

En todo período tenemos que considerar dos partes: la primera que se extiende desde su principio hasta el punto en que empieza á decaer el sentido se llama *prótesis*; y la segunda que comprende todo lo que resta hasta la conclusión, se denomina *apódosis*. Ejemplos:

Cláusula suelta. Ningún enemigo mayor de la naturaleza que la guerra; quien fué autor de lo criado lo fué de la paz: con ella se abraza la justicia.

(SAAVEDRA)

Cláusula periódica. Fué tanto el asombro de Moctezuma cuando se vió tratar con aquella ignominia, que le faltó al principio la acción para resistir y después la voz para quejarse.

(SOLÍS)

7. La unidad es considerada como condición indispensable de la cláusula, y consiste en que todas sus partes estén conexas de tal manera que produzcan en el ánimo la impresión de un solo objeto. Se oponen á la unidad de la cláusula los paréntesis demasiado largos, incluir pensamientos que tengan poca conexión entre sí y los frecuentes cambios de escena.

LECCIÓN XV

1. Cualidades de las voces ó palabras.—2. Pureza: sus vicios.—3. Corrección.—4. Claridad: vicios contra ella.—5. Propiedad y exactitud: vicios opuestos.—6. Naturalidad.—7. Decencia.—8. Oportunidad.—9. Del epíteto: sus reglas.

1. Las principales cualidades que deben tener las voces ó palabras son: *pureza, corrección, claridad, propiedad, exactitud, naturalidad, decencia y oportunidad*.

2. Palabra *pura* es la que pertenece al fondo común del idioma, ó está autorizada por el uso de los buenos autores.

Opónense á la pureza de las voces: el *barbarismo* ó uso de palabras extranjeras; el *neologismo*, ó empleo de palabras nuevas y el *arcaismo* ó uso de voces anticuadas. Los barbarismos reciben el nombre de los pueblos de donde proceden las palabras; así se dice galicismo, italianismo, grecismo, latinismo, &^a, según que la voz proceda de la lengua francesa, italiana, griega, latina, &^a. Como ejemplos de barbarismo podemos citar las palabras francesas *soirée, bouquet, toilette*, &^a. Los neologismos solamente deberemos admitirles por lo que se refiere á las voces, cuando no haya palabra con que expresar la idea que pretendemos enunciar, asimilando su escritura y pronunciación á la índole propia de la lengua. Podemos citar como ejemplos de neologismos las voces, *ferro-carril, termómetro, telé-fono, fonó-grafo*, &^a. Los arcaismos suponen siempre la derogación de una ley gramatical ó una modificación en el carácter del idioma. En poesía, especialmente en escritos festivos, suelen emplearse algunas veces palabras anticuadas, pero en composiciones serias y obras en prosa, constituiría un defecto que debe cuidadosamente evitarse. Ejemplos de palabras arcaicas lo serán: *tristura, aguende, guisa, amiganza*, &^a.

3. Son *correctas* las palabras cuando en su material estructura y en la concordancia y régimen se observan puntualmente los preceptos gramaticales. Por lo tanto no serán correctas las voces *corónica, cencia, quarte, felice*, &^a. Algunas de estas voces suelen usarse en poesía aunque raras veces, pues con frecuencia son arcaismos mas bien que licencias poéticas. En los escritos en prosa nunca pueden ser toleradas.

4. Las palabras serán *claras* cuando el sentido que encierran sea fácilmente entendido por aquellos á quienes van dirigidas.

Se oponen á la claridad de las expresiones el uso de voces *técnicas*, *cultas*, *equivocas* y *homónimas*. De las tres primeras ya nos hemos ocupado al hablar de la clasificación de las palabras, y por voces *homónimas* se entienden las que escribiéndose y leyéndose de igual manera, pueden referirse á dos ó más partes distintas de la oración; v. g. *caso*, *clavo*, *velo*, que pueden ser nombres sustantivos ó verbos. Tanto esta clase de palabras como las *equivocas*, tienen solo cabida en composiciones *jocosas*.

5. La *propiedad* de las palabras consiste en que enuncien la idea que pretendemos dar á conocer, y la *exactitud*, en que la enuncien por completo, sin recargarla de circunstancias que no le convengan.

El vicio opuesto á la propiedad es la *impropiedad*, que consiste en enunciar diferente idea de la que deseamos. Podrá evitarse este defecto teniendo un profundo conocimiento del valor etimológico de las voces y en particular de los sinónimos, conociendo muy á fondo la lengua en que se escribe.

Los vicios opuestos á la exactitud son: la *vaguedad* y la *redundancia*. La *vaguedad* consiste en manifestar la idea con falta de precisión, pudiendo ser referida á otra. Ejemplo:

Te regalaré una cosa que creo ha de agradarte. En este ejemplo la palabra *cosa* encierra vaguedad, puesto que nada determina.

La *redundancia* se comete cuando usamos palabras supérfluas para expresar una idea. Ejemplo:

Llevaba el héroe una corona de ramas de laurel, entretejidas unas con otras. Las últimas palabras de este ejemplo encierran redundancia, puesto que expresan la misma idea que las que anteceden.

6. Serán *naturales* las expresiones cuando además de ser inteligibles aparezcan tan fáciles que el lector juzgue al leerlas que colocado en igualdad de circunstancias también él mismo las hubiese empleado. Para conseguir esta cualidad se

debe meditar mucho el asunto y no escribir sinó sobre cosas que se tengan bien conocidas, analizando todos los términos antes de ser empleados.

7. Serán *decentes* las palabras que no despierten ideas deshonestas ó torpes. Toda expresión obscena ó grosera debe proscribirse y cuando el asunto exija forzosamente su empleo, deberemos usar de ingeniosos rodeos que la disfracen.

8. Decimos que son *oportunas* las palabras que guardan conformidad con el tono general de la obra, atendiendo igualmente á las circunstancias de persona, lugar y tiempo. Así pues, no deberán usarse expresiones bajas ó vulgares en composiciones elevadas y sérias, ni palabras altisonantes en obras ligeras ó festivas.

9. Los *epítetos* son adjetivos, sustantivos, participios y aun oraciones incidentales, que tienen por objeto expresar cualidades y propiedades pertenecientes á personas y cosas.

Las reglas mas importantes para el uso de los epítetos son: que se empleen con oportunidad, que añadan fuerza y belleza á la expresión y que sean interesantes. Ejemplo:

En el *mezquino* lecho
De *carcel solitaria*
fiebre *lenta* y *voraz* me consumía,
Cuando *sordo* á mis quejas
Rayaba apenas en las *altas* rejas
El *perezoso* albor del *nuevo* día

(JUAN NICASIO GALLEGO)

LECCIÓN XVI

1. Principales cualidades de la cláusula.—2. Pureza y vicios contra ella.—3. Claridad y sus vicios.—4. Unidad.—5. Energía.—6. Harmonía: sus elementos.—7. División de la harmonía: mecánica é imitativa.—Ejemplos:

1. Las cualidades más importantes de la cláusula cualquiera que sea su forma y extensión pue-



den reducirse á cinco: *pureza, claridad, unidad, energía y armonía*. Las tres primeras son indispensables en toda cláusula y las dos últimas son también muy importantes, si deseamos obtener el efecto apetecido por la composición.

2. Para que pueda llamarse *pura* una cláusula, es menester no solo que todas las palabras que la compongan pertenezcan al fondo común del idioma, sino también que esté arreglada á los preceptos gramaticales y tenga un giro conforme á la índole peculiar de la lengua.

Los vicios opuestos á la pureza de la cláusula son: el *solecismo, idiotismo y neologismo*. El *solecismo* es una viciosa construcción gramatical. Ejemplo:

Pidió las llaves á la sobrina del aposento.

(CERVANTES)

El *idiotismo* consiste en ciertas maneras de hablar, propias del idioma, que tomadas al pié de la letra ofrecen un sentido disparatado. Ejemplo:

Haz también entendimiento,
Que te costará lo mismo.

(IGLESIAS)

Los neologismos llamados sintáxicos, para diferenciarles de los de palabra, consisten en admitir giros y locuciones tomándoles de otras lenguas y recibiendo los nombres de *galicismo, latinismo, grecismo, &.^a*, según la lengua de que procedan. Ejemplo

—Vois no sois *que* una purista:
Y ella dijo:—A mucha honra.

(IRIARTE)

3. La *claridad* de la cláusula consiste en que exprese con la debida distinción el pensamiento que encierra.

Los vicios opuestos á esta cualidad esencialísima de la cláusula son: la oscuridad y ambigüedad, que proceden de la defectuosa construcción de las

palabras ó de la mala elección de las mismas. Por tanto serán viciosas y oscuras las cláusulas en que los adverbios, los relativos y los pronombres no estén ocupando el lugar que les corresponde; esto es, lo más cerca posible de las palabras á que se refieren.

Ejemplos de oscuridad y ambigüedad de la cláusula.

Por la mala colocación de los adverbios. *Muchas veces* el vulgo con sus malicias oscurece la verdad, por ser los hombres inclinados á lo peor.

(MARIANA)

Por la mala colocación de los relativos. Así como Sancho Panza los vió dijo: esta es cadena de galeotes, gente forzada del rey, *que vá á las galeras*.

(CERVANTES)

Por la mala colocación de los pronombres. César preguntaba á sus soldados porque desconfiaban de *su* valor y actividad.

4 La *unidad* de la cláusula consiste, según ya hemos indicado, en que todos los elementos que entran á formarla contribuyan cada uno por su parte á constituir un todo harmónico, produciendo en nuestro ánimo la impresión de un solo objeto. Para conseguir esta cualidad se debe procurar cerrar completamente la cláusula, evitando el repentino cambio de asunto, los largos é innecesarios paréntesis, é incluir pensamientos que tengan poca conexión y enlace.

5 La *energía* de la cláusula depende de que las diversas partes que entran á formarla se encuentren coordinadas de tal manera que presenten el pensamiento del modo mas vigoroso posible. Para conseguir esta cualidad en la cláusula es menester; suprimir toda palabra inútil, no multiplicar sin necesidad las palabras conexivas, relativas y modificativas, colocar aquellas que indican las ideas mas importantes en el sitio donde puedan ha-

cer mayor impresión y procurar que los miembros de la cláusula vayan aumentando en importancia.

6. La *harmonía* de la cláusula consiste en que la combinación de sus partes sea tal que resulte agradable al oído y fácil á la pronunciación.

Tres son los elementos de la harmonía: la *metodía*, resultante de la agradable sucesión de sonidos: el *ritmo de tiempo* consistente en la acertada distribución de acentos y pausas, y el *ritmo de acento*, que proviene de la buena combinación de sonidos fuertes y débiles

7. La harmonía se divide en *mecánica* é *imitativa*. La harmonía *mecánica* consiste en la feliz combinación de los sonidos que se emplean y convienen á toda clase de composición, pudiendo por lo tanto referirla á la melodía. Se oponen á ella: el *hiato*, ó concurrencia de vocales de la misma especie, v. g. Convenía á ambos; la *cacofonia*, ó reunión de consonantes ásperas y de difícil pronunciación, v. g., atroz, zozobra; la *monotomía* ó repetición de un mismo sonido v. g. Estos ecos lejos suenan; y el *sonsonete* ó repetición de sílabas ó de desinencias semejantes, v. g. Jugaba con el jinete como si jugase con un juguete.

La harmonía *imitativa* se refiere á la perfecta relación de los sonidos con las ideas que las palabras expresan.

Se la llama imitativa porque establece cierta semejanza entre los movimientos de la lengua y los de la naturaleza.

Por la analogía de los sonidos podemos expresar:
1.º Los sonidos de la naturaleza (onomatopeya.) 2.º El movimiento físico y sensible de los cuerpos. 3.º Las conmociones y efectos del ánimo. Ejemplos:
Imitación de los sonidos de la naturaleza.

Y se mira un madero
Del relámpago lívido á la lumbre,
Y ruge ronco el huracán severo,
Y en pedregosa cumbre
Se revuelve feróz la muchedumbre.

(BERNARDO LOPEZ)

Imitación del movimiento físico y sensible de los cuerpos.

Ora rápido y vivo
El ciervo fugitivo,
Ora acompañe lento y sosegado
El tardo buey con el fecundo arado.

(MARTINEZ DE LA ROSA)

Imitación de las conmociones y afectos del ánimo.

En hora buena vengas
De luces matutinas,
De rayos coronado
Y llamas nunca extintas,
A henchir las almas nuestras
De paz y de alegría.

(JOVELLANOS)

LECCIÓN XVII

1. Elegancias del lenguaje. Su definición y división.—
2. Elegancias por adición ó supresión.—3. Elegancias por repetición.—4. Elegancias por combinación. Ejemplos:

1. Reciben el nombre de *elegancias* ó *figuras de dicción* ó de *palabra*, la simple repetición, omisión ó aproximación de ciertas palabras que sirven para dar mayor belleza gracia y energía al lenguaje. Aunque su número es considerable podemos reducirlas á tres grupos. 1.º Elegancias por *adición* y *supresión*; 2.º Elegancias por *repetición*; 3.º Elegancias por *combinación*.

2. Las elegancias por *adición* ó *supresión* comprenden la *conjunción* ó *polisíndeton*, la *disyunción* ó *asíndeton* y la *adjunción*. La *conjunción* ó *polisíndeton* consiste en multiplicar las conjunciones entre los miembros de una cláusula, la *disyunción* ó *asíndeton* en suprimirlas y la *adjunción*, en sobreentender un mismo verbo en diferentes oraciones. Ejemplos:

Conjunción: Por ver si activo su prisión quebranta
Vuelve á luchar mi cuerpo y forcejea,

Y se encorba y se baja y se levanta
Y se dobla y se estira y se cimbreo.
(CAMPOAMOR)

Disyunción: Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males,
Entre tus brazos cierras.
Trabajos inmortales,
A tí y á tus vasallos naturales.
(FR. LUIS DE LEON)

Adjunción. De hoy en adelante á todo crítico,
se le llamará envidioso, á toda prueba calumnia, á
toda censura libelo y á todo racionio personalidad
é insulto.

(MORATÍN)

3. A las elegancias por *repetición* pertenecen la
repetición, conversión, complexión, conduplicación, re-
duplicación, concatenacion, epanadipsris y conmu-
tación.

La *repetición* consiste en empezar los incisos ó
miembros de una cláusula con unas mismas palabras.
Ejemplo:

Sueña el rico en su riqueza
Que más cuidados le ofrece;
Sueña el pobre que padece
Su miseria y su pobreza;
Sueña el que á medrar empieza;
Sueña el que afana y pretende;
Sueña el que agravia y ofende;
Y en el mundo en conclusión,
Todos *sueñan* lo que són
Aunque ninguno lo entiende.

(CALDERÓN)

La *conversión* repite una palabra al fin de los inci-
sos ó miembros. Ejemplo:

Ladrones *sois*, homicidas *sois*, salteadores *sois*,
(CERVANTES)

La *complexión* se compone de las dos anteriores;
es decir, repite una palabra al principio y otra al fin
de cada inciso ó miembro. Ejemplo:

Por cierto, Señor, *el que* tales voces no oye, sordo es; y *el que* con tan maravillosos resplandores no os vé, ciego es; y *el que* vistas todas estas cosas no os alaba, mudo es.

(FR. LUIS DE GRANADA)

La *conduplicación* tiene por objeto repetir al principio de un inciso, la palabra con que termina el anterior. Ejemplo:

Si de mis ansias el amor supiste.
Tú que las quejas de mi voz llevaste,
Oye, no temas, y á mi ninfa *dile*,
 Dile me muero.
Filis un tiempo mi dolor sabía,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
Quísome un tiempo, mas agora *temo*,
 Temo sus iras.

(VILLEGAS)

La *reduplicación* repite consecutivamente una palabra en un mismo inciso ó miembro. Ejemplo:

La niña desque lo oyera
Díjole con osadía;
Tate, tate, caballero,
No hagais tal villanía.
.....
Con vergüenza el caballero
Estas palabras decía:
Vuelta, vuelta, mi señora
Que una cosa se me olvida.

(DEL ROMANCERO)

La *concatenación* consiste en empezar los incisos ó miembros de una cláusula, con palabras tomadas del que le antecede, viniendo á ser una conduplicación continuada. Ejemplo:

No hay criatura sin *amor*,
Ni *amor* sin *celos* perfecto,
Ni *celos* libres de *engaños*,
Ni *engaños* sin fundamento.

(TIRSO DE MOLINA)

La *epanadiplosis* ó sobre reduplicación tiene lugar

cuando la primera y la última palabra de una cláusula sean las mismas. Ejemplo:

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

(ARGUIJO)

La *conmutación* ó retruécano, llamado también reflexión, consiste en emplear en uno de los incisos de la cláusula, las mismas palabras que tiene el que le antecede, aunque invirtiéndolas en orden y régimen. Ejemplo:

En tiempo de las bárbaras naciones
Colgaban de las cruces los ladrones;
Pero ahora en el siglo de las luces
Del pecho del ladrón cuelgan las cruces.

(HUGO FÓSCOLO)

4. Las elegancias por *combinación* reúnen en la cláusula palabras análogas ó semejantes y suelen subdividirlas los preceptistas en tres grupos: 1.º por combinación de sonidos; 2.º de accidentes gramaticales, 3.º de significación.

Las correspondientes al primer grupo son: la *aliteración*, *asonancia*, *equivoco* y *paronomasia*.

La *aliteración* reúne en una cláusula palabras que tienen una misma letra. Ejemplo:

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

(RODRIGO CARO.)

La *asonancia* termina dos ó más incisos con palabras cuyas últimas sílabas son idénticas. Ejemplo:

Hay *alcalde* que de *valde*
Por solo hacer de *alcalde*
Me pondrá de San Lorenzo

(ALARCÓN)

El *equivoco* repite una palabra en dos ó más acepciones diferentes. Ejemplo:

A las *Córtes* vais buen Cid,
Y á lo que os lleva á la *corte*
A de dar *corte* la espada,
Porque no tiene otro *corte*

(DEL ROMANCERO)

La *paranomasia* conviene á palabras que sin ser equívocas solo se diferencian en alguna letra ó sílaba. Ejemplo:

¡Qué galan entró Verger
Con cintillo de *diamantes*:
Diamantes que fueron antes
De amantes de su mujer!

(CONDE DE VILLAMEDIANA)

Las elegancias por combinación correspondientes al 2.º grupo son: la *derivación*, la *polipote* y la *similicadencia*.

La *derivación* consiste en usar en una misma cláusula palabras que proceden de una misma radical. Ejemplo:

La victoria al matador
Abrevia, y el que ha sabido
Perdonar, lo hace mejor;
Pues mientras vive el *vencido*,
Venciendo está el *vencedor*

(ALARCÓN)

La *polipote* emplea una parte variable de la oración bajo diferentes formas gramaticales. Ejemplo:

Pues muerte aquí te daré
Porque no *sepas* que *sé*
Que *sabes* flaquezas mías.

(CALDERÓN)

La *similicadencia* se produce cuando se terminan dos ó más incisos ó miembros de una cláusula con nombres puestos en los mismos casos ó con verbos en los mismos tiempos y personas. Ejemplo:

Montes de agua lo *combaten*,
Vientos opuestos lo *azotan*,

Ardientes rayos lo *alumbran*
Continuos truenos lo *asordan*.

(LARRA)

Las elegancias por combinación pertenecientes al tercer grupo són: la *sinonimia* y la *paradiástole*.

La *sinonimia* hace uso en una cláusula de dos ó más palabras sinónimas, no indicando su significación: Ejemplo:

Nada haces, nada intentas, nada imaginas, que yo no vea, no oiga y hasta sienta.

(CICERÓN)

La *paradiástole*, emplea en una cláusula términos sinónimos, indicando su distinta significación. Ejemplo:

Fué constante sin tenacidad, humilde sin bajeza, intrépido sin temeridad.

(CAPMANY)

LECCIÓN XVIII

1. Tropo: su definición.—2. Orígen de los tropos.—3. Su división.—4. Metáfora: sus clases reglas y ejemplos.—5. Sinécdoque: sus clases, reglas y ejemplos.—6. Metonimia: sus clases, reglas y ejemplos.—7. Tropos de sentencia.—8. Ventajas de los tropos.

1. La palabra *tropo* de orígen griego y que significa *vuelta, cambio*, no es otra cosa que la *traslación de una palabra de su sentido propio á otro figurado, en virtud de alguna semejanza ó analogía que existe entre ambos*. Las palabras por lo tanto pueden tener estos dos sentidos; así cuando decimos: *la madre cariñosa se desvela por sus hijos*, la palabra *madre* está tomada en sentido propio; pero si decimos: *la ociosidad es madre de todos los vicios*, la tomamos en sentido figurado ó traslaticio.

2. Acerca del orígen de los tropos diremos que se encuentra basado en la necesidad y la imagina-

ción, como también en las analogías existentes entre los objetos y que por la asociación de las ideas comprende la razón.

3. La relación que media entre el sentido propio y el figurado de las palabras, puede ser de tres especies: 1.^a de *semejanza* de cualidad; 2.^a de *coexistencia* de lugar; 3.^a de *sucesión* de tiempo. Tres, pues, serán los fundamentales tropos que habremos de considerar en conformidad con la clasificación que acabamos de establecer; *metáfora*, *sinécdoque* y *metonimia*, á los que pueden reducirse los llamados de *sentencia* por algunos autores.

4. La *metáfora* es un tropo que consiste en trasladar el sentido propio de una palabra á otro figurado, á causa de cierta relación de *semejanza* que existe entre ambos.

La *metáfora* se divide en *simple continuada*, y *alegórica* ó *alegoría*. Es *simple* cuando solo una palabra está tomada en sentido traslaticio: v. gr. ¿Quién podrá salvar la *nave* del Estado?; *continuada*, cuando se traslada el sentido de dos ó más palabras: v. gr. ¿quién podrá salvar la *nave* del Estado, próxima á *estrellarse* en los *escollos* de la anarquía?; *alegórica* ó *alegoría* cuando sus términos se toman en sentido figurado: v. gr. ¿quién podrá salvar la vacilante *navecilla* próxima á *estrellarse* en los *ascollos* del ir-ritado mar?

Las principales reglas para el empleo de la *metáfora* son: que la semejanza entre los objetos sea clara y manifiesta, que realce el pensamiento, no tomándose de objetos bajos ó indecorosos y que sobre un objeto no se acumulen dos ó más *metáforas* diferentes.

5. La *sinécdoque* es un tropo en el cual el sentido propio de una palabra y el figurado guardan cierta relación de *conexión* ó *coexistencia*. Las variedades de la *sinécdoque*, admitidas por los preceptistas pueden reducirse á la relación de parte á todo y viceversa. Las principales especies son las siguientes:

1.^a La parte por el todo y al contrario: v. gr. dos mil *bayonetas* por dos mil *fusiles*. El *hombre* ha sido formado de barro, en lugar de decir el *cuerpo del hombre*.

2.^a El género por la especie y viceversa, v. gr. El *bruto cordobés* hijo del rayo, en lugar del *caballo*. Con el sudor de tu rostro, ganarás el *pan* en lugar de el *alimento*.

3.^a La especie por el individuo y al contrario: v. gr. Así lo asegura el *Apostol*, en lugar de decir *San Pablo*. Ese hombre es un *Nerón* en lugar de un *cruel*.

4.^a La materia de que está hecha una cosa por la cosa misma; v. gr. Desnudó el *acero* por la *espada*.

5.^a El número singular por el plural y al contrario: v. gr. El *español* es valiente y comedido, en lugar de los *españoles*. La patria de los *Jovellanos*, *Cervantes* y *Marianas*, por *Jovellanos Cervantes* y *Mariana*.

6.^a El continente por el contenido: v. gr. Apuró la *copa* por el *licor*.

7.^o El abstracto por el concreto: v. gr. La *juventud* es irreflexiva en lugar de los *jóvenes*.

La regla mas importante para el empleo de la sinécdoque es que la traslación que haya de hacerse esté autorizada por el uso. Faltaríamos á ella si sustituyésemos, v. gr. la palabra *barco* por la palabra *quilla* y dijéramos veinte quillas salieron del puerto.

6. La *metonimia* es un tropo que consiste en trasladar el sentido propio de una palabra á otro figurado por una relación de sucesión que existe entre ambos. Los diferentes modos de traslación que los retóricos asignan á este tropo pueden reducirse á la causa por el efecto y al contrario. Las principales variaciones de la metonimia son las siguientes:

1.^a La causa por el efecto y al contrario; v. gr. El *sol* abrasa los campos, en lugar de el *calor*.

2.^a El lugar por la cosa que de él procede; v. gr. Una copa de *Jerez* por el *vino* procedente de aquel punto.

3.^a El instrumento por la causa activa: v. gr. La mejor *pluma* de la redacción, por el mejor *escritor*.

4.^a El signo por la cosa significada: v. gr. Los *laureles* de Cannas se marchitaron en Cápua, en lugar de la *victoria*.

5.^a Lo físico por lo moral; v. gr. Perdió el *seso* por el *juicio*.

La regla que ha de tenerse presente con relación á la metonimia consiste en que las circunstancias que concurren sean tales, que justifiquen plenamente la libertad que se toma el autor.

7. Los llamados tropos de sentencia por los preceptistas no son otra cosa que tropos de dicción. Los más usados son los siguientes: *metalepsis*, *hipérbole*, *atenuación*, *perífrasis*, *ironía*, *antonomásia*, *catacrexis*, *silepsis oratoria* y *eufemismo*.

8. Entre las grandes ventajas que proporcionan los tropos á la expresión literaria, las principales son las siguientes: 1.^a Sirven para embellecer y enriquecer el lenguaje. 2.^a Contribuyen á hacer más claras las espresiones en que se emplean oportunamente. 3.^a Dán energía al estilo. 4.^a Disfrazan las ideas innobles ó contrarias al pudor. 5.^a Presentan con novedad y gracia las ideas comunes ó vulgares.

LECCIÓN XIX

1. El estilo como unión de la forma interna y externa de la obra literaria: su origen y definición.—2. Diferencias entre el estilo, el tono y el lenguaje.—3. Condición esencial del estilo.—4. División que los antiguos hicieron del estilo.—5. Clasificaciones modernas.—6. Reglas para la formación de un estilo propio.

I. Para terminar la primera de las dos secciones en que hemos dividido la parte general de nuestro estudio, rëstanos tratar del estilo considerando como unión de la forma interna y externa de la obra literaria. La palabra *estilo* procede del latín *stilus* y significaba primitivamente una especie de punzón de que se servían los romanos para escribir sobre ta-

bletas enceradas. Después se dió por extensión el nombre de estilo al modo especial de que cada uno se vale en una lengua para expresar su pensamiento. El estilo, pues, es el sello particular, la fisonomía exterior que hace reconocer el génio ó el carácter de un escritor.

2. El estilo se diferencia del tono y del lenguaje. El tono no es otra cosa que el diverso grado de elevación en el lenguaje y la distinta expresión que requiere la situación moral del que habla; de modo que el estilo puede ser defectuoso sin que el tono deje de tener la condición que acabamos de indicar. El lenguaje según ya hemos manifestado es toda colección de sonidos articulados, por cuyo medio expresa el hombre todos sus estados de conciencia. Diremos que el lenguaje será bueno cuando las voces ó palabras se combinen según los preceptos gramaticales y retóricos; pero el estilo requiere además que se considere el asunto de la obra y las cualidades del autor. Así pues, puede una obra hallarse adornada de buen lenguaje y sin embargo tener muy mal estilo.

3. La condición esencial del estilo es la *naturalidad*, ó sea la conformidad de la obra con el carácter del escritor. Y mal podremos decir que la obra refleja el carácter del autor, cuando este se esfuerza en ocultar la verdad y no escribe de la manera que piensa; pues según expresión de Buffón “un bello estilo no es tal, más que por el número infinito de verdades que presente.”

4. Dionisio de Halicarnaso dividió el estilo en *austero*, *florido* y *medio*; Cicerón, Quintiliano y otros le clasificaron en *simple* ó *sencillo*, *medio* ó *templado* y *sublime* ó *elevado*. Llamaban estilo *simple*, al que estaba desprovisto de figuras y adornos y servía para los asuntos más sencillos y familiares; *medio*, al que admitía algún ornato, aunque no con exceso, y *sublime* al que se engalanaba con toda clase de adornos y figuras y era propio de las composiciones más elevadas.

5. La oportunidad llevada á su último grado en-

gendra la naturalidad, cualidad esencial del estilo, de la que acabamos de ocuparnos y dentro de ella caben perfectamente combinados todos los caracteres del estilo, lo que dá lugar á muchas clasificaciones. Las principales son las siguientes:

Por las *nacionalidades y comarcas*, ya se conocía desde la antigüedad la clasificación del estilo en *laconico, ático, oriental ó asiático y rodio*

Por el *carácter de los escritores*, recibe los nombres de aquellos que han sabido crearse un estilo propio; así decimos estilo *ciceroniano, pindárico, homérico, cervantino, virgiliano, &*.

Por el *ornato* que al estilo acompaña, se divide en *árido, limpio, elegante y florido*.

Por el *género* á que pertenece la *composición literaria*, se clasifica el estilo en *lírico, trágico, histórico, epistolar. &*.

Y últimamente por el *tono dominante de la composición*, suele llamarse el estilo *magestuoso, humilde, sério, burlesco, &*.

6. Las reglas más importantes para formar un estilo propio son: meditación profunda del asunto que se va á tratar, hasta dominarlo por completo, estudiar constantemente los buenos modelos familiarizándole con su estilo y ejercitarse con frecuencia en la composición.

LECCIÓN XX.

1. Factores que intervienen en la producción literaria.—2. El artista literario: cualidades que deben adornarle.—3. Cualidades estéticas.—4. Cualidades intelectuales.—5. Cualidades morales.—6. Cualidades especiales que acompañan á las intelectuales.—7. Vocación artística.

I. Los factores que intervienen en la producción literaria son: el *artista*, que ejecuta, la *obra*, cosa ejecutada y el *público* que contempla y juzga la obra, por cuya causa contribuye también de algún modo á su producción.

2. Llámase *artista literario* al que realiza la belleza en las obras literarias por medio del arte. Para que con razón podamos darle este nombre, es menester que reúna las cualidades siguientes: *estéticas, intelectuales, morales y especiales*.

3. Las cualidades *estéticas*, que debe tener el artista literario son: la *sensibilidad* y la *inspiración*

Por la *sensibilidad* se impresiona y es arrastrado hácia la espresión ardiente de la belleza. Debe poseer de un modo exquisito esta cualidad ya la consideremos bajo su aspecto puramente afectivo, ya como receptiva de impresiones físicas y morales.

La *inspiración* presta calor, animación y vida á la producción literaria, de tal modo que sin ella no existiría el arte. Puede ser *subjetiva* ú *objetiva* según provenga de impresiones internas ó externas.

4. Las cualidades intelectuales que deberán adornarle son: el *talento*, la *imaginación* y la *memoria*.

Consiste el *talento* en un entendimiento superior, que uniendo proporcionada y discretamente todos los elementos de la composición literaria, presenta con cierto caracter de novedad asuntos y pensamientos ya tratados por otros escritores.

Por medio de la *imaginación* el literato reproduce y crea imágenes sensibles, recoge las cualidades bellas de los objetos y nos los presenta idealizados, y es considerada como el principal agente de la producción artística. La imaginación puede ser *reproductiva* y *creadora*. Es *reproductiva*, cuando nos representa mentalmente la imagen de los objetos sensibles naturales y se llama *creadora*, cuando combina entre sí los elementos que le suministra la realidad.

La imaginación requiere constantemente el auxilio de la *memoria*, mediante la cual el artista adquiere prontamente y recuerda con fidelidad las palabras y las cosas que han sido presentadas ante el espíritu, teniendo presentes los preceptos dictados por el gusto y las obras de los grandes escritores.

5. Con referencia á las cualidades *morales*, ha de poseer un gran amor al bien y la estimación de la

virtud; cuyos sentimientos deben reflejarse en todas sus producciones, puesto que lo bueno acompaña constantemente a lo bello.

6. De las cualidades intelectuales enumeradas se derivan algunas *especiales*, que conviene conocer y son: la *habilidad técnica*, el *genio* y el *gusto*.

Llámase *habilidad técnica* al dominio del medio de expresión de que el arte se vale, y si este arte es el literario supone conocimiento del idioma y del lenguaje, combinar los distintos metros y rimas con cierta maestría y hacer un acabado estudio de los buenos hablistas.

El *genio* hijo de la inspiración ó de la superioridad de la inteligencia, consiste en mostrar por medio de concepciones originales, nuevas relaciones entre los objetos, realizando el ideal artístico en un grado superior.

Damos el nombre de *gusto*, á la capacidad que tiene el hombre de sentir y apreciar la belleza. Se adquiere mediante la cultura, el atento estudio de los grandes modelos y de la naturaleza humana. El gusto puede ser de dos maneras; *delicado* y *correcto*, según que predomine la sensibilidad ó la inteligencia en la percepción de la belleza.

7. Se entiende por *vocación artística*, aquella disposición especial ó impulso interior revelado en el artista por una invencible tendencia hácia la realización de la belleza. La vocación requiere como complemento la educación, ó sea aquellos conocimientos que hacen al artista apto para los fines todos de la vida y una cultura especial técnica, propia del arte que cultiva.

LECCION XXI.

1. La obra literaria: su definición.—2. Partes que la constituyen.—3. Sus cualidades especiales.

I. Se entiende por *obra literaria* un conjunto de pensamientos expresados por medio del lenguaje, con arreglo á las condiciones de unidad, variedad y armonía y dirigidos á realizar un fin.

2. Las principales partes que deben considerarse en la obra literaria son: el *fondo* la *forma* y el *fin*.

El *fondo* de la obra literaria está constituido por la belleza; de tal modo, que no podemos darla aquel nombre, sino manifiesta la belleza que esencialmente debe encerrar en su total contenido.

Llámase *forma* á los distintos medios que emplea el literato para exteriorizar la belleza.

Las formas se dividen en *expositivas* y *expresivas*. Las *expositivas* sirven para informarnos del contenido de la obra y de su contestura, tomando los nombres de *enunciativas*, *narrativas*, *descriptivas*, *dialogadas* y *epistolares*, según que el artista exponga directamente el pensamiento, relate hechos ó acciones; pinte con vivos colores los objetos, emplee el diálogo para la manifestación de las ideas ó se valga de cartas para expresar sus pensamientos.

Las formas *expresivas* ó *significativas*, se refieren al lenguaje con todas sus variedades y pueden ser *directas*, *figuradas*, *rítmicas* ó en *verso* y *prosáicas* ó en *prosa*, según se valgan del lenguaje natural ó figurado, estén sujetas á determinada medida ó carezcan de esta condición.

El *fin* de toda obra literaria es realizar directamente la belleza y junto con ella la verdad y el bien.

Atendiendo á este carácter de finalidad, se dividen las obras en poéticas, didácticas y oratorias, según que el literato se proponga predominantemente deleitar, instruir ó moralizar.

3. Las cualidades esenciales que debe tener la obra literaria son: *unidad*, *variedad*, *harmonía*, *novedad*, *interés*, *espontaneidad* é *inspiración*.

La *unidad* tiene por objeto expresar un pensamiento capital, al que se subordinen todos los demás.

Consiste la *variedad* en manifestar un mismo sentimiento bajo diversos aspectos, desenvolviendo el asunto con riqueza de argumentos y de recursos.

Del enlace de la variedad con la unidad resulta la *harmonía*, que consiste en la debida regularidad del

plan y la justa proporción y distribución de las diferentes partes de la obra.

La *novedad* nace de que merced á la individualidad que el autor trasmite á su obra se muestre esta original en su concepción y ejecución.

Para conseguir el interés es menester que la obra se distinga por su trascendencia, oportunidad ó cualquiera otra condición importante, y que á medida que se exponga el asunto, vaya aumentando la atención del lector ú oyente por medio de la gradación de afectos.

Requiere la *espontaneidad* que la producción se encuentre libre de un cuidadoso estudio, que indicaría falta de las principales cualidades que deben adornar al artista.

Y por último, la *inspiración* comunica mayor animación y vida á la composición; de tal modo, que las obras que carezcan de esta apreciable cualidad, aparecerán afectadas y artificiosas.

LECCION XXII.

1. El público como factor de la producción literaria: sus clases.—2. Influencia recíproca que existe entre el público y el artista.—3. Crítica literaria: su división.—4. Cualidades del crítico.

I. Llámase *público* la reunión ó conjunto de individuos á quienes el artista dirige la obra, á fin de que sea conocida y juzgada por ellos.

El público puede ser *docto*, *aficionado* é *indocto*. Será *docto*, cuando posea el grado de instrucción necesaria para poder juzgar la obra; *aficionado* cuando sienta amor ó simpatía por el arte literario é *indocto* cuando carezca de las antedichas cualidades.

2. La influencia que existe entre el público y el artista es recíproca. El público influye en el artista modificando su genio y aspiraciones é imponiéndole determinados gustos y leyes; como también en el arte haciendo que cambie de dirección y efectuando importantes revoluciones.

El artista á su vez debe influir en el público modificando sus gustos y tendencias cuando se encuentren pervertidos dirigiéndole acertadamente hácia la verdad y el bien.

3. Entendemos por *crítica* en general el juicio que formamos acerca de las cualidades ó circunstancias de las cosas y *crítica literaria* será: la aplicación de los principios de la sana razón y del buen gusto á las producciones literarias, señalando las bellezas y defectos que encierren.

La crítica se divide en *esencial*, *formal* y *completa*. La *esencial* hace aplicación de las reglas al fondo de la obra; la *formal* las aplica preferentemente á la forma y la *completa* las dirige en justa proporción á ambos elementos.

4. El crítico si ha de ejercer con acierto su misión, necesita reunir las cualidades siguientes: *ciencia*, *imparcialidad*, *buen gusto* y *libertad*.

La *ciencia* exige en el crítico un profundo conocimiento de los principios que sirven de fundamento á la belleza y de las reglas del arte sobre que recaen sus juicios.

Consiste la *imparcialidad* en que tenga un recto espíritu de justicia para juzgar la obra, no dejándose llevar por móviles que extravíen su juicio.

Adquirirá el *buen gusto* con un acabado estudio de los modelos, especialmente de los clásicos de la antigüedad.

Y poseerá *libertad* cuando pueda manifestar su fallo según sus convicciones, sin coacción ni dependencia de ningún género.



PARTE ESPECIAL.

SECCIÓN PRIMERA.

POÉTICA.

LECCION XXIII.

1. Que se entiende por Poética y que por Poesía.—
2. Elementos de la obra poética.—3. Fondo de la misma.—
4. Forma de la obra poética: su división.—5. Forma interna: sus elementos.—6. Forma externa: partes que la constituyen.—7. Estilo y lenguaje poético: su explicación.

1. Se entiende por *Poética*, el conjunto de preceptos que sirven para guiar al artista en la producción de las obras poéticas, preservándole de los errores en que pueda incurrir; y se llama *Poesía*, al arte que tiene por fin esencial la realización de la belleza ideal mediante la palabra rítmica.

2. En toda obra poética se encuentran dos elementos esencialísimos que son: el *fondo* y la *forma*.

3. El *fondo* ó asunto de la obra está constituido por los sentimientos é ideas expresados por el poeta, comprendiendo todo lo que en Dios, en la naturaleza ó en el hombre puede concebirse, adornado con los vivos colores de la imaginación y enriquecido con el fuego del entusiasmo. De modo que el fondo de toda composición poética se refiere á la

belleza, bajo cualquiera de los aspectos que en ella hemos examinado.

4. La poesía como arte perteneciente al orden espiritual, no puede dar forma material á sus creaciones. Así pues, entenderemos por *forma* de la obra poética, la representación de los modos especiales de la belleza ideal que se dá en el espíritu humano.

La *forma* se divide en *interna* y *externa*.

5. La *forma interna* de la poesía guarda íntima relación con el fondo de la misma, pudiendo casi referirse á él por la belleza que encierra.

Comprende dos elementos el *asunto* y el *plan*.

El *asunto* que es la materia sobre que versa la obra, debe cumplir con las condiciones de *unidad*, *variedad* y *harmonía*, teniendo igualmente *originalidad* é *interés* para avivar la curiosidad y la fantasía y mover el corazón.

El *plan* consiste en la acertada distribución de las partes todas de la obra, para lo cual es preciso que el poeta posea el dominio de la materia, siendo proporcionada á sus fuerzas; que exponga el asunto de un modo *íntegro* y *preciso*, es decir, constando de *principio*, *medio* y *fin*, desechando todas las digresiones y detalles inoportunos; que dé á cada parte la importancia que por su naturaleza merezca y que las enlace todas bajo la dependencia de una idea capital que les sirva de vínculo común.

6. La *forma externa* de la poesía no guarda con la esencia de la obra tan íntima relación como la interna, viniendo más bien á ser el ropaje exterior de aquella.

La forma externa la constituyen el *estilo*, el *lenguaje*, la *versificación* y la *rima*, á cuyo conjunto se dá el nombre de *elocución poética*.

7. Ya hemos indicado que el estilo es el resultado de la unión de la forma interna y externa de la obra literaria y el *estilo poético* será, el conjunto de todas aquellas cualidades brillantes, reflejo de la imaginación y el sentimiento del poeta, siendo el estilo tanto más propio, cuanto mejor revele la si

tuación interna del alma del artista. En el estilo poético entran como factores principales las *imágenes*, los *epítetos* y las *figuras*; debiendo advertir que todos estos adornos se emplearán convenientemente, puesto que su inoportunidad ó empleo abusivo viciarían notablemente el estilo.

La poesía emplea un *lenguaje propio*, que además de reunir las cualidades asignadas á toda obra literaria, es ideal, enérgico y armonioso.

Para conseguirlo quebranta el poeta muchas veces las reglas gramaticales por el empleo de las llamadas *licencias métricas*, que estudiaremos en la lección inmediata.

El *hipérbaton* ó inversión del orden gramatical directo se emplea con frecuencia en el lenguaje poético. Por su medio se expresan las ideas por el orden con que se ofrecen á la imaginación.

Se admiten también en poesía el uso de *arcaismos*, *neologismos* y *latinismos*, existiendo además el empleo de voces propias de la misma.

LECCION XXIV.

1. La versificación como elemento de la forma externa de la obra poética.—2. Que se entiende por verso.—3. Necesidad de la versificación en la poesía.—4. Que es métrica castellana.—5. Elementos esenciales y accidentales del verso castellano.—6. Número de sílabas.—7. Licencias métricas.—8. Acento.—9. Pausas de cesura.—10. Rima: sus clases.

1. Se entiende por *versificación* la distribución simétrica de una obra en periodos musicales de determinadas dimensiones.

2. Se dá el nombre de *verso* á una frase melodiosa ajustada á una medida fija y repetida con uniformidad.

3. La versificación es si no esencial á la poesía, uno de sus mas preciados accidentes. No solo el verso sinó también la prosa puede servir para expresar la poesía, con tal que tenga un lenguaje especial, enriquecido por las galas del arte literario. Pero la

obra poética que una la belleza del verso á la del asunto y del estilo, será mucho más preciada que si estuviera escrita en prosa.

4. La *métrica castellana* comprende el estudio de los elementos que forman el verso castellano y de las diferentes combinaciones á que estos dan lugar.

5. En el verso castellano hay que examinar dos elementos esenciales, que son, el *número de sílabas* y los *acentos* y otros dos accidentales que comprenden las *pausas* y la *rima*.

6. El *número de sílabas*, sirve de fundamento para la clasificación de los versos castellanos.

Para contar el número de sílabas hay que tener presente, la *acentuación de la última palabra del verso* y las *licencias métricas*.

Atendiendo á la *acentuación de la última palabra del verso*, toma este los nombres de *agudo*, si termina con una palabra acentuada en su última sílaba; *grave*, si lleva el acento en la penúltima y *esdrújulo* si en la antepenúltima. En el verso *grave* hay que contar todas las sílabas, en el *agudo* una más y en el *esdrújulo* una menos.

7. Se llaman *licencias métricas*, á ciertas infracciones de la ley general de la medida del verso y cuyo uso es reclamado al poeta por necesidad en algunas ocasiones. Pueden ser de tres clases: por *supresión*, por *adición* y por *combinación*.

Las de *supresión* son: *aféresis*, cuando se quitan letras ó sílabas al principio de una palabra; v. g. *hora* por *ahora*, *norabuena* por *enhorabuena*; *síncopa*, si las suprime en el medio; v. g. *desparece* por *desaparece*, *crueza* por *crudeza*; *apócope*, si las quita al fin; v. g. *do* por *donde*, *cualquier* por *cualquiera*.

Las de *adición* se llaman; *prótesis*, si añade una letra ó sílaba al principio de una palabra; v. g. *asentarse* por *sentarse* *apalpando* por *palpando*; *epéntesis*, si la añade al medio; v. g. *Inglaterra* por *Inglatera*, *corónica* por *crónica*; y *paragoje*, si al fin; v. g. *altiveza* por *altivez*, *infelice* por *infeliz*.

Las de *combinación* toman los nombres de *sinalefa* cuando una palabra termina en vocal y la siguiente empieza también por vocal; en cuyo caso se unen ambas vocales formando un solo sonido; v. g. Cantemos al Señor *que en la llanura*. (Herrera); *sinéresis*, si se hace que formen diptongo dos vocales que pertenecen á dos sílabas distintas; v. g. *Impio honor de los dioses cuya afrenta*. (Rioja); *diéresis*, cuando se pronuncian con separación dos vocales que forman diptongo; v. g. Huyo de aqueste mar *tempestioso*. (Fray Luis de León.)

8. El *acento* que es otro de los elementos esenciales de nuestra métrica, consiste en la elevación mayor ó menor de la voz al pronunciar la palabra que lo lleva. Es tan indispensable la colocación de los acentos en el verso, que variándolos de lugar desaparece este, aun cuando exista el mismo número de sílabas. Ejemplo:

Víctimas buscan sus airadas manos.

(ARRIAZA.)

Este verso dejaría de serlo si dijéramos:

Sus airadas manos buscan víctimas.

9. La *pausa de cesura* consiste en suspender el sentido, dividiendo los versos en dos partes iguales ó desiguales llamadas *hemistiquios*, formando un conjunto agradable y armonioso. Ejemplo:

Nosotros desdichados, debajo la cabaña
Las lágrima vertamos en nuestro amargo pan.

(IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO).

10. Llámase *rima* á la igualdad ó semejanza de terminación de las palabras, á contar desde la última vocal acentuada.

Se divide en dos clases: *perfecta* ó *consonante*, cuando son iguales todas las letras, é *imperfecta* ó *asonante*, si únicamente son iguales las vocales. Ejemplos:

Rima perfecta: Con la gratitud mas pura
Bendigo Señor tu mano,
Que así alimenta al gusano,
Como á tu mas alta hechura.
(MONTERO MOYA.)

Rima imperfecta: Son del alma las canciones
Emanaciones sublimes,
Que del corazón se escapan
Sin que el hombre las medite.
(PEDRO BRUYEL.)

Las reglas más importantes para el uso de la rima son las siguientes: no prodigar los consonantes muy vulgares; no usar consonantes que sean á la vez asonantes inmediatos; no mezclar en una misma composición los asonantes con los consonantes y no variar el asonante en toda la composición.

LECCION XXV.

1. Versos castellanos: su clasificación.—2. Versos de arte menor.—3. Versos de arte mayor. Ejemplos:

1. Los versos castellanos se clasifican atendiendo al número de sílabas de que constan, en *versos de arte menor* y *de arte mayor*.

2. Los *versos de arte menor* comprenden desde los de dos sílabas hasta los de nueve inclusive. Los versos de *dos, tres y cuatro* sílabas suelen emplearse combinados con otros versos mayores, por lo que toman el nombre de *piés quebrados*; los versos de *cinco* sílabas se llaman *adónicos* y suelen acompañar á los de once; los de *seis* sílabas llamados de *redondilla menor* son bastante usados en endechas y letrillas; los de *siete* sílabas se emplean en combinación para formar las estrofas llamadas *liras* y *silvas*; los de *ocho* sílabas denominados de *redondilla mayor*, se emplean frecuentemente en cantares y coplas y en el diálogo dramático, siendo después de los endecasílabos los más usados en castellano; los de *nueve* sílabas son muy poco usados.

Todas estas clases de versos no requieren como condición precisa llevar el acento en sílaba alguna determinada; sin embargo, suena muy bien en los de cuatro y cinco sílabas llevar acentuada la primera, en los de seis la segunda, en los de siete la segunda y cuarta, en los de ocho la tercera y también la segunda y cuarta y en los de nueve la segunda y quinta. Ejemplos:

De dos sílabas: Leve
 Breve
 Son.

(ESPRONCEDA.)

De tres sílabas. Y dá
 Al cielo
 Fulgor,
 Y al suelo
 Color.

(ZORRILLA.)

De cuatro sílabas. Y vió luego
 Una llama
 Que se inflama
 Y murió.

(ESPRONCEDA.)

De cinco sílabas. Ella dilata
 Los horizontes;
 Rotos los montes
 Paso le dán.

(RUIZ AGUILERA.)

De seis sílabas. Cerraron sus ojos
 Que aún tenía abiertos;
 Taparon su cara
 Con un blanco lienzo.

(GUSTAVO A. BECQUER.)

De siete sílabas. Antes que el sol alumbre
 El valle y las colinas,
 Y la elevada cumbre,
 Vuelan las golondrinas
 Sobre las altas torres
 Donde su nido está.

(FEDERICO LEAL.)

De ocho sílabas. Pero cesa de llorar
Y no ante ese mar te asombres,
Que es preferible luchar
Con las olas en el mar
Que no en tierra con los hombres.
(JOSÉ DE VELILLA.)

De nueve sílabas. Y luego el estrépito crece
Confuso y mezclado en un son,
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso zumbó.
(ESPRONCEDA.)

3. Los versos de arte mayor comprenden desde los de diez sílabas hasta los de diez y seis.

Los versos de *diez* sílabas se destinan por lo general al canto y son muy armoniosos; pueden dividirse en dos clases: unos llevan la pausa de cesura en medio, dividiéndolos en dos hemistiquios de cinco sílabas y otros la llevan después de la cuarta dividiéndolos en dos hemistiquios desiguales, uno de cuatro sílabas y otro de seis. Ejemplos:

1.º ¿Quieres decirme—zagal garrido,
Si en este valle—naciendo el sol,
Viste á la hermosa—Dórida mia
Que fatigado—buscando voy?
(L. MORATÍN.)

2.º Nobles hijos—de Esparta y Atenas
De la patria—la voz escuchad,
Y rompiendo—las viles cadenas
Guerra á muerte al—tirano gritad.
(MARTINEZ DE LA ROSA.)

El verso de *once* sílabas ó *endecasilabo*, es el más sonoro y flexible de nuestra métrica. Toma también el nombre de *heróico* por ser el que mejor se acomoda á la elevación de la epopeya, tragedia, oda, y todas aquellas composiciones de más elevada entonación.

Se divide en dos clases, *propio* é *impropio* ó *sáfico*. El *propio* consta de once sílabas y lleva acentuada la sexta. Ejemplo:

Un año más: no me mires con desvelo
La carrera veloz del tiempo alado,
Que un año más en la virtud pasado
Un paso es más, que te aproxima al cielo.

(ADELARDO LOPEZ DE AYALA.)

El *impropio* ó *sáfico* consta del mismo número de sílabas, pudiendo tener el acento en la cuarta y octava; lleva una cesura después de la quinta y forma una estrofa con los de cinco sílabas. Ejemplo:

Suave destello—que la vida alumbras,
Risueña imágen—de hermosura extraña,
¿Cuál es tu nombre—que saberlo quiero?

“Soy la esperanza.”

(ROSARIO DE ACUÑA DE LA IGLESIA.)

Los versos de *doce* sílabas se componen de dos hemistiquios de seis, según lo indica la cesura que llevan después de la sexta sílaba, acentuando la quinta y undécima. Ejemplo:

¡Ah! niña, no dejes—el mundo en quemoras
Ni tus alas de angel—las poses aquí,
Ni cándida trueques—aquellas auroras
Por estas que tristes—serán para tí.

(FRANCISCO DE VEGA.)

Los versos de *trece* sílabas son muy poco usados en castellano á causa de su escasa armonía, por lo que dejaremos de ocuparnos de ellos.

El de *catorce* sílabas, llamado también *alejandrino*, *francés*, ó de *Berceo*, equivale á dos hemistiquios de siete sílabas, llevando la cesura después de la séptima. Ejemplo:

La Acrópolis en ruina—sin naves el Pireo,
El Partenón sin ruidos—sin fiestas el amor,
Atenas la pagana—señora de la Grecia,
Revela cual la luna—un mundo que murió.

(SOFÍA CASANOVA.)

Prescindiremos de los versos de *quince* y *diez y*

seis sílabas, puesto que lo mismo que los de *trece* son de muy escaso uso.

LECCIÓN XXVI.

1. Combinaciones métricas castellanas: su clasificación.—2. Principales combinaciones en consonante: su explicación. Ejemplos.

1. Damos el nombre de *combinaciones métricas*, á los distintos modos de enlazar los versos; recibiendo la denominación general de *estrofas*, los grupos análogos ó períodos musicales que resultan.

Las combinaciones métricas castellanas se clasifican para su mejor estudio en dos grupos: *consonantadas*, si sus versos tienen rima perfecta y *asonantadas*, si la tienen imperfecta.

2. Las principales *combinaciones en consonante* son las siguientes: *pareado*, *terceto*, *cuarteto*, *quinteto*, *sextina*, *óctava real*, *copla de arte mayor*, *décima* ó *espiñela*, *soneto* y *silva*.

Pareado. Se dá este nombre á dos versos de arte mayor ó menor, rimados entre sí. Ejemplos:

Y cubre un ancho mar de ardiente lava
El rico suelo dó Pompeya *estaba*.

(MELENDEZ VALDÉS.)

Al fuego del torpe *crímen*,
Las ásperas selvas *gimen*.

(MARTINEZ MONROY.)

Terceto. Consta de tres versos endecasílabos que riman el primero con el tercero quedando libre el segundo: cuando se combinan varios tercetos concierta el segundo verso del primero con el primero y tercero del siguiente, continuando así hasta la conclusión, formada por un cuarteto para no dejar un verso sin consonante. Si los versos que se combinan son de arte menor, se llama *tercerilla*. Ejemplos:

Con sus lóbregas alas, muda y *yerta*
La noche, ave fatídica y gigante,
Cubre una tierra al parecer *desierta*.

(CARLOS RUBIO.)

Tercerilla. Harta de paja y *cebada*,
Una mula de alquiler
Salía de una *posada*;
Y tanto empezó á *correr*,
Que apenas el caminante
La podía *detener*.

(IRIARTE.)

Cuarteto. Es una combinación de cuatro versos endecasílabos, que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero: si riman los versos alternados toma el nombre de *serventesio*. Cuando los versos son de ocho sílabas y riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, se llama *redondilla* y si riman alternados *cuarteta*. Ejemplos:

Cuarteto. Ciñó la tempestad su oscuro *velo*
Y al ancho espacio se lanzó atrevida;
La parda nube, de tristeza henchida,
Secó su llanto en el enjuto *suelo*.

(ANGELES LOPEZ DE AYALA.)

Serventesio. ¡Oh! ¡cuánta gloria incógnita y sin *nombre*
Lleva el trabajo bienhechor consigo!
Su inexorable ley fué para el *hombre*
Ley de perdón al par que de castigo.

(ANTONIO ARNAO.)

Redondilla. Sé para el triste, *rocío*;
No en su herida viertas hiél;
Harto se agosta el laurel
En las sienes del *impío*.

(MANUEI CAÑETE.)

Cuarteta. ¡Negra noche es mi *pasado*,
Mi destino la horfandad,
Y mi vida y mi *cuidado*
La gigante inmensidad.

(MARCOS ZAPATA.)

Quinteto. Se compone de cinco versos endecasílabos rimados al arbitrio del poeta, con tal que los dos últimos no sean pareados. Si los versos son octosílabos, se llama *quintilla*. Ejemplos:

Quinteto. ¡Miserable pueblo de Judá! en tus ojos
Tu avaricia febril puso una venda,
Y Dios te ha condenado en sus enojos,
A vender de tu herencia los despojos
De lugar en lugar, de tienda en tienda.
(JOSÉ ZORRILLA.)

Quintilla. Mirar como muere el día
Me place, en tranquila calma,
Y escuchar la poesía
De esa sentida armonía
Que habla, sin voces, al alma.
(SUSANA LACASA.)

Sextina. Consta de seis versos endecasílabos que riman alternadamente los cuatro primeros y pareados los dos últimos. Es combinación métrica poco usada. Ejemplo:

Gran lástima me dió; pero del frío
Pudo más el rigor, que el inhumano
Vil corazón, y el egoísmo impío
Privó la acción á la escondida mano:
Y con fría y benévola sonrisa
La aparté á un lado y caminé de prisa.
(EUSEBIO BLASCO.)

Octava real. Es empleada por su amplitud y magnificencia en las composiciones heroicas y poemas épicos. Se compone de ocho versos de once sílabas, alternados los seis primeros y pareados los dos últimos. Cuando los versos son octosílabos y riman segundo con tercero, sexto con séptimo y cuarto con octavo, quedando libres el primero y quinto toma el nombre de *octavilla*. Ejemplos:

Octava real. Hubo un tiempo feliz para la España,
En que era poco á su poder un mundo,
Y del león á la altanera saña,
Del Africa temblaba el mar profundo:

Nada bastaba á su ambición *estraña*,
Era un astro gigante sin segundo,
Y ante el solio potente de *Castilla*
Las naciones doblaban su *rodilla*.

(J. F. Diaz.)

Octavilla. La luna en el mar riela,
En la lona gime el viento
Y alza en blando movimiento
Olas de plata y *azul*:
Y vé el capitán pirata
Sentado alegre en la popa,
Asia á un lado, al otro Europa
Y allá á su frente *Stambul*.

(ESPRONCEDA.)

Copla de arte mayor. Es la reunión de ocho versos de doce sílabas, que conciertan el primero con cuarto, quinto y octavo, el segundo con tercero y el sexto con séptimo. Ejemplo:

Rasga con uñas crueles su *cara*,
Hiere sus pechos con medida poca;
Besando á su fijo la su fría boca
Maldice las manos de quien lo *matara*;
Maldice la guerra do se *comenzara*,
Busca con ira crueles querellas,
Niega á si misma reparo de aquellas,
Y tal como muerta viviendo se *para*.

(JUAN DE MENA.)

Décima ó espinela. Se la dá este nombre por constar de diez versos octosílabos y haber sido inventada por Vicente Espinel, poeta que floreció en el siglo XVI. Sus versos riman, el primero con cuarto y quinto, el segundo con tercero, el sexto con séptimo y décimo y el octavo con noveno. Ejemplo:

Aquel genio de *ambición*
Que en su delirio profundo,
Cantando guerra hizo al mundo
Sepulcro de su *nación*,
Hirió al ibero *león*
Ansiando á España *regir*;
Y no llegó á *percibir*
Ebrio de orgullo y poder,

Que no puede esclavo ser
Pueblo que sabe *morir*.

(BERNARDO LÓPEZ GARCÍA.)

Soneto. Como combinación métrica consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos: en los cuartetos conciertan el verso primero con el cuarto y quinto y octavo y el segundo con el tercero sexto y séptimo. En los tercetos se pueden combinar los versos de varios modos. A algunos sonetos se les adicionan dos ó tres versos más, cuyo exceso toma el nombre de *estrambote*. Ejemplo:

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

(LOPE DE VEGA.)

Silva. Consiste en la mezcla de versos endecasílabos y de siete sílabas, rimados al arbitrio del poeta. Ejemplo:

¡Silencio y soledad!... Pájaro errante
Cruza con vuelo incierto
Por el confín desierto,
O á lo lejos, anciano vacilante
Se vé, que tardo hacina
Las secas ramas que al hogar destina.

(ANGELA GRASSI.)

LECCION XXVII.

1. Principales combinaciones métricas en asonante: su explicación.—2. Verso libre.—3. Observaciones acerca de las estrofas líricas.

I. Las más notables *combinaciones asonantadas* son: el *romance* en todas sus clases, la *endecha* y la *seguidilla*.

Romance. Se dá este nombre á una serie de versos que riman asonantados los pares y sueltos ó libres los impares, sin variar el asonante en toda la composición. Se clasifica de varios modos por razón del número de sílabas de que se componen los versos. Si los versos son octosílabos, se denomina *romance propiamente dicho*; si de once sílabas *romance mayor* ó *heróico* y si de menor número de sílabas, *romancillo* ó *romance menor*. Ejemplos:

Romance. La naturaleza toda
Se va en letargo *sumiendo*
Cuando se marcha el otoño
Y se aproxima el *invierno*.
Y de igual modo á las almas
Despoja de dicha el *tiempo*,
Y eternamente las cubre
La nieve de los *recuerdos*.
(AURORA ALVAREZ.)

Romance heróico:
La esperanza y las ondas son iguales
Ambas á dos se rinden y se *apagan*;
Dejan las unas sobre el mar espuma
Y las otras tormentas en el *alma*.
Lanzan las olas formidable grito
Cuando se rompen en la peña *brava*,
Y al chocar la esperanza con la duda
Lanza un suspiro y se deshace en *lágrimas*.
(JOAQUÍN DICENTA.)

Romancillo. Que delicias brinda
La vida del *campo*,
La luz en el cielo,
La flor en el *prado*,
La nieve en las eras,



Y al fin del *trabajo*
Alegres murmullos
Y risas y *cantos*.

(VICENTE SANCHO DEL CASTILLO.)

Endecha real. Es una combinación de cuatro versos; de siete sílabas los tres primeros y endecasílabo el cuarto, con asonancia en los pares. Ejemplo:

Aquí estoy desterrado
Y ya *destituido*,
De mirar los alegres
Campos pincianos para mí *queridos*.
(N. MORATÍN).

Seguidilla. Se dá este nombre á una reunión de siete versos de siete y cinco sílabas, que conciertan el segundo con el cuarto y el quinto con el séptimo, quedando libres los restantes que son de siete sílabas. Sus rimas pueden también ser consonantadas. Ejemplo:

Seguidillas asonantadas.

Como la lozanía
Es en el *campo*
El retrato mas vivo
Del mes de *Mayo*,
Es en la *vida*
El reflejo del alma
La *poesía*.

(JULIA CARBAJAL.)

Seguidillas consonantadas.

No seas en el mundo
Cual *mariposa*
Que busca de las flores
La mas *hermosa*;
Copia á la *abeja*,
Que de flor sin perfume
Pronto se *aleja*.

(MELCHOR DE PALAU.)

2. El *verso libre* llamado también *suelto* y *blanco*, carece del adorno de la rima, estando sujeto tan solo al número de sílabas, á la buena distribución de pau-

sas y á la acentuación que debe ser oportuna y esmerada. Es el de más difícil ejecución y requiere rica inspiración en el poeta, y una gran pureza y corrección de estilo para que no degenera en monótono y prosáico. Ejemplo:

Era una noche destemplada y triste
Del invierno aterido. Lentamente
La nieve silenciosa descendiendo
Del alto cielo en abundantes copos,
Como sudario fúnebre cubría
La amortecida tierra. Cierzo helado
Azotaba los árboles desnudos
De verde pompa, pero no de escarcha,
Y conmovidos por el recio choque,
Parecían lanzar en las tinieblas
Los duros troncos lastimeros ayes.

(NUÑEZ DE ARCE.)

3. Las *estrofas líricas* resultan de la combinación de versos consonantes ó asonantes de diferente medida, mezclando generalmente el endecasílabo con el de siete y cinco sílabas. Las principales son: la *estancia*, la *lira* y la *estrofa sáfica*.

Estancia. Consiste en la mezcla de versos endecasílabos y de siete sílabas, que forman estrofas de determinado número de sílabas. Ejemplo:

¡Canto la Cruz! ¡que se despierte el mundo!
¡Pueblos y reyes, escuchadme atentos!
¡Que calle el Universo á mis acentos
Con silencio profundo!
¡Y tú, Supremo Autor de la armonía
Que das sonido al mar, al viento, al ave,
Presta viril vigor á la voz mia,
Y en torrentes de austera poesía
El poder de la cruz deja que alave!

(GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA.)

Lira. Consta de cinco versos, el segundo y quinto endecasílabos, y el primero, tercero y cuarto de siete sílabas. Ejemplo:

Del alba nacarada
La lumbre esquiva la purpúrea rosa

A la tierra inclinada:

La abeja *silenciosa*

Ni en torno zumba, ni en la flor se *posa*.

(VENTURA DE LA VEGA.)

Estrofa sáfica. Está formada por tres versos de once sílabas y uno de cinco. Ejemplo:

Ya de la luna cariñoso el rayo
Brilla en la fuente que su luz retrata:
Leve riéla y tembladoras finge
Cintas de plata.

J. ROMEA.

LECCIÓN XXVIII.

1. División de la poesía.—2. Poesía lírica: su definición.
- 3. Sus elementos: fondo, forma interna y externa.—
4. Importancia de la versificación en la poesía lírica.—
5. Clasificación de las composiciones líricas.

1. Según indicábamos al ocuparnos del plan de nuestra asignatura, la poesía se divide en *lírica, épica y dramática*, á cuya división podemos agregar la poesía mixta. La *lírica* se distingue por su carácter predominantemente *subjetivo*; la *épica* tiene carácter *objetivo*; la *dramática* encierra en sí ambos elementos, siendo *subjetivo-objetiva* y la *mixta* comprende todas aquellas composiciones de carácter especial, que no pueden ser incluidas en ninguno de los géneros anteriores.

2. Se entiende por *poesía lírica* la bella manifestación de los sentimientos del poeta, por medio de la palabra rítmica.

3. Los elementos que debemos estudiar en la poesía lírica son: el *fondo*, la *forma interna* y la *externa*.

El *fondo* de la poesía lírica está constituido por los bellos y determinados sentimientos del poeta; no solamente los personales, sinó los que representan la vida de la sociedad entera y que son presentados bajo nueva forma, merced á la imaginación del poeta acertadamente dirigida por la razón.

La *forma interna* debe obedecer á las leyes generales de unidad, variedad y armonía. Sin embargo, la unidad en esta clase de composiciones se presenta como oculta, dando lugar á la variedad que caracteriza á este género de poesía y que se llama *bello desorden*; mas manifiesto en las composiciones en que predomina el entusiasmo y sentimiento y que consiste en la supresión de las ideas intermedias y en la abundancia de digresiones.

La *forma externa* es por lo general la enunciativa ó expositiva, empleando también la descriptiva, la narrativa y la dialogada.

4. A ningún género poético es tan necesario el verso como al lírico, por la estrecha relación que su forma expositiva guarda con la música, debiendo procurar por esta causa que sus versos tengan siempre la mayor armonía y sonoridad. Como el sentimiento admite en su expresión diversidad de tonos y matices, la lírica recorre desde los metros más excelentes y elevados hasta los más sencillos y ligeros, estribando la habilidad del poeta y su mayor mèrito en emplear aquella clase de metro que esté más en armonía con el pensamiento que trate de expresar.

5. Es muy difícil hacer una exacta clasificación de las poesías líricas, por oponerse á ello el no poder señalar caracteres distintivos á cada composición, por la diversidad de asuntos y múltiples formas que este género de poesía puede tener. Seguiremos pues, la nomenclatura generalmente adoptada por los retóricos y admitiremos como más notables las composiciones líricas siguientes: *oda, himno, elegía, canción, cantata, letrilla, soneto, madrigal, epigrama romance, balada y dolora.*



LECCION XXIX.

1. Poemas líricos. Oda: sus clases y reglas de cada una de ellas.—2. Himno: su división.—3. Elegía: sus especies: sus reglas.—4. Canción: sus caracteres.—5. Cantata.—6. Letrilla: su clasificación. Modelos.

1. Dáse el nombre de *oda* á una composición lírica que admite diferente extensión y formas y que expresa con vehemencia los sentimientos apasionados del corazón. La oda nació en Grecia, que fué donde alcanzó mayor perfección, destinándose en un principio para ser acompañada del canto y la caracterizan principalmente la sublimidad de las imágenes, los sentimientos vivos y la magestad y riqueza del lenguaje.

Las odas se clasifican en *sagradas* ó *religiosas*, *heróicas*, *filosóficas* ó *morales* y *anacreónticas* ó *amorosas*.

Las *odas sagradas* tienen por objeto expresar los sentimientos que inspiran la contemplación de la Divinidad y las grandezas de la religión. En consonancia con su fin requiere elevación y grandeza en los pensamientos y ternura y nobleza en los sentimientos; admitiendo variados tonos, según la diversa situación y dotes del poeta. Los más notables modelos de oda sagrada se encuentran en la literatura hebrea; pudiendo citar el *Cántico de Moisés* y los *Salmos de David*. En nuestra literatura sobresalen entre otros Fr. Luis de León, en su inspirada composición *A la Ascensión del Señor*; Alberto Lista, en la que dedicó *A la muerte de Jesús* y San Juan de la Cruz, en sus *Canciones del alma*.

Las *odas heróicas* están destinadas á celebrar las grandes hazañas de los héroes, los importantes inventos y la gloria de las naciones. Se distinguen por la elección del lenguaje y el entusiasmo y energía del sentimiento. En Grecia y Roma podemos citar como modelos á Píndaro y Horacio; y en castellano merecen nombrarse las odas, *La Profecía del Tajo*, de

Fr. Luis de León; las de Herrera *A Don Juan de Austria* y *A la batalla de Lepanto* y la de Quintana, *A la invención de la imprenta*.

Las *odas morales* expresan la felicidad que proporciona la tranquilidad de conciencia y los inefables goces del hogar doméstico y de la vida del campo. Caracterizan á esta clase de odas la profundidad de los pensamientos y la nobleza y bondad de los sentimientos. El principal modelo de esta clase de odas es Horacio y en castellano pueden citarse, la de Fr. Luis de León, *A la vida del campo*; la de Quintana, *Al mar* y algunas de los Argensolas, Rioja y otros.

La *oda anacreóntica* que recibió su nombre de Anacreonte, poeta griego, tiene por objeto celebrar las emociones vivas que nos producen la satisfacción y placeres del orden sensible. La espontaneidad, la delicadeza y la gracia son sus notas distintivas. Su versificación más usada es el romancillo eptasílabo. En castellano sobresalieron en su cultivo Villegas, Melendez Valdès é Iglesias.

2. Damos el nombre de *himno* á una composición acompañada frecuentemente de la música y cuyo objeto es cantar algún acontecimiento importante ya en el orden religioso ya en el humano.

Los himnos se dividen en *religiosos* que son los usados por la iglesia cristiana y *patrióticos*, que son los que celebran un hecho glorioso para la patria.

3. La *elegía* se ocupa de manifestar los sentimientos que en nosotros producen las desgracias ó sucesos adversos. En un principio se dedicó á cantar los sentimientos producidos por la muerte de alguna persona querida; después pasó á expresar todo género de contrariedades y por último los pesares, las inquietudes y aún las alegrías del amor.

La elegía puede ser *individual* ó *privada* y *heróica* ó *pública*, según que el poeta exprese un hecho particular suyo, como por ejemplo, una desgracia de familia, ó un acontecimiento triste para una colectividad, v. gr. la derrota de un ejército.

Las composiciones de esta clase deben de expresar la espontaneidad del sentimiento, huyendo de los arrebatos y del entusiasmo, y pudiendo emplear cierto abandono y descuido en el pensamiento y el lenguaje.

El metro empleado por los griegos y romanos en sus elegías fué los dísticos de exámetro y pentámetro. Nuestros poetas usaron principalmente el terceto, la silva y el verso suelto.

Como modelos podemos citar en Grecia las elegías de Calímaco, Simónides de Ceos y Filetas; en Roma las de Ovidio, Catulo, Tibulo y Propercio; y en nuestra literatura la de Rodrigo Caro, *A las ruinas de Itálica*; la de Juan Nicasio Gallego, *Al Dos de Mayo* y las de L. Moratín, Martínez de la Rosa y otros.

4. Damos el nombre de *canción*, á una composición imitada del italiano, que desenvuelve generalmente un afecto amoroso. Debe tener como carácter dominante la ternura y melancolía. Consta de varias estancias llamadas coplas, que terminan con un pensamiento que encierra la idea capital de la composición. El metro más usado es el endecasílabo. Modelos de estas composiciones se encuentran en los cancioneros del siglo XV y en las de nuestros poetas de los siglos XVI y XVII. Podemos también citar las *Cántigas á la Virgen*, de Alfonso X el Sábio; la canción, *A la cierva*, de Francisco de la Torre y la de Fray Luis de León, *A Jesucristo crucificado*.

5. La *cantata* es un poema lírico destinado á ser puesto en música. Consta de dos partes; una para el recitado y otra para el canto, en arias, duos ó coros. Ha sido empleada casi únicamente por los italianos, entre los que merece especial mención Metastasio. En España se ha cultivado muy poco, pudiendo citar como modelo la de L. Moratín titulada, *Los Padres del Limbo*.

6. La *letrilla* es una composición ligera y breve, generalmente de carácter festivo, dividida en estrofas simétricas terminadas con un mismo pensamiento, que toma el nombre de *estribillo*, y está conteni-

do en uno ó más versos. Se clasifican en amorosas, jocosas y satíricas, según su asunto. Su carácter es la viveza, sencillez y facilidad. Se escriben generalmente en versos de cinco, seis ú ocho sílabas consonantados ó asonantados. Como modelos de letrillas amorosas podemos citar la de Góngora, *La mas bella niña* y la de Melendez, *La flor del zurguén*. Entre las satíricas sobresalen por su especial mérito, la de Góngora, *Ande yo caliente* y la de Quevedo, *Poderoso caballero*.

LECCIÓN XXX.

1. Poemas líricos. (continuación). Soneto: sus condiciones y clases principales.—2. Madrigal.—3. Epigrama: sus reglas.—4. Romance: su explicación: su división.—5. Balada.—6. Dolores. Modelos.

1. Al ocuparnos de las combinaciones métricas dejamos dicho lo referente á la estructura material del *soneto*. Ahora debemos considerarle como composición poética y decir que es un poema lírico, que desenvuelve un solo pensamiento desarrollado gradualmente, aumentando el interés hasta la conclusión, que debe contener un rasgo notable. Esta composición requiere que los pensamientos, el lenguaje y la versificación estén ajustados en un todo á los preceptos gramaticales y retóricos. Los sonetos pueden ser *narrativos, descriptivos y dialogados* y atendiendo al fondo del pensamiento se clasifican en *filosóficos, satíricos, heróicos, jocosos, amorosos y humorísticos*. Aunque el soneto no tuvo origen en nuestro parnaso, se distinguieron en su cultivo, después del Marqués de Santillana; Lope de Vega, Calderón, Góngora, Arnao, Manuel del Palacio y otros.

2. El *madrigal* es un poema lírico de corta extensión, que encierra un pensamiento tierno y delicado, generalmente de carácter amoroso. La combinación métrica más adecuada es la silva. Luis Martín, Gutierrez de Cetina, Pedro Quirós y Góngora nos han legado los mejores modelos; pudiendo citar entre

estos, el de Gutierrez, *Ojos claros, serenos* y el de Luis Martín, *Iba cogiendo flores*; no desmereciendo de estos los publicados por D. Antonio Arnao con el título de *Gotas de Rocío*.

3. El *epigrama* es una breve composición lírica que encierra un pensamiento agudo ó ingenioso y algunas veces mordáz. Consta de dos partes; en la primera se expone brevemente el asunto y en la segunda se indica el desenlace del mismo. Dos defectos deben evitarse en el epigrama; el de caer en lo obsceno ó indecoroso ó que queriendo hacer alarde de ingenio rayemos en lo enigmático. Respecto al metro suelen escribirse en cuartetas, quintillas, octavillas y décimas. Catulo y Marcial son muy notables como epigramáticos latinos y entre nosotros podemos citar principalmente, á Iglesias, Alcazar, Lope de Vega, los Moratines, Castillejo y otros muchos.

4. Del *romance* como combinación métrica ya nos hemos ocupado. Considerado ahora como composición poética, diremos que encierra una cadencia fácil y grata, que constituye la verdadera poesía nacional; siendo el más fiel intérprete de las creencias, de los sentimientos y de las costumbres populares.

Los romances se dividen por razón de su asunto, en *historicos, caballerescos, moriscos y varios*.

Los *históricos* ó romances de *gesta* son los que refieren los hechos mas gloriosos de nuestra historia.

Los *caballerescos*, cuyos asuntos están sacados de los libros de caballería, refieren aventuras maravillosas, en que intervienen hadas, encantadores y gigantes.

Los *moriscos* que describen las costumbres, usos y sentimientos del pueblo árabe.

Los *varios* comprenden aquellos que no teniendo el carácter de las clases anteriores, se refieren á asuntos *amorosos, pastoriles, satíricos y jocosos*.

El carácter del romance es épico y lírico á la vez, y su forma generalmente la narrativa.

Como modelos pueden citarse los romances del

Cid, los del Conde Fernan-González, *Infantes de Lara*, &c., sobresaliendo en el cultivo de este género Calderón, Lope de Vega, Quevedo, Zorrilla, Duque de Rivas y otros.

5. La *balada* es un poema lírico de cortas dimensiones, en que bajo una forma narrativa ó dramática, expone el poeta un sentimiento vivo y profundo. Esta composición es el canto popular de los pueblos del Norte. Han sobresalido en este género, Schiller, Goethe, Uhland y Heine.

6. La *dolora* es un poema lírico que encierra casi siempre una acción y guarda alguna analogía con la balada, de la que se diferencia por la mayor importancia que adquiere la idea filosófica sobre el sentimiento. Su *forma expositiva* puede ser *narrativa, enunciativa, descriptiva, dialogada y epistolar*, empleando toda clase de metros y combinaciones. A D. Ramón de Campoamor se debe la invención de este género lírico, pudiendo citar como modelos entre las muchas y acabadas que ha compuesto, las tituladas, *Vivir es dudar, La opinión, Las dos tumbas* y *¡Quién supiera escribir!*

LECCION XXXI.

1. Poesía épica: Su definición.—2. Fondo de la poesía épica.—3. Forma interna: sus elementos.—4. Acción épica: sus cualidades y explicación de cada una de ellas.

1. Se entiende por *poesía épica* la artística manifestación de la belleza objetiva concebida é idealizada por el poeta, narrando un suceso grande é interesante ya para todo un pueblo ó ya para el género humano.

2. El fondo de la poesía épica está constituido por un hecho grande é interesante, contenido dentro de un pensamiento capital; así, por ejemplo, la redención del hombre por Jesucristo en la *Cristiada*: la conquista del Santo Sepulcro por los cruzados en la *Jerusalén*.

3. La forma *interna* encierra el desenvolvimiento de la fábula, y tenemos que examinar en ella los elementos siguientes: la *acción*, los *personajes* y el *plan del poema*.

4. Llámase *acción* al conjunto de actos que realizan los diversos personajes que intervienen en el poema, desde el principio hasta la terminación.

Las condiciones que deben acompañar á la acción épica son: *unidad, integridad, grandeza é interés*.

Existirá la *unidad* de acción cuando todos los hechos y actos humanos que la constituyan estén perfectamente conexionados entre sí y subordinados á uno principal, formando un todo entero y acabado.

No se oponen á la unidad de acción los *episodios*, que son ciertos incidentes que se intercalan en la narración, algo relacionados con la acción principal y que podrían separarse de ella sin lastimar su integridad. Los episodios deben ser naturales, deben dar variedad á la obra, ser proporcionados á la extensión del poema y cautivar la atención por su interés y belleza.

Consiste la *integridad* en que la acción no abrace más hechos que aquellos que por su naturaleza deba comprender. Para esto toda acción debe tener principio, medio y fin; esto es, *exposición, nudo y desenlace*. Se llama *exposición*, al relato de los hechos ó antecedentes que han dado origen á la acción; *nudo*, á los obstáculos que se oponen á que el héroe realice su empresa y *desenlace*, al vencimiento de los obstáculos y realización de la comenzada empresa. La exposición ha de ser modesta de parte del poeta y grandiosa respecto del asunto; los obstáculos que forman el nudo deben ser dignos de la acción, requiriendo el superior esfuerzo de los héroes, para lograr vencerlos y el desenlace será feliz ó desgraciado, según lo exija la naturaleza de la acción.

Habrá *grandeza* cuando la empresa que se refiere, las virtudes del héroe y los recursos de que se vale el poeta, sean de tal importancia, que eleven nuestro ánimo y exciten nuestra admiración.

Contribuye á la grandeza de la acción el *maravilloso* ó *máquina*, que es la intervención directa de la Divinidad ó de seres sobrenaturales en los acontecimientos humanos. Puede ser de dos especies, *divino* y *alegórico*. El *divino* consiste en la mediación de seres sobrenaturales en la vida del hombre, con el fin de favorecerle ó contrariarle y se divide en *pagano* y *cristiano*. El *alegórico* ó *fantástico* es la personificación de seres abstractos ó influencia de ciertos hechos ó sucesos extraordinarios, que la fantasía popular aprecia como sobrenaturales.

El *interés* exige que la acción refleje los sentimientos, la civilización, y el ideal completo de la vida de un pueblo.

LECCION XXXII.

1. Personajes épicos: sus clases: sus caracteres y costumbres.—2. Plan del poema épico.—3. Forma externa: Formas expositivas y expresivas del poema épico.

1. Llámense *personajes épicos* á los individuos encargados de desarrollar la acción del poema.

Los personajes se clasifican en *principales* y *secundarios*, según la importancia mayor ó menor que ejercen en la acción. El personaje *principal*, llamado *protagonista* ó *héroe*, es el que aparece en primer término, atrayendo sobre sí el mayor interés y sosteniendo el peso de la acción. Los personajes *secundarios* son aquellos que prestan su ayuda al héroe principal, á fin de que pueda realizar mas fácilmente su empresa; dando lugar á una gradación general en la obra, según la importancia que tengan. Tanto al protagonista como á los personajes secundarios se les describirá con propiedad histórica, tradicional ó mitológica, según sea la época á que correspondan. No deberá emplearse mayor número de personajes que aquellos que requiera la acción.

Los personajes del poema épico se distinguen unos de otros por sus *caracteres* y *costumbres*. Entendemos por *carácter* cierta predisposición natural que

inclina á los personajes á obrar en un sentido determinado. Damos el nombre de *costumbres* á aquellos actos que comprenden nuestro constante modo de obrar.

Los caracteres y costumbres de los personajes deben tener las condiciones siguientes: *verdad, bondad, constancia, conveniencia y variedad*.

La *verdad* consiste en que guarden conformidad con lo que la historia ó la tradición les atribuye si son reales, y si son pura creación del poeta, que tengan la verosimilitud necesaria. La *bondad* exige que estén en conformidad con el orden moral. La *constancia* requiere que no contradigan aquellas cualidades con que se mostraron al principio. La *conveniencia* se refiere á atribuirles ideas y sentimientos propios de la edad, sexo, educación, país, tiempo, &. La *variedad* pide que no tengan todos las mismas cualidades; lo cual no solo responde á la verdad natural, sinó que evita la pesadez y monotonía en la obra.

Se entiende por *plan* del poema épico, la disposición de sus elementos componentes. Comprende cuatro partes: *proposición, invocación, narración y exposición*. La *proposición* es la parte en que el poeta dá á conocer el asunto: la *invocación* aquella en que reclama el auxiilo de un ser superior real ó ficticio, para que le ilumine y le manifieste el curso de los sucesos: la *narración* en la que el poeta refiere los hechos, desenvolviendo la acción progresivamente hasta su fin y puede hacerse ó por orden de tiempo, ó desde un momento cualquiera de ella, cuidando que el personaje principal refiera oportunamente los hechos anteriores: la *exposición* que consiste en poner los hechos en boca de los personajes.

3. La *forma externa* del poema épico comprende las *expositivas* y las *expresivas*.

Las *expositivas* son la *narrativa* y en algunas ocasiones la *descriptiva*, cuando se quieren dar á conocer personas, objetos y lugares.

Las *expresivas* abrazan el *estilo, lenguaje y versifi-*

cación. El *estilo* debe ser elevado y magestuoso, en conformidad con la importancia del asunto y las altas cualidades de los personajes que en él intervienen. El *lenguaje* requiere precisión, elegancia y naturalidad. La *versificación* empleada por los griegos y los romanos en esta clase de composiciones fué el exámetro. Nuestros poetas han empleado el verso endecasílabo combinado generalmente en octavas reales.

LECCIÓN XXXIII.

1. Poemas épicos: su clasificación.—2. Poema épico-religioso: sus cualidades.—3. Poema épico-heróico: sus propiedades.—4. Poema épico-filosófico-social: sus circunstancias.—5. Poema épico-naturalista: sus condiciones. Modelos.

1. Para determinar los géneros en que se divide la poesía épica se atiende á los tres grandes objetos que sirven de fuente de inspiración al poeta; Dios, el hombre y la naturaleza. Si el poema manifiesta los asuntos referentes á la Divinidad ó cuanto con ella se relaciona, se llamará *épico-religioso*; si se refiere al hombre y á las cosas humanas, tomará los nombres de *épico-heróico* y *épico-filosófico-social* y si tiene por objeto la naturaleza, se denominará *épico-naturalista*. La parodia ó sátira de los hechos humanos, dá origen al poema épico llamado *heroi-cómico* ó *burlesco*. Por último hay otras composiciones de menor extensión, en las que aparecen mezclados los elementos líricos y dramáticos con los épicos y se llaman *poemas menores*.

2. El poema *épico-religioso* tiene por objeto la manifestación de la belleza de las concepciones religiosas. Su asunto, pues, le constituyen el ideal religioso de un pueblo, los dogmas de la religión y los maravillosos prodigios realizados por Dios, los ángeles y los santos.

Las formas más generalmente usadas son: la *narrativa* y la *descriptiva*. El *estilo* será elevado, el

lenguaje, escogido y la *versificación* adecuada á la índole del poema.

Citaremos como modelos notables, el *Paraíso perdido*, de Milton; la *Cristiada*, de Fr. Diego de Ojeda; la *Mesiada*, del alemán Klopstock; y en nuestros tiempos los *Mártires del cristianismo*, de Chateaubriand.

3. Poema *épico-heroico* es la expresión artística de la belleza de un hecho grande é interesante tomado de la historia. No todos los hechos de la historia pueden servir de asunto á esta clase de poesía épica, sinó los que personifiquen el ideal de un pueblo ó de la humanidad. Lo maravilloso tiene una importancia grandísima en esta clase de poemas.

La forma *expositiva* más propia de este género es la *narrativa*, aunque admite también la *descriptiva* y *dialogada*.

El *estilo y lenguaje* deben tener la mayor elevación y grandeza, según lo reclama el carácter é importancia de la obra.

Los poemas *épico-heróicos* se dividen por su asunto é importancia en *epopeyas*, que son orgánicos y sintetizan las ideas, sentimientos y creencias de un pueblo, como el *Ramayana*, de Valmiki; la *Iliada*, de Homero y la *Divina comedia*, de Dante Alighieri; *heróicos*, que celebran los grandes hechos de la historia, como la *Araucana*, de Ercilla y la *Farsalia*, de Lucano; *legendarios*, constituidos por los hechos desfigurados ó aumentados por el trascurso del tiempo, como el poema del *Cid*; y en *cantos épicos* que se limitan á conmemorar un hecho aislado, como *Las naves de Cortés destruidas*, por N. Moratín y *La Raquel*, de Ulloa. Todos estos poemas que acabamos de citar pueden considerarse como modelos de esta clase.

4. Poema *épico-filosófico-social*, és la manifestación de los problemas que encierran y bellezas que ofrecen la naturaleza y el destino del hombre. Es difícil señalar condiciones á este poema, por impedirlo la diversidad de formas que admite, tanto *expositivas*

como expresivas, sus múltiples asuntos y lo eterogéneo de sus elementos.

Podemos citar como principales modelos el *Don Juan*, de Lord Byron; el *Fausto*, de Goethe y el *Diablo mundo*, de Espronceda.

5. Poma *épico-naturalista* es la expresión artística de la belleza que encierran los objetos de la creación. El asunto de este poema puede ser vario; la forma *expositiva*, la *descriptiva*; el *estilo* pintoresco y brillante, el *lenguaje* elegante y ameno, y la *versificación* variada y armoniosa.

Entre los pocos modelos que existen de esta clase de poemas, citaremos las *Estaciones*, de Jaime Thompsón, los *Jardines*, de Delile y en nuestra literatura las *Selvas del año*, de Baltasar Gracián, muy inferior en mérito á los dos anteriores.

LECCION XXXIII.

1. Poema heroi-cómico ó burlesco: sus condiciones.—
2. Poemas menores: sus caracteres principales.—3. Dificultades que presentan para hacer de ellos una completa clasificación.—4. Cuento.—5. Leyenda: sus cualidades Modelos.

1. El poema *heroi-cómico* ó *burlesco* es una imitación grotesca ó una parodia de la epopeya, que aplica á un asunto trivial y bajo, las formas, el estilo y la entonación elevada del poema serio. En esta clase de poemas se emplea generalmente el contraste, para conseguir el objeto apetecido y de la oposición entre las formas exteriores y el fondo del poema resulta el efecto cómico, que desde luego produce en nosotros la risa. El poema heroi-cómico debe ser breve, porque la condición de lo cómico que posee, como estado anormal y contradictorio no puede prolongarse por mucho tiempo.

Las *formas expositivas* que generalmente adoptan son la *narrativa* y la *descriptiva*.

El *estilo*, *lenguaje* y *versificación* son idénticos á los que se emplean en el poema heróico.

Roma y las literaturas orientales no poseen composiciones de este género. Aparece en la literatura griega con la *Batracomiomaquia* (lucha de ranas y ratones), atribuida aunque sin fundamento á Homero y que es una hermosa parodia de la Iliada. Podemos citar también como modelos el *Facistol* de Boileau; el *Cubo robado* de Tasoni; los *Animales parlantes* de Casti y el *Rizo robado* de Pope. En España citaremos la *Gatomaquia* de Lope de Vega; la *Mosquea* de Villaviciosa y la *Perromaquia* de Nieto Molina.

2. Llámense *poemas menores* á todas aquellas composiciones que teniendo la esencia y forma de la poesía épica, están caracterizadas por la poca grandeza é importancia del asunto y la corta extensión de la obra.

3. Es difícil hacer una buena y completa clasificación de los poemas menores, por oponerse á ello la diversidad de asuntos, la mezcla de distintos elementos y la multiplicidad de formas que pueden tener. Son muchos en número, pero nos limitaremos á citar los dos más principales que son, el *cuento* y la *leyenda*.

4. El *cuento* es una composición que tiene por asunto un hecho ficticio en el que se pone de manifiesto la belleza de una verdad moral. Admite gran variedad de asuntos, pudiendo estar escrito en verso ó en prosa. Sus *formas expositivas* pueden ser la *narrativa* y la *dialogada*; y el *estilo* y la *versificación* varían á gusto del poeta.

Pueden citarse como modelos en verso, el *Estudiante de Salamanca*, de Espronceda; el *Vértigo*, de Nuñez de Arce y la *Pasionaria*, de Zorrilla. En prosa han sobresalido en el cultivo de este género, Trueba, Fernan Caballero y algunos otros.

5. La *leyenda* es un poema que tiene por objeto manifestar la belleza contenida en hechos históricos, tradicionales, religiosos y fantásticos. Participa de las condiciones épicas en su esencia, pero existen en su acción ciertas manifestaciones que la asimilan á las obras líricas y dramáticas. El elemento maravi-

lloso tiene en este género una gran importancia. Sus formas expositivas son: *narrativas, enunciativas, descriptivas y dialogadas*. Las expresivas admiten gran variedad.

Podemos citar como modelos el *Moro expósito* y la *Azucena milagrosa*, del Duque de Rivas, *Margarita la Tornera* y los *Cantos del Trovador* de Zorrilla y el *Monte de las ánimas* de Becquer.

LECCIÓN XXXV.

1. Poesía dramática: su definición.—2. Caracter distintivo de este género de poesía.—3. Sus excelencias sobre los géneros lírico y épico.—4. Su moralidad.—5. Elementos de la poesía dramática.—6. Fondo.—7. Forma interna: partes que la constituyen.—8. Acción: sus condiciones y explicación de cada una de ellas.

1. La palabra *drama* significa etimológicamente *acción* y podemos definirle, diciendo que es la representación artística de una acción humana, que se manifiesta con todos los caracteres posibles de la realidad.

2. El caracter distintivo de la poesía dramática y por el que se diferencia notablemente de los otros géneros poéticos, es la *representación* de los hechos que constituyen la acción del poema. La representación escènica para que tenga condiciones de verosimilitud, necesita el concurso de algunos artes auxiliares como son: la declamación, la arquitectura, la escultura, la pintura, la indumentaria, &c.

3. El poema dramático aventaja al lírico y al épico, puesto que estos se limitan á exponer modos parciales de belleza, mientras que aquel por su caracter sintético la comprende de un modo total; es decir, bajo sus dos aspectos subjetivo y objetivo. Por otra parte, es el género más popular é influye de un modo poderoso en las costumbres sociales.

4. Si bien es cierto que la poesía dramática se dirige á manifestar la belleza de la vida, debe al propio tiempo de instruir y moralizar, puesto que la

condición de la belleza se dá siempre en íntima unión con lo verdadero y lo bueno. El autor dramático debe buscar la moralidad por todos los medios que estén á su alcance: haciéndolo así, cumple con la ley general de la Estètica, á la que se subordinan todas las composiciones y obedece también á la circunstancia de ser este un género popular del que puede sacarse cierta enseñanza y utilidad indirecta.

5. En la poesía dramática debemos estudiar el *fondo*, la *forma interna*, la *forma externa* y las *distintas clases de poemas dramáticos*.

6. El *fondo* ó asunto de la poesía dramática le constituye el hombre en lucha con sus pasiones y con su carácter, para poder realizar la bondad y belleza de sus sentimientos. Así pues, el hombre en actividad con todos sus vicios y virtudes, será siempre el asunto de toda obra dramática.

7. La *forma interna* comprende la *acción*, los *personajes* y el *plan* del poema.

8. *Acción* dramática es el resultado de las ideas que se proponen realizar los personajes y de la serie de circunstancias que les rodean. Debe ser de tal naturaleza que presente ancho espacio para la lucha de las pasiones y que mantenga viva la atención y curiosidad, por la manera de enlazar los diversos incidentes y peripecias que concurran á formarla.

Las principales condiciones que debe reunir la acción dramática son: *verosimilitud*, *unidad*, *integridad* é *interés*.

La verosimilitud pide que la acción dramática sea por lo menos probable ó posible, y existirá dicha condición cuando los personajes hablen en verso, los lugares donde se verifique la escena sean pintados, los hechos sean fingidos, &, de modo que nos figuremos real cuanto pasa á nuestra vista. Se oponen á la verosimilitud los anacronismos de *lugar* y de *tiempo*: de *lugar*, atribuyendo á un pueblo hechos ó condiciones que son propios de otro; y de *tiempo*, suponiendo en los personajes de una época, ideas y sentimientos pertenecientes á época distinta.

La *unidad* de acción consiste en que el argumento dramático sea uno solo y que todas las partes que con él se relacionen contribuyan á realzarlo. La unidad del drama debe de ser más perfecta que la del poema épico, tanto por la naturaleza de la obra, como por su menor extensión, rechazando los episodios numerosos y de grandes dimensiones.

A más de la unidad de acción pueden existir las unidades de *lugar* y de *tiempo*.

La unidad de *lugar* consiste en que no varíe la decoración escénica durante un mismo espectáculo; y la de *tiempo* en que la acción dure un número determinado de horas.

Es imprescindible la observación de la unidad de acción, puesto que está fundada en la misma naturaleza de toda producción dramática. Respecto á las de lugar y tiempo, si su empleo dañase la verosimilitud ó las bellezas del drama, se puede prescindir de ellas, bastando solo con que exista la de acción.

La *integridad* exige que la acción sea completa, ó que se componga de principio, medio y fin; esto es, *exposición, nudo* y *desenlace*,

La *exposición* es la parte en que el poeta insinúa el argumento de la composición dramática, presentando con sus propios caracteres y antecedentes los personajes que intervienen en la acción. La exposición puede hacerse de varios modos: narrando un personaje todo aquello que más directamente interesa á la representación; por medio de diálogos confidenciales ó enlazándola estrechamente con lo restante del argumento. Este último es el mejor medio de exposición y el más usado en la actualidad.

Llámase *nudo* al conjunto de incidentes inesperados que se oponen al natural desarrollo de la acción; de tal modo, que no sea fácil al espectador prejuzgar el término de esta.

El *desenlace* es el fin racional de la acción, dados los antecedentes y circunstancias que en la misma concurren. Debe ser imprevisto y natural y ha de

producir en el ánimo de los espectadores una profunda impresión de alegría, de terror ó de asombro.

El *interés* de la acción dramática consiste en que se exciten nuestras pasiones y afectos impresionándonos vivamente la representación de los hechos que constituyen la obra. Nace de la variedad de situaciones originada por los diversos lances y acontecimientos, ó del carácter moral de los personajes y de las acciones que realizan.

LECCIÓN XXXVI.

1. Personajes dramáticos: su número y clasificación.—2. Sus caracteres y costumbres.—3. Plan de la obra dramática: su división.—4. Actos su número y condiciones.—5. Escenas: sus cualidades.—6. Forma externa: formas expositivas: formas expresivas.

1. Destinada la acción dramática á ser representada, de aquí la necesidad de *personajes*, que son los individuos encargados de producirla, sostenerla y llevarla á su término.

El *número* de los personajes que ha de tener la composición dramática no es posible fijarle, pues depende de que sea más ó menos sencilla ó complicada la acción que se desarrolla. Indicaremos, no obstante, que debe tener solamente el número necesario para su completo desenvolvimiento.

Divídense los personajes en *principales* y *secundarios*. A los *principales* pertenece el *protagonista*, que es aquel que descuella sobre los demás y que está encargado de dirigir la empresa que se ha de ejecutar: *secundarios*, serán todos los demás personajes que son necesarios para el desarrollo de la acción y que se asocian y subordinan al protagonista, pero de modo que no pierdan su carácter y originalidad.

2. Todo lo que dijimos acerca de los *caracteres* y *costumbres* de los personajes, al tratar de la poesía épica, podemos repetirlo aquí con referencia á la dramática.

3. Se llama *plan* á la distribución y orden que entre sí guardan las diferentes partes de la obra dramática.

En el plan se incluye la división material de la obra en *actos* y *escenas*.

4. Los *actos* llamados también *jornadas* comprenden las diversas partes en que se divide la obra, señaladas por el tiempo que dura la representación, desde que se levanta el telón hasta que cae. Se dá el nombre de *cuadros* á la división que se hace de un acto, ya por tener demasiada extensión ó ya para facilitar el cambio de decoraciones, por exigirlo así la representación dramática. Se llama *entreacto* ó *intermedio* al espacio que media entre dos actos.

El número de actos no puede fijarse como regla permanente, puesto que depende de la naturaleza y exigencias de la acción. Conviene, no obstante, advertir que cada acto debe tener en sí valor propio, guardar interés relativo con el todo de la composición y terminar con una situación ó peripecia dramática de importancia.

5. Entiéndese por *escena* la parte de un acto en que se aumenta ó disminuye el número de personajes que intervienen en la acción, según convenga á su natural desarrollo. Las escenas deben de ser motivadas y de proporcionada extensión.

La *forma externa* está constituida por las *expositivas* y las *expresivas*.

La *forma expositiva* propia de la poesía dramática es la *dialogada*. Se usan también los *monólogos*, que consisten en la manifestación de los sentimientos de un personaje, hablando consigo mismo; y los *apartes*, que son las palabras dichas por un personaje ó cambiadas entre sí por varios, como si los demás no las oyesen. Tanto los monólogos como los *apartes* deben ser de corta extensión.

Las *formas expresivas* comprenden el *estilo*, el *lenguaje* y la *versificación*. El *estilo* ha de ser *sencillo*, *sobrio* y *conciso*; desechando la pompa y magnificencia de las composiciones épicas y las galas y digre-

siones de la poesía lírica: el *lenguaje* será *natural, correcto y animado* y la *versificación*, aun cuando no es esencial á las composiciones dramáticas, las presta mayor belleza que si estuviesen escritas en prosa. Los metros que suelen emplearse son: el *octosílabo* y el *endecasílabo*.

LECCION XXXVII.

1. Poemas dramáticos: su división.—2. Tragedia: su definición.—3. Sus cualidades de fondo y forma.—4. Clases de tragedias.—5. Su origen y principales cultivadores.

1. Podemos dividir las composiciones dramáticas en *fundamentales, especiales y mixtas*.

El fundamento de esta clasificación está en que siendo la obra dramática representación de la belleza de la vida humana, y pudiendo considerar á esta bajo su aspecto sério ó cómico ó en la combinación de ambos elementos, dá origen á los tres géneros fundamentales: *tragedia comedia y drama*. Las composiciones *especiales* son de menor extensión y la mayor parte de ellas no tienen de dramático sinó la forma. Las llamadas mixtas se destinan á ser acompañadas del canto.

2. La *tragedia* es la representación bella de una acción extraordinaria é interesante, propia para excitar el terror y la compasión en el ánimo de los espectadores.

3. El *fondo* de la tragedia está constituido por los hechos más sublimes y heróicos de la vida; la *acción*, ha de ser grande y conmovedora y más sencilla que en la comedia y drama; los *personajes*, han de tener carácter heróico, distinguiéndose por lo elevado de sus sentimientos y lo constante de sus propósitos; el *plan*, se sujetará á las condiciones generales ya asignadas; el *estilo* debe ser severo y elevado; el *lenguaje*, apasionado y enérgico y la *versificación* fluida, rotunda y armoniosa. El verso endecasílabo conso-

nantado, asonantado ó libre es el metro usado en la poesía castellana.

4. La tragedia con relación á su asunto se divide en *histórica*, si está tomado de la historia, y *ficticia*, si es debido á la invención del poeta.

5. La tragedia tuvo su origen en Grecia, con motivo de las fiestas de Baco, tomando su nombre de la canción sagrada que los vendimiadores entonaban, mientras se sacrificaba al dios un macho cabrío.

Tespis introdujo una persona que en los intermedios del canto recitaba en verso algún pasaje de la leyenda de Baco. Esquilo aumentó el número de personajes, convirtiendo las relaciones en diálogos y despues Sófocles y Eurípides introdujeron también algunas modificaciones notables, elevando la tragedia á su mayor esplendor.

Como principales cultivadores de la tragedia se distinguieron: en Grecia los tres citados, que son: Esquilo, Sófocles y Eurípides. En Roma no tuvo este género gran importancia, y aún cuando se citan como poetas trágicos á Livio Andrónico, Ennio, Pacuvio y Lucio Anneo Séneca, sus obras fueron simples imitaciones de las tragedias griegas. En Francia, se distinguieron, entre otros, Corneille y Racine; en Italia Alfieri y Trissino; en Inglaterra Shakespeare; en Alemania Goethe y Schiller y en España N. Moratín, Cienfuegos, Jovellanos, Quintana, Martínez de la Rosa y Ventura de la Vega.

LECCION XXXVIII.

1. Poemas dramáticos (continuación). Comedia: su definición.—2. Sus condiciones de fondo y forma.—3. Clasificación de las comedias.—4. Su origen y principales cultivadores.

I. Se dá el nombre de *comedia* á la representación de una acción tomada de la vida ordinaria y presentada por su lado ridículo. Su objeto, será, pues,

corregir los vicios y los defectos de la sociedad, valiéndose el poeta del ridículo y la burla para conseguir más fácilmente este resultado.

2. El *fondo* ó asunto de la comedia está tomado de las contrariedades de la vida privada y doméstica, representando los conflictos y peripecias á que dan lugar; la *acción* no ha de ser tan grandiosa y apasionada como la de la tragedia, pero sí igualmente interesante y más complicada que la de esta; los *personajes* deben pertenecer á la clase común de la sociedad, no teniendo la elevación y grandeza de alma que los trágicos; el *plan* se ajustará á las condiciones generales establecidas; el *estilo* debe ser animado, festivo y gracioso sin que raye en bajeza; el *lenguaje* castizo, natural y sencillo; la *versificación* es generalmente el romance octosílabo asonantado.

3. los preceptistas atendiendo al objeto y estructura de las comedias, las han clasificado del modo siguiente: comedias de *character*, las que hacen una viva pintura y desarrollo de un tipo moral, como *La Verdad sospechosa*, de Alarcón: de *figurón*, cuando el carácter que se retrata es grotesco y exagerado, como *El Marqués del Cigarral*, de Moreto; de *intriga* ó *enredo*, que tienen por principal objeto sorprender la atención de los espectadores con los extraños y complicados lances de una acción embrollada, como *Por el sótano y el torno*, de Tirso de Molina: de *costumbres*, que ridiculizan principalmente los vicios y defectos sociales de una época ó de un pueblo, como *A Madrid me vuelvo*, de Bretón de los Herreros: de *capa y espada*, consideradas como una variedad de las anteriores, son las que retratan las costumbres de nuestra sociedad en los siglos XVI y XVII, como *La moza de cántaro*, de Lope de Vega.

4. La *comedia* tuvo su origen, como la tragedia, en las fiestas de Baco: terminadas las cuales, los aldeanos se vestían de sátiros y recorrían los pueblos entonando canciones grotescas y licenciosas, que

más tarde Susarion convirtió en un diálogo satírico y Cratino y Eupolis en sátira política.

Los más notables cultivadores de la comedia fueron, en Grecia Aristófanes, que la dió carácter político y Menandro que la destinó á censurar las costumbres privadas. En Roma la dió á conocer Livio Andrónico, siendo después perfeccionada por Plauto y Terencio. En Francia podemos citar à Molière, Marivaux y Regnard; en Italia á Aretino y Goldoni; en Inglaterra á Shakespeare, Johnson y Congreve; en Alemania à Kruger y Goethe y en España á Lope de Rueda, Torres, Naharro, Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Moreto, Calderón, Jovellanos, Moratín, Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega.

LECCION XXXIX.

1. Poemas dramáticos (continuación). Drama: su definición.—2. Carácter que le distingue.—3. Sus condiciones de fondo y forma.—4. Divisiones del drama.—5. Su origen y principales cultivadores.

1. El *drama* es la representación de una acción humana, conmovedora é interesante, desarrollada por personajes de varias clases.

2. El verdadero carácter que distingue al drama consiste en reunir en sí los elementos propios, tanto de la tragedia como de la comedia, siendo la expresión más fiel de la vida humana y el más real é interesante de todos los géneros. Por esta razón dominan en él, lo patético y exaltado de las pasiones de la tragedia, al lado de los episodios comunes de la comedia, reflejando en suma la vida humana en todas sus manifestaciones y elementos.

3. El *fondo* ó asunto del drama es vário; la *acción* debe ser más complicada y animada que la de la tragedia y la comedia, siendo también más rica en episodios que éstas; los *personajes* serán de todas las clases sociales; el *plan* cumplirá lo preceptuado al

tratar del plan general á toda obra dramática; el *estilo* y *lenguaje* deberán ser naturales, amenos y variados; la *versificación* ha de ser flexible y armoniosa, admitiendo diversidad de tonos y combinaciones, empleando generalmente el romance octosílabo y el endecasílabo.

4. El carácter que distingue al drama le dá la amplitud necesaria para reflejar todas las manifestaciones de la vida humana, según hemos indicado; resultando de aquí gran novedad de formas dramáticas, que dificultan notablemente poder hacer de él una exacta clasificación. Sin embargo le dividiremos en los tres géneros fundamentales siguientes.

1.º Por la presencia ó ausencia del elemento cómico, lo que dá lugar á dos clases de dramas: *tragi-comedia*, como *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderón y *drama moderno*, como *El tanto por ciento*, de Ayala.

2.º Por la importancia de la acción ó el carácter del desenlace, admitiendo también dos especies: *drama trágico*, como *El mayor mónstruo, los celos*, de Calderón y *drama cómico* ó alta comedia, como *El delincuente honrado*, de Jovellanos.

3.º Por la clase de asuntos sobre que versa, comprendiendo tres clases: *drama de carácter*, como *O locura ó santidad*, de Echegaray; *drama histórico*, como *Guzmán el Bueno*, de Gil de Zárate y *drama filosófico-social*, como *La vida es sueño*, de Calderón.

4.º El origen del drama pertenece á la edad media y su desarrollo y florecimiento á la edad moderna. En Grecia y Roma no se conoció este género. Los chinos y los indios tienen algunos de verdadero mérito, como el titulado *Sakuntala*, del poeta indio Kalidasa.

Merecen citarse como principales cultivadores del drama, en Francia, Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Casimiro Delavigne y Victoriano Sardou; en Inglaterra, Shakespeare; en Alemania, Goethe y Schiller y en España, casi todos los que hemos nombrado como autores de comedias y además Gil de Zárate,

Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, López de Ayala, Zorrilla y otros.

LECCION XL.

1. Poemas dramáticos especiales; drama teológico: auto sacramental: drama simbólico-fantástico: comedia de magia y de espectáculo: loa: pasillo: sainete: entremés.
—2. Poemas dramáticos mixtos: ópera: zarzuela: sus condiciones. Modelos.

1. Además de los tres géneros dramáticos fundamentales que acabamos de estudiar, existen algunas composiciones *especiales* que no tienen de dramático sinó la forma, viniendo á ser en el fondo composiciones épicas ó líricas ó degeneraciones parciales del elemento cómico. Estudiaremos las más importantes que son: el *drama teológico*, el *auto sacramental*, el *drama simbólico-fantástico*, la *comedia de magia y de espectáculo*, la *loa*, el *pasillo*, el *sainete* y el *entremés*.

Drama teológico. Es la representación de una acción sobrenatural y divina entre dioses ó semidioses gentílicos, ó bien entre los ángeles, los santos y los espíritus malos. Las composiciones de esta clase presentan carácter épico, empleando el elemento dramático solo para hacer sensibles las ideas. El drama teológico ha prosperado en todos los pueblos como medio seguro de fortalecer y avivar las creencias populares. Todos los dramas indios participan de este carácter religioso; en Grecia se cita el *Prometeo*, de Esquilo y en la Edad Media la representación de la *Danza de la muerte*.

Auto sacramental. Se daba este nombre á las representaciones en que por medio de alegorías y personajes simbólicos, se ensalzaba el sacramento de la Eucaristía. Nació en la edad media, sirviendo para celebrar la fiesta del Córpus, y se cultivó principalmente en España, distinguiéndose Lope de Vega, Tirso de Molina y sobre todos Calderón, mereciendo citarse entre los muchos autos que compuso, los

titulados, *La serpiente de metal*, *La cena de Baltasar* y *El sacro Parnaso*.

Drama simbólico-fantástico. Es parecido al drama teológico y en él se desarrolla una acción fantástica, siendo sus personajes puras alegorías ó bien reales y humanos en unión de seres sobrenaturales. Esta composición participa más del carácter lírico que del dramático, produciendo una enseñanza moral ó filosófica ó esclareciendo algún problema social. Pertenecen á esta clase el *Manfredo* de Lord Byron y el *Desengaño de un sueño*, del Duque de Rivas.

Comedia de magia y de Espectáculo. Son composiciones fantásticas que representan acciones maravillosas, sorprendiendo al espectador con la riqueza de trages y mutaciones de escena que en ellas se verifican. El elemento literario tiene escasa importancia en esta clase de composiciones. Puede citarse como modelo la *Redoma encantada*, de Hartzenbusch.

Loa. Es la representación de una acción, con el fin de conmemorar un fausto suceso ó ensalzar á algún personaje célebre. El asunto es generalmente alegórico y la acción de suyo sencilla, terminando á veces con la apoteosis del personaje que enaltece. Citaremos *La tumba salvada*, de D. Ventura de la Vega.

Pasillo. Es una composición de reducidas dimensiones y acción sencilla que representa una situación cómica. Podemos citar como modelo el *Paso de las aceitunas*, de Lope de Rueda.

Sainete. Consiste en la representación de una acción sencilla y de corta extensión, que se propone pintar con vivos colores los vicios y costumbres risibles del pueblo. El asunto es picaresco y satírico, los personajes vulgares y el estilo y lenguaje sin artificio alguno. Los sainetes solían emplearse como fin de fiesta, para alegrar el ánimo de los espectadores tristemente impresionado por las escenas trágicas y patéticas. Los más celebrados sainetes en castellano son los de D. Ramón de la Cruz.

Entremés. Es una composición muy parecida al sainete, del que se diferencia por su colocación que es entre dos actos de una misma obra, y se distingue por su sabor marcadamente satírico y burlesco. Los mejores entremeses de nuestro teatro son los de Cervantes y Quiñones.

2. Damos el nombre de poemas dramáticos *mixtos*, á los formadas por la unión de la poesía y la música y son la *ópera* y la *zarzuela*.

Ópera. Se dá este nombre á la representación de una acción acompañada de la música. Considerada como producción literaria se sujetará á las condiciones del drama en general, predominando el elemento musical sobre el literario. La *acción* debe ser sencilla; los *caracteres* vigorosamente bosquejados, con breves y enérgicos rasgos y la *versificación* muy vária. Las situaciones tranquilas de la ópera se expresan por los *recitados* y las apasionadas por el *canto*, que comprende las *arias*, *duos*, *tercetos*, &c, según el número de personajes que en la escena intervengan. Los *coros* son aquellos cantos generales que expresan los sentimientos comunes.

Zarzuela. Es una composición dramática que consta de dos partes, una literaria y otra musical que se completan mutuamente; teniendo, no obstante, la parte literaria mayor importancia en este género que en el anterior. Debe ajustarse á las condiciones del drama en general, empleando el canto únicamente en aquellas escenas y situaciones más interesantes de la obra.

Son notables como autores literarios de óperas y zarzuelas, en Italia Metastasio y Romani; en Francia Scribe y en España Calderón, Capdepón, Ventura de la Vega, Olona, Eguilaz y otros.



LECCION XLI.

1. Poesía mixta.—2. Poesía didáctica: sus elementos: sus formas.—3. Poema didáctico: sus reglas.—4. Epístola: su división: sus condiciones.—5. Sátira: su clasificación y reglas.—6. Fábula ó apólogo: sus clases y condiciones.—7. Poesía bucólica: su división y diferencia entre el idilio y la egloga: sus reglas. Modelos.

1. La *poesía mixta*, comprende todas aquellas composiciones que por no tener bien precisado su carácter, no pueden ser comprendidas en los géneros anteriormente estudiados y son las siguientes: la *poesía didáctica*, la *epístola*, la *sátira*, la *fábula* ó *apólogo* y la *poesía bucólica*.

2. La *poesía didáctica* es la exposición artística de las verdades pertenecientes á la ciencia ó el arte, mediante la palabra rítmica.

Los elementos que constituyen este género de poesía se desprenden de la definición que acabamos de dar, á saber: la *verdad*, por lo que se refiere á su fondo, y la *belleza* de la poesía con referencia á su forma.

La poesía didáctica puede tener dos formas, *directa* ó *indirecta*, según empleemos medios naturales y sencillos para expresar la verdad, ó medios indirectos, como la alegoría, la manifestación de los defectos de nuestros semejantes, &c. La forma directa comprende el *poema didascálico* y la indirecta la *sátira*, al *epístola* y la *fábula*.

3. El *poema didáctico* ó *didascálico* tiene por objeto exponer un punto ó asunto científico ó artístico, revestido de formas poéticas.

En la composición de esta clase de poemas que son la más fiel representación de la poesía didáctica, se deben observar los preceptos siguientes: verdad en la doctrina, solidez y buena elección en las ideas, claridad en los principios y método y orden en la exposición, aún cuando no tan riguroso como en los tratados didácticos. La forma expositiva puede ser

enunciativa, narrativa y descriptiva; el estilo florido; el lenguaje ameno y la versificación el endecasílabo, ya libre ó formando octavas reales ó tercetos, ya combinado con el eptasílabo constituyendo silvas.

Como modelos de poemas didascálicos podemos citar, entre los hebreos, el *Libro de los proverbios* y el *Eclesiastés*; entre los griegos, *Las obras y los días*, de Hesiodo; entre los latinos, las *Geórgicas*, de Virgilio; *De rerum natura* de Lucrecio; los *Fastos* de Ovidio, y entre nosotros el *Ejemplar poético*, de Juan de la Cueva; el *Nuevo arte de hacer comedias*, de Lope de Vega; el *Poema de la pintura*, de Céspedes; el *Poema de la caza*, de N. Moratín; y el *Arte poético* de Martínez de la Rosa.

4. La *epístola* es una composición poética en forma de carta y con tendencias doctrinales.

Las epístolas pueden ser *heróicas, morales, literarias, familiares, satíricas, &*, según el asunto á que se refieran.

El *fondo y forma* deben encerrar la moral más pura; el *estilo* ha de ser acomodado á la índole del asunto; el *lenguaje* correcto y natural. Respecto á la *versificación* los latinos emplearon el exámetro, y nuestros poetas han usado generalmente el endecasílabo combinado en tercetos y verso libre.

Podemos citar como modelos la epístola de Melendez, *A un ministro sobre la utilidad de la historia*; la de L. Moratín, *A D. Gaspar Melchor de Jovellanos*; la de Fernández Andrada, *A Fabio*; la de Horacio, *Ad Pisones*; la de Bartolomé de Argensola, *A Fernando*, y otras muchas.

5. La *sátira* es una composición poética en que se censuran con indignación ó marcada ironía los vicios y defectos de los hombres.

La sátira se puede dividir en *elevada ó seria y ligera ó festiva*, según que censuremos de una manera enérgica los vicios ó los ridiculicemos de un modo ligero y suave.

Las principales condiciones que debe reunir son las siguientes: combatir los vicios y defectos en ge-

neral, prescindiendo de personalidades; no hacer escarnio de objetos dignos de veneración; que no se muestre licenciosa ó desenvuelta, y que el lenguaje, el estilo y la versificación estén en conformidad con la naturaleza del asunto.

Los escritores satíricos más notables son: en Grecia, Alceo, Arquíloco, Menipo y Luciano de Somsata; en Roma, Lucilio Horacio, Pèrsio y Juvenal, y en España, Góngora, Quevedo, los Argensolas, Jovellanos, Moratín, Larra, Bretón de los Herreros y otros.

6. La *fábula* ó *apólogo*, es un poema alegórico de cortas dimensiones, que desarrolla un principio moral, mediante una acción imaginaria, cuyos personajes son comunmente animales irracionales.

En la fábula deben observarse las reglas siguientes: la *acción* debe ser una, íntegra y despojada de toda afectación; los *personajes* han de tener un carácter bien dibujado, que sirva para distinguírles unos de otros y les presente conforme existan en la naturaleza. La *moralidad* se coloca en forma de breve máxima, ya al principio sirviendo de tema, en cuyo caso se llama *afabulación* ó ya al fin como consecuencia del argumento y tomará el nombre de *post fabulación*. El *estilo* debe ser sencillo y natural; el *lenguaje* claro y correcto, y la *versificación* muy vária, pudiendo usarse toda clase de metros y combinaciones con tal de que se empléen convenientemente.

Las fábulas se dividen en *científicas*, *literarias* y *morales*, según los distintos fines y asuntos á que se refieran.

La *parábola*, se diferencia de la fábula en que su acción es más solemne y extensa.

Podemos citar como fabulistas notables, entre los indios Pilpay y entre los árabes Lockmán; en Grecia, Esopo; en Roma, Fedro; en Francia, La Fontaine y La Mothe, y entre nosotros Samaniego, Iriarte, Hartzenbusch, Barón de Andilla, Campoamor y Príncipe.

7. La *poesía bucólica*, es una composición poética

que tiene por objeto manifestar los honestos placeres que al hombre inspira la contemplación de la naturaleza.

La división más admitida de la poesía bucólica es en *idilios* y *églogas*, cuya división nació de haber llamado Virgilio *églogas* (poemas escogidos), á la clase de composiciones que Teócrito llamó *idilios*; por lo que vemos que la *égloga* no quiso significar cosa distinta de éste. En la actualidad existe diferencia entre estas dos palabras, toda vez que en los *idilios* predomina la forma narrativa y pensamientos líricos y en las *églogas* la complicación dramática y forma dialogada.

El *estilo* y *lenguaje* en esta clase de composiciones debe ser elegante, natural y sencillo; el *diálogo* de los pastores deberá estar exento de sutilezas metafísicas, y la *versificación* será vária, pudiendo emplearse casi todos los metros y como combinaciones más usadas el terceto, quintilla, octava real y verso libre.

Se distinguieron en el cultivo de este género, en Grecia, Teócrito, Bión y Mosco; en Roma, Virgilio, y en España, Garcilaso, Balbuena, Villegas, Figueroa, Meléndez Valdés, Moratín, Jovellanos y algunos otros.

LECCION XLII.

1. Género de transición de las obras poéticas á las obras morales. Novela: su definición.—2. Sus condiciones relativas al fondo y á la forma.—3. Su desarrollo histórico y estudio de cada una de sus clases.—4. Clasificación moderna.—5. Cualidades del novelista.—6. Importancia social de la novela y su influencia en las costumbres.

1. Estudiados ya los géneros poéticos, pasaremos á ocuparnos de los géneros en prosa, empezando por las obras morales ú oratorias; pero antes deberemos examinar la novela, considerada como género de transición á aquellas. La novela por su fondo es una obra poética, pero atendiendo á su forma y al lenguaje que emplea, es un género puramente

prosáico, correspondiendo por lo tanto á la transición de las composiciones poéticas á las composiciones en prosa.

Novela, es la narración ordenada de sucesos ficticios, inserentes y verosímiles, bajo una forma artística.

2. El *fondo* de la novela le constituye la belleza de los hechos que forman la trama de la acción y que à semejanza de los de la epopeya, se encuentran condensados en un pensamiento capital.

La *forma interna* comprende lo relativo al *asunto*, la *acción*, los *personajes* y el *plan*.

El *asunto* de la novela comprende todo aquello que se refiere á la belleza de la vida humana, pudiendo ser histórico ó tomado de la realidad de la vida. Puede desarrollarse de dos modos: *directamente*, que consiste en presentar á la contemplación de los lectores los cuadros en que más resalte la belleza de la vida, ó *indirectamente*, ridiculizando las imperfecciones y vicios que se oponen á la realización de dicha belleza. Los vicios y crímenes nunca deberán elegirse para asunto de la novela, pudiendo, no obstante, introducirse prudentemente para hacer resaltar mas la grandeza de la virtud.

La *acción* de la novela deberá tener las condiciones de unidad, integridad é interés, como sucede con la de la épica y dramática; pero siendo su grandeza inferior á la de la epopeya.

Los *personajes* deberán reunir las condiciones expuestas al tratar de los caracteres y costumbres de los mismos, en la poesía épica. Su número será el necesario para el desarrollo completo de la acción, existiendo un personaje principal ó protagonista.

El *plan* deberá ser íntegro; esto es, constar de exposición, nudo y desenlace.

Las *formas expositivas* son generalmente la *narrativa* y la *descriptiva*, admitiendo también la *dialogada* y algunas veces la *epistolar*.

Las *formas expresivas* comprenden el *estilo* y *lenguaje*. El *estilo* recorre todos los tonos, desde el pa-

tético y sublime hasta el sencillo y vulgar, según la naturaleza del asunto; el *lenguaje* ha de ser puro, natural y correcto.

3. El origen histórico de la novela se pierde en la mas remota antigüedad y nace en forma de fábula, apólogo y cuento. El carácter de los pueblos orientales inclinados á la ficción, hizo que sus doctrinas filosóficas y morales se impusiesen por medio de parábolas. Son famosos los cuentos indios, árabes y persas, pudiendo citarse la notable colección árabe *Las mil y una noches*.

En Grecia se escribieron los cuentos llamados jónios y milesios que trataban generalmente de asuntos amorosos, distinguiéndose por su obscenidad y lo libre de sus argumentos. Posteriormente merecen citarse como las primeras novelas de los griegos la *Eubea*, de Dion Crisóstomo; *Lucio* ó el *Asno*, de Luciano de Samosata; los *Amores de Clitofon y Leucipo*, de Aquiles Tacio, escritor griego de Alejandría en el siglo III, y *Dafnis y Cloe*, ó las *Pastorales*, de Longo.

Los romanos hicieron algunos ensayos en este género, como el *Satiricón*, de Petronio, que es una novela de costumbres licenciosas y el *Asno de oro*, de Apuleyo.

El espíritu guerrero de la edad media y el sistema feudal, dan origen á un género de novelas perfectamente definido, que es la novela *caballeresca*, cuyo objeto principal es ensalzar el valor y maravillosas hazañas realizadas por sus héroes, las que rayaban en la más inverosímil exajeración. Pueden reducirse á tres grupos principales: 1.º las de Carlo-Magno y los Doce Pares. 2.º las del rey Artús de Bretaña y los famosos caballeros de la Tabla Redonda. 3.º las hispano-lusitanas ó sea las de Amadis de Gaula y sus descendientes y Palmerín de Inglaterra y los suyos. El cambio de costumbres por efecto de una cultura mayor, hicieron decaer notablemente esta clase de novelas, con las que concluyó Cervantes, ridiculizán-

dolas en su inmortal obra, *El Ingenioso Hidalgo, D. Quijote de la Mancha*.

Aparece después la novela *heroica*, como una variedad de la anterior, si bien desprovista de sus extravagancias y refiriéndose en ella hazañas portentosas realizadas por héroes cuya existencia habia sido real. A esta clase pertenecen el *Ciro* y la *Cleopatra*.

A continuación de esta especie de novelas y como una reacción del gusto, aparece la novela *pastoril*, que duró poco tiempo y que tenía por objeto pintar con los más vivos colores la tranquilidad y bienestar disfrutado en el campo y los sentimientos puros de sus moradores. Corresponden á esta clase la *Diana*, de Montemayor; la *Galatea*, de Cervantes; la *Arcadia*, de Lope de Vega y el *Siglo de oro*, de Balbuena.

Por efecto de la mayor amplitud y transcendencia de la novela, nació luego la de *costumbres*, cuyos personajes fueron en un principio tomados de las clases más bajas de la sociedad, por cuya causa se llamó *picaresca*, puesto que retrataba la vida licenciosa de los truhanes, vagos y gentes de mal vivir. España fué la primera nación que cultivó esta clase de novelas, pudiendo considerar como muy buenos modelos, el *Lazarillo de Tormes*, de Hurtado de Mendoza; *Vida y aventuras del pícaro Guzman de Alfarache*, de Alemán; y el *Escudero Marcos de Obregón*, de Espinel; *La vida del gran tacaño*, de Quevedo y el *Diablo Cojuelo*, de Guevara.

Aparece después la novela *histórica*, que como indica su nombre toma los asuntos y principales personajes de la historia, enlazándolos con otros hechos y personajes ideados por el autor. El novelista deberá respetar la verdad en los hechos históricos y la verosimilitud en los ficticios. El escocés Walter Scott ha sido el creador de esta especie de novelas.

4. En los tiempos actuales la novela toma diferentes nombres, siendo de *costumbres*, *histórica*, *filosófica*, *crítica*, *psicológica*, *política*, *marítima*, *científica*, &c, según sus asuntos y tendencias.

5. Las cualidades más importantes del novelista son: *sólida instrucción general, imaginación rica y feliz, conocimiento del hombre y de la sociedad, sensibilidad exquisita y dominio del lenguaje.*

6. La importancia social de la novela se comprenderá teniendo presente la popularidad que alcanza en todos los pueblos cultos, y su objeto propio, que es reflejar la vida humana presentando al hombre bajo todos sus aspectos.

La novela ejerce influencia en las costumbres, puesto que es un género popular de universal aceptación, debiendo procurar los autores que de sus novelas se desprendan ciertos resultados benéficos ó provechosos más bien que perjudiciales y funestos; que aparezca siempre realzada la virtud y condenado el vicio y que no exciten bajas y bastardas pasiones.

Los novelistas principales son: en Italia, Bocaccio, Sannazaro y Manzoni. En Francia, Lesage, autor del *Gil Blas de Santillana*, Diderot, Bernardino de Saint-Pierre, autor de *Pablo y Virginia*, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Balzac y Julio Verne, notable por sus novelas científicas. En Inglaterra Richardson, considerado como el fundador de la novela psicológica y del que merecen citarse las de esta clase tituladas, *Clara de Harlowe*, *Pamela*, *Grandisson* y otras; Walter Scott, que como hemos manifestado anteriormente es el creador de la novela histórica y el primero de los novelistas ingleses y Dickens, que es notable como cultivador de la novela de costumbres. En España, à más de los ya citados, al hacer la reseña histórica de la novela, se han distinguido Escosura, Villoslada, Fernández y González, Fernán Caballero, Carolina Coronado, Angela Grassi, Perez Galdós, Alarcón, Valera, Pereda y otros.

SECCION SEGUNDA.

ORATORIA.

LECCION XLIII.

1. Oratoria: su definición.—2. Distinción entre las palabras oratoria y elocuencia.—3. Artes auxiliares de la oratoria.—4. Partes que comprende el estudio de la oratoria.—5. El orador: sus cualidades.—6. Influencia del público en la oratoria.—7. El discurso: fondo del mismo: medios de convencer y persuadir.

I. Estudiadas ya las obras poéticas y la novela como género de transición á las morales ú oratorias, pasaremos á ocuparnos de estas y de sus distintos géneros.

Se entiende por *oratoria* el arte de convencer, persuadir y mover á los hombres á un fin determinado, en conformidad con la verdad ó el bien, por medio del lenguaje oral.

2. Conviene dejar bien precisada la diferencia que existe entre las voces *oratoria* y *elocuencia*, puesto que expresan dos ideas distintas que no deben confundirse. La oratoria según acabamos de manifestar es el arte de convencer y persuadir y la elocuencia es según expresión de Capmany “el dón feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes, los afectos que tienen agitado el nuestro.” La oratoria es un arte; la elocuencia es la capacidad natural que tenemos para poder realizar ese arte. La

especial manifestación de la elocuencia se encuentra en la palabra hablada, más no es este el único medio que tiene de expresión; puede referirse también al gesto, á la acción, á la mirada y en suma á todo el arte y á la realidad toda.

3. La oratoria como tiene por medio de expresión la palabra hablada, reclama como artes auxiliares la *declamación* y la *mimica*. El orador para conseguir el fin que se propone debe reflejar en su fisonomía, en la pronunciación del discurso y en la acción, los sentimientos que agitan su alma, dependiendo generalmente el efecto apetecido, del acertado uso de estos medios.

4. En la oratoria tenemos que estudiar; el *orador*, el *público* ó *auditorio*, el *discurso oratorio* y las *diferentes clases de oratoria*.

5. Se llama *orador*, el que trasmite con fidelidad, claridad y energía á los demás los pensamientos y afectos que posee.

Las cualidades que necesita reunir el orador para desempeñar con acierto su difícil misión, pueden reducirse á tres clases: *intelectuales*, *morales* y *físicas*.

Cualidades intelectuales. Consisten en un *talento claro*, *gran memoria* é *imaginación viva*; á las cuales debe agregarse un *perfecto conocimiento de la ciencia y del corazón humano*. El orador necesita poseer un *talento claro*, no solo para que pueda concebir fácilmente las ideas que han de constituir su discurso, sino también para enlazarlas unas con otras y presentar los pensamientos con la debida claridad y distinción. La *memoria* le servirá para recordar con facilidad las ideas y el plan. Necesita también una *imaginación viva* para revestir sus conocimientos con vistosas galas y templar la aridez del razonamiento científico. El *conocimiento de la ciencia*, se referirá no solo á la clase de oratoria á que se dedique, sino también á la literatura, filosofía é historia, debiendo poseer una cultura general. Por último necesita tener un *profundo conocimiento del corazón humano*, adquirido con el trato social, para poder más fácilmente

traer al hombre hácia la senda de la verdad y el bien.

Cualidades morales. Son estas la *bondad*, la *modestia*, una *sensibilidad exquisita* y el *imperio de sí mismo*.

La primera condición moral que debe poseer el orador es la *bondad*, engendrada por la virtud, y que consiste en el buen nombre y justa fama de que goza, revelados en su constante deseo de procurar el bien de sus semejantes. La *modestia*, que es otra importante cualidad moral, estriba en que no se presente el orador ante su auditorio demasiado soberbio y lleno de pretensiones, ni tampoco manifestando una timidez fingida. Debe poseer también *sensibilidad exquisita*, para poder transmitir vívamente á los demás sus propias afecciones. El *imperio de sí mismo*, le es necesario al orador para poder mostrarse sereno y conseguir ser escuchado con atención è interés.

Cualidades físicas. Se refieren á la *figura*, la *voz*, la *pronunciación* y la *acción*. La *figura* del orador aun cuando no se puede exigir como condición indispensable que sea noble y magestuosa, si posee estas cualidades, predispone desde luego al auditorio en favor suyo. La *voz*, debe de ser extensa, clara y sonora, dándola mayor ó menor elevación, según lo requiera el discurso ó las condiciones del lugar en que aquel se pronuncie. La *pronunciación*, ha de ser perfecta, clara y conveniente, cuidando de modular las palabras según el valor ó sentido que tengan en el discurso, ó el orador quiera darlas. La *acción*, última de las cualidades físicas del orador comprende los *gestos*, que se refieren á las diversas expresiones del rostro, y los *movimientos*, que encierran los ademanes de la cabeza, del tronco y de los brazos. Tanto unos como otros deberán guardar relación con los afectos que se expresan y ser naturales y dignos.

6. Puesto que el orador dirige sus esfuerzos á hacer obrar al auditorio en un sentido determinado, deberá tener en cuenta las ideas, intereses y preocupaciones de este. También determinan el carácter del discurso, el grado de cultura del público, el nú-

mero de oyentes, y las condiciones del local en que aquel se pronuncia. Apesar de ser tan grande la influencia del público en el orador, nunca deberá este someterse á las exigencias de aquel, cuando no se conformen con lo que prescriben la verdad y la justicia.

7. Se dá el nombre de *discurso*, á todo razonamiento que se dirige á un auditorio, con el fin de lograr convencerle y persuadirle.

El análisis del discurso oratorio abraza dos partes, que son; su *fondo* y su *forma*.

El *fondo* del discurso oratorio le constituye la materia de que se va á tratar, debiendo estudiar en esta parte los medios de que el orador se vale para convencer persuadir y conmover al auditorio.

Los medios que emplea para *convencer* son: el *pleno conocimiento de la materia, objeto del discurso* y los *argumentos ó pruebas*.

El *conocimiento de la materia* exige que el orador conozca á fondo el asunto y que pueda resolver todas las objeciones que se le presenten.

Los *argumentos ó pruebas*, son las razones que demuestran la verdad de la proposición.

Las condiciones que deben tener los argumentos son: la *solidez*, que consiste en que tengan la suficiente fuerza para probar lo que se intenta; la *propiedad*, en que se ciñan al punto de que se trata; y la *conveniencia*, en que se acomoden al grado de cultura y á las condiciones del auditorio.

Los argumentos se dividen en *positivos*, si se fundan en principios comunes admitidos por todos; *personales* ó *ad hominem*, si nos aprovechamos de las mismas palabras ó hechos del contrario, para destruir su pretensión; *condicionales*, si se apoyan en un hecho hipotético; de *ejemplo* y *semejanza*, cuando el hecho que se intenta probar guarda con otros ciertas relaciones de identidad ó de analogía.

Para la ordenada colocación de los argumentos debe procurarse no mezclar los que sean de distinta naturaleza; empezar por los más débiles, exponiénd-

dolos gradualmente y dejando para el fin los más fuertes y decisivos, y cuando no sean concluyentes conviene agruparlos á fin de que reunidos tengan la fuerza de que carecen considerados aisladamente.

Los medios más poderosos de que el orador se vale para *persuadir* son: la *moción de los afectos* ó *concitación de las pasiones*, que las excita ó calma según los distintos fines que se propone; debiendo advertir que para el acertado empleo de esta clase de recursos es menester que el orador posea claro talento, suma prudencia y gran habilidad, sin cuyas cualidades le sería difícil inclinar la voluntad de los que le escuchan en favor suyo.

LECCIÓN XLIV.

1. Forma del discurso: partes en que se divide. — 2. Exordio: sus clases: sus reglas.—3. Proposición: su división: sus condiciones.—4. Confirmación: su importancia.—5. Epílogo: sus cualidades.—Elocución oratoria.

1. La *forma* del discurso, á la que los antiguos daban el nombre de *disposición*, es la estructura material del mismo.

La forma del discurso se divide en cuatro partes principales que son: *exordio*, *proposición*, *confirmación* y *epílogo*; á las que pueden agregarse la *división* y *narración*, que corresponden á la proposición; la *refutación*, que pertenece á la confirmación, y la *peroración*, que se refiere al epílogo.

2. El *exordio*, es la primera parte del discurso y tiene por objeto disponer á los oyentes en favor del orador, á fin de que le escuchen con benevolencia.

El exordio puede ser de tres clases: *simple* ó *sencillo*, de *insinuación* y *exabrupto*.

El *exordio simple*, es aquel en que el orador expone brevemente algunas consideraciones preliminares, en conformidad con el pensamiento capital. Carece de recursos patéticos y se emplea cuando se supone al auditorio favorablemente dispuesto, y en asuntos de poca importancia.

El exordio de *insinuación*, se emplea para destruir por medio de un ingenioso rodeo, las prevenciones que puedan existir en contra del orador ó del objeto de su discurso.

El exordio *exabrupto*, llamado también *vehemente*, solo tiene lugar en circunstancias difíciles y se distingue por la expresión de violentos apóstrofes y por la vehemencia de sentimientos mal reprimidos por el orador.

Las reglas que deben observarse en el uso del exordio son: que sea modesto y guarde las consideraciones debidas al auditorio; que sea sencillo y esté trabajado con gran esmero y corrección y que se relacione estrechamente con el asunto, siendo proporcionado á la extensión del discurso.

3. La *proposición* es la parte del discurso en que el orador propone el asunto de que va á ocuparse.

Se divide en *simple*, *compuesta* é *ilustrada*. Será *simple*, si contiene un solo punto capital; *compuesta*, si se refiere á dos ó mas; *ilustrada*, si exponemos aquellos hechos ó reflexiones que estimemos necesarios para la completa inteligencia del asunto. La proposición compuesta toma el nombre de *división* y la ilustrada se llama *narración*.

Las principales condiciones de la proposición són: que sea *clara* y *precisa*; que si hay necesidad de dividirla, las partes sean realmente distintas sin incluirse las unas en las otras, y que sea completa; es decir, que no se excluya ninguna de las partes que deba comprender el asunto. En la proposición ilustrada ó narración, los hechos se presentarán por el lado mas favorable al intento del orador, aunque sin alterarlos en su esencia, procurando presentarles con la mayor claridad posible; las reflexiones serán breves y discretas, omitiendo toda circunstancia inútil y observando la verosimilitud con todo rigor.

4. La *confirmación*, es la parte del discurso en que el orador prueba ó demuestra la verdad de la proposición. Cuando trata de refutar ó destruir los argu-

mentos del adversario se llama *refutación*, que no es parte distinta del discurso, sinó una variedad de la confirmación.

La confirmación es la parte más importante del discurso y á la que se puede decir que están subordinadas todas las demás. Por su medio se pone de manifiesto la verdad y en ella utiliza el orador todas las reglas establecidas para convencer y persuadir. En esta parte tienen lugar el empleo de los argumentos y la moción de afectos, de que hablamos ya en la lección anterior, así como también las llamadas *costumbres oratorias*, que son aquellos argumentos indirectos, que nacen de la autoridad y confianza que merecen al auditorio las palabras y los pensamientos empleados por el orador.

5. El *epílogo* es la última parte del discurso y tiene por objeto recapitular los principales pensamientos expuestos, con el fin de acabar de impresionar y mover al auditorio. Cuando después de hacer el resumen intenta el orador excitar los afectos, toma el nombre de *peroración*, que es la parte patética y más apasionada del discurso. Si bien es cierto que la moción de afectos puede hacerse en la confirmación, su lugar más oportuno es al final del discurso.

Las cualidades más importantes que debe tener el epílogo son las siguientes: comprender todos los puntos más esenciales del discurso presentándolos brevemente y realzándoles con enérgicos rasgos; excitar aquellos afectos que estén más en armonía con la causa que se defiende; terminar con el pensamiento más importante presentándole del modo más ventajoso posible, á fin de que sea mayor la impresión que produzca en el ánimo del auditorio.

6. La *elocución oratoria* es intermedia entre la del género poético y la del didáctico. El *estilo* por tanto, será un compuesto de florido y severo, de poético y filosófico, siendo noble y elevado, y el *lenguaje* no ha de tener la frialdad y tecnicismo del didáctico, ni las figuras, adornos y licencias del

poético; pero sí ha de distinguirse por lo correcto, elegante y armonioso.

LECCIÓN XLV.

1. Géneros oratorios: división antigua y moderna.—
2. Oratoria sagrada: su objeto.—3. Carácter que la distingue.—4. Cualidades del orador sagrado.—5. Consideraciones sobre el discurso.—6. Clases de discursos sagrados.—7. Oradores principales.

I. Se han hecho diversas clasificaciones de la oratoria tanto con referencia á los asuntos que trata, como por los distintos fines á que tiende.

Los antiguos la dividieron en tres géneros: *Demostrativo, deliberativo y judicial*, según que el discurso tenía por objeto alabar ó reprender, aconsejar ó disuadir, acusar ó defender.

Los modernos la dividen con mayor acierto, atendiendo á los diversos fines en que se inspira, que son: la religión, el derecho y la ciencia; lo que dá lugar á las composiciones oratorias *sagradas ó religiosas, jurídicas y académicas*. Mas como el derecho puede ser público y privado de aquí la subdivisión de la oratoria jurídica en dos ramas: *política y forense*. Dividiremos, pues, la oratoria en cuatro clases: *sagrada, política, forense y académica*.

2. La *oratoria sagrada* tiene por objeto inculcar en el ánimo de los oyentes las verdades de la fé y la religión, para inclinarlos á la práctica de la virtud y apartarles del vicio.

3. La oratoria sagrada se distingue por su carácter popular, puesto que se dirige á un auditorio compuesto de personas de distintas clases y condiciones y de diverso grado de cultura.

Otra condición que caracteriza á este género de oratoria, es ser el más bello y poético de todos, ya por impresionar la fantasía dirigiéndose al sentimiento, ya también por ser su objeto inmediato Dios, principio de donde dimana toda verdad y belleza.

4. El orador sagrado debe poseer á más de las cualidades generales de que ya nos hemos ocupado, otras especiales que es necesario examinar. Ocupan el primer lugar entre estas un gran amor á la virtud y á la práctica del bien, siéndole también indispensable poseer la *unción*, que viene á ser como el resultado del ejercicio de dichas cualidades y que consiste en llegar de un modo insinuante y suave al par que irresistible al corazón de los oyentes.

Respecto á su especial instrucción necesita poseer conocimientos profundos de las Sagradas Escrituras y de los Santos Padres, así como de la teología, historia, filosofía y literatura, siéndole también necesario tener el don de la oportunidad, para comprender el carácter y condiciones de los que le escuchan y poder utilizar aquellos medios que sean más conducentes al objeto.

5. El discurso sagrado toma el nombre de *sermón* y debe ajustarse en su forma á las condiciones generales establecidas, teniendo además una disposición especial. El asunto, generalmente está basado en algún *texto* ó *sentencia* del Evangelio, que viene á constituir el exordio; después vá la *proposición*, que debe ser clara y precisa, huyendo de las divisiones numerosas; luego tiene lugar la *invocación*, que es una súplica que el orador dirige á la Virgen para impetrar el auxilio divino en favor suyo y de su auditorio y que debe de ser breve y afectuosa; se pasa después á la *confirmacion*, que excluye la refutación, agena á esta clase de discursos; y por último el *epílogo* toma carácter persuasivo, por lo que se llama peroración, y ha de ser breve y enérgico.

El *estilo* deberá ser digno y elevado; el *lenguaje*, sencillo, claro, elegante y correcto, y tanto uno como otro acomodados á la índole y condiciones especiales del auditorio.

6. Los discursos sagrados se dividen en *sermones dogmáticos, morales, pláticas, homilias, panegíricos* y *oraciones fúnebres*.

Sermón dogmático, es aquel que expone alguna

verdad de fé. *Moral*, aquel que se propone combatir los vicios, excitándonos al cumplimiento de nuestros deberes. *Plática*, es la esplicación sencilla de un punto doctrinal. *Homilía*, es la exposición del Evangelio. *Panegírico*, es el que tiene por objeto ensalzar las virtudes de algún santo. *Oración fúnebre*, es la destinada á honrar la memoria de algún hombre ilustre.

7. La oratoria sagrada nació con la predicación de los Apóstoles y la de los apologistas de los primeros tiempos del cristianismo. Pueden citarse como oradores principales entre los Padres de la iglesia griega y latina, á San Atanasio, San Basilio, San Clemente, San Juan Crisóstomo, San Gregorio Nacianceno, San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín. En España á Santo Domingo de Guzmán, San Vicente Ferrer, Fray Luis de Granada y Fray Juan de Avila. En Francia Flechier, Bossuet, Bourdaloue, Massillon y Fenelón.

LECCIÓN XLVI.

1. Oratoria política: su objeto.—2. Su carácter especial.—3. Condiciones del orador político.—4. Consideraciones sobre el discurso.—5. Divisiones de la oratoria política.—6. Oradores políticos más notables.

1. La *oratoria política* tiene por objeto exponer y dilucidar todas las cuestiones y reformas legislativas y preparar todas aquellas medidas de carácter económico que contribuyan á mejorar la situación y prosperidad de los Estados, comprendiendo aquellos discursos que con el expresado objeto se pronuncian en los cuerpos legisladores.

2. El carácter distintivo de la oratoria política es la vehemencia y el predominio de la pasión, admitiendo todos los recursos del ingenio y de la dialéctica, el lenguaje severo de la razón y los variados matices y formas del sentimiento, apelando el orador á toda clase de medios, siempre que sean jus-

tificados y oportunos, para hacer triunfar su causa, de la sustentada por sus adversarios.

3. El orador político debe estar adornado más que otro alguno de las cualidades generales ya enumeradas, necesitando poseer además otras especiales, como són: una gran *honradez*, que le sirva para poder hacer frente y no dejarse arrastrar por las viles pasiones que de continuo le asaltan, y para que no tome á su cargo la defensa de causa alguna que no esté basada en los principios de la verdad, del bien y de la justicia. Le es también de absoluta necesidad la *improvisación*, puesto que el orador político se encuentra frente á sus adversarios y es atacado de pronto por estos, sobre asuntos que muchas veces son estraños á lo que él imagina, y á cuyos adversarios necesita contestar de un modo preciso. Debe poseer además *serenidad* bastante para que no se desconcierte, ni se deje llevar por la indignación que en su ánimo produzcan las ideas vertidas por el contrario.

Con referencia á los conocimientos que deben acompañarle, diremos que todas las ciencias le han de ser familiares, debiendo poseer preferentemente el derecho, la filosofía, la historia y la economía, por ser de las que necesita ocuparse con más frecuencia en sus debates.

4. Por lo que se refiere al discurso político, conviene tener en cuenta las observaciones siguientes: el *exordio* debe ser breve, modesto y sacado de las circunstancias especiales que rodean al orador; la *proposición*, generalmente no suele ser fijada por el orador, por indicarse ya de antemano el asunto de que se vá á tratar; la *confirmación*, requiere que se coloquen todos los argumentos con gran estudio y que estén tomados de la ciencia á que pertenece el asunto que se discute, debiendo cumplir con las condiciones de conveniencia y oportunidad; el *epílogo* debe ser breve, claro y comedido, para no herir la susceptibilidad del que profesa doctrinas contrarias á las defendidas por el orador.

El *estilo y lenguaje* admiten gran variedad de tonos, según lo reclama la índole del auditorio.

5. La oratoria política se divide en *parlamentaria*, *popular* y *militar*; á cuya división suelen agregar algunos la oratoria *periodística*, constituida por los artículos de fondo de los periódicos. La *parlamentaria*, comprende los discursos pronunciados en las cámaras legislativas; la *popular*, los que se pronuncian en reuniones de diversa especie como clubs, comités, meetings, &. la *militar*, comprende las arengas ó discursos que los generales dirigen á sus soldados. La oratoria parlamentaria se distingue por su carácter templado y didáctico; la popular por el predominio de la vehemencia y el apasionamiento, y la militar por su energía, concisión y entusiasmo.

6. La oratoria política nació en Grecia, y se distinguieron como oradores más notables, Temístocles, Arístides, Pericles, Demóstenes y Esquines; en Roma, Catón, los Gracos, Julio César y Cicerón; en Inglaterra, Cromwell y O'connell; en Francia, Vergniaud, Mirabeau, Dantón, Perier, Lamartine, y Thiers; y en España, Muñoz Torrero, Martínez de la Rosa, Argüelles, Alcalá Galiano, Donoso Cortés, González Bravo, Aparisi Guijarro, Olózaga y otros muchos oradores contemporáneos.

LECCIÓN XLVII.

1. Oratoria forense: su objeto.—2. Su carácter distintivo.—3. Cualidades del orador forense.—4. Condiciones del discurso.—5. Su división.—6. Oradores forenses más principales.—7. Oratoria académica: su objeto.—8. Carácter de este género oratorio.—9. Cualidades del orador académico y condiciones del discurso.—10. Sus clases.—11. Oradores académicos dignos de mención.

I. La *oratoria forense* tiene por objeto la discusión de un asunto de derecho civil ó criminal que es necesario esclarecer, y comprende los discursos pro-

nunciados ante los tribunales de justicia con el expresado fin.

2. El *carácter* que distingue á la oratoria forense es ser el más práctico de todos los géneros oratorios, aspirando constantemente á un fin próximo, que es la consecución de la sentencia que se desea.

Se distingue también este género de oratoria por su tono severo y templado, á causa de que las cuestiones jurídicas que se ventilan en los tribunales, toman generalmente un carácter concreto, teniendo pocas veces la tendencia general y colectiva que distingue á la oratoria sagrada y política.

3. El orador forense toma el nombre de *abogado*, y debe estar adornado de las condiciones especiales siguientes: *ciencia y rectitud*. La *ciencia*, supone á más de la instrucción general asignada á todo orador, un profundo conocimiento del derecho en general y sus fundamentos filosóficos, y de la legislación de su país en particular; completada esta clase de conocimientos con un estudio especial del mundo y del corazón humano. La *rectitud*, exige que no defienda causas notoriamente injustas y que se distinga por su integridad moral y honradez intachable.

4. Por lo que se refiere á la forma del discurso forense, diremos que el *exordio* se dirigirá á captarse la benovolencia del tribunal, desvaneciendo toda prevención contra la causa que se defiende, y aprovechando todas aquellas condiciones que le sean favorables. Para conseguir este resultado se requieren razones sólidas, más bien que simples recursos oratorios. La *proposición*, deberá enunciarse clara y concretamente, para que se comprenda con facilidad lo que se quiere demostrar, deslindando de un modo perfecto la causa del orador, de la perteneciente á la parte contraria. La *confirmación*, comprende dos partes, que son: la *prueba* y la *refutación*. Las pruebas toman el nombre de *lógicas*, cuando se sacan de la naturaleza del asunto que se ventila; y *legales*, si se deducen de las leyes y de los documentos y declaraciones presentados ante el tribunal. La *refutación* de

las razones alegadas por el contrario, debe hacerse con verdad y franqueza. El *epílogo* debe ser breve, recapitulando todas las pruebas y hechos y presentándoles bajo el punto de vista más favorable. La *peroración*, no tiene lugar en los pleitos ó asuntos civiles, por oponerse á ello la naturaleza de las cuestiones que se ventilan; pero en las causas criminales, puede el abogado emplear con éxito la moción de los efectos, para inclinar el ánimo del tribunal á favor del acusado.

El *estilo* debe de ser grave y natural y el *lenguaje*, claro, correcto y preciso.

5. La oratoria forense se divide en *civil* y *criminal*, según que tenga por objeto la defensa ó reclamación de un derecho ó el castigo de un delito.

6. En Grecia y Roma, naciones en las que la oratoria forense guardaba estrechas relaciones con la política, brillaron notables oradores forenses; distinguiéndose en Grecia, Andócides, Isócrates, Iseo, Licurgo, Demóstenes y Esquines; en Roma, Catón, Craso, Marco Antonio, Hortensio y Cicerón; y en España, Meléndez Valdés, Floridablanca, Jovellanos, Pacheco, Cortina, Lopez, Aparisi, Guijarro y otros.

7. La *oratoria académica* tiene por objeto exponer y dilucidar asuntos puramente científicos ó artísticos, y comprende todos aquellos discursos leídos ó pronunciados con este fin en las Academias, Ateneos, Universidades, &c.

8. La oratoria académica se distingue por su carácter eminentemente didáctico, por someterse al plan y rigorismo científico en mayor proporción que los demás géneros oratorios y por la escasa influencia que en ella tienen la pasión y las galas de la fantasía.

9. El orador académico necesita tener principalmente un profundo *conocimiento científico* del asunto que trata, puesto que su objeto se encamina siempre á exponer la verdad de la ciencia.

El discurso académico debe tener un método ri-

gurosamente científico, puesto que su fondo se refiere á la verdad; las pruebas deberán ser sólidas y concluyentes y el epílogo breve, excluyendo la peroración, puesto que dirigiéndose el orador á exponer la verdad para convencer, no tiene necesidad de emplear recursos patéticos.

10. Los discursos académicos se pronuncian como ya hemos manifestado en las Academias, Universidades y sociedades literarias y artísticas, y se dividen en *científicos* y *literarios*, según los asuntos de que traten.

11. Entre los muchos oradores académicos que se distinguieron en España, merecen citarse, Jovellanos, Donoso Cortés, Pacheco, Alcalá Galiano, Aparisi, Guijarro, Alarcón y otros.

LECCIÓN XLVIII.

1. Género de transición de las composiciones morales ú oratorias á las obras didácticas. Historia: su definición.—2. División de la Historia.—3. Cualidades del historiador.—4. Condiciones de la narración histórica.—5. Arengas y retratos.—6. Estilo y lenguaje.—7. Historiadores notables.

I. Así como manifestamos que la novela podía ser considerada como un género de transición entre la poesía y las composiciones morales ú oratorias, del mismo modo consideraremos ahora la historia como un género intermedio entre la oratoria y la didáctica; puesto que si bien es cierto que su fondo es la verdad, no lo es ménos que admite en la distribución de sus partes y en el modo especial de concebir la forma, la intervención de la fantasía y las descripciones pintorescas y bellas, tanto de personas como de sitios ó lugares.

Historia, es la exposición exacta y metódica de los hechos interesantes realizados por el hombre en tiempos pasados, para enseñanza y ejemplo de las generaciones actuales y venideras.

2. Las obras históricas literariamente consideradas, se dividen por su *extensión*, por el *tiempo* que abrazan, por el *asunto* y por su *forma*.

Por su *extensión*, se divide la historia en *universal*, *general* y *particular*. La *universal*, estudia los hechos realizados por la humanidad; la *general*, los pertenecientes á varios pueblos que se hallan unidos por un vínculo común; la *particular*, los de un pueblo ó nación, recibiendo los nombres de *corográfica*, *topográfica*, *genealógica*, *biográfica* y *monográfica*, según que refiera los hechos perteneciente á una provincia, á una población, á una familia, á una persona ó á un suceso.

Por el *tiempo* que abraza, se divide en *antigua*, *media* y *moderna*, y también en *crónicas*, si refiere los sucesos ocurridos en uno ó varios reinados, ajustándolos á un orden estrictamente cronológico; *décadas*, si comprende los sucesos acaecidos, en períodos de diez años; *anales*, si los ocurridos por años; *efemérides*, si anota los sucesos verificados en un día determinado.

Por el *asunto*, se divide en *sagrada* y *profana*. La *sagrada*, refiere los hechos revelados por Dios y consignados en el Antíguo y Nuevo Testamento; la *profana*, contiene los hechos humanos, ya pertenezcan á la esfera política, social, científica, literaria, artística, &c.

Por su *forma*, se divide en *narrativa*, *pragmática* y *crítica*. La *narrativa*, se limita simplemente á relatar los hechos, según el orden cronológico en que se verificaron; la *pragmática*, investiga las causas que motivaron los hechos y deduce las consecuencias que estos produjeron; la *crítica*, examina los hechos con relación á su verdad, estudiando para ello las fuentes históricas.

3. Las principales cualidades que deben adornar al historiador, son: *sensibilidad exquisita*, *instrucción*, *discernimiento*, *veracidad* é *imparcialidad*.

La *sensibilidad exquisita*, le es necesaria al historiador para poder pintar vivamente las sangrientas

batallas y los disturbios que agitan á los pueblos.

La *instrucción*, consiste en que posea todos aquellos conocimientos necesarios para el exámen y estudio completo de los hechos: así pues, á más de la *historia*, le es necesario conocer las ciencias que auxilián á esta, como la *geografía* y la *cronología* principalmente, y además la *diplomática*, *heráldica*, *arqueología*, *numismática* y *epigrafía*.

El *discernimiento*, no es otra cosa que un buen criterio, para que sepa distinguir los hechos verdaderos de los falsos y les coloque en lugar oportuno.

La *veracidad*, consiste en que no incluya en la narración sinó aquellos hechos que estén plenamente comprobados, y que les presente tal y como sucedieron.

La *imparcialidad*, existirá cuando juzgue los hechos con espíritu de recta justicia, sin dejarse llevar del apasionamiento.

4. Las condiciones de toda narración histórica son: *concisión*, *claridad*, *orden* y *dignidad*.

La *concisión*, consiste en no emplear más términos que los absolutamente precisos para la total comprensión de los hechos.

La *claridad*, exige que se muestren los hechos con la debida distinción, sin dar lugar á dudas de ningún género.

El *orden*, se refiere al plan ó encadenamiento á que se sujeta la exposición histórica, y puede ser *geográfico*, *cronológico*, *etnográfico* y *tecnológico*, según que una los hechos con referencia al lugar ó nación, al tiempo, á las razas ó á las ciencias artes y otros elementos de cultura.

La *dignidad*, consiste en que se narren los hechos con todo decoro y seriedad, desterrando el tono satírico, las expresiones bajas, los conceptos vulgares y los adornos frívolos.

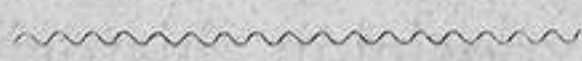
5. Se dá el nombre de *arengas históricas*, á los discursos que el historiador pone en boca de los personajes. Fueron muy usadas por los antiguos his-

toriadores griegos y romanos y deberán encerrar *verosimilitud* y *belleza*.

Llámanse *retratos históricos*, á la descripción ó pintura personal ó moral de los personajes cuyos hechos se refieren. Deben ser *propios* y *exactos*, reflejando el carácter y condiciones del individuo que describen.

6. El *estilo* que debe emplearse en toda obra histórica, debe ser grave y elevado, pudiendo ser también vivo y animado en la narración, enérgico en los retratos de los personajes y ameno y pintoresco en las descripciones. El *lenguaje* será correcto, elegante y armonioso.

7. Los historiadores más notables son: entre los Griegos, Herodoto, Tucídides, Jenofonte y Plutarco; en Roma, Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito; en España, Pero Lopez de Ayala, Fernán Perez de Guzmán, Florián de Ocampo, Ambrosio de Morales, Zurita, Mariana, Hurtado de Mendoza, Moncada, Melo, Solís, Toreno, y en nuestros dias, Lafuente y Cavanilles.



SECCIÓN TERCERA.

DIDÁCTICA.

LECCIÓN XLIX.

1. Didáctica: su definición.—2. Carácter que la distingue.—3. División de las composiciones didácticas por su extensión.—4. Tratados elementales: sus reglas.—5. Tratados magistrales: sus condiciones.—6. Disertaciones: sus reglas.—7. Formas expositivas de las obras didácticas.—8. Escritores didácticos más notables.

1. Habiendo estudiado ya los géneros poético y oratorio y la novela é historia, como géneros de trasición, réstanos examinar el didáctico, que es el último de los tres que comprende el arte literario.

La *didáctica*, tiene por objeto expresar artísticamente la verdad, por medio de la palabra escrita.

2. El carácter distintivo de la didáctica es la enseñanza, que sirve precisamente para diferenciar este género literario de todos los demás, y se funda en su elemento exterior y formal; puesto que para el literato esta clase de obras solo tienen valor por la forma que presentan, ó sea por su expresión mediante la palabra.

3. Las obras se clasifican bajo el punto de vista de su *extensión*, y por su *asunto*.

Por su *extensión*, se dividen en tratados *elementales*, *magistrales* y *disertaciones* ó *monografías*.

4. Tratados *elementales*, son las obras destinadas á exponer las bases ó principios fundamentales de una ciencia ó un arte cualquiera, sin pasar á investigar las cuestiones fundamentales de crítica que á ella se refieren.

Esta clase de obras deben reunir las condiciones siguientes: que la doctrina sea una y completa, sin prescindir de todas aquellas nociones que se crean necesarias, ni recargar con conocimientos supérfluos la sencillez propia de esta clase de obras; que el método sea lógico, sirviendo las ideas ya estudiadas de base ó fundamento para pasar á otras nuevas; que las definiciones se expongan claras y precisas; que los términos técnicos se den á conocer cumplidamente, y que el estilo y lenguaje sea preciso, claro y sencillo, evitando el excesivo empleo de adornos y elegancias.

5. Tratados *magistrales*, son las obras dirigidas á la instrucción de aquellas personas ya iniciadas en la ciencia ó arte de que se trata, y tienen por objeto exponer extensa y profundamente el total contenido de dicha ciencia ó arte.

Las cualidades más importantes que han de tener los tratados magistrales se refieren á que el método no se observe con tanto rigor como en las obras elementales, admitiendo algunas digresiones y libertad en la exposición de la materia; que se procure deducir la doctrina de los hechos y verdades ya comprobados, sin desfigurarlos, para que se ajusten á un sistema preconcebido; que no se ostente una vasta erudición haciendo profusión de citas y nombrando textos extraños, para decir cosas demasiado sencillas ó vulgares, y que el estilo y lenguaje sean más ricos y elevados que en las obras elementales.

6. *Disertaciones* ó *monografías*, son las obras en que se dilucida un punto ó cuestión determinada de una ciencia ó arte.

Sus principales reglas se reducen á exponer el

punto de que se trata con claridad y precisión, distinguiéndose el estilo y lenguaje por su fluidez, belleza y galanura.

7. Las *formas expositivas* de las obras didácticas son: la *enunciativa*, la *dialogada* y la *epistolar*. La *enunciativa*, consiste en la exposición directa de la doctrina, hecha por el autor; la *dialogada*, en el desarrollo de la cuestión por medio de preguntas y respuestas, y la *epistolar*, en resolver los principios científicos por medio de cartas.

8. Podemos citar como principales escritores didácticos en Grecia, Hipócratas, Aristóteles y Estrabón; en Roma, Cicerón, Plinio y Quintiliano; en España, Alfonso X el Sabio, el Brocense, Fray Luis de Granada, Feijoó, Jovellanos, Moratín y otros muchos.

LECCIÓN L.

1. División de las composiciones didácticas por sus asuntos: obras teológicas, filosóficas, morales y jurídicas.— 2. Sus cultivadores principales.— 3. Cartas: sus clases y reglas.— 4. Escritores notables de cartas.— 5. Diálogo: sus condiciones.— 6. Modelos importantes.— 7. Artículos de periódico: su clasificación y sus reglas.

1. Las composiciones didácticas se dividen por sus *asuntos*, en *teológicas*, *filosóficas*, *morales* y *jurídicas*, según que tengan por objeto la ciencia de Dios ó de las cosas divinas; la moral ó relación de los actos humanos con el fin del hombre; la exposición de los principios de la filosofía en sus diversas ramas, ó la ciencia del derecho.

Las distintas formas que puede tener esta clase de composiciones, se oponen á que las podamos señalar reglas fijas limitándonos á decir únicamente que deberán ajustarse á las condiciones didácticas en general.

2. Merecen citarse como notables escritores de esta clase de obras, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, Malón de Chaide, Fernán Perez de

Oliva, Quevedo, Saavedra Fajardo, Balmes, Pastor Diaz y otros.

3. Llámase *carta*, una composición literaria que tiene por objeto comunicar á las personas ausentes las ideas y sentimientos del autor.

Las cartas se dividen en *didácticas* ó *públicas* y *familiares* ó privadas. Las primeras se refieren á asuntos de interés general y pueden ser *científicas*, *literarias*, *históricas*, *políticas*, religiosas, etc., según la materia. Las segundas revisten carácter particular, no teniendo importancia fuera de la familia ó de las relaciones de amistad, y pueden ser de *enhorabuena*, de *pésame*, *petitorias*, de *recomendación &c.*, cuyos nombres indican ya el asunto de que se ocupan.

Las principales reglas que deben observarse en la composición de las cartas son las siguientes: que domine en ellas la mayor naturalidad y sencillez, huyendo de toda afectación, y que el tono, estilo y lenguaje estén en perfecta relación con la naturaleza del asunto, con la dignidad de la persona á quien nos dirigimos y con el grado de intimidad que con ella nos une.

4. Merecen citarse como escritores notables de cartas, entre los romanos, Cicerón y Plinio, el joven; en España Hernán Pérez del Pulgar, Santa Teresa de Jesús, Antonio Pérez, Quevedo, Isla, Jovellanos y Mayans y Siscar.

5. Se dá el nombre de *diálogo*, á una conversación en que intervienen dos ó mas personajes, discutiendo entre si asuntos instructivos, de cualquier clase que estos sean.

El diálogo quiere como condiciones principales, que las conversaciones sean motivadas; que los interlocutores estén bien caracterizados y se distingan unos de otros; que su número sea el absolutamente indispensable para que no decaiga el interés, y que el pensamiento tenga suficiente unidad, para que resalte con la claridad debida la opinión del autor.

6. Como modelos notables de diálogos, podemos citar los *filosóficos*, de Platón; los titulados de *Orato-*

re, de *Natura Deorum*, de *Amicitia* y de *Senectute*, de Cicerón, y entre nosotros los *De la dignidad del hombre*, de Fernán Pérez de Oliva, *Los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León y los de la *Pintura*, de Vicente Carducho.

7. *Artículos de periódico*, son todas aquellas composiciones, generalmente de poca extensión, que se destinan á ser publicadas en diarios, revistas y periódicos, para ilustración ó curiosidades de los lectores.

Los artículos de periódicos pueden ser de varias clases según sus asuntos, siendo las principales; artículos de *fondo*, *literarios*, de *costumbres*, *críticos*, *revistas*, *comunicados*, *gacetillas*, etc. Artículos de *fondo*, son los que se refieren á las cuestiones más importantes del día, ya sean de política, administración, orden público, etc.; *literarios*, los que se ocupan de asuntos de literatura; de *costumbres*, los que presentan acabados cuadros de los vicios y virtudes de la sociedad; *críticos*, los que aquilatan el mérito de algún trabajo científico, artístico ó literario; *revistas*, los que resumen ó comentan los acontecimientos verificados en un periodo más ó menos largo, por lo que toman los nombres de semanales, quincenales, mensuales, etc., *comunicados*, los que aparecen suscritos por alguna persona interesada en dar alguna noticia ó en desvanecer algún error; *gacetillas*, los que consisten en la redacción de simples noticias ó múltiples sucesos.

Las principales reglas que conviene observar con referencia al periodismo son las siguientes: conocer muy bien el asunto, en especial cuando los artículos sean de fondo, literarios y críticos; dar al estilo y lenguaje aquellas formas que estén más en armonía con la naturaleza del asunto.

FIN.

ERRATAS QUE SE HAN NOTADO.

Pág.	Lín.	Dice.	Debe decir.
13	9	Leccón.	Lección
15	7	por el ejemplo.....	por ejemplo
15	35	De lo ridículo.....	7. De lo ridículo
26	5	de fondo.....	del fondo
29	30	Enumeración.....	6. Enumeración
30	8	anémica.....	anímica
30	38	Ejemplo.....	Ejemplos
39	11	Ya lo juro.....	Yo lo juro
41	20	é intencionales.....	ó intencionales
41	22	do estas.....	de estas
47	7	La unidad.....	7. La unidad
50	21	conexicuidas.	conexionadas
56	7	todía.....	lodía
56	18	cacofonia.....	cacofonía
56	20	atroz,.....	atroz
67	35	ejecuta,.....	ejecuta;
80	31	endecasilabo	endecasílabo
83	33	Manuei.....	Manuel
103	17	Lección XXXIII...	Lección XXXIV
120	37	La Mothe.....	La Motte

ERRATA CORRIGE

Item	Page	Page
Introducción	1	1
1. El patrimonio cultural	2	2
2. El patrimonio cultural inmaterial	3	3
3. El patrimonio cultural tangible	4	4
4. El patrimonio cultural natural	5	5
5. El patrimonio cultural científico	6	6
6. El patrimonio cultural industrial	7	7
7. El patrimonio cultural digital	8	8
8. El patrimonio cultural audiovisual	9	9
9. El patrimonio cultural gráfico	10	10
10. El patrimonio cultural literario	11	11
11. El patrimonio cultural musical	12	12
12. El patrimonio cultural escénico	13	13
13. El patrimonio cultural deportivo	14	14
14. El patrimonio cultural gastronómico	15	15
15. El patrimonio cultural de la memoria	16	16
16. El patrimonio cultural de la identidad	17	17
17. El patrimonio cultural de la diversidad	18	18
18. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	19	19
19. El patrimonio cultural de la innovación	20	20
20. El patrimonio cultural de la creatividad	21	21
21. El patrimonio cultural de la cooperación	22	22
22. El patrimonio cultural de la participación	23	23
23. El patrimonio cultural de la inclusión	24	24
24. El patrimonio cultural de la equidad	25	25
25. El patrimonio cultural de la justicia	26	26
26. El patrimonio cultural de la paz	27	27
27. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	28	28
28. El patrimonio cultural de la innovación	29	29
29. El patrimonio cultural de la creatividad	30	30
30. El patrimonio cultural de la cooperación	31	31
31. El patrimonio cultural de la participación	32	32
32. El patrimonio cultural de la inclusión	33	33
33. El patrimonio cultural de la equidad	34	34
34. El patrimonio cultural de la justicia	35	35
35. El patrimonio cultural de la paz	36	36
36. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	37	37
37. El patrimonio cultural de la innovación	38	38
38. El patrimonio cultural de la creatividad	39	39
39. El patrimonio cultural de la cooperación	40	40
40. El patrimonio cultural de la participación	41	41
41. El patrimonio cultural de la inclusión	42	42
42. El patrimonio cultural de la equidad	43	43
43. El patrimonio cultural de la justicia	44	44
44. El patrimonio cultural de la paz	45	45
45. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	46	46
46. El patrimonio cultural de la innovación	47	47
47. El patrimonio cultural de la creatividad	48	48
48. El patrimonio cultural de la cooperación	49	49
49. El patrimonio cultural de la participación	50	50
50. El patrimonio cultural de la inclusión	51	51
51. El patrimonio cultural de la equidad	52	52
52. El patrimonio cultural de la justicia	53	53
53. El patrimonio cultural de la paz	54	54
54. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	55	55
55. El patrimonio cultural de la innovación	56	56
56. El patrimonio cultural de la creatividad	57	57
57. El patrimonio cultural de la cooperación	58	58
58. El patrimonio cultural de la participación	59	59
59. El patrimonio cultural de la inclusión	60	60
60. El patrimonio cultural de la equidad	61	61
61. El patrimonio cultural de la justicia	62	62
62. El patrimonio cultural de la paz	63	63
63. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	64	64
64. El patrimonio cultural de la innovación	65	65
65. El patrimonio cultural de la creatividad	66	66
66. El patrimonio cultural de la cooperación	67	67
67. El patrimonio cultural de la participación	68	68
68. El patrimonio cultural de la inclusión	69	69
69. El patrimonio cultural de la equidad	70	70
70. El patrimonio cultural de la justicia	71	71
71. El patrimonio cultural de la paz	72	72
72. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	73	73
73. El patrimonio cultural de la innovación	74	74
74. El patrimonio cultural de la creatividad	75	75
75. El patrimonio cultural de la cooperación	76	76
76. El patrimonio cultural de la participación	77	77
77. El patrimonio cultural de la inclusión	78	78
78. El patrimonio cultural de la equidad	79	79
79. El patrimonio cultural de la justicia	80	80
80. El patrimonio cultural de la paz	81	81
81. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	82	82
82. El patrimonio cultural de la innovación	83	83
83. El patrimonio cultural de la creatividad	84	84
84. El patrimonio cultural de la cooperación	85	85
85. El patrimonio cultural de la participación	86	86
86. El patrimonio cultural de la inclusión	87	87
87. El patrimonio cultural de la equidad	88	88
88. El patrimonio cultural de la justicia	89	89
89. El patrimonio cultural de la paz	90	90
90. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	91	91
91. El patrimonio cultural de la innovación	92	92
92. El patrimonio cultural de la creatividad	93	93
93. El patrimonio cultural de la cooperación	94	94
94. El patrimonio cultural de la participación	95	95
95. El patrimonio cultural de la inclusión	96	96
96. El patrimonio cultural de la equidad	97	97
97. El patrimonio cultural de la justicia	98	98
98. El patrimonio cultural de la paz	99	99
99. El patrimonio cultural de la sostenibilidad	100	100

ÍNDICE.

PRELIMINARES.

<u>Lecciones.</u>		<u>Páginas.</u>
I	—De la definición y clasificación del arte y de la Literatura.	7
II	—De las reglas literarias	9
III	—De la definición, importancia y plan de la Retórica	10
PARTE GENERAL.		
IV	—De la belleza	13
V	—De lo sublime	15
VI	—Del pensamiento literario	18
VII	—Cualidades esenciales del pensamiento	21
VIII	—Cualidades accidentales del pensamiento	25
IX	—Figuras del pensamiento: descriptivas	29
X	—Continuación: figuras lógicas	33
XI	—Continuación: figuras patéticas.	36
XII	—Continuación: figuras indirectas ó intencionales	41
XIII	—Del lenguaje en general	44
XIV	—De las oraciones y cláusulas.	47
XV	—Cualidades de las voces ó palabras	50
XVI	—Cualidades de las cláusulas	53
XVII	—De las elegancias del lenguaje.	57
XVIII	—De los tropos	62
XIX	—Del estilo	65
XX	—Del artista literario	67
XXI	—De la obra literaria	69
XXII	—Del público	71

PARTE ESPECIAL

SECCIÓN PRIMERA.

POÈTICA.

<u>Lecciones.</u>		<u>Páginas.</u>
XXIII	—De la poesía en general	73
XXIV	—De la versificación y rima	75
XXV	—De las varias especies de versos castellanos	78
XXVI	—Principales combinaciones métricas en consonante. . . .	82
XXVII	—Principales combinaciones métricas en asonante	87
XXVIII	—De la poesía lírica en general.	90
XXIX	—De los poemas líricos. . . .	92
XXX	—De los poemas líricos. (Continuación)	95
XXXI	—De la poesía épica en general.	97
XXXII	—De los personajes épicos y del plan del poema. . . .	99
XXXIII	—De las clases de poemas épicos.	101
XXXIV	—Del poema heroi-cómico ó burlesco y de los poemas menores	103
XXXV	—De la poesía dramática en general.	105
XXXVI	—De los personajes dramáticos y del plan del poema	108
XXXVII	—De los poemas dramáticos: tragedia	110
XXXVIII	—Continuación: comedia	111
XXXIX	—Continuación: drama	113
XL	—De los poemas dramáticos especiales y mixtos.	115
XLI	—De la poesía mixta	118
XLII	—De la novela.	121

SECCIÓN SEGUNDA.

ORATORIA.

XLIII	—De la oratoria en general y del orador	127
-------	---	-----

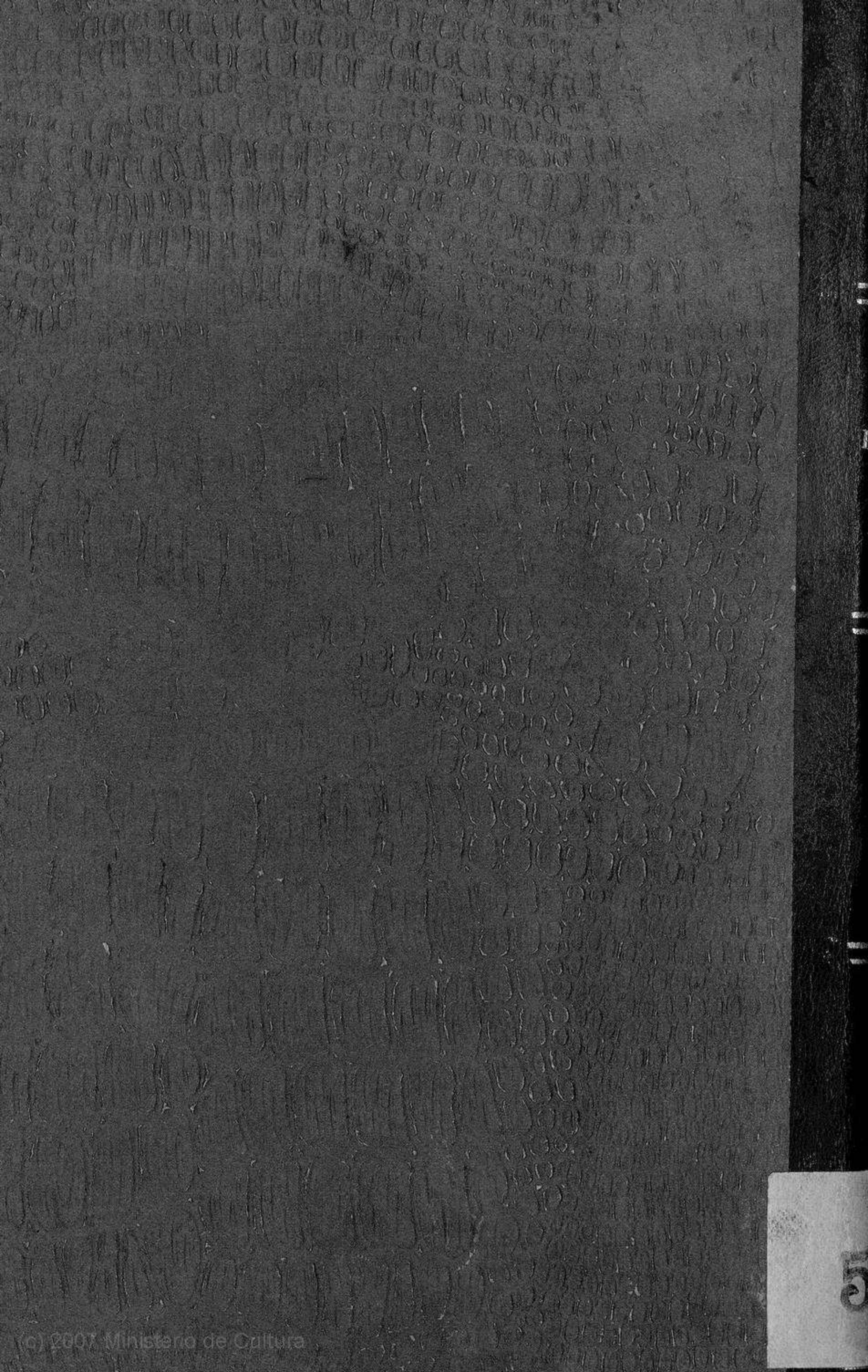
<u>Lecciones.</u>	<u>Páginas.</u>
XLIV	—Del discurso oratorio. 131
XLV	—De la oratoria sagrada 134
XLVI	—De la oratoria política 136
XLVII	—De la oratoria forense y de la académica 138
XLVIII	—De la historia 141

SECCIÓN TERCERA.

DIDÁCTICA.

XLIX	—De las obras didácticas ó cien- tíficas 145
L	—De otras obras didácticas 147





GALZADI

RECEPTIV

LITERARIA

22