

remos dar al estilo el tono elevado y magestuoso que exigen ciertas composiciones.

7.^a «Le dan tambien belleza y gracia.» Esto es tan evidente que no necesito probarlo con razones y ejemplos: y ni aun haria esta observacion, si no debiera notar con este motivo cuán pobre y mezquino es lo que sobre los tropos se halla en los retóricos vulgares. Todos ellos declaran que solo hablan de los tropos, porque estos adornan el discurso; y este parece ser el único servicio para el cual los reconocen útiles. Sin embargo, ya hemos visto cuántas otras cosas mas hacen que adornar el language.

8.^a Como ya se indicó «nos son de grande auxilio para disfrazar, cuando conviene hacerlo, ciertas ideas tristes, desagradables ó contrarias á la decencia.» Casi todas las expresiones que empleamos en este caso son de sentido figurado; y sin este no siempre podríamos conservar la decencia; porque los otros medios que tenemos para ello no alcanzan algunas veces.

9.^a «Son el principal recurso que tenemos para dar novedad á las ideas mas comunes.» Recuérdense los ejemplos que cité en el libro I. hablando de la novedad de los pensamientos, y se verá que toda la que tienen los pasages de Horacio y de Rioja allí copiados, se debe á los tropos que contienen. En el *pallida mors* &c. hay 1.º la sinécdoque de «abstracto por concreto» en el epíteto *pallida* dado á la muerte: 2.º otra sinécdoque de la parte por el todo en el *turres*, porque esta palabra no significa allí las *torres* solamente de

que estan flanqueados los alcázares, sino el edificio entero; y 3.º varias metonimias de antecedente por consiguiente. Me detendré á explicarlo: y verán los principiantes cuánto tienen que estudiar para entender bien los clásicos. El pasage de Horacio, traducido literalmente, dice: «La muerte »pálida con igual pie da golpes á las tiendas de »los pobres y á las torres de los Reyes;” pero dejado así nada diria en castellano. Es pues necesario saber lo siguiente: 1.º La muerte, ser abstracto que en realidad no existe, pues solo es una mera privacion, está aquí personificada y presentada bajo la imágen de una *muger pálida*. 2.º Ya personificada, se dice de ella que *da golpes con el pie* á las tiendas de los pobres y á las torres de los Reyes; pero para entender lo que esto quiere decir es preciso saber que los Romanos no llamaban con la mano sino con el pie á la puerta de una casa, cuando estaba cerrada y querian que les abriesen, y de consiguiente que el *aequo pulsat pede* debe traducirse «del mismo modo llama á »las tiendas” &c. 3.º La palabra *taberna* en su acepcion literal, ordinaria, propia y primitiva solo significa en latin «tienda donde se vende alguna »cosa;” pero como no eran los grandes señores y caballeros los que vendian al público, sino gentes de la ínfima clase, pasa á significar aquí (antece-dente por consiguiente) *casa ó habitacion humilde*. 4.º *Turres*, nombre de una parte del alcázar, está, como se ha dicho, por el alcázar mismo. 5.º Todavía hay una especie de hypalage, pues en realidad para llamar no se daba golpes á toda la

casa, ni á todo el palacio, ni á las torres de este, sino á las puertas; y en rigor lógico Horacio debió decir, como en la sátira I. *pulsat ostia (tabernarum et turrium)*; pero hablando poéticamente suprimió la palabra *ostia*, y puso en acusativo el *tabernas y turres*, que lógicamente deberian estar en genitivo. 6.º Todavía hay mas. Ya tenemos entendido que «la muerte pálida del mismo modo llama á la puerta de las humildes casas de los pobres que á la de los alcázares de los Reyes;» pero si no sabemos que esta accion de llamar á la puerta está aquí por la de entrar que es la consiguiente, y esta por otra tambien consiguiente, la de coger y llevarse á la persona que está dentro; no habremos entendido completamente el pensamiento de Horacio, que en suma es el de que «la muerte lo mismo se lleva al rico que al pobre.» Nótese que algunos de estos tropos pueden conservarse en la traduccion; pero no todos. Así podremos decir: «la pálida muerte del mismo modo, ó igualmente, llama á la puerta de las humildes casas de los pobres que á la de los alcázares de los Reyes;» pero no podremos conservar la palabra *pie*, ni la sinécdoque *torres*; ni en rigor omitir la palabra puerta suprimida en el latin; porque ni nosotros llamamos con el pie, ni en castellano se dice bien llamar á la casa, sino á la puerta, ni la sola voz *torres* indicaria claramente la idea de *palacio*.

En el primer ejemplo de Rioja, este poeta, para dar novedad al pensamiento, personificó la muerte bajo la imágen de un segador; y en este

supuesto llamó por metáfora á la vida *mies*, y á la accion de quitarla *segar*. En el segundo empleó el consiguiente, *rodar la cuna*, por el antecedente *estar en ella*, y este por el de *nacer*; pues claro es que para que á un niño le mezcan en la cuna, es preciso que esté en ella, y para esto es indispensable que haya nacido.

ARTICULO V.

Reglas para el uso de los tropos.

Las cuatro primeras son comunes á todas las traslaciones, la quinta solo comprende las sinécdoques y metonimias, las restantes son propias de las metáforas.

Reglas comunes á todas las traslaciones.

1.^a «Toda traslacion de significado que no produzca alguno de los efectos indicados, es decir, que no haga la expresion mas clara, concisa, enérgica, decente, noble, ó agraciada, es por lo mismo inútil, y descubre visiblemente la afectacion del escritor.» Por consiguiente debe proscribirse, como contraria á la naturalidad del estilo; cualidad tan importante que sin ella los mas brillantes adornos no son á los ojos del buen gusto mas que hinchazon y hojarasca.

2.^a «No basta que la traslacion produzca alguno de estos efectos: es menester ademas que lo que gane con ella una cualidad del estilo, no lo

»pierda alguna otra.” Así, aun suponiendo que por medio de una traslacion se hiciese la expresion mas concisa, si por otra parte perdiera en claridad, propiedad ó naturalidad lo que ganaba en concision; seria mejor no emplearla, á no hacerla necesaria la decencia, á la cual ceden todas las otras. Esto se entiende siempre que la falta de claridad, propiedad &c. que resultase, fuera considerable; pues no siéndolo, bien se puede á veces sacrificar algun tanto una cualidad determinada, cuando otra gana mucho en este sacrificio.

3.^a «Toda traslacion debe ser acomodada al asunto de que se trata, al tono de la obra, y á la situacion moral en que se supone al que la usa.” Será acomodada al asunto, si contiene alguna circunstancia que no pueda convenir á otro. Tal es aquella sabida expresion figurada de Luis XIV., cuando, para dar á entender que con entrar á reinar en España la casa de Borbon reinante en Francia cesarian las disensiones y guerras que por espacio de mas de dos siglos habian dividido á las dos naciones, dijo: «ya no hay Pirineos;” expresion feliz, por quanto no puede convenir á las rivalidades de Francia con otra nacion que no sea la española. Será acomodada al tono de la obra, si en las magestuosas y serias no se toman de objetos jocosos y burlescos, ó al contrario. Por ejemplo, muchas de las que oportunamente emplea Cervantes en el Quijote serian ignobles en una obra de distinta naturaleza. Finalmente será acomodada á la situacion moral de la persona, si solo presenta imágenes é ideas que en aquel caso

han podido y debido ocurrirse al personage en cuya boca se pone. Así Fenelon para enunciar un mismo pensamiento varió oportunamente la expresion figurada, segun lo exigia la situacion de las personas que hace hablar. Habiendo llegado Telémaco á la isla de Calipso, le pregunta la Diosa quién es, y por qué acontecimientos habia venido á parar á su isla; y Telémaco, al responderla que era hijo de Ulises y que habia corrido diversos paises para tomar noticias de su padre, añade: «pero ¿qué digo? quizá él á esta hora *yace sepultado en los profundos abismos* del mar.” Mas Calipso, en su réplica, para enunciar la misma idea, usa de esta otra expresion figurada: «su bajel, despues de haber sido *el juguete de los vientos*, fué sepultado en las olas.” Ya se deja conocer que la circunstancia «despues de haber sido *el juguete de los vientos*,” no pudo ni debió ofrecerse á la imaginacion consternada de Telémaco; así como la de «*yace sepultado en los profundos abismos* del mar,” no pudo ser natural en Calipso, porque, como observa muy bien Condillac, no es natural que siga con su vista hasta el fondo del mar un bajel en que sabe que no está Ulises.

4.^a, y la mas importante. «Consistiendo toda »traslacion en poner el signo de una idea por el »de otra con la cual está enlazada; es necesario »que aquella idea cuyo nombre sustituimos al de »la otra, sea en las circunstancias determinadas en »que hablamos, la que primero deba presentarse »á la imaginacion, la mas interesante de todas las »coasociadas, y la que tenga relacion mas directa

» con la cualidad ó circunstancia que principalmen-
 » te consideramos entonces en el objeto de que se
 » trata." Así, ¿por qué es feliz y oportuna la sinéc-
 doque que emplea Ciceron en la primera Catilina-
 ria, cuando al describir los estragos que haria Ca-
 tilina si entraba con su ejército en Roma, dice:
 «los techos arderán," *tecta ardebunt?* Porque al
 representarle su imaginacion el incendio de la ciu-
 dad, veia salir las llamas por lo alto de los techos,
 y así esta parte es á la que entonces atiende par-
 ticularmente, la sola casi que tiene á la vista y dis-
 tinguie con claridad. Y seguramente no se acorda-
 ba en aquel momento, sino muy en confuso, de
 los cimientos, las paredes, las salas y gabinetes, en
 suma de las otras partes de los edificios; ni menos
 pensaba en su forma, en su color, ó en otras cua-
 lidades y circunstancias nada interesantes por en-
 tonces. ¿Y por qué el mismo Ciceron, hablando
 en la oracion *pro Milone* de que Pompeyo habia
 tenido que encerrarse en su casa para no ser víc-
 tima de los furores de Clodio, usa de esta expresion:
*janua se, ac parietibus; non jure legum,
 judiciorumque texit*, esto es, «tuvo que defen-
 » derse con la puerta y las paredes, no con la pro-
 » teccion de las leyes y la autoridad de los tribu-
 » nales?" ¿Por qué, digo, nombra la puerta y las
 paredes, y no el techo, el umbral ú otra parte, ó
 el edificio mismo? Porque, considerando la casa
 como un asilo contra el furor y la violencia de un
 faccioso, ve la puerta y las paredes que eran las
 partes que impedian la entrada y resguardaban al
 que estaba dentro; y no hace caso del todo, ni de

*

las otras partes que ninguna relacion tenian con la defensa y seguridad del que habitaba la casa. De otro modo se hubiera explicado, si hubiese considerado esta como un resguardo, no contra los insultos de los hombres, sino contra la lluvia. Entonces, lo primero que hubiera visto y lo que de consiguiente hubiera nombrado primero habria sido el techo. Lo mismo se puede observar en todos los ejemplos citados, y en cualquiera otro en que la traslacion sea oportuna. En todas se verá que si sustituimos al signo de una idea el de otra coasociada, es porque esta tiene mas relacion que las restantes con la cualidad ó circunstancia que entonces consideramos en el objeto de que se trata. Téngase cuidado con esta regla. No se halla en las Retóricas, pero es muy importante para usar bien de los tropos.

Regla peculiar de las sinécdoques y metonimias.

Respecto de estos dos tropos, ademas de las reglas generales que acabamos de ver, «es preciso »que la traslacion que empleemos esté autorizada »por el uso.” Esta observacion es muy necesaria, porque si no la tenemos presente, podemos cometer muchos errores al traducir de una lengua á otra. Cada una tiene admitidas y autorizadas ciertas sinécdoques y metonimias que la otra no conoce, y que por tanto no es permitido emplear. Tambien es necesario observarla aun en las composiciones originales en nuestra propia lengua; por-

que aun en ellas no está á nuestro arbitrio extender la significacion de las palabras por sinécdoque ó metonimia, sino cuando el uso lo permite. Pero es de notar que el uso puede declararse de dos maneras en favor de una traslacion de esta clase: la una, autorizándola formalmente y contraida á la voz misma que empleamos, como la que hemos visto en la palabra *velas*; y la otra, cuando en general tiene aprobadas otras semejantes, aunque tal vez ninguno haya hecho la aplicacion á la palabra determinada que deseamos usar en sentido figurado. En este segundo caso, siempre que la acepcion secundaria que demos á una palabra por sinécdoque ó metonimia sea clara y acomodada al caso particular en que deseamos emplearla, puede tener cabida aun cuando no esté individualmente consagrada por el uso, con tal que este tenga autorizadas otras análogas. Por ejemplo, como ya está admitido en castellano designar las dignidades por sus distintivos; es claro que, aun cuando nadie haya designado hasta ahora la de Capitan general por la insignia de los tres bordados, podrá hacerse en circunstancias oportunas. Pero es necesario advertir que esta libertad de introducir nuevas sinécdoques ó metonimias, no se extiende á variar las ya usadas. Así, aunque podamos tomar la parte por el todo en casos en que todavía no se haya hecho, diciendo v. gr. *quilla* por *navío*, en circunstancias en que esta parte tenga relacion con el uso particular á que atendemos; no podemos sustituir el nombre *quilla* por el de *velas* en las expresiones en que el uso ha consagra-

do este exclusivamente. Por tanto, si alguna vez podemos decir, por ejemplo, «los mares de América tienen bien conocidas las quillas españolas,» para dar á entender que nuestros navíos frecuentan mucho aquellos mares; no podremos decir del mismo modo «tantas quillas han salido de Cádiz.» Esto no es por un ciego respeto que debemos tener al uso, sino porque este, que es mas racional y menos caprichoso de lo que comunmente se cree, ha empleado en tales expresiones el nombre de aquella parte que mas directamente excita la idea de la cualidad á que entonces atendemos. Tales son las velas respecto del movimiento.

Reglas particulares de las metáforas.

Regla primera.

«El objeto de donde se tomen ha de ser de aquellos de que tienen noticia los oyentes ó lectores.» A esta regla faltan los que en obras destinadas á la comun lectura ó en discursos populares, como los sermones, toman sus metáforas de objetos de ciencias, oficios, y bellas artes. Semejantes objetos son necesariamente desconocidos á la mayor parte de los oyentes ó lectores; y de consiguiente, las expresiones en que se emplean tales metáforas tienen el vicio de oscuras, como todas aquellas en que se introducen términos técnicos, aunque estos conserven su significacion literal.

Ya se habló de este punto tratando de las comparaciones. Así, ahora daré un solo ejemplo de

metáforas defectuosas por esta parte, para que se vea cuán ridículas parecen en obras destinadas á la comun lectura. Lope (Jerusalen, lib. II.) hablando de dos hermanas llamadas Blanca y Sol, que fueron hechas cautivas y llevadas á la presencia del Saladino, dice de la primera:

Blanca, hermana de *Sol*, como la *luna*,
eclipse de sus rayos padecia;
 que, del *persa dragon en la importuna*
cabeza opuesta, el resplandor perdia.
 Triste y hermosa está *sin luz alguna;*
 que *causa negra sombra al medio dia,*
 opuesto, por *diámetro enojoso,*
 el *cuerpo opaco al cuerpo luminoso.*

¡Cuántos habrán leído y leerán la Jerusalen que no entiendan que toda esta astronómica algarabía quiere decir que la jóven se desmayó y perdió el color al ver al Saladino! Pero era menester aprovechar el equivoquillo de *Sol*, y que Blanca, pues era hermana de *Sol*, fuese *luna*: y siendo *luna*, era forzoso que padeciese eclipse, y que el persa fuese el dragon en cuya cabeza se verificase aquel: y ya se ve, la luna debió quedar *sin luz alguna, porque el cuerpo opaco opuesto por diámetro al cuerpo luminoso, causa negra sombra al medio dia.* Ello, tratándose de un eclipse de luna, mejor hubiera sido suponerle á media noche; pero el consonante necesitaba *ia*, y fué menester que la luna se eclipsase al medio dia. *Risum teneatis?*

Regla segunda.

«No basta que el objeto de donde se toman sea » conocido : es menester ademas, que sea capaz de » engrandecer y realzar el otro á que le aplica- » mos.” No hay cosa tan opuesta al buen gusto, como tomar las metáforas de un objeto mas bajo y envilecido que el otro que se trata de ilustrar: defecto, en que tambien caen con frecuencia algunos poetas. Así Lope (Jerusalen, lib. XVI.) dice, hablando del amanecer:

*Corrió la aurora la cortina á Febo,
y salió de su puerta al teatro humano;
y dándole la tierra aplauso entero,
representóle un acto soberano.*

No es posible degradar mas un objeto tan magnífico como la salida del sol, que presentando á este bajo la imágen de un farsante que sale á las tablas á hacer un papel de comedia, y á la aurora bajo la del metesillas que le descorre la cortina para que salga. En el libro XVIII. dice tambien:

..... cuando el alba
*corre en la cuarta esfera las cortinas
de la cama del sol &c.*

Aquí ya por fin la aurora no es metesillas de teatro, pero es un ayuda de cámara que entra á despertar á su amo el sol, y le *corre* las cortinas de

la cama para que vea la luz. Pero si aquel es el que la difunde ¿para qué necesita de camarero que le descorra las cortinas de la cama? Y si la aurora no es otra cosa que la luz misma del sol que empezamos á ver mucho antes de que este astro se descubra sobre el horizonte; ¿qué puede significar en el lenguaje de la razon que el alba corre las cortinas de su cama? Aquí puede verse otra prueba de lo que se dijo tratando de la verdad de los pensamientos, á saber, que, como dice Boileau, *rien n'est beau que le vrai*, no hay belleza sin verdad.

En la Circe, canto II., tiene tambien esta otra metáfora tomada de objeto ignoble. Habla Polifemo con su manso, y entre otras cosas le dice:

¿Quién primero que vos, por las orillas
de estos arroyos, los dejó *afeitados*
de blancas y doradas manzanillas,
con el *hocico* y dientes afilados?

La accion de pacer el ganado es por sí misma mas noble que la de *afeitar*; y así esta metáfora, en lugar de ennoblecer, degrada.

Regla tercera.

«No solo en asuntos serios, elevados y magestuosos, pero aun en los jocosos, humildes y sencillos, las metáforas nunca se han de tomar de objetos que puedan excitar en el ánimo ideas asquerosas ó torpes;” y aun tratando de envilecer

un objeto, se debe cuidar de no ofender la delicadeza y el pudor de los lectores ú oyentes, como ya se enseñó por punto general respecto de todas las expresiones, tanto figuradas como no figuradas. Por eso Ciceron reprendia á un orador que habia llamado á su contrario, estiércol de la curia, *stercus curiæ*. *Quamvis sit simile (dice) tamen est deformis cogitatio similitudinis.* » Aunque » entre ambos objetos haya alguna semejanza, es » desagradable haber de pensar en ella." Por la misma razon Horacio se burlaba de un poeta que para dar á entender que nevaba habia dicho: » Jú- » piter, *escupe* nieve cana sobre los Alpes" *Jupiter cana nive conspuat Alpes*. Y sin embargo Lope, que seguramente habia leído á Horacio, no hizo caso de su juiciosa censura; pues en la Circe, canto I., hablando de las peñas que los Les-trigones tiraban á las naves de Ulises, dice:

No *escupe* celestial artillería
mas balas de granizo, que la fiera
gente peñas al mar.

En donde, ademas de que toda la metáfora es impropia y está mal sostenida, el término *escupe*, el cual presenta una idea asquerosa, es precisamente el mismo censurado por Horacio.

Regla cuarta.

«No basta que los objetos de donde se toman » sean conocidos; nobles y decorosos: es neces- » rio sobre todo, que la semejanza que haya en-

»tre aquel de quien se toman y aquel á quien se aplican, sea grande y fácil de descubrir." Por parte de la semejanza pueden las metáforas ser defectuosas de dos maneras: 1.^a si no hay realmente entre los dos objetos la semejanza que se supone, en cuyo caso la metáfora se llama *impropia*; y 2.^a si, aunque haya alguna, es débil ó muy vaga y genérica; en cuyo caso se dice que la metáfora es *oscura, violenta, dura, forzada ó estudiada*. Daré varios ejemplos de metáforas viciosas por alguno de estos dos capítulos, porque este es punto muy esencial.

Metáforas impropias.

No una sino muchas, y de las mas disparatadas que pueden verse, nos ofrecen las dos primeras octavas del lib. V. de la Jerusalem de Lope. Quiere dar á entender, á lo que parece, que la natural elevacion del pensamiento humano produce la ambicion en los pechos generosos, y dice:

Sobre el confuso pensamiento humano,
Nemrot de la bajeza de la tierra,
 forma el deseo un *apacible llano*,
en los peñascos de una blanca sierra:
 aquí *levanta un edificio* en vano,
 que el paso á la quietud del alma cierra,
 el propio amor, tan alto, que aun el viento
 mira inferior *su basa y fundamento*.

Son sus *piedras congojas importunas*,
sus pavimentos penas y cuidados,

y de imaginaciones sus *colunas*,
 los *capiteles* de dolor labrados,
 las *paredes* de engaños, y en algunas
 los Césares romanos retratados,
 y aquellos ambiciosos, cuya suerte
 llevó de las coronas á la muerte.

De este edificio vil.

.

salió furiosa la ambicion ligera &c.

Imposible parece que en tan pocas líneas se hayan insertado tantos disparates. Llamar al pensamiento *Nemroth de la bajeza de la tierra* y sitio sobre el cual forma el deseo *un apacible llano en los peñascos de una blanca sierra*, y en cuyo llano levanta el amor propio un edificio tan alto que el viento tiene debajo de él su basa y fundamento: llamar á las congojas piedras de este edificio, á las penas y cuidados sus pavimentos, á las imaginaciones *columnas*, y decir que *los capiteles estan labrados de dolor, y las paredes de engaños*; no es como quiera emplear metáforas impropias, sino delirar como un frenético. ¿Qué semejanza hay ni puede haber, ó suponerse, entre las congojas y las piedras, entre los cuidados y los pavimentos de un edificio, entre las imaginaciones y las columnas, entre los dolores y la materia de un capitel, y entre los engaños y los cascotes, ladrillos ó guijarros de que se forman las paredes?

*Metáforas oscuras, duras, violentas ó traidas
de lejos.*

Unas lo son, por fundarse en semejanzas demasiado remotas, ténues y sutíles; y otras, porque no hay mas semejanza que la del sonido entre palabras equívocas ú homónimas.

1.º Fundadas en sutilezas. Garcilaso, Egloga I.

Los cabellos que vian
con gran desprecio al oro,
como á menor tesoro,
¿adónde estan? ¿Adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que el *dorado techo*
con presuncion graciosa sostenia?

Ya se ve que la semejanza que puede haber entre una cabeza cuyos cabellos son rubios y un techo dorado es tan débil, que sin estudiada afectacion nadie la llamará jamas *dorado techo*.

Mas afectada es otra de Valbuena (Egloga VI.) aplicada tambien á una rubia cabellera.

Al oro que llovía su cabeza
la luz con que el sol baña tierra y cielo
comparada, es tinieblas y pobreza.

¡Una cabeza lloviendo oro! ¡Qué imágen tan exacta y pintoresca! ¿Cómo haria un pintor para representarla en un cuadro? Tendria que hacerla

nube. Jáuregui en su Orfeo, empleó la misma metáfora diciendo de Eurídice.

..... su cabeza
vierte sobre sus hombros lluvias de oro,

Estos cabellos rubios han hecho decir tantos disparates á nuestros poetas, que sería nunca acabar citar todas sus extravagantes metáforas relativas á este objeto; y solo añadiré la siguiente de Góngora en uno de los sonetos.

Mientras que con *gentil descortesía*
 mueve el viento la *hebra voladora*
que la Arabia en sus venas atesora,
y el rico Tajo en sus arenas cria.

Lo cual quiere decir: «mientras el viento mueve »tus rubios cabellos,» esto es, mientras eres joven; pero esto lo sabemos porque el contexto del soneto lo dá á entender, que si no, difícil sería adivinar por la sola metáfora, que *hebra voladora atesorada en las venas de la Arabia, y criada en las arenas del Tajo*, estaba en lugar de *rubia cabellera*. Pero al mismo tiempo ¡qué dos últimos versos tan llenos y sonoros!

2.º Fundadas en equívocos. Lope (Jerusalén, lib. XIX.), contando cómo los conjurados contra Raquel entraron en su habitacion con las espadas desnudas para matarla, no dejó de aprovechar el equivoquillo de *hojas*, las de las espadas, y *hojas*, las de los libros, y dijo:

Pues como las desnudas *hojas* viese
Raquel hermosa; del suceso incierta,
bañó de nieve las mejillas rojas,
y el libro de su fin legó en sus hojas.

En la Circe (lib. I.) porque uno de los signos del Zodiaco se llama el *Toro* (*tauro*) y esta voz significa tambien el animal conocido con este nombre; juega con este equívoco de la manera siguiente, diciendo por boca de Euríloco.

Diez veces nuestra argólica milicia
sobre Troya miró flechando á *Croto*,
y otras tantas al *toro* de Fenicia
pacer estrellas al celeste soto.

No se puede delirar mas. ¡Trasformar el cielo en soto, las estrellas en yerba, y una constelacion en el animal que las paca!....

En la misma Circe, lib. II, queriendo decir Ulises que forzaron de remo é hicieron caminar la nave con celeridad, expresa esta idea con la hipóbole metafórica de

la nave hicimos con los remos *pluma*.

Y aprovechando el equívoco de *pluma*, tomada metafóricamente por cosa ligera, y *pluma* en la acepcion literal, por las que usamos para escribir, continúa:

y escribimos al mar letras inciertas.

Téngase presente que cuando la metáfora, aunque bien escogida y clara en sí misma, puede pa-

recer algo oscura, porque acaso el lector podrá no tener presente alguna de las ideas intermedias que el escritor ha recorrido para formarla; es necesario sugerírsela, poniendo delante otras que la exciten, lo cual se llama *preparar* las metáforas, ó expresando primero en términos literales el pensamiento contenido en la expresion metafórica. Tambien se suavizan las metáforas que pueden parecer algo atrevidas, haciendo preceder un «por »decirlo así, si me es permitido hablar así &c.» ó cualquiera otra de las fórmulas que hay para ello. Pues aunque dice Blair que estos son desgraciados lenitivos, y que hubiera sido mejor omitir las metáforas que necesitan de esta apología; esto debe entenderse cuando la metáfora es notablemente oscura en sí misma; pero cuando solo puede parecerlo por falta de instruccion en los lectores, no hay inconveniente en usar dichas fórmulas, puesto que las han usado todos los buenos escritores. Se entiende en prosa, que en verso rara vez podrán entrar.

Regla quinta,

é importantísima. « Una vez representado un »objeto bajo la imágen de otro que le es semejante, es indispensable que cuanto se diga de él dentro de aquella cláusula, ya sea con términos literales ya con metafóricos, pueda convenir tambien »al otro bajo cuya imágen se presenta.» El hacerlo así es lo que se llama *sostener* la metáfora. Por ejemplo, en la ya citada del Ministro y la columna, es evidente que mientras no designo al Minis-

tro mas que por su nombre, puedo decir de él todo lo que en rigor puede convenir á un hombre que tiene un empleo; v. gr. en expresiones literales «que gobierna la nacion, que ha muerto, que »ha sido desterrado, que se ha casado &c.,” y en expresiones figuradas, comparándole mentalmente con ciertos objetos con los cuales me parezca que tiene alguna semejanza «que *sujeta y refrena* »los partidos, que *vivifica* el estado;” pero una vez presentado bajo la imágen de una columna, ya no puedo decir de él sino lo que en rigor pueda decirse en su línea del objeto material llamado columna. Así diré muy bien que «sostiene la nacion, que ha caido, ó se mantiene inmoble,” y otras cosas de esta clase, que igualmente pudieran decirse de una columna material; pero no podré decir sin impropiedad estas y otras expresiones. «La columna de este imperio ha sido desterrada »ó despojada de su empleo, se ha casado, ha »muerto, gobierna bien la nacion, refrena los partidos &c.,” porque no se destierra, ni se despoja de su empleo á las columnas, ni estas se casan, ni mueren, ni gobiernan, ni refrenan.

Por ser esta regla muy capital, y haberse descuidado en observarla aun escritores de primer orden; me es necesario multiplicar ejemplos de semejantes faltas, aun á costa de ser algo prolijo. Virgilio, el gran Virgilio, dice, en el libro I. de la Eneida, que cuando Eneas fué á presentarse á Dido por consejo de su madre Venus, esta Diosa hizo que su cabello pareciese mas hermoso, dió á toda su persona cierto aire de juventud, y comu-

nicó á sus ojos la viveza y alegría propias de esta edad. Y si hubiese expresado estas ideas en términos literales, ó con metáforas coherentes y bien sostenidas, nada habria que decir; pero por haber referido las tres cosas, á saber, la cabellera, la juventud y la alegría de los ojos á un solo verbo tomado en significacion trasladada, resultó la metáfora monstruosa. Dice así:

..... Namque ipsa decoram
caesariem nato genitrix, lumenque juventæ,
purpureum, et latos oculis afflarat honores.

El verbo *afflare*, como los otros compuestos de *flo*, *perflare*, *conflare* &c. conserva la significacion literal de soplar, esto es, impeler el aire de esta ó de aquella manera; y cuando no la conservará, excitaria siempre la idea del *soplo*. Virgilio le empleó en la figurada de *comunicar*, como nosotros el verbo análogo *inspirar*, que aunque no rigurosamente sinónimo, porque este á la letra indica la accion con que los animales impelen el aire hácia lo interior del pecho por medio de los órganos de la respiracion, conviene sin embargo en la idea fundamental de impeler el aire con violencia en cierta direccion, sea la que fuere. Virgilio pues, dándole la significacion trasladada de *comunicar* una cosa, no hizo mas que emplear una metáfora ya usada por otros, y no mal escogida, y hasta aquí nada hay que censurar. Pero cuando dice que Venus *inspiró* á su hijo una hermosa *cabellera*, todo hombre inteligente ve con dolor que la metáfora no se sostiene, porque no se inspira

una cabellera á nadie. Cuando continúa y dice que le inspiró tambien *una purpúrea luz de juventud*, tampoco se sostiene bien la metáfora; porque no se inspiran *lucés*, y menos de juventud. Finalmente, cuando concluye que inspiró á sus ojos *hombres alegres*, es todavía peor; porque no se inspiran á los ojos de nadie *hombres*, y mucho menos hombres alegres ni tristes. Me he detenido á demostrar y hacer palpable la incoherencia de esta metáfora, porque se trata de un Virgilio, es decir, del segundo poeta del mundo, y de un escritor del gusto mas fino y acendrado: y quizá habrá todavía quien me trate de atrevido. Mas yo le responderé que ni él ni nadie, sea el que quiera, admira y respeta mas que yo á Homero y á Virgilio, y que nadie se postra y humilla mas en su presencia; pero que delante de la razon y del buen gusto calla toda autoridad: que los clásicos antiguos son muy acreedores á nuestra estimacion, y modelos en literatura; pero que al fin eran hombres, y alguna vez padecieron aquellos descuidos, ó dejaron caer en sus escritos aquellas ligeras manchas *quas aut incuria fudit, aut humana parum cavet natura*, como dice Horacio: Horacio, que respecto de los griegos aconseja que noche y dia se manejen y se lean. La manera de estudiar con utilidad los clásicos es ir notando sus bellezas y sus defectos tambien, si alguno tienen; no admirarlo todo indistintamente, porque no todo es digno de admiracion. Hay en ellos muchas, muchísimas cosas buenas; pero tambien hay otras que no lo son tanto, y algunas conocidamente malas.

Garcilaso, hablando en su primera Egloga con un Grande que le protegía, le dice que escuche *el dulce lamentar de sus pastores*, y que luego su pluma se ocupará en alabar sus muchas virtudes y famosas obras, y añade:

En tanto que este tiempo que adivino
viene á sacarme de la deuda un día,
.....
.....
el árbol de vitoria,
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente,
dé lugar á la yedra que se planta
debajo de tu sombra, y se levanta
poco á poco, *arrimada á tus loores*.

Aquí es claro que, presentándose el poeta bajo la imágen de una yedra y á su Mecenaz bajo la del árbol á cuya sombra crece la yedra, ya no debe decirse que esta se *levanta arrimada á los loores* de aquel; porque las yedras no se arriman ni pueden arrimarse á las alabanzas, ni estas pueden sostener yedras.

Fernando de Herrera, en su hermosa cancion á la muerte del Rey D. Sebastian, despues de haber comparado á los portugueses y su poder con un cedro del Líbano, y dicho de este, quizá con demasiada extension, quanto en rigor puede convenir á un árbol; como es, que tenia ramas y hojas, que las aguas le criaron poderoso, que creció sobre todos los otros árboles, que las aves anida-

ron en él, que podía cubrir con su sombra mucha gente &c., continúa así:

Pero elevóse con su verde cima
y sublimó la presuncion su pecho,
desvanecido todo y confiado,
haciendo de su alteza solo estima.

Aquí ya se mezcla con impropiedad el sentido literal con el figurado, porque un árbol no tiene *pecho*, ni le sublima la *ambicion*, ni se *desvanece*, ni *confia*.

Valbuena, á quien siempre encontraremos en el camino del mal gusto, hace (Egloga V.) que un pastor, hablando con otro que iba á escribir unos versos en la corteza de un árbol, le diga:

Ahora, en tanto que con la corteza
del álamo silvestre te entretienes,
y *escribes tu tesoro* en su *pobreza* &c.

Pasémosle que á la cancion que el pastor queria grabar en la corteza del álamo, la llame su *tesoro*; pero presentada bajo esta imágen, ya no se puede decir que la escribe, porque un tesoro se guarda, se deposita, se pone en alguna parte, mas no *se escribe*, y mucho menos en la *pobreza* de una corteza de álamo.

Regla sexta,

la cual no es en rigor mas que una consecuencia y aplicacion de la antecedente. « Cuando una

» metáfora se continúa en dos, tres ó mas palabras; esto es, cuando de un objeto se dicen dentro de un mismo pasage varias cosas con términos metafóricos, todos deben ser tomados de objetos de la misma clase que el primero." El tomarlos de varias clases es lo que se llama metáfora *mixta*; defecto grosero, contra el cual nos previno suficientemente Quintiliano. Esta regla se funda en que, como queda probado en la anterior, una vez puesto el nombre de un objeto por el de otro, es ya necesario que cuanto se diga de él pueda convenir tambien al otro cuyo nombre ha tomado y cuyas veces hace. Por eso Blair censura justamente estas metáforas de autores ingleses: «tomar las armas contra un mar de turbaciones," «apagar las semillas del orgullo;" pues claro es que no se toman las armas contra el mar, ni se *apagan* las semillas. Tambien censura, y con igual razon, aquel pasage de Horacio, en el cual, diciendo que los ingenios superiores abrasan con su resplandor á los que les son inferiores, añade que los oprimen ó abruman con su peso.

*Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
infra se positas.*

Pues si de un gran talento se puede decir, comparándole con el resplandor que arroja de sí un cuerpo luminoso, que nos deslumbra y ofusca hasta el punto de no permitirnos mirarle de hito en hito; no se puede, hecha ya esta comparacion, representarle por otra nueva como una gran mole que abruma con su enorme peso.

Regla séptima.

«Aun conservándose bien la analogía, no se prolonguen demasiado las metáforas continuadas.» Esto se funda en que si se insiste mucho en la semejanza extendiéndola á todas las circunstancias del objeto, no puede menos de oscurecerse el pensamiento y degenerar en alambicado. Por esto las metáforas demasiado largas y oscuras se llaman tambien *alambicadas*, como los pensamientos demasiado sutiles; porque en efecto, cuando queremos que todas las partes y circunstancias de un objeto tengan otras tantas correspondientes y semejantes en el otro con el cual le comparamos; tenemos que recurrir á tales sutilezas, que al fin la semejanza entre ambos ó no existe, ó es sumamente ténue y ligera. Daré un ejemplo señalado de estas metáforas demasiado prolongadas, tomado no de un escritor de ínfima clase, sino de un orador como Bossuet. Hablando del estado del hombre despues del pecado, dice: «el hombre es un edificio arruinado que entre sus mismos escombros conserva algo todavía de la hermosura y grandiosidad de su primera forma.» Hasta aquí la metáfora está perfectamente sostenida, y es coherente y clara; pero la oscurece y alambica lastimosamente cuando la continúa en estos términos: «él se arruinó por su voluntad depravada: el techo está caido sobre las paredes y los cimientos; pero quítense los escombros, y se hallarán en los restos de este arruinado edificio, su primera planta, la idea del primer diseño y

»la marca del arquitecto.» En efecto, si preguntásemos á Bossuet qué cosas son las que en el hombre corresponden al techo, á las paredes y á los cimientos de un edificio; qué semejanza pueden tener estos objetos materiales con el entendimiento y la voluntad del hombre; qué es quitar los escombros, ó cómo pueden estos quitarse; qué significan aquí la planta de un edificio, la idea del primer diseño, y la marca de un arquitecto; y finalmente, qué quieren decir todas estas expresiones traducidas al language literal: ¿qué podría decir para justificar su larga metáfora, y hacer ver que si cada una de estas cosas suele decirse de un edificio material arruinado, pueden todas ellas aplicarse tambien al hombre por una semejanza clara y natural? Tendria que recurrir á sutilezas y metafísicas que ni él mismo podría entender. Dígase del hombre enhorabuena « que es un edificio arruinado, que todavía en el estado en que hoy se halla manifiesta lo que fue; » pero déjen-se las paredes, el techo, los cimientos, los escombros, la planta, el diseño y la marca, porque con estos objetos materiales ninguna analogía tienen ni pueden tener las potencias del alma; de las cuales sin embargo es de las que Bossuet quiere decir que, aun despues del pecado, conservan algo de lo que fueron antes. Habiendo manifestado con este ejemplo, no solo lo que es alambicar las metáforas, sino que aun escritores como Bossuet caen en este defecto, cuando llevados de su ardiente imaginacion las prolongan demasiado; solo añadiré otras dos de escritores nuestros.

Francisco de la Torre, en su Egloga *Tirsis*, dice por boca de un amante:

¿Qué cruda furia triste
persigue mi sosiego,
talando á sangre y fuego
el Real de mi pecho *saqueado*,
á mi contrario francamente dado;
si basta ser como *á prision rendido*,
sin ser como *enemigo perseguido*?

Decir un enamorado que su corazón *se ha rendido* á la belleza que adora, es una expresión metafórica tan usual que apenas ya lo parece; pero llevar tan adelante la comparación en que se funda, que el rendido pecho sea un *Real dado francamente al contrario*, y sin embargo *talado á sangre y fuego*, es sutilizar el pensamiento, ó prolongar demasiado la metáfora. Mas alambicada es todavía una de Lope en el lib. XVIII. de la Jerusalen. Trata el Rey de Francia de volverse á Europa con sus tropas: y habiéndolo propuesto en su Consejo; se opone Uberto, dice que él no abandonará la empresa de tierra Santa, y entre otras razones da esta:

Que cuando considero que esta tierra
pisada de sus plantas soberanas ¹,
tantos vestigios de su vida encierra
para reparacion de las humanas;

1 Las de Cristo.

*bajan dos rios de la blanca sierra
al valle de la yerba de mis canas,
donde se anega el pensamiento mio,
y baña el alma celestial rocío.*

Llamar rios á las lágrimas que el dolor hace deramar, es una hipérbole muy recibida; pero querer, porque las hemos llamado rios, que la cabeza en que estan los ojos de donde bajan sea una *sierra blanca*, y las mejillas y la barba por donde corren un *valle*, y las canas *yervas*, y que en este valle inundado por los rios se *anegue* el pensamiento, y el alma se *bañe* en celestial rocío, es oscurecer con expresiones metafóricas un pensamiento muy claro.

Regla octava.

No basta que las metáforas continuadas tengan las calidades que se piden en las dos reglas anteriores, y que tanto en ellas como en las simples se observe cuanto se ha dicho, así en orden á los objetos de donde se tomen y la semejanza en que se funden, como respecto de las expresiones que se junten á la metáfora principal; «es menester» además no multiplicarlas unas y otras demasiado: 1.º en general por todo el discurso de la obra, porque el estilo resultaria hinchado, alegórico y oriental; y 2.º sobre un solo objeto, porque esto hace confusa la imágen, y de consiguiente es contrario á la claridad, la primera y mas necesaria calidad en todo escrito. Para que se en-

tienda lo que se quiere decir en esta última parte de la regla, es menester distinguir las metáforas *amontonadas* de las que hemos llamado *continuadas*: un ejemplo hará ver su diferencia. Si yo dijese de una muger hermosa «es una luz resplandeciente que deslumbra y ciega á los que la miran,» haria una metáfora continuada; pero si dijese como nuestro Calderon, hablando de Semíramis (Hija del aire, 1.^a parte.)

Digo, Señor, que en el centro
hallé de una oscura cueva,
bruto el mas *bello diamante*,
bastarda la mejor *perla*,
tibio el mas *ardiente rayo*,
y la mas *viva luz muerta*,

amontonaria cuatro metáforas sin continuar ninguna. Se ve pues que en las continuadas comparamos el objeto con uno solo de los que nos parecen semejantes; y supuesta la comparacion, decimos de él varias cosas que le convienen en cuanto se presenta bajo la imágen del otro cuyo nombre le hemos dado; y que en las amontonadas se compara sucesivamente el objeto con varios de los que á juicio nuestro se le parecen. De estas pues se dice que así acumuladas son generalmente defectuosas, aun cuando cada una de por sí sea acaso exacta y bien escogida; porque como observa Blair, muchas metáforas puestas unas sobre otras producen una confusion igual á la que resulta de una metáfora mixta; siendo muy difícil que el en-

tendimiento pase por tantos y tan diferentes aspectos de un mismo objeto con la rapidez con que se le presentan. Así, en el citado pasage de Calderon es casi imposible que en el cortísimo espacio de tiempo que se gasta en pronunciar ó leer los versos en que estan las cuatro palabras metafóricas *diamante, perla, rayo, luz*, el oyente ó lector pueda ver con claridad la semejanza que cada una de estas cuatro cosas puede tener, si es que tiene alguna, con la muger hermosa, y figurarse á esta casi en un instante bajo la imágen de cuatro objetos tan diversos entre sí, que solo se parecen en que todos brillan mas ó menos; pero ¡de cuán distinto modo!

Estas son todas las reglas que deben tenerse presentes en el uso de las metáforas, y en la composicion de las alegorías, si alguna vez se escribe en asunto y género en que puedan introducirse; pues en muchos no tienen cabida las alegorías rigurosamente tales, á lo menos las muy largas.

LIBRO IV.

De la composicion ó coordinacion de las cláusulas.

Elegido un pensamiento, determinada la forma bajo la cual haya de presentarse, y halladas las expresiones mas oportunas para enunciar todas las ideas parciales de que consta; no resta ya mas que coordinar estas varias expresiones del

modo mas ventajoso para que el pensamiento total pueda producir el efecto que se desea, y esto es lo que se llama componer ó coordinar la *cláusula*. Por esta palabra, derivada del verbo latino *claudere*, cerrar, se entiende «una reunion de » palabras que presenta un pensamiento completo” ó que forma, como suelen decir, sentido perfecto. Esta voz técnica es bastante propia; porque en efecto, cada pensamiento completo que enunciamos está como encerrado dentro de la serie de palabras que le expresan, y no sale de sus límites. Sin embargo, algunos han llamado *sentencia* á lo que nosotros llamamos cláusula, otros *frase*, y otros *período*; pero estos términos no son bastante exactos. El primero, porque, como ya hemos visto, está particularmente destinado á significar aquellas cláusulas que contienen un pensamiento *sentencioso*, es decir, una reflexion ú observacion profunda: el segundo, porque no designa precisamente la cláusula entera, sino mas bien las expresiones particulares de que consta, y señaladamente aquellas en que se encuentra algun idiomatismo de la lengua; y el tercero, porque en términos del arte no significa cualquiera cláusula, sino las que estan compuestas de cierto modo particular de que luego hablaré. Sea de esto lo que quiera, y llámese *sentencia*, *frase* ó *período*, á lo que yo he llamado *cláusula*, lo que importa es dar reglas constantes y seguras para su composicion. Blair ha tratado este punto tan magistralmente, que casi no haré otra cosa que extractar su doctrina citando sus mismos ejemplos, y algu-

nos de los añadidos por el traductor español. Sin embargo daré el capítulo de la elegancia que él omitió, rectificaré alguna que otra inexactitud, y expondré los principios con mas extension, y de una manera mas acomodada á la capacidad de los principiantes; advirtiendo antes que de las reglas que se dan para la composicion de las cláusulas unas son relativas á su extension y forma, y otras á las cualidades que todas ellas deben tener, cualesquiera que sean su dimension y su clase.

CAPITULO PRIMERO.

Reglas relativas á la extension y forma de las cláusulas.

Las cláusulas, con respecto á su extension, se dividen en *cortas*, y *largas*; y atendiendo á su forma, en *simples*, y *compuestas*.

Cláusulas cortas y largas.

Es claro que las cláusulas de cualquiera composicion pueden ser mas ó menos largas, segun que en cada una de ellas se hayan reunido mas ó menos pensamientos principales, y segun que cada uno de ellos esté mas ó menos ilustrado por otros secundarios. Y como ni todos los pensamientos principales de un escrito pueden carecer de ilustraciones secundarias, ni estas pueden tener todas igual extension; es evidente que el hacer todas las

cláusulas igualmente breves ó igualmente largas, además de ser casi imposible, sería el mayor defecto que pudiera cometerse, aun cuando se lograra á costa de un esfuerzo extraordinario.

Es además evidente que haciéndolas en general demasiado cortas ó demasiado largas, se daría en uno de dos extremos reprobables; y que lo más acertado es que las haya de todas dimensiones. Sin embargo, en caso de pecar por uno de los dos extremos, vale más que sea el de la brevedad; porque las cláusulas muy largas, sobre ser de difícil pronunciaci3n cuando se habla y fatigar al lector en los escritos, es casi imposible que reúnan todas las buenas cualidades que deben tener.

Es igualmente claro que en ningun caso conviene poner seguidas muchas cláusulas cortas, ni muchas largas; y que deben mezclarse en una justa proporci3n: de otro modo el estilo tendría el defecto de *amanerado*.

Esto es lo único que sobre la extension de las cláusulas se puede enseñar por escrito.

Cláusulas simples y compuestas.

Cláusula simple «es la que consta de una sola »proposici3n principal, incluya esta, ó no, »presiones secundarias que ilustren ó modifiquen »alguna ó algunas de sus partes.»

Cláusulas simples sin ninguna modificaci3n son estas y otras semejantes. «El hombre es mortal.» «El sol vivifica la naturaleza;» porque en ellas, además de haber una sola proposici3n principal,

las palabras de que consta no estan ilustradas ó modificadas por ninguna otra. Sobre su construccion nada hay que prevenir; pues siendo tan cortas, apenas admiten sus palabras otro órden que el lógico de las ideas, y solo alguna vez, para hacerlas mas enérgicas, podrá usarse de la inversion que permita el genio de la lengua, diciendo, por ejemplo, «mortal es el hombre.»

Cláusulas simples con una sola ó con pocas modificaciones, son estas: «Los verdaderos sabios »son por lo general buenos.» «El hombre de valor »arrostra la muerte con serenidad,» y otras á este tenor, sobre las cuales debe decirse lo mismo que sobre las antecedentes, porque su construccion apenas puede ofrecer dificultad alguna. Solo es necesario tener cuidado con que las palabras modificantes se coloquen de modo que se vea con claridad cuál es la que modifican; de lo cual hablaré despues mas largamente.

Cláusulas simples con muchas modificaciones son aquellas en que á las ideas del sugeto y del atributo se añaden varias accesorias, ó al verbo algunas circunstancias de tiempo, lugar, modo, fin, &c.; v. gr. la primera del Quijote. «En un »lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero »acordarme, no ha mucho tiempo que vivia un »hidalgo de los de lanza en astillero, adarga an- »tigua, rocin flaco, y galgo corredor.» Como estas son ya mas complicadas, es necesario hacer algunas advertencias sobre el modo de coordinarlas.

I.^a «Las modificaciones del sugeto deben co- »locarse inmediatas á este,» como se vé en la de

Cervantes que acabo de citar « un hidalgo de los » de lanza &c.”

2.^a « Las que recaen sobre el verbo, si consisten en adverbios ó frases adverbiales, le siguen » por lo comun ó le anteceden inmediatamente,” como en la misma, la frase adverbial « no ha » mucho tiempo que.”

3.^a « Si hay varios complementos que expresen » el objeto, el término, el motivo, el lugar &c., » conviene anteponer, como lo hizo Cervantes, » alguno de estos últimos,” porque puestos todos despues del verbo harian arrastrada la cláusula.

4.^a « Cuando los complementos que siguen al » verbo son poco mas ó menos de la misma ex- » tension, su orden es el siguiente: 1.^o el objeto, » ó como se dice en gramática, el acusativo: 2.^o el » término, ó gramaticalmente el dativo: 3.^o los » complementos indirectos, ó refiriéndonos á las » lenguas que tienen declinacion, el ablativo: » v. gr. « voy á enviar este libro á un amigo por » el correo.” Mas si alguno de ellos fuese mas largo » que los otros, se dejará para el último.” Por ejemplo, en este dicho de Madama de Maintenon « el Rey no confia los negocios á gente sin devo- » cion,” está bien observado el orden lógico; pero si hubiese dicho: « no confia el mando de sus » ejércitos á incrédulos,” la cláusula no hubiera estado tan bien construida como diciendo: « no confia » á incrédulos el mando de sus ejércitos.” Tengase cuidado con esto, que es importante.

Cláusula compuesta «es la que contiene dos ó mas proposiciones principales,” como esta de Escipion Africano: «Romanos, en tal dia como este »vencí yo á Anibal, y sujeté á Cartago: vamos á »dar gracias á los Dioses inmortales.” Las diferentes proposiciones principales de que consta una cláusula compuesta, se llaman *miembros*; las incidentes y los complementos, *incisos*. Si las proposiciones principales no estan ligadas entre sí por medio de conjunciones expresas, relativos, gerundios &c., se llama la cláusula *suelta*; tal es la que acabamos de ver. Pero si estuvieren enlazadas unas con otras por medio de conjunciones, relativos &c. como en esta «si los Macedonios saben »pelear con los hombres, los Escitas saben resistir al hambre y á la sed,” la cláusula se denomina entonces periódica, ó *período*. El estilo en que dominan las primeras, se llama estilo *cortado*; y aquel en que abundan mas las segundas, *periódico*: y ambos son buenos cuando, segun la naturaleza de la composicion y el carácter general que exige, debe predominar uno ú otro. Así, porque las cláusulas sueltas dan ligereza y rapidez al estilo, y las periódicas cierta magestuosa gravedad; el estilo cortado predomina en las obras históricas, y el periódico en las oratorias. Pero en todas conviene mezclarlos aunque en diversas proporciones, porque cualquiera de ellos causa y empalaga continuado mucho tiempo.

Los retóricos dan diferentes denominaciones á los períodos, segun el número de miembros de que constan, y los llaman *bimembres*, *trimembres*,

cuadrimembres, cuando tienen dos, tres, cuatro: *rodeo periódico*, cuando pasan de este número; y si son tan largos que apenas puede bastar la respiracion para pronunciarlos de seguida, *tasis* ó extension. Tambien los denominan por la especie de conjuncion, ó la naturaleza de la palabra, que encadena sus diversas proposiciones: y en consecuencia los dividen en *condicionales*, *causales*, *relativos* &c. Finalmente, llaman *prótesis* á la primera parte en la cual queda todavía imperfecto el sentido, y *apódosis* á la segunda que le completa. Todo esto de nada sirve en la práctica; pero lo advierto para que se entienda esta escolástica tecnología cuando se encuentre en los autores. Lo que sí es muy útil, es ejercitar á los principiantes, haciéndoles componer: 1.º cláusulas compuestas de corta extension; y 2.º periódicas, que progresivamente irán siendo mas largas, hasta que habiendo adquirido bastante soltura, puedan ir haciendo ya breves composiciones en que alternadamente se mezclen cláusulas cortas y largas, simples y compuestas, sueltas y periódicas; para que una vez adiestrados en coordinarlas y reunir las, no tengan que cuidar en lo sucesivo mas que de los pensamientos y sus formas, de la eleccion de las expresiones, y de los demas requisitos que exija el género de composicion que se les encargue.

CAPITULO II.

Reglas relativas á las cualidades que deben tener todas las cláusulas, cualesquiera que sean su extension y su forma.

A cinco pueden reducirse las de una cláusula bien construida, y son, claridad, unidad, energía, elegancia y armonía. Las explicaré con alguna extension, porque la buena coordinacion de las cláusulas es tan necesaria en todo género de composiciones, que jamás será demasiado el cuidado que en esta parte pusiéremos.

ARTICULO I.

Claridad.

«Consiste en que se evite con el mayor cuidado toda oscuridad ó ambigüedad en el sentido,» y no es tan fácil como parece no cometer en esta parte defecto alguno. La oscuridad ó ambigüedad en el sentido puede resultar, ó de la mala eleccion de las expresiones si estas son en sí mismas oscuras ó equívocas, ó de su mala coordinacion. De la que consiste en la mala eleccion de las expresiones, ya se habló en otro lugar; ahora se trata de la que proviene de una coordinacion defectuosa. Todas las lenguas estan expuestas á oscuridades y ambigüedades nacidas de una mala coordinacion de las palabras; y aun en latin, el

cual por su declinacion está menos sujeto á ellas, nos da algunos ejemplos Quintiliano. En español, en frances, y en las demas lenguas que no tienen declinacion, es necesario poner mas cuidado en evitarlas. Para esto es menester lo primero observar exactamente las reglas de la gramática en cuanto pueden prevenir tales ambigüedades. Pero como puede haberlas sin trasgresion de los preceptos gramaticales, y en castellano no pueden indicarse siempre por la sola terminacion las relaciones de unas palabras con otras, y muchas veces es necesario hacerlas sensibles por solo el lugar que ocupan: es regla esencial que «cada» palabra se coloque en el parage que mas claramente haga ver cuál es aquella á que se refiere.” Esta regla general puede bastar; pero á mayor abundamiento daré otras mas particulares, citando ejemplos que hagan inteligible su aplicacion y que al mismo tiempo demuestren su importancia, pues se verá cuán fácil es tener algun descuido en esta parte.

I.^a «Los adverbios y frases adverbiales que limitan la significacion de alguna palabra ó expresion deben colocarse inmediatamente despues de ella.” «Por grandeza, dice Adisson citado por Blair, no entiendo *solamente* el tamaño de un objeto, sino la extension de toda una perspectiva.” Colocado de esta manera el adverbio *solamente*, limita ó modifica el verbo *entiendo*: y se le pudiera preguntar al autor: si no entiendo *solamente*, qué mas hace que entender. Si le hubiera puesto despues de la palabra tamaño, esta-

ria aun peor: y le preguntariamos: qué mas entendia que el tamaño de un objeto, si su color, su figura &c. Se ve pues que debió colocarse despues de la palabra *objeto*, que es la que realmente y en su intencion modifica: porque si entonces le preguntásemos, qué entendia mas que el tamaño de un objeto; venia bien la respuesta que da, «la »extension de toda una perspectiva.” Todavía estaria mejor colocado, si juntando con él la negacion, hubiese dicho: «por grandeza entiendo, *no »solamente* el tamaño de un objeto particular, »sino &c.;" porque en este caso la frase adverbial, *no solamente*, se refiere á lo que sigue, y no puede haber ambigüedad.

2.^a «Los complementos, las proposiciones incidentes, y en general todas las circunstancias de »la accion ó el estado que enuncia el verbo, deben ponerse en el parage que mejor indique cuál »es la idea á que se refieren.” Así, cuando Cervantes en el primer capítulo del Quijote dice: «en »resolucion él (D. Quijote) se enfrascó tanto en su lectura (la de los libros de caballería) que se le pasaban las noches *leyendo* «de claro en claro, y »los dias de turbio en turbio,” el gerundio *leyendo* está mal colocado: 1.^o porque parece que se refiere á la frase adverbial «de claro en claro;” y 2.^o porque separa del verbo *pasaban* el sugeto y la modificacion, que en esta expresion deben ir unidos para formar la frase entera «pasarse las noches de claro en claro,” la cual es una especie de fórmula, ó como dicen los franceses, *une phrase faite*. Si hubiese dicho que se le pasaban *leyendo*

las noches &c., estaria mejor la cláusula; pero aun habria una ligera ambigüedad, porque al pronto pareceria que *las noches* se referia al gerundio que antecede. Si hubiese antepuesto este al verbo, diciendo «que *leyendo* se le pasaban las noches de »claro en claro, y los dias de turbio en turbio,» no habria ya ambigüedad, pero sí cierta inversion algo violenta. Por tanto hubiera sido mejor variar la expresion y decir: «se enfrascó tanto en su lectura, que embebecido en ella, se le pasaban las »noches de claro en claro, y los dias de turbio en »turbio.»

En un terceto de la Epístola moral de Rioja hay tambien una coordinacion anfibológica, dice así:

Más precia el rui señor su pobre nido
de pluma y leves pajas, mas sus quejas
en el bosque repuesto y escondido;

Que agradar lisonjero las orejas
de algun Príncipe insigne, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.

Aquí bien conocemos que la intencion del autor es contraponer el estado de libertad al de esclavitud, y por tanto que el adjetivo *aprisionado* se refiere al rui señor; pero tal como está, parece que modifica al substantivo *Príncipe insigne* que inmediatamente le precede. La cláusula pues estaria mejor construida si hubiese dicho

Que de un Príncipe insigne las orejas
lisonjero agradar, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.

3.^a « Los artículos conjuntivos *quien*, *que*,
 » *cual*, *cuyo* &c. deben colocarse despues de su
 » antecedente.” A esta regla falta la siguiente cláusula citada por Blair: « Locura es armarnos contra
 » los accidentes de la vida amontonando tesoros,
 » contra los cuales nada puede protegernos sino
 » la benéfica mano de nuestro Padre celestial,”
 porque parece que el conjuntivo *cuales* se refiere
 á *tesoros*, cuando en la intencion del autor se
 refiere á *los accidentes de la vida*. Debíó pues
 decirse: « locura es creer que amontonando teso-
 » ros podemos armarnos contra los accidentes de
 » la vida, contra los cuales” &c. Es mas: aun
 cuando por el contexto ú otra circunstancia no
 podamos dudar del sentido; sin embargo, si las
 palabras relativas estan fuera de su lugar, habrá
 una ambigüedad momentánea que es preciso evi-
 tar. Por ejemplo, en esta cláusula de Addison.
 « Esta especie de ingenio estuvo muy en boga entre
 » los nuestros dos siglos hace, los cuales no le cul-
 » tivarón” &c.; al momento de leer *los cuales* no
 sabemos si estas palabras se refieren á *siglos* que
 precede inmediatamente (y si el contexto lo per-
 mitiese á ellos las referiríamos en efecto) ó á
nuestros que está mas arriba: y aunque así que
 leemos, *le cultivaron*, ya no dudamos de que *los*
cuales se refiere á *nuestros* y no á *siglos*; sin
 embargo el autor debíó evitar esta momentánea
 ambigüedad, y construir la cláusula de este modo.
 « Dos siglos hace que esta especie de ingenio es-
 » tuvo muy en boga entre los nuestros, los cua-
 » les” &c. Para que esto no parezca nimiedad, sé-

pase que ya Quintiliano censuraba al que en latin dijese: *vidi hominem librum scribentem*, y da esta razon: «Pues aunque está claro que el libro »seria escrito por el hombre, y no el hombre por »el libro; sin embargo la coordinacion de las pa- »labras era mala, y el autor por su parte habia »hecho ambiguo el sentido.” *Nam etsi librum ab homine scribi oporteat, non certe hominem à libro: male tamen composuerat, feceratque ambiguum quantum in ipso fuit.*

4.^a Lo mismo debe decirse del pronombre *él, ella, ellos, ellas*, y del posesivo *suyo, suya, su, sus*. Es menester que se coloquen de manera que no solo por el contexto sino por el lugar mismo que ocupan, se vea claramente á quién se refieren. Por ejemplo en esta cláusula: «César quiso »sobrepujar á Pompeyo; y las inmensas riquezas »de Craso le hicieron creer que él podria igualar »la gloria de estos dos grandes hombres.” El contexto muestra que los pronombres *le* y *él* se refieren á *Craso*; pero por la colocacion los referiríamos á *César*. No está pues bien construida. Lo estaria diciendo: «y al mismo tiempo Craso, en »vanecido con sus inmensas riquezas &c., creyó »que podria &c.” En esta «Valerio fué á casa de »Leandro, y encontró á su hijo;” no sabemos si este hijo es el *suyo* ó el de Leandro. Si el autor quiso indicar el primero, debió decir: «Valerio, »que andaba en busca de su hijo, le encontró en »casa de Leandro.”

Otros muchos ejemplos de construcciones ambiguas, ó á lo menos oscuras, pudiera citar; pero

por estos pocos se puede ver cuánto cuidado es necesario para coordinar todas las partes de una cláusula con la debida claridad.

ARTICULO II.

Unidad.

«Consiste en que todas las partes de una cláusula esten tan estrechamente ligadas entre sí, que hagan en el ánimo la impresion de un solo objeto y no de muchos.» Para conseguirlo se observarán las reglas siguientes:

I.^ª «Dentro de cada cláusula se mudará la escena lo menos que se pueda.» Esto quiere decir que en ella no se pase de una persona á otra; porque como siempre hay una dominante, esta debe regir y sobresalir, si es posible, desde el principio hasta el fin. Si yo dijese, por ejemplo, «despues que *nosotros* anclamos, *ellos* me desembarcaron, y *yo* fui saludado por mis amigos, *quienes* me recibieron con las mayores muestras de cariño:» aunque los objetos contenidos en estas proposiciones tienen bastante conexión, sin embargo, por esta manera de presentarlos, variando tantas veces de persona, *nosotros*, *ellos*, *yo*, *quienes*; aparecen tan desunidos, que casi se pierde de vista su conexión. La cláusula pues tendria mas unidad, si se dijese: «Habiendo anclado, desembarqué y fui saludado por mis amigos, y recibido &c.» Por no haber observado esta regla,

hay un pequeñito lunar en este bellísimo soneto de Argensola el mayor.

Tras importunas lluvias amanece,
coronando los montes, el sol claro;
salta del lecho el labrador avaro,
que las horas ociosas aborrece.

La torba frente al duro yugo *ofrece*
el animal que á Europa fue tan caro,
sale de su familia firme amparo,
y los surcos solícito enriquece.

Vuelve á la noche á su muger honesta,
que lumbre, y mesa, y lecho le apercibe;
y el enjambre de hijuelos le rodea.

Fáciles cosas cena con gran fiesta,
y el sueño sin envidia le recibe:
¡oh corte! ¡oh confusion! ¡quién te desea!

Como aquí la persona dominante que todo lo hace es el labrador, la unidad de la cláusula se destruye algun tanto cuando en el medio se introduce otra persona agente, por decirlo así, que es «el animal caro á Europa, el cual ofrece la torba frente al duro yugo.» Fácilmente pudo conservarse, diciendo:

Con duro yugo la cerviz guarnece
del animal que á Europa fue tan caro &c.

Tal como está, así que una nueva persona se ha presentado en la escena, creemos que continuará en accion, y que ella es la que sale, hasta que el contexto nos hace ver que es el labrador el que

de nuevo se presenta. Esta puede parecer nimiedad. Sin embargo, á estas y otras pequeñeces es necesario atender cuando se quiere escribir completamente bien. Nótese asimismo que la expresion *con gran fiesta*, para significar, *con gusto*, *con placer*, es familiar, y no corresponde al tono de todo el soneto. La otra, *el sueño sin envidia*, es algo vaga, pues no dice con bastante precision si es el labrador el que no tiene envidia de los otros, ó estos los que no le envidian á él. Mejor hubiera sido: «el sueño sin cuidados.»

2.^a «Jamás deben acumularse en una misma
 »cláusula pensamientos tan inconexos entre sí,
 »que cómodamente pudieran dividirse en dos ó
 »mas cláusulas.» Por ejemplo en esta de la vida de Ciceron por Midleton. «En este estado incómodo
 »de su vida pública y privada, Ciceron se vió an-
 »gustiado de nuevo por la muerte de su amada
 »hija Tulia, acaecida poco despues de haberse
 »divorciado de Dolabela; cuyas costumbres y mal
 »genio le desagradaban en extremo.» El objeto principal de esta cláusula es la afliccion de Ciceron, ocasionada por la muerte de Tulia: la circunstancia de haber muerto esta poco despues de su divorcio con Dolabela, puede entrar en la cláusula con propiedad; pero la añadidura del carácter de este es extraña al objeto principal, y destruye la unidad del pensamiento; pues estando ya Dolabela divorciado de Tulia cuando esta murió, su buen ó mal genio y sus costumbres nada tenían ya que ver, ni con la afliccion de Ciceron, ni con la muerte de su hija. Y si una cláusula tan corta

como la que acabamos de examinar, no tiene la debida unidad ¿cuánto mas fácil es que carezcan de ella las muy largas y complicadas?

3.^a «Es menester no introducir en las cláusulas las paréntesis que cómodamente puedan evitarse.» Estos, si no son muy oportunos, manifiestan que el escritor no supo introducir en su propio lugar los pensamientos que contienen. He dicho que no se introduzcan sin necesidad, y no que se eviten absolutamente, como lo previene Blair: 1.^o porque todos los buenos escritores los han empleado; en Demóstenes son frecuentes, y en Ciceron hemos visto algunos en los pocos pasages suyos que he citado con otro motivo: 2.^o porque á veces vienen con tanta naturalidad, que lejos de perjudicar á la unidad de las cláusulas en que se hallan, harian en ellas notable falta si se omitiesen. Ya se ha visto cuán oportuno es aquel de Cervantes. «No se curó de estas razones el arriero (y fuera mejor que se curara, porque hubiera sido curarse en salud) &c.» Pues no lo es menos el siguiente, cuando en el cap. XVI., tratando de cómo Don Quijote yacia mal parado en el fementido lecho de la venta, y con todo se imaginaba que la hija del Castellano se habia enamorado de su gentil persona, dice: «Pensando pues en estos disparates se llegó el tiempo y la hora (que para él fué menuada) de la venida de la Asturiana.» Paréntesis de esta clase son felicísimos, y en nada afean las cláusulas en que se introducen. Cervantes tiene otros varios igualmente oportunos.

4.^a «Todá cláusula ha de cerrarse plena y per-

»fectamente." Esto quiere decir que deben acabar todas con aquella palabra en la cual el ánimo parece que desea reposar, y que no se añada ninguna circunstancia que ó debió omitirse, ó pudo colocarse en otra parte. Así, en esta cláusula de un autor ingles, en la cual, hablando de Burnet y de Fontenelle, dice: «el primero no quiso acabar su erudito tratado (la teoría de la tierra) sin hacer el panegírico de la literatura moderna comparada con la antigua; y el segundo se deja caer tan groseramente en la censura de la poesía antigua, y preferencia de la moderna, que no pude leerle sin alguna indignacion; la cual ninguna calidad me excita tanto como la satisfaccion propia:" la palabra *indignacion*, dice Blair, cerraba la cláusula; y el último miembro es una proposicion enteramente nueva, añadida al final verdadero.

ARTICULO III.

Energía.

«Consiste en que las diversas partes de las cláusulas se coordinen de modo que presenten el pensamiento total lo mas ventajosamente que se pueda para que produzca la impresion que se desea." Para esto la primera condicion es que la cláusula sea *clara y una* en los términos que acabamos de ver, pero aun se necesita algo mas. Pueden en efecto las cláusulas ser bastante claras,

y tener la debida unidad; y sin embargo, por alguna circunstancia de su composicion, pueden no tener toda la energía que tendrian con una coordinacion mas feliz. Las reglas para que la tengan son las siguientes.

1.^a «Limpiarlas de toda palabra inútil, es decir, que no añade algo al sentido.» Estas pueden ser compatibles con la claridad y la unidad; pero debilitan las cláusulas, y las hacen lánguidas y arrastradas. Es necesario no expresar lo que fácilmente se puede suplir. Así, cuando Cervantes (Quijote, parte I., capítulo V.) dice: «De cuando en cuando daba (D. Quijote) unos suspiros que los ponía en el cielo, de modo que de nuevo obligó á que el labrador le preguntase *le dijese* qué mal sentía,» hubiera hecho mejor en suprimir las dos palabras, *le dijese*, absolutamente inútiles, como cualquiera puede conocer; y la cláusula hubiera resultado mas enérgica. En esto es menester mucho cuidado: y si en la primera composicion se nos escaparon algunas palabras que sin inconveniente puedan suprimirse, es necesario, al tiempo de corregir lo escrito, cercenar aquellas superfluidades que ordinariamente tiene el primer borrador. Por consiguiente, y con mayor razon:

2.^a «Deben limpiarse las cláusulas de todo miembro redundante, esto es, que diga lo mismo que alguno de los precedentes.» Porque así como cada expresion debe presentar una nueva idea, así cada miembro debe presentar un nuevo pensamiento. Por tanto, cuando Garcilaso dice (Egloga I.):

Ay cuán diferente era,
y cuán de otra manera:

y Lope, lib. XIX de la Jerusalen,

Amó á Leonor Alfonso algunos años,
no fué Leonor de Alfonso aborrecida:

es claro que ambos hubieran hecho mejor en haber omitido el segundo verso, que como se ve no es mas que una repeticion del primero.

3.^a «No se multipliquen sin necesidad las palabras demostrativas y relativas.” Así, en lugar de decir, por ejemplo, «en esta parte no hay una cosa que nos disguste mas pronto que la vana pompa del language,” seria mejor decir concisamente: »nada nos disgusta tan pronto como &c.” Cercenadas las superfluidades, la regla mas importante para dar energía á las cláusulas es la siguiente.

4.^a «La palabra ó palabras capitales ó enfáticas colóquense, en cuanto lo permita el genio de la lengua, en el parage en que deben hacer mas impresion.” *Palabras capitales* ó enfáticas son las que representan la idea mas interesante de un pensamiento; y no hay duda en que en todos hay siempre alguna que relativamente al fin con que le empleamos merece particular atencion, es la dominante, y forma, por decirlo así, la figura principal del cuadro. Cuál sea esta en cada caso particular, lo advertirá fácil y necesariamente el escritor; pues no puede ignorar cuál es la que mas particularmente quiere inculcar. Que estas palabras capitales deben ocupar un lugar distinguido y

brillante para que resalte la idea que representan, es demasiado claro; pero cuál sea este, no es posible determinarlo por una regla general. Unas veces será el principio, otras el medio, otras el fin de la cláusula, según las diferentes circunstancias. Sin embargo, por lo común las palabras capitales se colocan al principio ó al fin; y así deberá hacerse, si la claridad no se opone, y el genio de la lengua lo consiente. La griega y latina, y en general las que tienen declinación, permiten comúnmente que cada palabra se ponga en el parage mas ventajoso; las modernas tienen en esta parte menos recursos. No obstante la española, italiana é inglesa, son mas libres que la francesa; y algunos escritores nuestros, sobre todo Cervantes, han usado sin violencia de bastante inversion; y á ella debe este último en gran parte la energía, dignidad y armonía de su estilo. Pero haya ó no lugar á la inversion, y cualquiera que sea el parage en que se coloquen las palabras capitales, lo importante es que

5.^a «Esten libres y desembarazadas de las » otras que pudieran hacerlas sombra, por decir- » lo así.” Esto significa que cuando hay algunas circunstancias de tiempo, lugar &c., ú otras modificaciones; se coloquen de modo que no oscurezcan el objeto principal; regla bien observada en esta cláusula de un autor ingles citada por Blair. Va hablando de los poetas modernos comparados con los antiguos, y dice: «si al paso que *solo* pro- » meten agrandar, aconsejan *secretamente* é ins- » truyen; pueden, *acaso ahora tambien como*

»antes, ser tenidos *con justicia* por los mejores
 »y mas ilustres autores.” Esta es, dice con razon
 Blair, una cláusula bien construida. Contiene mu-
 chas modificaciones, todas necesarias, *solo, secre-*
tamente, acaso, ahora, tambien, como antes,
con justicia: y sin embargo estan colocadas con
 tanta destreza, que no embarazan ni debilitan la
 cláusula, al paso que el objeto capital, á saber, *ser*
tenidos (los poetas) *por los mejores y mas ilus-*
tres autores, se presenta al fin limpio y desem-
 barazado de circunstancias, y ocupa el lugar mas
 distinguido. Fácil cosa seria demostrar el mal
 efecto que hubiera producido una coordinacion
 diferente; mas esta observacion puede cualquiera
 hacerla por sí mismo. Consérvense las mismas pa-
 labras, pero distribúyanse de otro modo; y se ve-
 rá que la cláusula resulta oscura, débil y arras-
 trada.

6.^a «Cuando hay varios complementos circuns-
 »tanciales ó modificativos, procúrese no poner
 »muchos de seguida; sepárense, si es posible, in-
 »terponiendo algunas palabras que no sean de
 »esta clase.” Digo si es posible, porque alguna vez
 acaso no se podrá sin perjuicio de la claridad, y
 entonces esta es primero; pero con un poco de
 cuidado no sucederá con frecuencia. Para ejem-
 plo de esta regla sirva esta cláusula que cita Blair.
 «Lo que yo tuve la honra de indicar á Vmd. hace
 »algun tiempo en la conversacion, no era un
 »pensamiento nuevo;” las dos circunstancias de
 tiempo y lugar, *hace algun tiempo, en la con-*
versacion, que aquí van juntas, harian mas efec-

to separadas de este modo: «lo que hace algun tiempo tuve la honra de indicar á Vmd. en la conversacion, no era un pensamiento nuevo.»

7.^a «Las palabras homólogas colóquense segun sus grados de fuerzas:» es decir, obsérvese en su colocacion el orden que tuvieren entre sí las cosas ó ideas que representan, ya este orden sea de tiempo, ya de importancia, ya de intension &c. Palabras *homólogas* se llaman: 1.º varios sugetos referidos á un mismo atributo: 2.º varios atributos ó epítetos atribuidos á un mismo sugeto: 3.º varias circunstancias de una misma clase: 4.º una série de objetos cuya enumeracion se hace. Cuando tales palabras concurren en una cláusula, es indispensable colocarlas con una gradacion constante de mas á menos, ó de menos á mas, en la cual se vea el orden que tienen entre sí los objetos mismos que representan.

1.º *Orden de tiempo.* Si yo dijese «asirios, babilonios, persas, griegos, romanos, todos tuvieron la misma suerte,» habria observado bien el orden con que estos Imperios se sucedieron. Pero si hubiera dicho «persas, asirios, romanos, griegos,» habria faltado al orden cronológico con que debí enumerarlos.

2.º *De lugar.* Si yo dijese «el Imperio Romano no comprendia en su vasta extension la España, la Galia, una parte de la Germania, la Italia toda, la Grecia, el Epiro, la Ilyria, la Macedonia, la Tracia, el Ponto, el Asia menor, la Siria, la Palestina, el Egipto, la Libia, la Mauritania,» habria observado bien el orden topográfico de estas

varias provincias : porque habiendo empezado por las mas occidentales de Europa, las habia recorrido por su órden hasta las mas orientales ; y volviendo luego por el Africa , habia seguido el órden inverso para venir á cerrar el círculo en la parte mas occidental. Mas si hubiese saltado de unas á otras sin atender á su respectiva situacion habria faltado á la regla.

3.º *De importancia.* Si se dice «grandes, nobles, plebeyos,» ó en órden inverso, segun el fin con que se haga la enumeracion «plebeyos, nobles, grandes,» la gradacion está bien observada; pero se faltaria á ella si se dijese «grandes, plebeyos, nobles,» ó «nobles, plebeyos, grandes.»

4.º *De intension ó fuerza.* Si yo digo «los vicios nos enervan, nos esclavizan, nos embrutecen,» los tres verbos estarán colocados segun sus grados de fuerza , subiendo de menos á mas; pero si invertido el órden dijese «nos esclavizan, nos embrutecen, nos enervan,» no habria gradacion ninguna , y la colocacion por consiguiente seria defectuosa.

Me he detenido tanto en esta regla , porque siendo muy importante ninguno la ha propuesto con claridad ; y aun el mismo Blair ha confundido la concatenacion de las frases, de que luego hablaré , con la colocacion graduada de las palabras que corresponde á la gradacion en las ideas, ó al *climax* de que se habló tratando de las formas.

8.ª « Cuando haya una cláusula de miembros desiguales déjese para el último el mas largo, si las circunstancias lo permiten. » Por ejemplo, en

lugar de decir « nos lisonjamos creyendo que » hemos abandonado nuestras pasiones, cuando » ellas nos abandonan” sería mas enérgico invertir el orden de ambos miembros y decir: « cuando » nos abandonan las pasiones, nos lisonjamos creyendo que las hemos abandonado.”

9.^a Si ser puede « no se concluyan las cláusulas, ni aun cada uno de sus miembros, con un » pronombre, un adverbio, ú otra de las partes » menores del discurso, á no ser que estas sean las » palabras capitales,” como en esta: « en su prosperidad mis amigos no oirán hablar de mí *jamás*; » en su adversidad *siempre*,” en la cual siendo los adverbios *jamás* y *siempre* las palabras enfáticas, estan muy oportunamente colocados al fin de sus respectivas proposiciones.

10.^a « Cuando en los diferentes miembros de » una cláusula se comparan ó contraponen entre » sí varias ideas, se debe observar igual contraste » en las palabras y en su colocacion.” En el paralelo que Pope hace de Homero y Virgilio, está perfectamente observada esta regla. Empieza así: « Homero era el mayor genio; Virgilio el mayor » artista: en el uno admiramos el hombre; en el » otro la obra &c.” (véase en Blair). Aquí, además del contraste bien observado, hay tambien lo que los Retóricos llaman *igualdad de miembros*; porque en efecto, los dos que se contraponen en todo el paralelo, son casi iguales en extension. Las cláusulas construidas de este modo, cuando el asunto mismo las pide y no son muy frecuentes, tienen cierta gracia; pero es menester no multipli-

carlas, porque en ellas se descubre demasiado el estudio del escritor.

II.^a «Cuando en los miembros de una cláusula hay ideas que se corresponden entre sí, colóquense en orden paralelo las palabras que las expresan.» Por ejemplo, Cervantes (Quijote, parte I., capítulo XIV.) dice por boca de Quiteria. «El que me llame *fiera y basilisco*, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama *ingrata*, no me sirva; el que *desconocida*, no me *conozca*; quien *cruel*, no me *siga*: que esta *fiera*, este *basilisco*, esta *ingrata*, esta *cruel* y esta *desconocida* no los *buscará*, *servirá*, *conocerá* ni *seguirá* en ninguna manera.» Y poco mas arriba habia dicho tambien, «quéjese el *engañado*, desespérese aquel á quien le *faltaron* las *promesas*, confíese el que yo *llamare*, ufánese el que yo *admitiere*; pero no me llame *cruel* ni *homicida* aquel á quien yo no *prometo* *engaño*, *llamo* ni *admito*.” En estos dos pasages la simetría hubiera sido mas perfecta, si en el primero hubiera puesto *cruel* despues de *desconocida*, y en el segundo *engaño* antes de *prometo*. A esto llaman los Retóricos *correspondencia*, y de ella debemos decir lo mismo que de las contraposiciones, á saber, que no se repitan mucho estas compasadas coordinaciones, ni se vea que el escritor anduvo á caza de ellas, como algun tanto se deja traslucir en las citadas de Cervantes; es menester que vengan naturalmente. Mas cuando la clase misma de los pensamientos contenidos en la cláusula las exige, no es indiferente observar en

la colocacion de las palabras el órden que indica la correspondencia de las ideas. Ciceron tiene en esto mucho cuidado: y aunque parece ya nimio, no obstante en muchos pasages da notoria energía á sus cláusulas la bien observada relacion de las ideas que se corresponden entre sí. Tal es este magnífico período de la oracion *pro Quintio*. *Si veritate amicitia, fide societas, pietate propinquitias colitur: necesse est istum qui amicum, socium, affinem vita ac fortunis spoliare conatus est; vanum se, et perfidiosum, et impium esse fateatur.* Traduciré literalmente, para conservar en castellano la correspondencia que se observa en el latin. «Si con la *veracidad* se conservan las *amistades*, con la *buena fe* las *societades* mercantiles, y con la *piEDAD* (respetuoso cariño) *los parentescos*: preciso es que el hombre que ha intentado privar de la vida y de los bienes á un *amigo*, á un *socio*, á un *pariente*; sea *falso*, *pérfido* é *impío*.”

ARTICULO IV.

Elegancia.

Doy el nombre de elegancias á las que los retóricos vulgares llaman figuras de palabras; porque bien examinadas estas se ve, como ya dije en otro lugar, que nada tienen de comun con las formas de los pensamientos, que son á las que con propiedad conviene el título de figuras; ni son otra cosa que unas cuantas maneras de construir

las cláusulas con cierta belleza y gracia, y aun á veces tambien con energía. Estas elegancias consisten en omitir ó no omitir ciertas palabras cuando en rigor pudiera hacerse, en repetir alguna ó algunas cuando pudiera evitarse esta repeticion, y en reunir varias análogas entre sí por el sonido, por los accidentes gramaticales, ó por el significado.

Elegancias que consisten en omitir ó no ciertas palabras.

1.º Cuando al presentar una série de objetos, queremos que cada uno sea considerado en particular; expresamos la conjuncion que indica su enlace, y que en rigor pudiera omitirse por elipsis. Así Cervantes, describiendo el estrago que los turcos hicieron en un pueblo, dice: «poco le valia »al sacerdote su santimonia, y al fraile su retraimiento, y al viejo sus nevadas canas, y al mozo »su juventud gallarda, y al pequeño niño su inocencia simple; que de todos llevaban el saco »aquellos descreidos perros.”

Tambien se obtiene el mismo efecto dando á cada sugeto su verbo, ó lo que es lo mismo, presentando el pensamiento bajo la forma llamada *distribucion*. Por ejemplo, Cervantes en el prólogo del Quijote: «Procurad que leyendo vuestra »historia el melancólico se mueva á risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de su invencion, el grave no la »desprecie, ni el prudente deje de alabarla.”

2.º Al contrario, cuando queremos presentar reunidos los objetos, y como aglomerados en uno solo, para que así amontonados hagan una impresión mas fuerte que la que harían presentados con separación; omitimos las conjunciones que en rigor gramatical podríamos emplear. Así Lope (Circe, lib. I.), hablando del convite que Circe dió á los Griegos enviados por Ulises, dice que ellos, después ya el miedo,

Comen, hablan, blasonan, rien, brindan,
hasta que al sueño la memoria rindan.

Con el mismo objeto referimos también muchos nombres á un solo verbo; y omitiendo al mismo tiempo las conjunciones, damos á la cláusula notable fuerza y energía. Así lo hace el Maestro Leon en la profecía del Tajo, diciendo:

Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males,
entre tus brazos cierras.

Y Cervantes (Quijote, part. I., cap. I.) dice que á D. Quijote se le llenó «la fantasía de todo aquello »que leía en los libros, así de encantamientos, como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, »requiebros, amores, tormentas y disparates im- »posibles.»

Elegancias que consisten en repetir alguna palabra.

Cuando queremos que una idea se grave profundamente en el ánimo de aquellos á quienes di-

rigimos la palabra; como para esto el medio mas seguro es repetirles su nombre ó signo, lo hacemos así, aunque segun el rigor gramatical pudiéramos omitirle, y lo que es mas, aun cuando gramaticalmente sea un verdadero pleonasma. A esto se llama en general *repeticion*; y este nombre genérico bastaba. Mas como las palabras repetidas pueden ocupar distintos lugares en la cláusula, y su repeticion puede ir acompañada de muy variadas circunstancias; los retóricos han distinguido con arreglo á esto varias especies de repeticiones, y han dado á cada una su nombre particular. Y aunque hubiera podido y debido excusarse tan prolija nomenclatura; ya que la han inventado, indicaré brevemente cuáles son estas varias especies de repeticion y sus respectivos nombres, para que cuando se encuentren estos en los libros se entienda lo que significan.

1.^a Si la palabra se repite al principio de incisos, miembros ó cláusulas, conserva esto el nombre genérico de *repeticion*. Tal es la ya citada de Ciceron: *Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas*. «*Nada* tratas, *nada* maquinas, *nada* piensas &c.”

2.^a Si la palabra se repite al fin de incisos, miembros ó cláusulas, la repeticion se llama *conversion*. Ejemplo tomado del mismo Ciceron: «A varios les ha sido levantado el destierro *por un muerto*: el derecho de ciudadano ha sido concedido, no solo á particulares pero aun á provincias y naciones enteras, *por un muerto*: las rentas públicas han sido disminuidas con infini-

»tas exenciones *por un muerto.*» *De exilio reducti sunt à mortuo: civitas data, non solum singulis, sed etiam nationibus et provinciis universis, à mortuo: immunitatibus infinitis sublata vectigalia à mortuo* (Filípica I.).

3.^a Cuando dos ó mas cláusulas empiezan por una misma palabra, y acaban con otra que sea tambien la misma en todas ellas, aunque distinta de aquella con que empiezan, como en esta de Ciceron, *pro Milone: Quis eos postulabit? Apius. Quis produxit? Apius.* «¿Quién los pidió (los testigos?). Apio. ¿Quién los presentó? »Apio;» se llama esto *complexion*.

4.^a Cuando una palabra se repite consecutivamente en un mismo inciso, como en esta del mismo (Catilin. I.): *Vivis, vivis, non ad deponendam, sed ad confirmandam audaciam.* «*Vives,* »*vives,* no para disminuir sino para aumentar tu »osadía, se llama *reduplicacion*.

5.^a Cuando se repite al principio de un inciso la última palabra del que inmediatamente le precede, como en esta de Virgilio:

.....*Sequitur pulcherrimus Astur*
Astur equo fidens.
 Síguese á estos el hermoso *Asturo,*
Asturo en su caballo confiado.

Se llama *conduplicacion*.

6.^a Si se empiezan dos ó mas incisos ó miembros con palabras tomadas del antecedente, aunque en este no sean precisamente las últimas, se

llama *concatenacion*. Tal es esta traducida de Ciceron. «*El lujo nace en la capital; del lujo resulta necesariamente la avaricia; de la avaricia se origina la osadía; de la osadía se engendran todos los delitos y maldades.*» *In urbe luxuries creatur; ex luxuria existat avaritia necesse est; ex avaritia erumpit audacia; inde omnia scelera ac maleficia gignuntur.* (Pro Roscio Amerino.) Cervantes tiene una tan graciosa que no quiero omitirla. En la parte I. del Quijote, capítulo XVI., hablando de la pelea que en el camaranchon de la venta se armó entre Maritornes, el ventero, D. Quijote, Sancho y el arriero, añade: «Y así como suele decirse *el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda al palo*; daba el arriero *á Sancho, Sancho á la moza, la moza á él, el ventero á la moza*, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.» Francisco de Figueroa, en la Egloga *Tirsis*, ofrece tambien esta bellísima.

Alcipe ama á *Damon*, *Damon* á *Clori*,
 arde *Clori* por *Tirsi*, *Tirsi* ingrato
 por *Dafne*, *Dafne* está entregada á *Glanco*,
 en *Glanco* no hay amor.

Por todos estos ejemplos, que de intento he multiplicado, se puede ver lo ya indicado, á saber, que no se debe confundir la concatenacion de las frases con la gradacion en las ideas, porque son cosas absolutamente distintas. Siempre que haya concatenacion en las frases, hay tambien, como

ya dije en otro lugar, gradacion en las ideas; pero no al contrario. Recuérdense los ejemplos que antes dí de varias gradaciones, y se verá que en ellos no hay concatenacion.

7.^a Cuando la primera palabra de una frase es la misma que la última, se llama esto con una voz griega *Epanadiplosis*, i, e, sobre reduplicacion. Tal es esta de Virgilio.

Multa super Priamo rogicans, super Hectore multa.

Mucho acerca de Priamo queria saber, y de Hector preguntaba *mucho*.

Así en este adagio latino: *Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit*; y en su traduccion: *Crece el amor del dinero, cuanto el mismo dinero crece.*

8.^a Si una frase está compuesta de las mismas palabras que la antecedente pero invertido el orden y los casos, de modo que la que en la primera fué, por ejemplo, sugeto, sea en la segunda atributo, ó la que en aquella estaba en nominativo, esté en esta en ablativo, y al revés; se llama con palabra técnica *conmutacion*, y en término vulgar *retruécano*. Tal es esta, traducida de Ciceron. «En llegando á este punto (habla del abuso de dar oídos á las delaciones domésticas) *los esclavos vienen á ser los amos, y los amos los esclavos.*» *Fit in dominatus servitus, in servitute dominatus.* (*Pro Dejotaro.*) En los epigramas pueden tener alguna gracia, como en este del Venerable Palafox.

Marques mio no te asombre;
 rie y llora, cuando veo
tantos hombres sin empleo,
tantos empleos sin hombre.

Acerca de todas estas especies de repeticiones se debe tener presente: que la simple repeticion puede usarse con alguna frecuencia, cuando la idea expresada por la palabra repetida sea en efecto muy interesante, atendidas todas las circunstancias; la reduplicacion y conduplicacion solo en lugares patéticos, y las demas raras veces; y esto en pasages que tengan algo de jocosos. Porque siendo, como son, verdaderos juegos de palabras; descubren visiblemente el artificio, y no pueden dejar de parecer adornos estudiados y frívolos. Esto no se ha de entender tan literalmente que si alguna vez, aun en pasages serios, se nos ofrecieren con naturalidad, y el pensamiento mismo pidiere esta especie de construccion en la cláusula, dejemos de usarlas. Sin embargo, estemos seguros de que estos casos son raros: y así, se hallan tan pocos ejemplos de tales adornos en Ciceron, que ha sido menester recorrer todas sus oraciones para encontrar una ó dos conversiones, complexiones, conmutaciones &c.

A toda inútil repeticion de palabras se llama *batología*, palabra griega sobre cuyo origen no estan de acuerdo los autores. Unos dicen que se debió al nombre del fundador de Cirene, llamado *Bato*, el cual suponen que tenia la costumbre de repetir cada cosa dos ó mas veces. Otros, á un

mal poeta del mismo nombre que repetía un pensamiento con las mismas expresiones que había empleado la vez primera; y otros finalmente á un pastor que hacía lo mismo. Y en efecto, Ovidio habló de él en aquel pasaje del lib. II. de sus metamorfosis ó trasformaciones, en el cual refiere como Mercurio hurtó á Apolo el ganado que guardaba; y no habiéndole visto nadie hacer el robo sino un pastor viejo llamado *Bato*, rogó á este que no le descubriese, ofreciéndole en premio una vaca. El viejo lo prometió; pero dudando Mercurio de que cumplierse su palabra, se ausentó, mudó de forma, volvió, le preguntó si había visto hácia qué parte había ido el ganado que estaba allí pasciendo poco antes; y para tentar su codicia, le ofreció una vaca y un toro si le decía la verdad. El viejo entonces le respondió: «Ahora »poco *al pie de aquellos montes estaban, y es-*
»*taban al pie de aquellos montes.*”

..... *Sub illis*
montibus, inquit, erant, et erant sub montibus illis,

por lo cual indignado Mercurio le trasformó, dice Ovidio, en la piedra llamada *index*, esto es, descubridora ó denunciadora. La verdad es que la palabra griega *βαττος* significa tartamudo: y como los que lo son repiten dos, tres ó mas veces las sílabas iniciales de las palabras hasta que rompen á hablar, de aquí se llamaron *battos* á todos los que repetían sin necesidad una misma voz. Lo advierto, porque los señores Enciclopedistas no lo sabían á pesar de toda su erudicion; y queriendo

dar la etimología de la palabra *batología*, no han hecho mas que repetir las ineptias de *Bato* el de Cirene, y el pastor de Ovidio.

Elegancias que consisten en reunir dentro de una cláusula palabras análogas por el sonido, los accidentes gramaticales, ó la significacion.

Hay en una cláusula reunion de palabras análogas por el sonido.

1.º Cuando hay en ella varias en que se repite una misma letra, sea vocal ó consonante; lo cual se llama *aliteracion*. Luego veremos ejemplos tratando de la armonía imitativa, el solo caso en que esto puede hacerse; pues no siendo para imitar el ruido ó movimiento de algun cuerpo, es un verdadero defecto contra la *eufonía*, suavidad ó melodía, cualidad general del estilo.

2.º Cuando se terminan dos ó mas de sus incisos ó miembros con voces cuya última ó últimas sílabas sean idénticas, lo cual se llama *asonancia*. Esto no es elegante sino en las lenguas griega, latina y otras en cuya versificación no se conoce la rima; en las que la emplean como la nuestra, ya dejamos dicho que la reunion muy inmediata de palabras consonantes es un defecto en la prosa.

3.º Cuando en ella hay dos palabras *homónimas*, ó una *equivoca* repetida en dos distintas acepciones; lo cual en castellano se llama *equivoco*. De este juego de palabras ya queda prevenido que no se haga uso sino en composiciones jocosas.

4.º Cuando en ella se encuentran dos palabras

que sin ser equívocas suenan casi lo mismo, y solo se diferencian en alguna letra ó sílaba. A esto se llama con término griego *paranomasia*, en latin *annominatio*. Tales son las palabras castellanas *amigo*, *amago*, *llana*, *llena*, y otras varias con que nuestro buen Gerardo Lobo compuso un romance jocosó, en el qual por esta razón pueden pasar. Mas en escrito que exija el tono serio, estan proscritas las tales paranomasias; porque son un juguettillo de palabras, mas puenil aun y frívolo que el de los equívocos. Sin embargo hubo tiempo en que nuestros escritores las miraban como un precioso adorno del estilo, las buscaban de propósito, y las prodigaban aun en los escritos mas serios y magestuosos, afeando con ellas pasages tal vez hermosísimos. Lope de Vega, en el lugar ya citado de la Jerusalem, en que dice que Blanca tomó una lanza para defender su honestidad y atravesó con ella al moro que la habia traído á presencia del Saladino, continúa con esta magnífica octava, la mejor acaso de todo el poema, si no la hubiese echado á perder con una fria y ridícula paranomasia.

Alzase un grito en general espanto

por la region del viento vagaroso:

cércanla algunos, y révuolto el manto,

se la pone delante Aurin famoso.

Cual suele por las cumbres de Erimanto

con el venablo al jabalí cerdoso

el Arcade esperar; Blanca le espera,

Marte, aunque mártir de la turca esfera.

¡Qué último verso tan desgraciado! No solo la paranomasia de *Marte* y *mártir*, sino el equívoco de Marte por el Dios de la guerra, y por el planeta de su nombre; y como este gira en una esfera, fué menester que la Palestina en que estaban los turcos fuese *esfera turca*. En la Circe, canto I., dice también Ulises:

Y cuanto mas mi patria *espero*, *espiro*.

A Valbuena dicho se está que no se le quedarían en el tintero lindezas de esta clase. Así, en el libro IV., dice que al entrar Bernardo en la cámara de popa del navío en que iba Orimandro, vió que estaba

De persianos tapices entoldada,
y allí á una bella dama un Rey rendido
de aspecto bravo; bien que ya no lo era,
que le habia vuelto amor de *acero en cera*.

Se reúnen palabras análogas por los accidentes gramaticales.

1.º Cuando en una cláusula hay varias, derivadas de un mismo radical; v. gr. en esta de Ciceron: «ut tum ad *senem senex* de *senectute*: sic » hoc libro ad *amicum amicissimus* de *amicitia* » scripsi" (*de amicitia*). «Así como dediqué á un » *viejo* mi tratado de la *vejez*, así ahora envío este » de la *amistad* á un *amigo*." A esto llaman *derivacion*. Su uso puede tener alguna gracia en las lenguas que tienen declinacion; en la nuestra, lejos de añadir elegancia á las cláusulas, destruiria

la que tuviesen por otra parte. Sin embargo Lope, que habia encontrado esta fruslería en su retórica, no perdió la ocasion de introducirla para que se viese que no le era desconocida. En la Circe, canto I., dice que despues que fué

por los engaños de Sinon vengada
la fama infame del famoso Atrida,

Ulises se embarcó &c.

2.º Cuando se emplea una misma bajo diferentes formas gramaticales, como un adjetivo en sus varias terminaciones, un sustantivo en sus dos números, un verbo en diferentes tiempos, modos ó personas; v. gr. «*llenos* estan los libros, *llenas* » estan las historias.”

3.º Cuando se terminan dos ó mas incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo caso, ó con tiempos homólogos de verbos en la misma persona, á lo cual llaman *cadencia igual*. En varios casos hay tambien asonancia, pero no siempre. Por ejemplo, en el verso de Lope ya citado «comen, hablan, blasonan, rien, brindan” hay cinco incisos formados por terceras personas; pero no hay *asonancia* ni *consonancia*.

De estos dos últimos adornos, poquísimo importantes, no hay inconveniente en usar, cuando por la afinidad lógica de las ideas resulta que las palabras que las expresan tienen entre sí la afinidad gramatical en que ellos consisten; pero se ha de evitar la *cacofonía* que puede resultar de poner muy cerca unas de otras palabras que tienen unas mismas sílabas iniciales ó finales: esto aun

en latin, que en castellano, respecto de las últimas ya está dicho que se debe evitar su concurrencia.

Habrà en la cláusula reunion de palabras análogas por su significacion.

1.º Si en ellas se encuentran dos ó mas de las llamadas sinónimas, pero sin indicar que se diferencian algo en su significado. Tal es esta de Ciceron: *Non feram, non patiar, non sinam.* «No lo sufriré, no lo toleraré, no lo permitiré.» (Habla de que Catilina estuviese mas en Roma). Para que la sinonimia sea tolerable es menester que haya gradacion de ideas entre los términos sinónimos y que se coloquen segun ella, como en la que se acaba de citar. Al uso de sinónimos sin gradacion se llama *datismo*, nombre que segun dicen se dió á este defecto, porque el persa Datis que mandó las tropas de Darío en la batalla de Maraton, queriendo dar á entender que sabia la lengua griega amontonaba sin discernimiento voces que venian á decir una misma cosa; v. gr. las equivalentes á estas expresiones castellanas: «Me »alegro, me regocijo, estoy contento, tengo placer.»

2.º Cuando al reunir términos sinónimos se indica que no lo son del todo, haciendo sentir su diferencia; lo cual se llama *paradiástole*, palabra griega que significa separacion ó distincion de cosas que estaban mezcladas ó confundidas. Así Ciceron hace ver la diferencia que hay entre los dos verbos latinos, *amare, diligere*; y por la traduccion se verá igualmente que los dos castellanos, *amar, querer*, que les corresponden, no

son perfectamente sinónimos. Dice pues, escribiendo á un amigo (Ep. lib. 9. ep. 14.) *Quis erat qui putaret ad eum amorem, quem erga te habebam, posse aliquid accedere? Tantum accessit, ut mihi nunc denique amare videar, antea dilexisse.* «¿Quién creeria que el cariño que te profesaba hubiese podido crecer? Pues ha crecido tanto, que me parece que ahora es cuando verdaderamente te *amo*, y que antes te *queria* solamente.” Este uso de los sinónimos no solo no es reprehensible; sino que introducido con oportunidad es muy útil para fijar el valor preciso y exacto de las palabras. Digo con oportunidad; porque si se quiere siempre andar á caza de estas pequeñas diferencias en la significacion de las palabras sinónimas, se parará en sutilezas. Séneca tiene algunas bellas *paradiástoles*; pero abusó de ellas demasiado, y este es uno de los defectos de su estilo.

ARTICULO V.

Armonía.

Dos cosas hay que considerar en la armonía de las cláusulas: 1.º el sonido ó modulacion agradable en general, sin expresion ó imitacion alguna: 2.º la disposicion artificiosa de los sonidos, para que expresen ó imiten alguna cosa. Lo primero se llama melodía ó suavidad, como ya se dijo, y tambien *armonía*; y lo segundo *armonía imitativa*.

Armonía general de las cláusulas.

Esta depende de dos cosas, de las expresiones y de su coordinacion. De la que resulta de la buena eleccion de las expresiones, ya dije lo bastante en otra parte; ahora toca hablar de la que consiste en su coordinacion musical. Esta depende tambien de dos circunstancias, que son: la buena distribucion de los miembros é incisos de las cláusulas, y su cadencia final.

Todo cuanto se puede enseñar sobre la primera, se reduce á que los miembros de todas las cláusulas, y en cada uno de ellos sus respectivos incisos si los tuviere, esten distribuidos de modo que la respiracion no se fatigue para recitarlos, y que las pausas de sentido mayores y menores caigan á tales distancias, que estas tengan entre sí cierta proporcion musical que se llama *ritmo* ó *número*; aunque este último es mas propiamente la melodía de las voces de muchas sílabas, cuando por una feliz mezcla de consonantes y vocales, y de sílabas breves y largas son agradablemente sonoras. Investigaciones filosóficas sobre este punto y preceptos genéricos, serian inútiles para los que no tengan oido delicado; para los que le tienen, él es el mejor maestro. Un solo ejemplo de Cervantes, cuyo estilo es notablemente armonioso, enseñará lo que es esta coordinacion musical de las cláusulas mucho mejor que las reglas mas prolijas. Dice así en un pasage de la Galatea. «En »el mismo punto que los ojos de Telesio miraron

» la sepultura del famoso pastor Meliso; volviendo
 » el rostro á toda aquella agradable compañía, con
 » sosegada voz y lamentables acentos les dijo: Veis
 » allí, gallardos pastores, discretas y hermosas pas-
 » toras: veis allí, digo, la triste sepultura donde
 » reposan los honrados huesos del nombrado Me-
 » liso, honor y gloria de nuestras riberas. Comen-
 » zad pues á levantar al cielo los humildes cora-
 » zones, y con puros afectos, abundantes lágri-
 » mas, y profundos suspiros, entonad los santos
 » himnos y devotas oraciones, y rogadle tenga por
 » bien de acoger en su estrellado asiento la bendi-
 » ta alma del cuerpo que allí yace." Estas son dos
 cláusulas completamente armoniosas: las expresio-
 nes son en sí mismas melodiosas, porque constan
 de palabras llenas y sonoras: estan artificiosamen-
 te coordinadas para aumentar la melodía; y los
 miembros é incisos estan distribuidos con cierta
 proporcion armónica. El que quiera formar su oido
 á la armonía general de la prosa lea mucho á Ci-
 ceron, el mas armonioso de todos los escritores
 antiguos y modernos.

019 En cuanto á la cadencia final, que por ser la
 parte mas sensible al oido es la que pide mayor
 cuidado, la única regla importante que puede dar-
 se és, que « en las composiciones oratorias, en las
 » cuales se requiere mas pompa y ornato que en
 » ninguna otra de prosa, el sonido debe ir cre-
 » ciendo hasta el fin: que en general, así como
 » deben reservarse para los últimos los miembros
 » mas largos, asi estos deben terminarse con las
 » palabras mas llenas y sonoras, y que aun en los

» escritos que exigen menos armonía no se colo-
 » quen los monosílabos en el final de las cláusulas.
 » las." Véase, por ejemplo, cuán desagradable ca-
 » dencia tiene esta cláusula de Mariana. « Repentina
 » mudanza, confusion y peligro, uno de los ma-
 » yores en que jamas Castilla se vió;" y cuánto mas
 » numerosa hubiera sido si hubiese dicho: « en que
 » jamas se vió Castilla."

Es necesario sin embargo observar que nunca
 deben ponerse seguidas muchas cláusulas musical-
 mente medidas, y que en general, aunque no debe
 desatenderse la armonía, no se ha de prodigar
 con exceso. Sobre todo, nunca se sacrifiquen á lo
 grato del sonido la claridad, la precision, la ener-
 gía, la concision y la naturalidad del estilo.

Armonía imitativa.

Esta tiene dos grados: el primero es cierta
 conveniencia vaga y genérica del sonido dominan-
 te en una cláusula con la naturaleza del pensa-
 miento que contiene; el segundo consiste en la
 analogía particular que tienen con algun objeto
 los sonidos empleados para describirle. Ambos
 grados, y particularmente el primero, pueden con-
 venir hasta cierto punto á la prosa mas humilde;
 pero en general, y sobre todo el último, son mas
 propios de la poesía.

En órden al primero, todos saben por expe-
 riencia que, cuando hablamos, cada alocucion pi-
 de su tono particular de voz; y que no es el mis-
 mo el de un discurso tranquilo que el de una dis-

puta acalorada, el de una arenga pública que el de una conversacion familiar. Este tono pues de voz que emplea y varía el que habla, segun es el asunto de que trata, es el que se ha de imitar cuando se escribe; dando á los sonidos de cada cláusula en cuanto se pueda aquella disposicion artificial que mejor cuadre con el tenor y la clase del pensamiento que contiene, y variándola segun lo exija la naturaleza de cada composicion y la de cada uno de sus pensamientos individuales: pues claro es que no puede haber tono alguno que venga bien á todas las composiciones, y en una misma á todas sus partes. Así, por ejemplo, los armoniosos y dulcísimos períodos que leemos en Ciceron, cuando da gracias al senado y al pueblo despues que volvió de su destierro, en los cuales la serie de los sonidos y su coordinacion pintan el estado de tranquilidad y satisfaccion interior de su alma; hubieran venido muy mal, cuando lleno de fuego hablaba contra Antonio ó Catilina.

En cuanto á lo segundo, es decir, á la imitacion de algun objeto por medio de los sonidos, debe saberse que los que de algun modo pueden ser imitados por estos, son: 1.º otros sonidos, 2.º el movimiento físico y sensible de los cuerpos, 3.º las conmociones interiores del ánimo que llamamos pasiones.

En cuanto á los primeros, es claro que por la reunion de ciertas palabras y su combinacion podemos imitar muy bien algunos sonidos, cuando intentemos describir los objetos que los producen, como el *ruido* de las aguas, el *bramido* de los

vientos, los *gritos* de algunos animales &c.: porque el medio de imitacion que empleamos es bastante exacto, á saber, sonidos para representar otros sonidos. No se requiere á la verdad mucho arte en un poeta para emplear, cuando habla de sonidos suaves y blandos, aquellas palabras que tengan mas líquidas y vocales, ó para amontonar, cuando está describiendo sonidos duros y broncos, una porcion de sílabas ásperas y de difícil pronunciacion. La estructura misma del language favorece en esta parte; porque en todas las lenguas los signos de muchos sonidos particulares, estan formados de manera que los de nuestra voz, al pronunciarlos, tienen alguna afinidad con el que representan, cuyas palabras imitativas se llaman *onomatópicas* ó de *onomatopeya*: tal es en castellano el *susurrar* de las fuentes; el *bramido* de los vientos ó de las olas; el *zumbido* de los insectos; el *relincho* del caballo; el *rugido* del leon; el *estampido* del trueno ó del cañon &c.; las palabras *retumbar*, *horrisono*, *estrépito*, *grito*, *ronco*, y otras muchas.

La segunda clase de objetos que puede imitar el sonido de las palabras es el movimiento, según que este es rápido ó lento, igual ó interrumpido, fácil ó acompañado de algun esfuerzo &c. Aunque parece que en la naturaleza no tienen ninguna afinidad el sonido y el movimiento; sin embargo en nuestra imaginacion la tienen muy grande, como se ve en la conexion tan íntima que tienen para nosotros la música y el baile. Por tanto pueden los poetas darnos idea del movimiento por

medio de sonidos que en nuestra imaginacion tengan con él alguna analogía. Así las sílabas largas dan naturalmente idea de un movimiento pausado y lento, como en aquel verso de Boileau en que tan felizmente imitó el paso lento y perezoso del buey: *Traçant à pas tardifs un penible sillon,* que pudiera traducirse en castellano.

Que con paso tardío y perezoso
con gran trabajo va trazando un surco.

Igualmente feliz es el de Lope en el siglo de oro.

..... Ni la serviz sujeta
al yugo, el tardo buey el campo araba.

Las breves, al contrario, retratan bastante bien un movimiento vivo: nuestros esdrújulos nos sirven en este caso maravillosamente.

La tercera clase de objetos que hasta cierto punto puede pintar el sonido de las palabras, son las conmociones interiores del ánimo que llamamos pasiones; pues aunque los movimientos reales y físicos producidos en nuestros órganos interiores por ciertas sensaciones actuales ó el recuerdo de las pasadas son invisibles, y por tanto es imposible imitarlos directamente por medio de sonidos; tienen estos no obstante cierta conexión con aquellos, como se ve por el poder que tiene la música para excitar ó calmar algunas pasiones. Sin embargo, es preciso confesar, dice Blair, que la imaginacion tiene gran parte en muchos de los casos en que se supone esta imitacion; y que según el lector se penetra de un pasage, se figura

á veces entre el sonido y el sentido una semejanza que otros no hallarán acaso. Con todo no puede dudarse de que el language es capaz de esta especie de imitacion. Así vemos que la alegría, el placer y todas las conmociones agradables se retratan con bastante fidelidad por medio de palabras que abunden de sonidos blandos, suaves y claros; las sensaciones fogosas por medio de sonidos vivos y agudos, y palabras cortas; y al contrario, las sensaciones tristes y sombrías, por medio de sonidos oscuros y palabras largas.

Homero y Virgilio tienen bellísimas imitaciones de esta clase: los ejemplos son tan conocidos y tan frecuentemente citados, que es inútil repetirlos aquí. En nuestros poetas se hallan tambien algunos pasages que felizmente retratan el estado de tranquilidad ó de agitacion que describen.

Así, Fr. Luis de Leon, queriendo pintar la dulce paz de que goza el que contento con la medianía vive alejado del mundo en oscuro pero grato y delicioso retiro, dió á toda su composicion una armonía tan suave, que por el solo tono musical de la composicion, estamos viendo la alegría del autor, y cómo en su huertecillo se creia mas feliz que todos los potentados de la tierra. Es tan hermosa esta oda, que no puedo resistir á la tentacion de copiarla, y tambien porque ella sola puede servir de ejemplo para todo lo que se ha enseñado en esta primera parte en cuanto á la eleccion de los pensamientos y las expresiones, oportunidad de las formas oratorias que pedia

el asunto, y buena coordinacion de las cláusulas.
Dice así:

Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio Moro, en jaspe sustentado.

No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.

¿Qué presta á mi contento
si soy del vano dedo señalado:
si en busca de este viento
ando desalentado
con ansias vivas, con mortal cuidado?

¡O monte! ¡ó fuente! ¡ó rio!
¡ó secreto seguro deleitoso!
roto casi el navío,
á vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso.

Un no rompido sueño,
un dia puro, alegre, libre quiero:
no quiero ver el ceño
vanamente severo

de á quien la sangre ensalza ó el dinero.

Despiértente las aves
 con su cantar sabroso no aprendido,
 no los cuidados graves
 de que es siempre seguido
 el que al ageno arbitrio está atendido.

Vivir quiero conmigo,
 gozar quiero del bien que debo al cielo
 á solas sin testigo,
 libre de amor, de zelo,
 de odio, de esperanza, de rezelo.

Del monte en la ladera
 por mi mano plantado tengo un huerto,
 que con la primavera
 de bella flor cubierto,
 ya muestra en esperanza el fruto cierto.

Y como codiciosa,
 por ver y acrecentar su hermosura,
 desde la cumbre airosa
 una fontana pura
 hasta llegar corriendo se apresura.

Y luego sosegada,
 el paso entre los árboles torciendo,
 el suelo de pasada
 de verdura vistiendo
 y con diversas flores va esparciendo.

El aire el huerto orea,
 y ofrece mil olores al sentido,
 los árboles menea
 con un manso ruido
 que del oro y el cetro pone olvido.

Ténganse su tesoro

los que de un falso leño se confían:
 no es mio ver el lloro
 de los que desconfían
 cuando el Cierzo y el Abrego porfían.

La combatida antena
 cruje, y en ciega noche el claro día
 se torna, al cielo suena
 confusa vocería,

y la mar enriquecen á porfía.

A mí una pobrecilla
 mesa, de amable paz bien abastada,
 y me basta; y la vajilla
 de fino oro labrada

y sea de quien la mar no teme airada.

Y mientras miserable-
 mente se estan los otros abrasando
 con sed insaciable

del peligroso mando,
 tendido yo á la sombra esté cantando,

A la sombra tendido,
 de yedra y lauro eterno coronado,
 puesto atento el oído
 al son dulce acordado

del plectro sabiamente meneado.

Nótese cómo el autor supo variar el tono musical según las circunstancias, y cuán diversa es, por ejemplo, la armonía de aquellos versos en que hablando del huerto, dice que el viento

Los árboles menea
con un manso ruido:

y la de aquellos en que habla de la tempestad, diciendo:

La combatida antena
cruje &c.

Antes de concluir esta parte de la armonía, debo refutar la errada opinion en que estan algunos críticos modernos. Porque han leído en los antiguos que entre los latinos se notaba como defecto que en obras de prosa se encontrasen versos, creen que sucede lo mismo en castellano y en otras lenguas vulgares; y es todo al contrario. Para que nuestra prosa salga numerosa, flúida y sonora (y lo mismo observan los francesés é italianos respecto de la suya) es preciso que de tiempo en tiempo, y aun con bastante frecuencia, se encuentren en ella versos de diferentes medidas. Así, porque uniendo dos, tres ó mas palabras de las que estan seguidas resulte un verso, no solo no hay defecto, sino que al contrario es gala, si se tiene cuidado de que no haya seguidos muchos de una misma medida y asonantados, y mas todavía en consonante; ó como suele decirse, es preciso que los incisos y miembros de las cláusulas no caigan en copla. De otra manera seria imposible escribir en prosa. Apenas hay una página en ningún autor en la cual, si prescindiendo del sentido gramatical reunimos en varios grupos las expresiones, no resulten muchos versos. Prueba sin réplica: la primera cláusula del Quijote. Sepáremosla en porciones (algunas sin violentar el

sentido) y tendremos versos de varias medidas. Aquí estan.

En un lugar de la Mancha }
 de cuyo nombre no quiero } dos de ocho sílabas.
 acordarme, no ha mucho tiempo.... uno de nueve.
 que vivia..... }
 un hidalgo..... } dos de cuatro.
 de los de lanza..... }
 en astillero..... } dos de cinco.
 adarga antigua, rocín } 2 heptasílabos agudos, que
 flaco y galgo corredor. } equivalen á octosílabos.

¡Qué estupefactos se quedarán algunos al encontrar nada menos que nueve versos en la primera cláusula del Quijote! No lo esperaban ciertamente. Pues lo mismo los hallarán en todas las obras bien escritas. Y sepan tambien que aun en latin lo que se censura son versos largos, como el exámetro, en los cuales es menester poner cuidado para combinar las largas y breves de modo que formen los pies que requiere el metro; pero versos cortos, como el adónico, y yámbicos, puros y mixtos, se encuentran algunos, sobre todo si para juntar las palabras que han de formarlos prescindimos de las pausas de sentido, como hizo Quintiliano para encontrar en Ciceron aquel exámetro que reprende,

*In qua me non inficior mediocriter esse
 versatum.*

Pues si así lo hacemos en otros pasages, no deja-

remos de encontrar otros versos de varias clases. Por ejemplo, en aquella cláusula de Ciceron *pro lege Manilia*, en que dice: *Atque ut inde oratio mea proficiscatur, unde..... pro necessitudine, quæ mihi est cum illo ordine, causam &c.*; si, prescindiendo de la pausa de sentido, juntamos las dos palabras, *ordine causam*, tendremos un verso adónico, aunque puesta la coma no lo parezca. Tan imposible es, aun en latin, escribir en prosa sin que de la reunion de ciertas voces resulten algunos versos.

Y hé aqui concluido ya todo lo perteneciente á las reglas que son comunes á todas las composiciones literarias, reducido: á que los pensamientos todos que hayan de entrar en ellas sean verdaderos, claros, naturales, sólidos, acomodados al tono general y dominante de cada una, y nuevos, si ser puede, ó á lo menos acompañados de algunas ideas accesorias que les den cierto aire de novedad: que se presenten bajo aquellas formas que convengan á su naturaleza y á la situacion del que habla: que las expresiones sean puras, correctas, propias, precisas, exactas, concisas, claras, enérgicas, naturales, decentes, melodiosas, y acomodadas á la naturaleza de la idea que representan: que en las traslaciones de sinécdoque y metonimia, suponiendo que esten bien escogidas, se atienda á lo que permite ó no el uso: que las metáforas, ademas de ser nobles, propias y claras, se sostengan bien, no se prolonguen demasiado, y no se acumulen muchas sobre un mismo objeto; y finalmente que las cláusulas, sobre ser variadas

en su extension y forma, esten construidas con claridad, unidad, energía, elegancia, y aquel grado de armonía que exija el género de la composicion. Pasemos ya á las reglas particulares; pero antes es necesario fijar la significacion de dos palabras que ya he empleado algunas veces, y no he definido porque su definicion no habria sido entendida entonces. Estas son las de *estilo* y *tono*. Todos las usan; pero ninguno las ha explicado bien hasta ahora.



APÉNDICE.

De lo que se llama en las composiciones literarias estilo y tono; y de su diferencia.

Estilo.

Ya dije, tratando de la metonimia, que por cuanto los antiguos, cuando escribian sobre tablas enceradas, usaban de un punzon llamado *estilo*: se emplea por traslacion esta palabra para designar «la manera de escribir,” esto es, de manifestar los pensamientos, no la accion material de trazar los caractéres.

Esta *manera* no es otra cosa que el carácter general, mas claro, el grado de claridad ú oscuri-

★

dad, de novedad ó trivialidad, de naturalidad ó afectacion, de pureza ó barbárie, de correccion ó incorreccion, de precision ó vaguedad (permítaseme este término por ahora), de concision ó redundancia, de energía ó debilidad, de aspereza ó suavidad, de nobleza ó familiaridad, de ligereza ó pesadez, de enlace ó desunion, de uniformidad ó variedad, de ornato ó desaliño, y de soltura ó encadenamiento en las frases, que por lo general domina en una composicion; cualidades que, como se vé, resultan en parte de los pensamientos y sus formas, en parte de las expresiones, en parte del giro dominante en la composicion de las cláusulas, y en parte del talento del escritor, segun que este es mas ó menos profundo, ingenioso, delicado, fino, sensible, y segun que tiene mas ó menos viva la imaginacion, y mas ó menos bien digeridas y ordenadas las ideas &c. &c.

En consecuencia, segun que cada una de estas cualidades predomina en un escrito ó en varios de un mismo autor, se dice que su estilo es respectivamente claro, oscuro, confuso, embrollado; original, comun; natural, afectado, hinchado; puro, castizo, bárbaro; latinizado, afrancesado &c., segun que abunde de idiotismos de alguna lengua; correcto, incorrecto, descuidado; preciso, vago; conciso, prolijo, redundante; enérgico, débil; suave, melodioso, duro, áspero; noble, familiar, vulgar, chabacano; ligero, pesado, arrastrado; compacto, desunido, desencajado; variado, uniforme ó monótono, amanerado; fuerte, nervioso, flojo; magnífico, grandioso, vehemente; elegante, ador-

nado, florido; llano, ténue; templado, medio; árido, seco, desaliñado, inculto; suelto, fácil, embarazoso; cortado, periódico; igual, desigual; compasado, simétrico, clausuloso &c. &c. &c., porque segun los varios grados que tiene la cualidad dominante, pueden inventarse otras denominaciones.

Tambien, segun que abundan con exceso las metáforas se llama, como ya dije en su lugar, alegórico ú oriental.

Igualmente recibe otras denominaciones del tono dominante de la obra; y así se dice que es elevado, magestuoso, humilde, bajo, popular; serio, jocoso, burlesco, chocarrero, irónico, satírico; festivo, austero &c. &c.

Las recibe tambien del género de las composiciones, segun que es propio de cada clase y de cada especie. Así se dice estilo prosáico; oratorio, histórico, didáctico, epistolar: poético; bucólico, lírico, elegiaco, épico, trágico, cómico &c.

Toma finalmente algunos nombres de los escritores que han tenido aquella manera particular, y se dice ciceroniano, pindárico, gongorino &c.; y de ciertos paises en cuyos escritores era dominante, como asiático, rodio, ático, lacónico.

Tono.

Para entender lo que significa esta palabra aplicada á las composiciones, basta saber que se llama asi por metáfora cierta cualidad suya, y que esta metáfora está tomada de lo que se llama físicamente *tono* de voz. Y ya se sabe que se lla-

ma así en la voz humana; 1.º su mayor ó menor elevacion: 2.º la particular modulacion que recibe de la intencion y situacion moral del que habla.

En cuanto á lo primero, nadie ignora que son muy diferentes el tono del que esfuerza ó levanta la voz, y el de aquel que la afloja ó baja; y en órden á lo segundo tambien es notorio que en muy diverso tono modula un hombre las palabras, segun que habla de veras ó de chanza, con seriedad ó riyéndose, afirmativa ó irónicamente, alegre ó triste, colérico ó tranquilo; ó segun que pide, se queja, se lamenta, amenaza, aconseja, persuade &c. &c.

Trasladada pues la voz *tono* á designar aquel carácter particular que los escritos reciben de la elevacion ó bajeza del estilo, y de la intencion y situacion moral del que habla; se dice que el tono de una obra ó de un pasage es elevado, magestuoso, noble, familiar, bajo, humilde, esforzado, valiente, serio, grave, risueño, chancero, burlesco, chocarrero, irónico, satírico, afirmativo, decisivo, dogmático, profético, de inspiracion, de oráculo, alegre, triste, iracundo, colérico, pacífico, abatido, sumiso, lloron, lastimero, patético, amenazador, tierno, amoroso, persuasivo &c. &c.; porque estas denominaciones pueden ser tantas, cuantas son las pasiones humanas, sus variedades y modificaciones.

Como cada composicion exige diferente grado de elevacion en el estilo; y como en cada una la persona que habla, sea el escritor, sean los per-

sonages que introduce, se suponen en muy diversa situacion moral: de ahí es que tambien el tono se clasifica relativamente á las varias especies de composiciones, y se dice igualmente que del estilo: «tono prosáico, oratorio, poético, lírico, »épico, trágico, cómico;» y mejor: «tono de la »oda, de la epopeya, de la tragedia, de la comedia &c.»

Diferencias entre ambos.

Visto ya lo que son el estilo y el tono, fácil es ver en qué se diferencian ambos.

1.º Es claro que todos los tonos son buenos en sí mismos, y solo podrán ser inoportunos si se emplean en situaciones con las cuales no cuadran; pero que entre los diferentes géneros de estilo que he indicado, hay algunos viciosos en sí mismos y que en ninguna circunstancia deben emplearse; v. gr. el confuso, el embrollado, el bárbaro, el incorrecto &c.

2.º Que el tono, como no es otra cosa que el diverso grado de elevacion en el language y la diferente expresion que exige la situacion moral del que habla, solo tiene relacion con los pensamientos, las expresiones y la composicion de las cláusulas en cuanto algunas cualidades de los pensamientos y de las expresiones, y ciertos giros particulares de construccion, contribuyen tambien á expresar y pintar la situacion moral del interlocutor. El tono se refiere mas particularmente á las formas, que, como hemos visto, son las que ex-

presan los afectos ó la intencion del hombre. El estilo, al contrario, se compone, ó es el resultado, de todas las cualidades buenas ó malas de los pensamientos, de las formas, de las expresiones y de las cláusulas. Por eso, varios de los epítetos que convienen al estilo no pueden convenir al tono, ni varios de este al estilo. Así, no se dice «tono embrollado, alambicado, latinizado ó afrancesado, adornado, florido, elegante, árido &c., &c., ni estilo afirmativo, decisivo, tranquilo, iracundo, pacífico &c. &c.

En suma el estilo es el carácter dominante que dan á una composicion y á cada una de sus partes principales, los pensamientos de que consta, las formas bajo las cuales estan presentados, las expresiones que los enuncian, y el modo con que estan construidas las cláusulas; y el tono es la conveniencia que todas estas cosas pueden ó no tener con la naturaleza del asunto, y con la intencion y situacion moral del que habla. Y como varias de las cualidades de aquellas cuatro cosas nada tienen que ver con estas tres últimas; de ahí es que el tono indica en los escritos un carácter distinto de lo que se llama estilo, es mas circunscrito que este, y no pueden convenirle muchas de sus denominaciones.

Tambien es de notar que los epítetos que se dan al estilo por las calidades relativas al genio y las reglas de la lengua, convienen mas perfectamente al language, y así de este se dice con mas propiedad que del estilo, que es *puro, castizo, correcto, incorrecto.*

Con este motivo debo indicar la diferencia que hay entre *language* y *estilo*, dos cosas que algunos han confundido, y es importante distinguir. *Language* en una obra es «la coleccion de las »expresiones con que el autor enuncia sus pensamientos.» Por consiguiente, es bueno si las expresiones son puras, correctas y propias; y malo si carecen de alguna de estas cualidades, ó de todas ellas. *Estilo* es, como se ha dicho, «el carácter general que dan á un escrito, los pensamientos que contiene, las formas bajo las cuales estan presentados, las expresiones que los enuncian, y hasta el modo con que estas se hallan »combinadas y coordinadas en sus respectivas »cláusulas.» Por tanto con un *language* puro, correcto y aun propio, el *estilo* puede ser malo y defectuoso, si los pensamientos son falsos, fútiles, oscuros &c., si las formas son inoportunas, si las expresiones, aunque castizas y gramaticalmente buenas, son débiles, oscuras, redundantes, bajas, duras &c., y si las cláusulas no tienen la unidad, claridad, energía, elegancia y numerosidad que respectivamente las corresponde. Pero el *estilo* tambien será malo si, aun teniendo por imposible las demas buenas cualidades que dejo enunciadas, fuese bárbaro, incorrecto é impropio. Digo por imposible, porque en efecto lo es que un autor escriba con claridad, energía, naturalidad, concision, elegancia &c., y que al mismo tiempo llene su obra de barbarismos, solecismos y faltas de propiedad en el *language*. Téngase presente esta distincion para no confundir en nuestros au-

tores el language y el estilo. Aquel es puro, castizo, correcto, magnífico, hermoso en casi todos los escritores castellanos de los siglos XVI. y XVII. Este, en muchos de ellos, es descuidado, y en algunos detestable. Al contrario en el dia, el estilo no es malo en las otras cualidades, pero el language está viciado por lo general con locuciones y frases traspirenáicas.

Por la ligera enumeracion que dejo hecha de las muchas clases de estilo que se pueden distinguir, se conoce cuán inexacta es la division que de él hacen los retóricos en *ténue*, *medio* y *sublime*; pues ademas de que el estilo no puede ser constantemente sublime, porque la sublimidad solo puede hallarse en algunos pocos y cortos pasages; ya se ha visto á cuántas mas cosas hay que atender para clasificar y distinguir los diferentes estilos de los escritores, que á la mayor ó menor elevacion del language, á la cual son relativas las denominaciones de *ténue*, *medio*, *sublime*.

FIN DEL TOMO PRIMERO.

INDICE.

Advertencias..... Pág. VII

ARTE DE HABLAR.

Su definicion: plan general de esta obra..... 1

Parte primera.

<i>Reglas comunes á todas las composiciones</i>	5
LIBRO I. De los pensamientos.....	ib.
CAP. 1.º <i>De su verdad</i>	7
2.º <i>De su claridad</i>	18
3.º <i>De su novedad</i>	24
4.º <i>De su naturalidad</i>	26
5.º <i>De su solidez</i>	34
6.º <i>De su conveniencia con el tono de la obra</i>	38
LIBRO II. De las varias formas bajo las cuales pueden ser presentados los pensamientos..	48
CAP. 1.º <i>De las formas propias para dar á conocer los objetos</i>	52
Art. 1.º <i>De la descripcion y sus varias especies</i>	ib.
<i>Seres abstractos</i>	53
<i>Objetos materiales inanimados</i>	54
<i>Hechos ó sucesos pasados</i>	55
<i>Sucesos futuros</i>	56
<i>Una época del tiempo</i>	57
<i>Edificios, sitios, paysages</i>	61
<i>El exterior de una persona verdadera</i>	64
<i>Pintura de persona fingida</i>	69
<i>Cualidades morales de un individuo</i>	71
<i>Id. de una clase entera</i>	75
2.º <i>De la enumeracion</i>	76

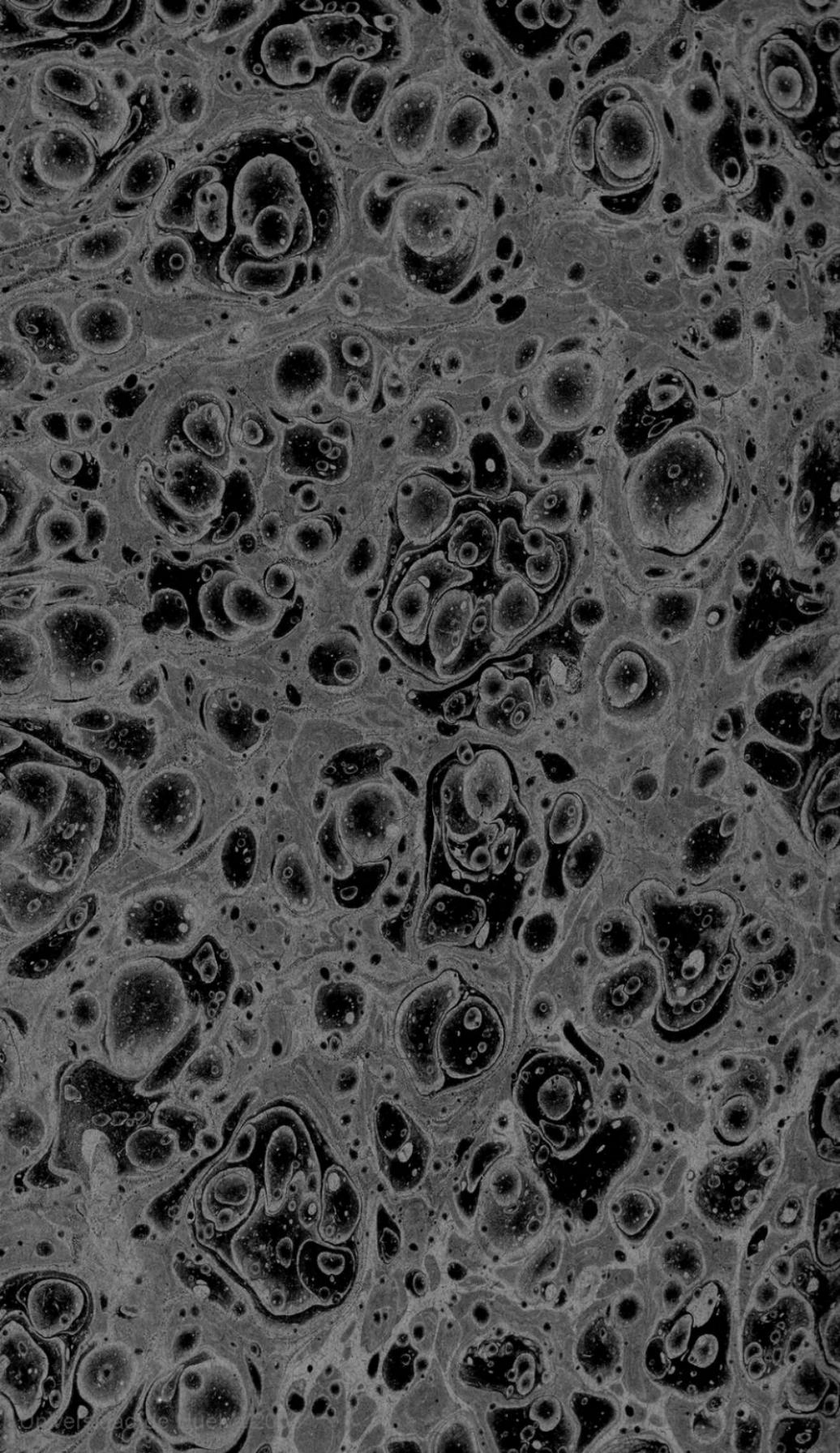
	<i>Enumeracion simple.....</i>	76
	<i>Enumeracion con distribucion.....</i>	79
CAP. 2.º	<i>De las formas propias del que racio-</i>	
	<i>cina.....</i>	81
	<i>Antitesis.....</i>	82
	<i>Concesion.....</i>	85
	<i>Epifonema.....</i>	88
	<i>Expolicion.....</i>	92
	<i>Gradacion ó climax.....</i>	100
	<i>Paradoja.....</i>	102
	<i>Símil ó comparacion.....</i>	104
	<i>Sentencia.....</i>	117
	<i>Prolepsis, revocacion, reyeccion y tran-</i>	
	<i>sicion.....</i>	118
CAP. 3.º	<i>De las formas propias para expresar</i>	
	<i>las pasiones.....</i>	120
	<i>Apóstrofe.....</i>	121
	<i>Conminacion.....</i>	122
	<i>Correccion.....</i>	123
	<i>Deprecacion.....</i>	124
	<i>Exclamacion.....</i>	125
	<i>Hipérbole.....</i>	126
	<i>Histerología.....</i>	129
	<i>Optacion.....</i>	130
	<i>Permision.....</i>	131
	<i>Prosopopeya.....</i>	132
	<i>Reticencia.....</i>	139
	<i>Imposible.....</i>	140
	<i>Interrogacion.....</i>	142
CAP. 4.º	<i>De las formas que sirven para presen-</i>	
	<i>tar los pensamientos con cierto disfraz</i>	
	<i>ó disimulo.....</i>	143
	<i>Alegoría.....</i>	145
	<i>Alusion.....</i>	147
	<i>Dialogismo.....</i>	149
	<i>Dubitacion.....</i>	152
	<i>Extenuacion.....</i>	154

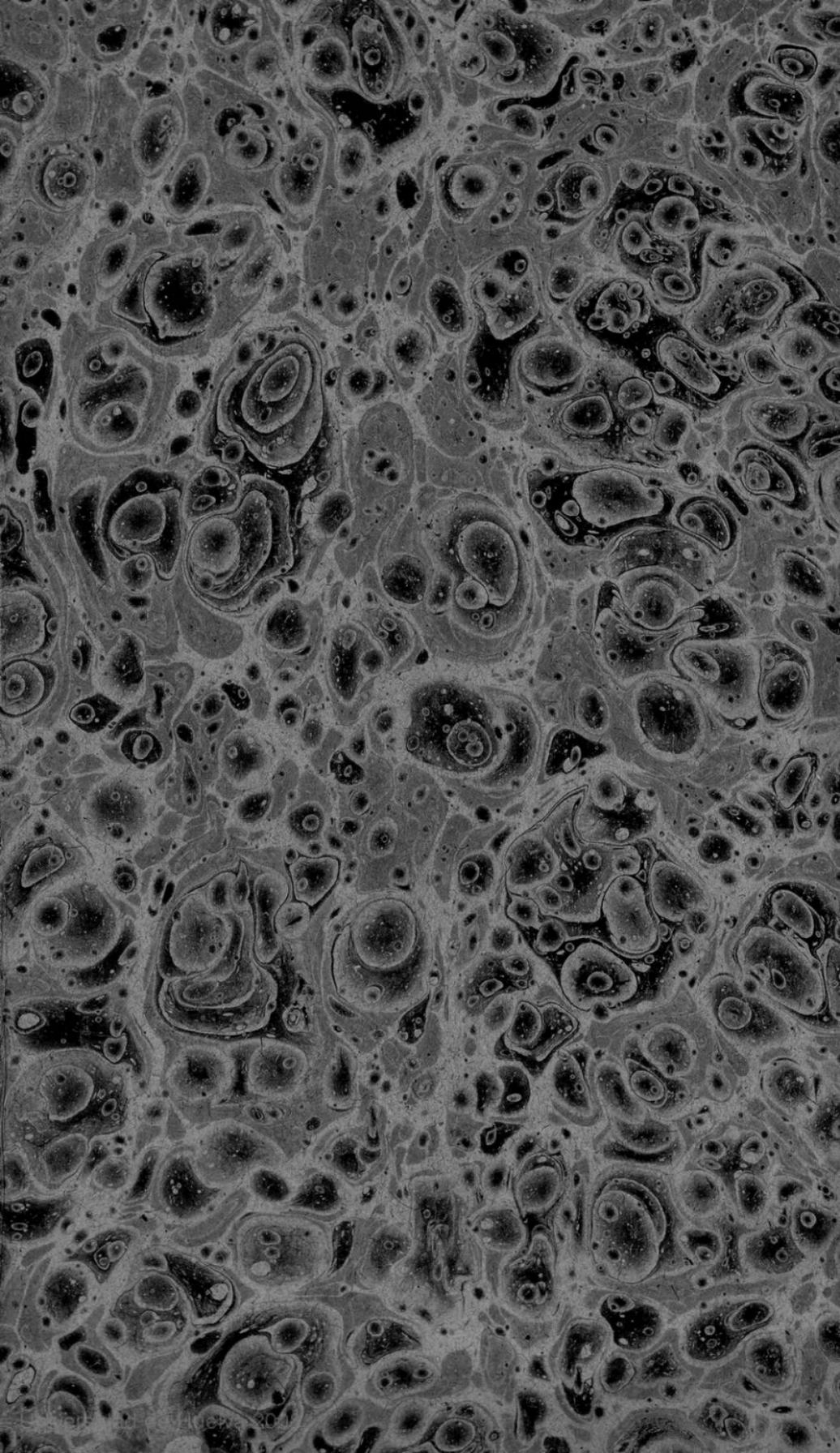
	<i>Parresia ó licencia</i>	155
	<i>Perífrasis</i>	157
	<i>Pretericion</i>	159
	<i>Ironía: sus varias especies</i>	160
	<i>Antífrasis</i>	162
	<i>Asteísmo</i>	163
	<i>Carientismo</i>	164
	<i>Cleuasma</i>	ib.
	<i>Diasirmo</i>	165
	<i>Sarcasmo</i>	ib.
	<i>Mimésis</i>	166
LIBRO III.	De las expresiones.....	168
CAP. 1.º	<i>Reglas generales para la elección de las expresiones</i>	169
Art. 1.º	<i>Pureza</i>	ib.
	<i>Pureza en los términos</i>	170
	<i>Pureza en las construcciones</i>	179
	<i>Neologismo</i>	182
2.º	<i>Corrección</i>	187
3.º	<i>Propiedad, precisión y exactitud</i>	198
4.º	<i>Concisión</i>	205
5.º	<i>Claridad</i>	210
	<i>Términos técnicos</i>	211
	<i>Voces cultas</i>	216
	<i>Palabras equívocas</i>	219
6.º	<i>Naturalidad</i>	228
7.º	<i>Energía</i>	230
	<i>Epítetos</i>	231
	<i>Imágenes</i>	248
8.º	<i>Decencia</i>	250
	<i>Expresiones indecentes por excitar ideas desagradables ó asquerosas</i> ...	251
	<i>Expresiones groseras</i>	253
	<i>Expresiones torpes</i>	255
9.º	<i>Melodía ó suavidad</i>	256
10.º	<i>Conformidad de las expresiones con el tono general de la obra</i>	258

CAP. 2.º	<i>Reglas peculiares de las expresiones de sentido figurado.....</i>	261 -
Art. 1.º	<i>Nociones preliminares.....</i>	263 -
2.º	<i>Orígen de los tropos.....</i>	268 -
3.º	<i>Especies de los tropos.....</i>	276
	<i>Sinécdoque.....</i>	277
	<i>Metonimia.....</i>	282
	<i>Metáfora.....</i>	285
4.º	<i>Ventajas de los tropos.....</i>	296
5.º	<i>Reglas para usarlos.....</i>	302
	<i>Reglas comunes á todas las traslaciones.....</i>	ib.
	<i>Regla peculiar de las sinécdoques y metonimias.....</i>	306
	<i>Reglas peculiares de las metáforas... ..</i>	308
	1. ^a	ib.
	2. ^a	310
	3. ^a	311
	4. ^a	312
	5. ^a	318
	6. ^a	323
	7. ^a	325
	8. ^a	328
LIBRO IV.	<i>De la composicion ó coordinacion de las cláusulas.....</i>	330
CAP. 1.º	<i>Reglas relativas á la extension y forma de las cláusulas.....</i>	332
	<i>Cláusulas cortas y largas.....</i>	ib.
	<i>Cláusulas simples y compuestas.....</i>	333
CAP. 2.º	<i>Reglas generales para la composicion de las cláusulas, cualesquiera que sean su extension y su forma.....</i>	338
Art. 1.º	<i>Claridad.....</i>	ib.
2.º	<i>Unidad.....</i>	344
3.º	<i>Energía.....</i>	348
4.º	<i>Elegancia.....</i>	357
	<i>Elegancias que consisten en omitir ó no</i>	

	<i>ciertas palabras.....</i>	358
	<i>Elegancias que consisten en repetir alguna palabra.....</i>	359
	<i>Elegancias que consisten en reunir palabras análogas por el sonido, los accidentes gramaticales, ó la significacion.....</i>	366
Art. 5.º	<i>Armonía.....</i>	371
	<i>Armonía general de las cláusulas.....</i>	372
	<i>Armonía imitativa.....</i>	374
APÉNDICE.	<i>De lo que se llama en las composiciones literarias estilo y tono; y de su diferencia.....</i>	385
	<i>Estilo.....</i>	id.
	<i>Tono.....</i>	387
	<i>Diferencia entre ambos.....</i>	389

258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270







197

HERMOSILLA,

ARTE

DE HABLAR

1

FA XIX

A 2

17