BIBLIOTECA POPULAR

Estante..... 3
Tabla..... 4
Número..... 257

3654

166

ELEMENTOS

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

Ó

LITERATURA PRECEPTIVA.

166

ELEMENTOS

RETÓRICA Y POÉTICA

LITERATURA PRECEPTIVA

R.1900

ELEMENTOS

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

Ó

LITERATURA PRECEPTIVA,

OBRA ADAPTADA PARA SERVIR DE TEXTO Á LOS ALUMNOS

DE

SEGUNDA ENSEÑANZA

POR

D. PEDRO MUÑOZ Y PEÑA,

Catedrático numerario de la misma asignatura en el Instituto Provincial de Valladolid.

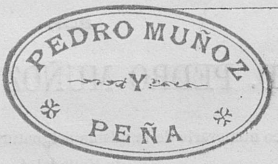
BIBLIOTECA POPULAR
VALLADOLID

SEGUNDA EDICION.

VALLADOLID.
Imp., Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodriguez,
Libreros de la Universidad y del Instituto.

1883.

Es propiedad del autor.



PRÓLOGO.

Damos á luz un nuevo libro, que bajo el título de *Elementos de Retórica y Poética*, se ocupa de los preceptos fundamentales del arte literario. No pretendemos que esta obra sea más perfecta y acabada que las que con este mismo objeto se han publicado, porque seria vana presunción y desmedida audacia querer aventajar los utilísimos trabajos, que todos de consuno reconocen como de superior é indisputable mérito, y que escribieron y dieron á la estampa los ilustres Gil de Zárate y Monlau; Coll y Vehi y Raimundo de Miguel y otros, que viviendo hoy para bien de las letras, callamos sus nombres por no lastimar su exquisita modestia; pero al publicar nuestra obra lo hacemos impulsados por varias razones, entre las cuales son de mayor trascendencia las que brevemente vamos á exponer.

Dedicados por sincera vocación á la enseñanza de la juventud, en la ya no corta práctica que en este ministerio llevamos, hemos podido notar las dificultades que

el profesor encuentra (sobre todo los que tenemos á nuestro cargo la enseñanza elemental, ó sea la que se da en los Institutos de Segunda Enseñanza), de acomodar sus explicaciones á un texto extraño, siquiera éste sea inmejorable, que nos hemos decidido por fin á dar á la imprenta el nuestro, tal como nosotros entendemos que debe darse la enseñanza de la Retórica y Poética á los alumnos que cursan esta asignatura en los Institutos.

Porque no hay duda, en primer término, que el profesor no puede encontrar un texto tan exactamente acomodado al concepto que él tenga de toda la asignatura en general y de cada uno de sus tratados en particular, que pueda pasar sin hacer en él alteración alguna. Esto, como á primera vista se nota, es completamente imposible, y el profesor se ve entónces en la dura alternativa ó de aceptar como bueno, lo que á él interiormente no le parece, ó á restablecer con una explicación distinta la verdad de lo que él cree erróneo ó defectuoso. En el primer caso el profesor tiene que sufrir intelectualmente, y hasta hacer traición á sus propias convicciones; en el segundo, queriendo restablecer lo que juzga verdadero, ó subsanar lo defectuoso, no consigue otra cosa en la mayor parte de los casos que extraviar la inteligencia de los alumnos, que poco acostumbrados aún á reflexionar por si propios, encuentran en esto mayor confusión, y decidiéndose por lo que el libro les dice y siempre conserva, hacen caso omiso de la explicación del catedrático, la cual sufre las consecuencias de la instabilidad de la palabra hablada.

Por esta razón las explicaciones del profesor, sobre todo en los primeros años de la Segunda Enseñanza, deben revestir una sobriedad grande, y no pueden ser otra cosa que ampliaciones de los asuntos que el texto trata,

y cuidando hacerlas en la misma forma, órden y ocasión en que el autor los coloca, porque en realidad de verdad, la enseñanza elemental de las ciencias y de las artes tiene su perfección y excelencia exclusivamente en el método de enseñarlas, y mal puede el profesor recoger resultados provechosos, si no tiene él para su enseñanza un método peculiar y propio.

Si asi es, dificilmente se acomodará á lo que otro haya hecho y elaborado, y tendrá natural y necesariamente que alterarlo; y he aqui la razón decisiva y principalísima que nos ha movido á publicar nuestra obra. Todas las Retóricas hasta ahora publicadas tienen su mérito indisputable, pero no se acomodan en todas y cada una de sus partes al modo de pensar que sobre ellas tenemos. Las unas se extienden más de lo que nosotros creemos deben extenderse en tal ó cual tratado; aqui nos parece el texto exiguo, alli demasiado lato; se ocupa de una materia antes, cuando juzgamos que debe ser despues: en suma, no hay una cuyas ideas estén vaciadas en el mismo molde y adopten el mismo giro que nosotros tenemos formado de la cosa.

En esta situación, cuando el profesor tiene formado método y criterio propio sobre su asignatura, está obligado y es como consecuencia necesaria el que deje á un lado el texto ajeno y publique el suyo; porque no somos de los que creen que en la Segunda Enseñanza, hecha excepción de alguna asignatura en los últimos años, pueda prescindirse de texto escrito y entregarse totalmente á las explicaciones del profesor en clase, porque esto es desnaturalizar el carácter de elemental que tiene la enseñanza en este periodo; ésto podrá ser en algunas ocasiones más cómodo para el que la explica, y quizá, quizá, en otras, de gran lucimiento, si se poseen facul-

tades oratorias; pero siempre será una gran dificultad para los jóvenes, cuya inteligencia demasiado tierna y poco acostumbrada á marchar sola por el trabajoso sendero de la investigación científica, necesita el apoyo y descanso suficiente para vencer los obstáculos que el descubrimiento de la verdad exige. Este apoyo y descanso solo puede ofrecérselo el libro, porque las explicaciones solas tienen el grave inconveniente de no ser todo lo exactas y verídicas que debieran, porque no hay reflexión bastante en el alumno todavia para elegir con acierto y copiar con exactitud, y recurren con más seguridad y confianza al libro, que siempre puede aclarar sus dudas, porque se le considera cuidadosamente escrito y corregido.

No nos lleva, pues, al publicar nuestros *Elementos de Retórica y Poética* otra idea que la de ser útiles y beneficiosos á la enseñanza en general y á nuestros discípulos en particular; ni hay tampoco otra razón que el facilitar á estos su aprovechamiento en el estudio de la Literatura, y nuestra ambición quedará satisfecha, si logramos, aunque no sea más que en parte, alcanzar el resultado que pretendemos. Ni la pueril vanidad de publicar un libro, ni el lucro nos guia. No es lo primero, porque realmente nada nuevo decimos, que otros con mayor autoridad no hayan escrito y publicado; no puede ser tampoco lo segundo, porque habiendo tantas Retóricas, y muchas de ellas de verdadero mérito, poco puede producir una nueva, que no lleva por escudo ó blasón heráldico un nombre ilustre, sino el de un modesto profesor, que sinceramente cree de este modo llevar su grano de arena á la importante obra de la investigación científica, y á la no ménos trascendental y humana de la enseñanza de la juventud.

Expuestas ya las razones que nos han decidido á publicar nuestros *Elementos,* vamos á decir dos palabras sobre el método que hemos seguido.

En primer lugar hemos dividido la asignatura en lecciones, prefiriéndola á la división por capítulos, porque reviste asi una forma más didáctica, pues sin perder nada de su integridad las doctrinas, se acomodan mejor á la lección diaria, y el alumno cada vez estudia un todo completo, que sin embargo de estar relacionado con lo que inmediatamente antecede y sigue, puede conocerlo aislada y parcialmente, sin que el encadenamiento y organismo científico quede truncado ó suspenso, y siguiendo en ésto á distinguidos preceptistas, cuyas obras gozan de merecida fama en la república de las letras.

Por lo que á las doctrinas toca, creemos haber expuesto aquellas que están más conformes con los adelantos modernos, dándoles á cada una el lugar y la importancia que los principios fundamentales de la *Estética,* de la *Filología* y de la *Literatura* les señalan, procurando que sean las que, como más verdaderas y racionales, proclama con entusiasmo el progreso de las ciencias, especialmente el de éstas que antes hemos citado, que son las que fundan el arte que nos proponemos examinar. Como consecuencia de esto hemos expuesto en las primeras lecciones los fundamentos de la belleza, como base de la obra literaria: tratado es este importantísimo, como que es de donde arrancan los cimientos de la obra artística y donde quizá alguno nos tache de habernos ido algun tanto á la mano en la especulación puramente científica, sin embargo, de haber procurado hacer por medio de ejemplos sensibles y materiales, más claros é inteligibles las doctrinas estéticas, de suyo algo oscuras

y metafísicas, pero no es posible tratarlas de otra manera, y se necesita desde luego acometer sin desmayo la no facil empresa de quitar de la enseñanza tanto empirismo empalagoso y rutina rastrera, tratando los asuntos científicos con la severidad augusta de la ciencia y con la concisión propia de la inteligencia razonadora, é ir acostumbrando á los jóvenes más á reflexionar que á recitar lecciones; más á que profundicen y se asimilen la idea viva del libro, que no á procurar retener tanto su letra muerta; en una palabra, á que empiecen á ser hombres que piensen y no instrumentos de resonancia, que repiten sin tomar nada de lo que mandan á la memoria.

Al tratar de la palabra, como elemento de la obra literaria, tambien nos hemos extendido algo más de lo que la Retórica tradicional acostumbra, porque creemos que deben darse á los jóvenes desde luego estos elementos, necesarios para conocer la importancia de este medio de expresión artístico, y no aparezcan como peregrinos en estos conocimientos, que los adelantos lingüísticos modernos han hecho comunes; procurando, finalmente, relacionar los diversos tratados y partes de la asignatura, de manera que parezca un todo orgánico, no dejando nada suelto, sino formalmente relacionado y congruente para que nada aparezca como inútil en nuestro estudio. En todo lo demas hemos seguido el método aceptado, si bien hemos creido, que para dar un carácter más orgánico y sistemático á nuestra obra, debiamos exponer inmediatamente despues del tratado ó sección de los preceptos generales y comunes á todas las obras literarias, llamado *Elocución*, el estudio de las composiciones poéticas, tal como se acostumbra en los Tratados de Literatura general, pues por algo se denomina el nuestro

de *Literatura Preceptiva,* dejando para despues el estudio de las obras en prosa.

Al final, y como apéndice, dividido tambien en lecciones, hemos puesto la *Epístola á los Pisones,* llamada comunmente *Arte Poética* de Horacio, porque consideramos este código inmortal del buen gusto como complemento necesario de toda educación artística. La hemos puesto sin notas, y solo explicando al principio el contenido de cada lección, porque siendo nuestro propósito que los alumnos lo aprendan de memoria, lo traduzcan y lo comenten, no las necesita, porque al hacer la traducción y comentario en clase pueden hacerse con más extensión de palabra que por escrito. Este ejercicio lo consideramos eminentemente provechoso: primero para completar y perfeccionar el estudio de la lengua latina, y despues para conservar de una manera permanente los principales preceptos del arte literario y del buen gusto en general, saboreando de paso las bellezas que esta composición encierra, descubriendo á la vez algunos de los inagotables tesoros artísticos que contienen las literaturas clásicas griega y latina, ya que estos estudios tan amenos parece que se hallan ahora en decadencia en nuestra patria, precisamente cuando los pueblos todos y los sabios sin excepción se afanan por descubrir y saber hasta los más insignificantes detalles de todo lo que se relaciona con la gentil Grecia y soberana Roma. No es posible ser gran literato, ni atinado crítico sin el conocimiento de las literaturas clásicas, y cuando un poeta con inspiración nativa se aficiona y enriquece con las bellezas que encierran los modelos griegos y romanos, aunque sea mucho su mérito, recibe su genio mayor extensión y grandeza, como lo prueba, entre otros muchos que pudieran citarse, el ejemplo del inmortal Gœthe,

que despues de haber sido grande entre los poetas románticos, fue grandísimo cuando llevó su admiración y entusiasmo á todo lo bello que produjeron estas artes y literaturas, llamadas por antonomasia clásicas.»

Esto era lo que deciamos hace dos años al dar á la imprenta nuestra primera edición.

Agotada ésta, hemos introducido algunas modificaciones en la que ahora damos á luz aceptando los consejos de buenos amigos y entendidos compañeros. Al efecto hemos cercenado del texto alguna doctrina, que en verdad era abundante en la primera edición, y hemos dejado solamente aquello que conceptuamos indispensable para el conocimiento elemental de la asignatura. Lo restante lo ponemos en forma de notas para que los alumnos aprovechados lo tengan á la mano y puedan utilizarlo para aumentar sus conocimientos. En lo demas ninguna alteración hemos hecho, si se exceptua alguna que otra lección dividida en dos, y solo hemos procurado corregir los muchos errores de imprenta de que salió plagada, contra nuestra voluntad, la primera edición. La presente va cuidadosamente corregida y exenta de esas faltas que tanto afean á una obra dedicada á la enseñanza.

Concluiremos haciendo presente nuestro agradecimiento al público que con tal benevolencia ha recibido nuestro modesto trabajo, y damos las gracias á todos los que desde la prensa han juzgado nuestra obrita, colmándonos de aplausos que con sinceridad seguimos creyendo no merecemos.

BIBLIOTECA POPULAR
VALLADOLID

ELEMENTOS

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

Ó

LITERATURA PRECEPTIVA.

PRELIMINARES.

LECCIÓN PRIMERA.

1. Concepto de la Retórica y Poética.—2. Concepto del arte.—3. Definición de la Retórica.—4. Clasificación esencial del arte.—5. Diferencia entre la Literatura y las demás bellas artes.—6. Reglas literarias.

1. Lo primero que ocurre al hablar de una cosa ú objeto cualquiera, es figurárnosla intelectualmente, si es de aquellas que no tenemos á nuestra vista, viéndola en su conjunto total y particulares determinaciones; al empezar, pues, nosotros el estudio de la Retórica y Poética, debemos hacernos cargo de lo que valen y significan éstas palabras, la extensión que tienen en la ciencia, y la acepción que en el sentido ordinario se les asigna.

La palabra *Retórica* se deriva de un verbo griego, que propiamente significa *correr*, *deslizarse*, *hablar*; y los antiguos dieron este nombre al arte que enseña las reglas para hacer un *discurso*; estableciendo una comparación entre el modo de correr y deslizarse los cuerpos líquidos y la forma como corren y se deslizan los sonidos y las palabras en boca del orador. La *Retórica*

fué para griegos y romanos, como su etimología indica, el arte de la *Oratoria* y solo á ésta se referian las reglas y preceptos consignados en aquella; hoy tiene una acepción mucho mas lata, pues el concepto de la Retórica comprende para los modernos, el conjunto de reglas generales para todas las composiciones literarias, que es lo que los preceptistas llaman *Elocución*, y las particulares y especiales para las obras en prosa. Comprende, pues, el concepto de la Retórica, el estudio de las reglas generales para realizar toda clase de obras literarias, y lo que importa saber para producir determinadamente composiciones prosáicas.

Las palabras *Poesía* y *Poética* se originan tambien del griego, pues vienen de un verbo que significa *crear*; por consiguiente, *poesia* será *creacion*, y *poética* arte de las *creaciones*; recibiendo la poética entre los preceptistas la acepción de *arte de la poesía*, ó sea el estudio de las reglas que particular y exclusivamente se refieren á las composiciones en verso.

Unidos, pues, los conceptos parciales de la *Retórica* y *Poética* resulta el concepto total de lo que vamos á estudiar, á saber: el conjunto de reglas generales para las composiciones literarias, y las particulares á las obras en prosa (Retórica); y las reglas peculiares á las producciones en verso (Poética), que es lo que constituye exactamente la *literatura preceptiva*. Retórica y Poética ó Literatura Preceptiva, será pues, el *arte de las composiciones literarias*.

2. El concepto de *arte* indica siempre un *conjunto de medios ó reglas de que nos valemos para hacer bien una cosa*, llevando siempre consigo la idea de perfección, oportunidad é inteligencia para aplicar estos medios ó reglas con el fin de que la producción de la cosa sea perfecta. Como luego veremos en la clasificación de las artes, la realizacion de un objeto ó fin humano exige siempre un conjunto de medios adecuados y por lo tanto importa aquí mucho formarse un cabal juicio de lo que es el arte.

No puede éste confundirse con la *ciencia*, pues mientras aquel es simplemente un conjunto de medios, es ésta organismo sistemático de principios deducidos de uno superior; de donde se desprende que el arte, para que lo sea, ha de estar fundado en la ciencia y cuando esto no suceda, el arte degenerará en estéril rutina.

3. Despues de lo anteriormente dicho toca ahora dar completa la definición de la Retórica y Poética ó Arte literario diciendo: que *es el conjunto de reglas y su aplicación oportuna y*

adecuada á las concepciones bellas de la inteligencia humana, expresadas por medio de la palabra hablada ó escrita. (1) Esta definición que juzgamos exacta, contiene tres términos que conviene explicar y aclarar, pues al decir que la Retórica *es el conjunto de medios ó reglas y su aplicación oportuna*, le señalamos un carácter de arte que le separa y distingue en absoluto de la ciencia, con quien nunca le debemos confundir; al determinar que éstas reglas ó medios sirven para las *concepciones bellas de la inteligencia humana*, separamos la Retórica de cualquier otro arte, que se dirija á otro producto de nuestra actividad, que no tenga por carácter predominante el de la belleza; y al indicar *expresadas por medio de la palabra hablada ó escrita* la distinguimos igualmente de las demás bellas artes y la concretamos al literario.

4. Cada una de las obras, que son producto de la actividad del hombre, tienen un conjunto de reglas ó preceptos que deducidos de la razón y de la experiencia, se dirigen á que la obra salga perfecta, por consiguiente habrá tantas artes, cuantas puedan ser las obras humanas. La primera y más general clasificación de las artes es: en *mecánicas* ó *corporales*, que son las que dirigen á satisfacer una necesidad del cuerpo; y en *espirituales* ó *liberales* que tienden á llenar una exigencia del espíritu: la agricultura, por ejemplo será un arte *corporal* y la lógica *espiritual*.

Para nuestro objeto, hemos de clasificar solo las últimas, y aún dentro de ellas, las que se refieren predominantemente á la sensibilidad y por lo tanto á las llamadas *bellas*. (2) La Retórica, segun se desprende de la definición, pertenece á las *bellas artes*,

---

(1) Los antiguos dieron varias definiciones de la Retórica, pero todas ellas incompletas y sin hacer la separación debida entre el objeto de la Retórica y el de otras artes y ciencias; porque cuando dijeron, que era *ars benedicendi*, confundieron por lo ménos la Retórica con la Gramática, pues ésta es el verdadero arte de *hablar bien*, y por mas que entendieran por Retórica *el hablar de la manera más acomodada al fin que nos proponemos*, limitaron tambien aqui el concepto del arte literario.

(2) Las artes espirituales ó liberales pueden clasificarse segun que predomine en ellas cualquiera de las tres facultades del alma, sensibilidad, inteligencia y voluntad, pudiendo por lo tanto decirse que hay *artes bellas, artes científicas* y *artes morales*, mereciendo en el sentido usual y corriente las primeras ó sean las *bellas artes*, el nombre de tales por antonomasia; de modo que cuando decimos «las artes están en decadencia» «en tal época florecieron las artes», entiende todo el mundo y refiere la idea de arte á las que tienen por objeto la expresión de la belleza que es el fin á que se dirige la sensibilidad.

pues toda obra literaria es un conjunto de pensamientos, ordenados lógicamente, y dirigidos á realizar la belleza. Por este carácter de finalidad se dividen las artes en *bellas*, si predominantemente se dirigen á expresar la belleza; *bello-utiles*, aquellas en que la belleza no es el fin predominante, sinó el recurso accesorio; y se llaman *útiles* las que procuran solamente ocurrir á una necesidad; la poesía, la horticultura y jardineria y la gramática son respectivamente ejemplos de esta clasificación.

Pero la división de las *bellas artes*, como á nuestro estudio interesa, se hace atendiendo al medio de expresión sensible y el arte será mas bella cuanto ménos material sea este medio de expresión. Las bellas artes se han dividido segun este concepto en cinco principales, no faltando estéticos que pretendan aumentar este número, alegando para ello fundadas razones, pero nosotros, atendido lo elemental de nuestro estudio, aceptamos la antigua clasificación de *Poesia*, *Música*, *Pintura*, *Escultura* y *Arquitectura*. Colocadas en este órden de más ó ménos espiritual, el medio de expresión de la Poesia es la *palabra* humana hablada ó escrita, el de la Música es el *sonido* sujeto á leyes rítmicas, el de la Pintura es el *dibujo*, el *color* y *perspectiva*; el de la Escultura es tambien el *dibujo* aplicado á las masas y á las superficies, y el de la Arquitectura es igualmente el dibujo y la combinación de las grandes masas para expresar una sola idea. (1)

---

(1) Ampliando algo mas el concepto de estas cinco *bellas artes* diremos; que la Arquitectura, cuyo medio de expresión son las grandes masas y el dibujo que las limita, expresa una sola idea, ó á lo mas otra análoga, por ejemplo las pirámides de Egipto que recuerdan la inmortalidad de las almas, y la eternidad del espíritu al servir esos inmensos monumentos para sepultura de sus reyes. La Arquitectura no varia el lugar que ocupa en el espacio y tiene mucho de material y utilitaria. La Escultura aunque con el mismo medio de expresión que la anterior, ocupa en el espacio mucho ménos, y no es, en la mayoria de los casos, privativa del lugar en que se halla; puede expresar varias ideas, y llega en sus formas á reproducir mejor que ninguna otra la figura ó continente del hombre. La Pintura se emancipa mas de la materia y su medio de expresión, sin dejar de ser material, alcanza con el color y la perspectiva grande idealidad; puede presentar á la vez varios sitios y lugares y multiplicar las ideas y manifestaciones. La Música pierde casi por completo lo material y busca en el sonido su medio de expresión; con él imita los de la naturaleza y por analogia las conmociones de nuestro ánimo, se pierde en la vaguedad de lo ideal y sus concepciones son tan ricas, que lo mismo pueden expresar el estado interior del hombre, como los grandes fenómenos de la naturaleza; bien que todo ello sea de una manera vaga y como incoherente, total y absoluta. Por último la Poesia es el arte por excelencia, pues la voz humana es casi un me-

5. Poco hay que añadir á lo dicho en el párrafo y nota anterior para señalar la diferencia que existe entre la Literatura y las demás bellas artes, pues todo ello estriba en hacer la debida distinción del medio de expresión de cada una de ellas y resultará entónces la excelencia de la Literatura sobre las demás, porque la palabra como signo é instrumento de nuestra naturaleza racional, es medio más general, comprensivo y excelente que todos los demás. Siendo la palabra humana atributo nuestro, y siendo tan delicada y perfecta su producción, claro es que por ella es la literatura ó el arte literario el que realiza concepciones más bellas, acabadas y perfectas y nunca se confundirán sus producciones con las de las demás bellas artes.

6. Para completar, por último, el concepto general de la asignatura, falta decir algo sobre las *reglas literarias*. Son éstas, *ciertos consejos, advertencias y preceptos, que deducidos de la naturaleza de las cosas y del exámen de las obras artísticas realizadas anteriormente, tienen por objeto facilitar la realización de las que nuevamente nos propongamos y encaminarlas á la perfección*. Las reglas pueden ser *fundamentales*, que son aquellas que están basadas en la naturaleza misma de las cosas y nunca pueden faltar, como por ejemplo la unidad de acción y el interés en una obra dramática; otras *circunstanciales* que son las que deben su existencia á causas fortuitas y transitorias, v. g. las reglas de la versificación, que son distintas en cada época literaria y en cada lengua, y por último en *arbitrarias* que son las establecidas por el capricho de una escuela ó preceptista, como aquella de Horacio en que fija que han de tener cinco actos, ni más ni ménos, las composiciones dramáticas.

Las reglas y su conocimiento son indispensables para el verdadero artista, y sin exagerar su importancia en la literatura, ni amenguarla tampoco, porque todo extremo es vicioso, preceptua-

---

dio espiritual, y por lo tanto el instrumento mas á propósito para expresar nuestros pensamientos, y expresarlos con la determinación que queramos; que así se presta á la revelación de lo mas íntimo de nuestro pensamiento, como sirve para lo más general y abstracto; lo mismo expresa las mas gigantescas y sublimes concepciones, como las ideas mas fugaces y ligeras. Ninguna de las demás artes puede igualarse en precisión y espontaneidad, y todas vienen con sus productos á enriquecer el vasto campo de sus concepciones; el arte literario, en fin, sintetiza á las demás artes, y es por su naturaleza y condiciones el arte bello más excelente, y en sus manifestaciones el más rico, vario é importante.

mos: que las reglas, la lectura de los buenos modelos y sobre todo el estudio atento de la naturaleza, son las tres cosas indispensables para nuestra educación artística y lo que puede ayudarnos á la producción de obras literarias de verdadero mérito. (1) El que ha hecho un estudio detenido de lo que vá á tratar, logrará expresarse con elocuencia y órden brillante, dice el poeta latino:

« . . . . . Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.»

Y el mismo Horacio aconseja á los jóvenes el asiduo estudio y lectura de los buenos modelos en este otro precepto:

« . . . . Vos exemplaria Graeca
Nocturna versate manu, versate djurna.»

---

(1) Sobre el uso de las reglas literarias se ha dicho y escrito tanto que no cabe en muchos volúmenes, exagerando en la mayor parte de las veces las consecuencias en uno y otro extremo sentido. Afirman unos que las reglas son completamente inútiles y que hay ingenios que producen obras admirables sin haber saludado un tratado de perceptiva; pero los que esto afirman, ignoran que, si esos ingenios no han estudiado las reglas en Aristóteles ó Quintiliano, las han aprendido y se las han asimilado en las inequívocas é inalterables manifestaciones de la naturaleza ó en las sublimes y magníficas concepciones de los artistas que les han precedido; el génio, pues, en su vasta comprensión produce obras admirables, porque ha sorprendido la regla en la naturaleza de la cosa misma y se acomoda á ella sin serle molesta; no hay, pues, razón para decir que las reglas son inútiles para los grandes artistas, puesto que ellos son la prueba mas patente de la existencia de ellas y de su conformidad á practicarlas y seguirlas. Cierto que el saber perfectamente las reglas y no poseer el *quid divinum*, la inspiración y fuerza creadora para producir obras artísticas, es completamente inútil, y que los que tal intentan producen séres sin vida, composiciones insulsas, figuras de cera sin calor ni movimiento, que una vez vistas nos enojan y fastidian. La naturaleza hay que ayudarla con el arte; para la generalidad de los ingénios, que son medianias artísticas, las reglas despiertan las disposiciones naturales, ayudan á la concepción, y son una gimnasia intelectual, que como la del cuerpo, vigoriza y fortifica.

La *escuela preceptista* ha exagerado sus conclusiones con la tenacidad que ha mostrado hácia las reglas, porque de este modo niega, hasta cierto punto, la espontaneidad y la libertad del espíritu, que son dos cualidades necesarias para realizar cualquier obra artística; y la *escuela romántica* ha ido mas allá de lo razonable, pues ha desconocido la realidad de las cosas y olvidado que no todos los hombre son génios, porque esta prerrogativa altísima la consiguen bien pocos, y que las reglas no son yugos tiránicos ó limitaciones opresoras, sinó advertencias que nos hacen los grandes maestros, apoyados en la naturaleza, ejemplos que nos presentan los grandes artistas y moldes propios y adecuados á las condiciones de nuestra naturaleza flaca y limitada.

LECCIÓN II.

7.—Determinación de las palabras *Retórica* y *Literatura*.—8. Plan general de la Retórica y contenido de la parte general ó *Elocución*.—9. Parte especial ó géneros literarios.—10. Ciencias y artes auxiliares de la Retórica.

7. En la lección anterior hemos explicado el concepto de la Retórica, considerándola como arte, y arte bello; en la presente vamos á diferenciarla de la Literatura y á exponer su plan.

La Literatura no puede ni debe confundirse con la Retórica; aquella es una verdadera ciencia, ésta es un arte. Cierto que ambas tienen por objeto la manifestación del pensamiento bello por medio del lenguaje, pero la primera, siguiendo el organismo de la ciencia, estudia sistemáticamente los principios fundamentales del arte literario, los diferentes géneros que comprende y las manifestaciones artísticas que el entendimiento humano ha producido, sirviéndose de la palabra como medio de expresión; éste es, pues, el alcance y trascendencia de la Literatura, mientras que el de la Retórica se dirige exclusiva y preferentemente á proporcionar los medios para realizar la obra literaria. (1) La Literatura es el estudio completo: la Retórica es el estudio parcial de las composiciones literarias; aquella es el todo, ésta es una parte.

8. Para exponer el plan general de la Retórica es preciso analizar su contenido, y visto éste, queda por sí mismo expuesto aquel, con solo notar los elementos que contiene. Pero ante todo, este plan general hay que considerarlo dividido naturalmente

(1) No porque la Retórica revista estas modestas aspiraciones renuncia su estudio, conocimiento y exposición á un método científico y razonado, sino que por el contrario conviene justificar filosóficamente sus preceptos y enseñanzas, porque de no ser así, faltaria á las cualidades y condiciones que exige toda investigacion científica y exposición didáctica.

en dos partes: una *general*, aplicable á todas y cada uña de las composiciones literarias, y que los Retóricos llaman *Elocución*; otra *especial*, que comprende los *Géneros Literarios*.

Analizada la obra literaria resulta que son cuatro los elementos constitutivos de ella, á saber: la *belleza* como fondo; el *pensamiento* á través del que realizamos la belleza; el *lenguaje* en que este pensamiento se exterioriza y hace sensible; y el *estilo* ó unión del pensamiento y lenguaje, ó de la forma interna y externa. Al decir que la obra literaria tiene por objeto la belleza, surge inmediatamente la cuestión de saber, que es la belleza y su contenido interior; y por lo tanto, lo primero que debemos estudiar es la belleza como finalidad de la obra literaria. Pero la belleza como fondo de la obra literaria, necesita de conceptos, de ideas y pensamientos para poder ser realizada, y las ideas y pensamientos necesitan á su vez para exteriorizarse de voces, oraciones y cláusulas, ó sea el lenguaje, que estando en armonía y consonancia con el pensamiento que encarnan, constituye lo que se llama estilo. (1)

El estudio de estos cuatro puntos forma la parte general, aplicable á todas y cada una de las obras literarias y que comunmente se llama *Elocución*. La *belleza* la estudiaremos solo para fundar con leyes generales los principios de nuestro arte, y poder deducir de estas leyes y principios las consecuencias aplicables á cada caso determinado en la obra artística: el estudio del *pensamiento* será lo necesario á conocer su contenido y

(1) En el Quijote de nuestro inmortal Cervantes, por ejemplo, vemos que la belleza ó fondo de él consiste en la creación de aquel caballero tan fuera de lo usual, tan loco en sus caballerías, tan cuerdo en lo demás, tan galante y valeroso, llevando al lado aquel escudero tan zafio y materialista, tan socarrón y miedoso; ésta invención y creación constituye el fondo bello de la obra; los pensamientos, las aventuras y los diversos lances que en la novela se presentan, forman la fábula y contenido interior; siendo cosa clara que si Cervantes para la manifestación de sus héroes, en vez de las aventuras que pone, hubiera imaginado otras, la belleza de su obra hubiera sido la misma; con lo cual queremos afirmar que son dos cosas distintas, que no pueden confundirse, el fondo de una composición y su forma interna; en las palabras, en las oraciones y en las cláusulas del Quijote con que se cuentan las aventuras, se refieren los lances y se describen los sitios, vemos la exteriorización sensible de lo que hemos dicho que es el fondo y forma interna; y por último en aquel estilo unas veces fácil, ligero y sencillo, otras florido, abundante y armonioso y siempre natural con la situación que pinta, encontramos el cuarto elemento señalado.

10. Se relaciona primeramente con la *Psicología*, porque siendo ésta la ciencia del alma y preceptuando la Retórica las reglas para las concepciones de nuestro espíritu, claro es, que ha de prestar aquella ciencia á éste arte muchos materiales y recursos á todo aquel que pretenda expresar las imágenes y creaciones que conciba mentalmente. (1) Tambien se relaciona la Retórica con la *Lógica*, ciencia y arte á la vez del pensamiento humano, pues siendo éste uno de los elementos ó materiales de toda obra literaria, se dice lo bastante para demostrar las íntimas relaciones que hay entre ambas y nos dispensa de entrar en mayores particularidades que no son necesarias. Lo que decimos de la Lógica se dice igualmente de la *Gramática*. Esta y la Retórica se ocupan del lenguaje, pero la primera le considera sola y exclusivamente en virtud de las leyes, que constituyen su enlace y organismo íntimo, y por lo que toca á la expresión del pensamiento, para que todos lo comprendan á primera vista y sin esfuerzo alguno; mientras que la Retórica intenta valerse de las formas del lenguaje para expresar el pensamiento, no sólo correcta y claramente, sino para que surta el efecto y cumpla los propósitos que pretende el que habla ó escribe. La Retórica, por último, se relaciona con la *Estética*, ciencia de la belleza, llamada tambien *Calología*, porque siendo el fruto de la obra literaria la belleza, como antes hemos visto, dicho se está que á ella tiene que recurrir, y sacar de la Estética los principios fundamentales y las bases de su existencia. Acerca de sus conexiones con la *Literatura*, ya hemos dicho lo bastante al principio de la lección, y solo diremos aquí que la Retórica es una parte de la Literatura, llamada por lo mismo tambien *Literatura preceptiva*, y esta sola consideración nos dispensa cualquiera otra para demostrar la intimidad y relaciones de estas dos ramas del conocimiento humano.

BIBLIOTECA POPULAR VALPARAISO

(1) Cuanto mejor se conozca el alma á si misma, tanto mejor podrá desenvolverse por medio del arte literario los diversos matices y recónditos pliegues que afecta y envuelve el sentimiento; cuanto más se profundice en el conocimiento de la Psicología mejor podrán exponerse y realizarse los misteriosos y poco conocidos resortes y fenómenos de la sensibilidad.

PARTE GENERAL.

SECCIÓN PRIMERA.

De la belleza como fondo de la obra literaria.

LECCIÓN III.

1. De la belleza y su concepto.—2. Belleza subjectiva y objectiva.—3. Determinación interior de la belleza.—4. Su definición.—5. Belleza de la naturaleza.—6. Belleza del espíritu.—7. Belleza artística.

1. Difícil es dar una idea y concepto claro de la belleza, más difícil dar una definición, pues siendo esta una realidad tan característica y tan especial, refiriéndose á una de las propiedades del espíritu, á la sensibilidad, que es entre todas ellas la que produce efectos y fenómenos más sorprendentes por lo inusitados y admirables, síguese de aquí que es tambien la que ménos se puede explicar y conocer científicamente, y es por otra parte la que la generalidad de los hombres sentimos y experimentamos, aun sin darnos cuenta de ello, por una especie de revelación y aparición repentina, sin preparación anterior y sin más que la presencia del objeto al espíritu del observador. (1)

Esta condición particular de la belleza corresponde á lo especial de su esencia y revela en ella algo de lo indefinible é ine-

(1) Cualquiera de los otros fines á que se dirigen las otras propiedades de nuestro espíritu, la *verdad*, por ejemplo, necesita el sujeto relacionar préviamente los términos ó cualidades del objeto, y una vez vista la conformidad ó correspondencia,

fable que da carácter á todas sus manifestaciones. La belleza es algo vago é indeterminado que reside en los objetos y que en presencia de nuestro espíritu nos seduce, nos halaga y atrae de una manera inconsciente, pero irresistible.

2. La belleza puede conocerse y explicarse bajo dos maneras y fases distintas, *subjectiva* y *objectivamente*. Cuando estamos en presencia de un objeto bello sentimos un movimiento interno, que agita y conmueve nuestro ser; la sensibilidad y la fantasía principalmente vibran, como un timbre sacudido por un cuerpo extraño; la voluntad se siente atraida y la inteligencia solicitada; una emoción suave, pura y desinteresada inunda nuestra alma, y un sentimiento dulce, agradable y placentero nos embarga y nos lleva á amar y asimilarnos el objeto bello. (1) Pero esta agitación interna, esta atracción hácia el objeto, esta emoción inefable no se produce porque en el objeto veamos perfección, ni porque nos produzca un placer sensual, ni porque las partes del objeto estén en órden, ni porque satisfagan una necesidad nuestra, ni porque se conforme con nuestra naturaleza, ni porque antes hayamos examinado algunas de sus perfecciones interiores, sino que es una emoción sentida sin prévio análisis y sin ulterior fin, ni determinación interesada, sinó repentina, pura é inefable. Es decir, que lo bello no es lo perfecto, ni lo bueno, ni lo útil, ni lo agradable; puede tener alguna ó todas estas cualidades, pero por el mero hecho de tenerlas ó poseerlas no es bello un objeto; por el contrario puede estar despojado de alguna ó de la mayor parte de ellas, y sin embargo, ser bello. (2) Lo bello, pues, considerado subjectivamente *es una emoción que nuestra alma siente en presencia del objeto pura, agradable* y

---

el que conoce afirma la existencia de la verdad. El *bien* se conoce despues de haber analizado el objeto y su conformidad con el fin á que se destina. La *belleza*, por el contrario, aparece al sujeto de repente sin preparación y en el momento mismo en que se pone en relación con el sujeto.

(1) El explicar científicamente todo este proceso psicológico de la emoción estética ó sentimiento bello es punto ménos que imposible; pero es lo cierto, que todo lo que decimos, y mucho más, ocurre en nuestro espíritu en presencia de los objetos bellos.

(2) Nadie reconoce perfección en las partes de una flor, y sin embargo, todo el mundo afirma que es bella. Los trabajos minuciosos de un tejido de seda fabricado en la China revelan una perfección grandísima y un cuidado del detalle admirable, pero en presencia de ellos nadie se siente solicitado por la emoción estética, sinó que admira y alaba la paciencia del artista y nada más.

desinteresada, con lo cual completamos el estudio subjectivo de la belleza.

Que ésta tiene tambien una realidad objetiva se explica fácilmente, porque entre todos los objetos que nos rodean, unos nos producen esta emoción que acabamos de analizar, otros nos producen otra de contrariedad, desvio y alejamiento á que llamamos *fealdad*, y hay otros, por último, que ni nos producen la emoción de belleza, ni de fealdad y á los cuales llamamos *indiferentes*. Esto nos demuestra que la belleza es una cualidad de determinados objetos, porque si así no fuera, no podriamos decir que unos eran *bellos*, otros *feos* y otros *indiferentes*.

Pero esto no es suficiente para determinar su carácter objetivo, y es preciso recordar lo que ya llevamos dicho antes, que la belleza es una aparición espontánea que no necesita análisis ni penetración interior; y por consiguiente la belleza se encuentra en el exterior de los objetos, ó en su extructura, en una palabra en la forma de ellos. (1) De lo cual deducimos que para sentir la emoción bella nos basta con la contemplación de la exterioridad, sin necesidad de profundizar el objeto. (2)

En la forma de los objetos reside principalmente la belleza y á ella atendemos casi siempre para afirmar que son bellos; pero esta forma no es otra cosa que el resultado de su interioridad. Cuando vemos una forma perfecta, acabada, nos prueba siempre su perfección interior, ó lo que es lo mismo su esencia. De modo, que la esencia ó la idea que constituye el objeto se halla reflejada en su forma; por eso se ha dicho que la belleza, considerada objetivamente *es la expresión ó manifestación sensible de la idea*.

3. Los estéticos, analizando los objetos bellos han distinguido tres cualidades, la *unidad*, la *variedad* y la *armonia* que constituyen el carácter general de todos ellos. La unidad es su esen-

---

(1) Hay objetos, como los espirituales, que no tienen forma, pero para los efectos de la belleza se la damos por analogia como la de los sensibles, y cuando la fantasía, encargada de crear estas imágenes, les ha revestido de formas, entónces afirmamos que son bellos.

(2) Para gozar la belleza que produce la noche estrellada no se necesita conocer los innumerables mundos celestes, ni tener noticia de sus movimientos acordes, ni haber analizado las maravillas de su existencia, sino simplemente dirigir nuestra mirada á la bóveda celeste y parar la consideración en ese hermoso cielo para que la emoción bella se realice y nos haga exclamar: ¡es un espectáculo bello!

cia, la variedad es su forma y la armonía es el resultado de la compenetración de la variedad en la unidad (1): la unidad no puede existir sin la variedad, ni esta sin aquella: la armonía no es, como algunos creen, la simetría mecánica ó amontonamiento de formas paralelas y análogas, sino el resultado de la compenetración de la variedad en la unidad, que da por consecuencia la vida exhuberante y rica; es la resultante enérgica de la esencia y la forma manifestada por una riqueza grande de expresión. (2)

4. Las cualidades de la belleza objetiva son, pues, la *unidad variedad* y *armonía* y las subjectivas consisten en *una emoción agradable, pura* y *desinteresada;* de modo que sin pretender dar una definición perfecta de la belleza podemos decir que es: *la manifestación sensible de la idea mediante una forma externa, varia y armónica y que produce en nosotros una emoción grata, pura y desinteresada.*

Examinado ya todo lo que podemos en una obra elemental acerca de la belleza, toca decir ahora en qué esferas de la realidad se encuentran estos objetos bellos que producen en nosotros esta emoción inefable; pero ante todo conviene decir que los estéticos han dividido la belleza en dos grandes grupos; la belleza *absoluta*, que reside únicamente en Dios y de la cual no nos incumbe tratar, y la *finita* que se manifiesta en sus obras, que es la que para nuestro objeto necesitamos conocer. La *belleza finita* se divide en *natural ó física* cuando el objeto que la posee pertenece á la *naturaleza;* en *moral ó espiritual* cuando los objetos corresponden al *espíritu* y se llama, por último, *artística*, cuando es producto del ingénio humano.

---

(1) La unidad no quiere decir pobreza y encogimiento, sino fuerza interior é integridad del sér; la variedad no significa desunión y desconcierto, sinó riqueza de individualización y extensión de la esencia, sin decaer ésta ni desvirtuarse; la variedad no se concibe sin la unidad en quien se afirma y apoya.

(2) Algunos han querido explicar la belleza solo por la armonía; pero esta explicación no puede aceptarse, porque una obra donde predomine la simetría, un cuadro donde las líneas y colores estén distribuidos paralelamente, una obra musical donde los sonidos estén acompasados é iguales, si les falta una esencia vigorosa y una distinción enérgica, no serán bellos aunque sean armónicos; quítesele al rostro de la más agraciada doncella la viveza de la mirada, en la que brilla el fuego de su alma y revela la interioridad de su sér, y las líneas más acabadas y perfectas de su rostro, y el color sonrosado de sus mejillas y aquellos contornos nada dirán, y será pálido ese color, porque aunque en aquella cara haya perfecta armonía no hay interioridad, ni esencia, ni por lo tanto unidad.

5. En el ancho campo de la *Naturaleza* encontramos infinidad de objetos bellos: esa multitud innumerable de astros diseminados por el espacio que con su luz nos impresionan, son un ejemplo de belleza *natural*: el planeta que habitamos nos ofrece en las colinas y en las llanuras, en las montañas y en los valles, en los rios y en los mares ejemplos frecuentes de manifestaciones bellas; el reino mineral en las cristalizaciones, en las producciones de objetos preciosos, en la fuerza de cohesion, y en la variedad de sus capas, nos los presenta no ménos acabados: la flor que las auras mecen, y perfuma el ambiente, el arbusto que se desarrolla en hojas, pétalos y flores, el árbol cuyas gallardas ramas se extienden hácia el cielo, son prueba de la belleza del reino vegetal; y si penetramos en el animal, notamos ya un mayor grado de belleza en los objetos, porque en ellos se une en cierto sentido y medida la del espíritu. Desde el pintado molusco hasta el mamífero mas apuesto y gallardo, como el caballo, hay multitud de séres que ocupan en la escala estética un puesto muy elevado, coronando á todos estos la belleza física humana, en cuyos miembros elegantes y bien distribuidos, en cuyas ondulaciones y varias líneas, y en cuyas facciones sobre todo se encarna y realiza la belleza más acabada y perfecta que puede concebirse, no solo en el reino animal, sinó tambien en los anteriores.

6. Respecto á la *belleza espiritual* debemos repetir que aunque los objetos espirituales no tienen una forma externa, como los materiales, nosotros por analogía se la damos, y formamos por medio de la fantasía imágenes y formas adecuadas á los objetos. Puede referirse la belleza espiritual á cada una de las propiedades de nuestra alma, pero principalmente al sentimiento y á la voluntad. Las concepciones de la inteligencia son bellas; pues cuando vemos desarrollar y resolver con naturalidad un problema científico que encierra una gran profundidad de pensamiento, decimos que es bello, como cuando vemos á Newton de la caida de una manzana deducir las leyes de la gravitación universal, ó á Galileo del movimiento de una lámpara, las leyes del péndulo y el movimiento de la tierra.

Pero donde la belleza aparece mas principalmente es en el mundo de la sensibilidad y de la voluntad; los cuidados del amor maternal, la vehemencia que produce el de los sexos, los arranques vigorosos que nos inspira el de la pátria, representa-

dos por tantos ejemplos como la historia nos muestra de madres que han ofrecido la vida por sus hijos, de amantes que han sacrificado la suya por el amor de su amada, y héroes que, como Leonidas y otros muchos, se han ofrecido en holocausto por su pátria, son prueba de que la sensibilidad y la voluntad tienen campo grande para las manifestaciones estéticas (1).

7. Por último, réstanos hablar de la *belleza artística ê ideal*, que es si se quiere para nosotros de un órden superior, puesto que es producto de nuestra propia actividad. En la naturaleza no existe solo la belleza aislada é independiente de la fealdad y de las imperfecciones, sinó que al lado de la flor hermosa crece el espinoso cardo, en el rostro más acabado se encuentra á veces un detalle ó imperfección que le afea y desluce; así es que el hombre por medio de la fantasía y de la inteligencia separa de los objetos reales las imperfecciones y bajezas y agrupa en virtud de la potencia creadora de la fantasía propiedades y detalles bellos en un objeto, y llevado de su instinto de imitación y del impulso de la emoción estética, produce séres, realidades bellas que no se dán en el mundo de la naturaleza, pero que se parecen á las que en ella existen, que aunque ideales y subjetivas, estas creaciones, tienen una realidad tan exacta como las cosas mismas del mundo exterior; (2) pero entiéndase que no basta solo la suma de perfecciones para producir el *arquetipo* ó *ideal artístico*, sinó que es preciso que la fantasía las funda y coordine, y de esta fusión de perfecciones que se elaboran en la mente del artista nace la *belleza ideal ó artística*, que sobrepuja y es superior á la misma belleza natural, y que no es otra cosa que *la idealización de la realidad externa*.

---

(1) Sócrates afirmando la inmortalidad del alma contra la indignación de los poderosos de Atenas: San Francisco de Asis abandonando sus comodidades y riquezas por entregarse á la pobreza y sacrificándose por el bien de sus semejantes, y Guzman el bueno arrojando el puñal para que maten á su hijo antes que faltar á su deber entregando la plaza de Tarifa á los enemigos de su pátria, son prueba clara que la belleza espiritual tiene una realidad verdadera y que existe de una manera tan ostensible por lo ménos como la física.

(2) Cuéntase que para formar la Vénus griega el pintor Zeuxis de Heraclea, fué examinando las formas de doce doncellas de entre las más hermosas y apuestas de aquel pais, tomando de cada una lo mejor, y desechando lo imperfecto ó defectuoso y que de este modo pudo producir la obra más bella que en lienzos se ha pintado.

LECCIÓN IV.

8. De lo sublime.—9. Su concepto, definición y división.—10. Sublime matemático y dinámico.—11. De lo sublime en el espíritu.—12. Diferencia entre lo bello y lo sublime.

8. Es lo sublime un grado y forma de lo bello en el cual, como en éste, hay que considerar lo *subjetivo* y lo *objetivo*, aunque predomina aquel principalmente, pues no hay un objeto sublime en el que el sugeto con su intervención no lo caracterice; tiene tambien condiciones reales, pero considerado por los efectos é impresiones que produce es eminentemente subjetivo. Lo sublime, como lo bello, se origina sin prévio análisis de su interioridad, y sin consideración de fin ó resultado, sinó que es una emoción instantánea, pura tambien, desinteresada y agradable.

9. En la lección anterior dijimos que la belleza era la variedad en la unidad mediante la armonia; y aquí decimos que lo sublime es la unidad ó variedad sin la armonía, predominando una de ellas. Pero no se entienda que al separar la armonia de las cualidades de lo sublime destruimos la belleza, sinó que predominando la unidad sobre la variedad ó al contrario, aquella que predomina tiene en sí valor suficiente, belleza bastante para compensar en una lo que en la otra falta y junto esto á la emoción subjetiva que en nosotros produce viene á resultar la sublimidad.

Si consideramos subjetivamente los objetos sublimes, vemos que producen en nosotros una emoción ó impresión bella, pero amargada por una especie de pavor, admiración ó abatimiento, debido al desconcierto que se establece entre la unidad y variedad del objeto ó entre la idea de su esencia y la forma de su manifestación, ó en una palabra, entre la grandeza del objeto y

la pequeñez de nuestra naturaleza para abarcarlo y comprenderlo. (1)

En todo objeto sublime hay siempre una grandeza extraordinaria, un poder ó una fuerza enérgica que sale de las condiciones normales y rompe los límites y moldes de lo usual, todo lo cual constituye sus caractéres objetivos; y en el desequilibrio entre nuestro poder de concepción y la grandeza del objeto, ó entre nuestra debilidad para denominar el desórden producido que nos anonada ó aniquila, y la fuerza que lo produce en oposición con nuestra impotencia, están sus cualidades subjetivas Lo grande, lo extraordinario, lo violento, lo inusitado, son pues, los caractéres objetivos de lo sublime; el terror, la admiración y el abatimiento son los resultados de la emoción sublime y constituyen, por lo tanto, sus caractéres subjetivos.

Lo sublime es un grado de lo bello; no es lo opuesto á la belleza, sinó que constituye un estado de lo bello, siempre pasajero y corto, pues cuando esta situación se prolonga, la emoción estética se pierde ó modifica, porque estos estados violentos que produce la sublimidad no pueden prolongarse por sus mismas condiciones.

---

(1) En todo objeto sublime hay una grandeza de forma ó una fuerza de manifestación que el hombre no puede abarcar ó dominar y de este desacuerdo y desequilibrio nace precisamente lo sublime. El que abordo de un buque contempla las tranquilas playas, besadas por las mansas olas que van á morir en sus arenosas riberas, siente una emoción bella, porque la unidad, la variedad y la armonia, se completan en este espectáculo, pero zarpa el buque del puerto y á las pocas horas las costas se pierden y solo queda á la vista del viajero la inmensidad del Océano; compara la pequeñez de la débil tabla que le sustenta con la grandeza, extensión y poder de las aguas y de este desequilibrio entre su naturaleza y la del objeto que contempla nace una emoción bella ¿quién lo duda? pero acompañada de una especie de anonadamiento que da un carácter particular á la emoción estética: este es, pues, un objeto sublime. El mismo viajero ha visto las tranquilas y claras olas quebrarse en la playa, y ha sentido desde la cubierta del buque un placer inefable viendo las cambiantes de luz que los rayos del sol poniente producen al romperse las olas en la menuda arena; mas el cuadro cambia, las olas se agitan extraordinariamente, los cielos se nublan, el sol desaparece entre oscuros nubarrones; al sordo murmullo de las claras ondas, sucede el violento choque de turbias y encontradas olas cargadas de espuma, el trueno retumba, el relámpago vivísimo sustituye á los apacibles rayos del sol, y el espectador desde la cubierta sufre tambien una emoción bella, pero caracterizada por el terror que le causa la fuerza y el poder de los elementos puestos en conmoción y movimiento. Este tambien es un espectáculo sublime.

Expuesto ya el concepto de lo sublime por sus cualidades objetivas y subjetivas, podemos deducir de él la definición diciendo: *que es lo sublime un grado de belleza en el que predomina la grandeza ó la fuerza del objeto sobre la armonía, produciendo en nuestro ánimo una perturbación que lo agita y conmueve, lo anonada ó lo aterra;* ó en otros términos mas concretos: *es lo sublime el predominio de la unidad ó variedad sobre la armonía.* De la definición que acabamos de dar se deduce la división generalmente admitida por los estéticos de *sublime matemático* y *sublime dinámico.*

10. Caracteriza al sublime *matemático* la grandeza inmensa del objeto expresada por una extensión ilimitada ó una fuerza grandísima, pero en reposo; la oposición que para nuestro espíritu resulta de no poder abarcar la forma ó limitación de esta esencia es en lo que estriba principalmente la sublimidad, no porque realmente exista esa oposición, sinó porque no pudiendo nuestra inteligencia reconocerla de una sola mirada, referimos lo que es pequeñez nuestra á oposición entre la esencia y forma del objeto. Como condiciones subjetivas del sublime matemático podemos señalar un asombro grande y un como anonadamiento ante la presencia del objeto; no produce, como el dinámico, una emoción penosa y violenta, sinó de asombro y admiración. (1)

Lo *sublime dinámico* es tambien la grandeza ó la fuerza, pero no en reposo como en el *matemático*, sinó en agitación y movimiento. Aquí el desórden se produce mediante una lucha de elementos que rompe y quebranta la armonía en la variedad ó la unidad. Tiene como cualidades objetivas tambien la grandeza, la fuerza extraordinaria; y con respecto á la perturbación que nosotros observamos, decimos lo mismo que dijimos en el sublime matemático, que consiste en la limitación de nuestra fantasía para darle una forma adecuada á los elementos puestos en agitación ó perturbados, como prácticamente puede verse en un ejemplo de sublime de esta clase.

---

(1) Ejemplos de *sublime matemático* son: la contemplación del Océano en alta mar, la extensión de una llanura despojada de toda variedad, como el desierto; la vista de inmensas montañas que parecen tocar al cielo; la de grandes abismos, la consideracion del tronco añoso y agrietado del alto y corpulento árbol, que demuestra su lucha con los vendavales y los agentes atmosféricos; la elevada torre y antigua muralla que ven pasar, sin conmoverse, los siglos y las edades y otros muchos cuya emoción es siempre de anonadamiento y admiración.

El *sublime dinámico* es transitorio y no reside en la naturaleza del objeto, sinó que es un estado pasajero de nuestra alma; si así no fuera, los efectos que en nosotros produciría, no serian bellos en alto grado, sinó funestos y destructores; esta clase de sublime es la que nos agita y conmueve más vivamente, produciendo emociones más violentas y algunas veces terribles; por esta razón es el que ménos dura y el que se nos ofrece tambien en menor número de ocasiones. (1)

11. Todo lo dicho hasta aquí se refiere á lo sublime natural ó físico, pero hay tambien en el órden intelectual y moral manifestaciones sublimes que si no tienen los caractéres físicos que á los naturales hemos señalado, tienen por analogía las mismas condiciones que lo matemático y dinámico tienen en la naturaleza. La importancia y trascendencia de una concepción científica, la energía para plantear un principio beneficioso y útil; la constancia para realizar una invención y vencer las dificultades que se oponen á su planteamiento, y otras muchas, son manifestaciones sublimes de la inteligencia y voluntad humana, en las que nos admira y entusiasma el desequilibrio y desórden que se establece entre la grandeza del pensamiento y de la acción comparada con la limitación de nuestras fuerzas. (2)

Por último, en la esfera del arte hay tambien manifestaciones

---

(1) Son ejemplos de sublimidad dinámica, la tempestad en el mar ó en la tierra; lo son el terremoto y la ruptura de un volcan arrojando torrentes de lava, lo es el desbordamiento de un rio que arrastra impetuoso en su vertiginosa corriente cuanto á su paso encuentra. Analizando estos ejemplos de sublimidad reconocemos perfectamente el carácter desinteresado de su esencia, porque la tempestad, el volcan y la inundación pueden ser malos y funestos para nosotros, y sin embargo, cuando los contemplamos, percibimos una emoción estética grande por el solo hecho de su contemplación, sin considerar lo que pueda sobrevenirnos por ser testigos de la fuerza y majestad desarrollada en los elementos que se disputan la supremacía del dominio.

(2) Colón, embarcándose en tres pequeñas carabelas á surcar mares desconocidos, y arribando en las costas de América, es un ejemplo de la sublimidad de las concepciones humanas; y Hernan Cortés, quemando las naves para perder toda idea de retirada y entregarse de este modo ó á la muerte ó á la victoria, al dirigirse contra el imperio de Méjico, es otro ejemplo tambien de la energía y poder de la voluntad. En suma, lo mismo que dijimos en la lección anterior sobre la belleza, podemos decir ahora sobre la sublimidad, y pueden citarse ejemplos de sentimientos, ideas y actos sublimes realizados por los hombres que sirven de estímulo para alentarnos en la vida ó de indelebles ejemplos en la historia.

sublimes y aquí es donde se aplica con más exacta oportunidad lo *tràgico*, que es lo sublime dinámico del arte, como nos lo demuestran las composiciones que en Grecia llevan el nombre de *tragedias* y en muchos de los *dramas* modernos. (1)

12. Para concluir diremos algo para hacer notar las diferencias y analogías de lo sublime con lo bello.

Lo sublime y lo bello se asemejan en que ambos se perciben y se sienten de una manera instantánea, y sin exámen prévio y sin pensar tampoco en el fin á que se dirigen, apareciéndose las emociones de uno y otro en el instante en que el objeto se pone en presencia del sugeto; y difieren en que la impresión de lo bello es siempre grata y duradera y la de lo sublime alguna vez no es grata y nunca duradera.

---

(1) Como ejemplos del sublime matemático en el arte pueden citarse las palabras del primer capitulo del Génesis: *Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae erant super faciem abyssi; et Spiritu Dei ferebatur super aquas: dixitque Deus: Fiat lux; et facta est lux.* La inscripcion que Dante pone en la puerta del infierno: *Lasciate ogni speranza.* La *Cúpula* y *Estancias* del Vaticano y las armonías fúnebres del órgano entonando el *Dies irae*; todos los cuales son ejemplos de lo sublime en el arte.

LECCIÓN V.

13. De lo cómico y su distinción con lo feo y lo indiferente.—14. Concepto y definición de lo cómico.—15. Analogías y diferencias con lo sublime y lo bello.—16. Enumeración y explicación de otras calificiones estéticas.

13. En la lección tercera, cuando hablamos de la belleza, dijimos que habia objetos *bellos*, *feos* é *indiferentes*; de los bellos ya hemos dicho lo bastante y vamos á decir algo sobre los feos é indiferentes. La fealdad, se dijo allí, era lo opuesto á la belleza, pero conviene notar que tambien deciamos que en la naturaleza no se daban objetos perfectamente bellos, sinó que siempre estaban limitados por ciertas cualidades que desvirtuaba en parte el valor de las bellas; de modo que suponiendo un objeto cualquiera, decimos que tiene más belleza, cuantas ménos cualidades contrarias le limiten: estas se refieren preferentemente á la armonía y á la expresión. Por lo tanto, la fealdad será la falta de expresión y armonía en los objetos. Cuando esta falta supere á las otras cualidades de la belleza (unidad, variedad), diremos que el objeto es *feo*, y cuando se equilibren unas cualidades con otras le llamaremos *indiferente*. La belleza y la fealdad son condiciones inherentes de los objetos y van siempre unidas, diferenciándose en que la primera es *positiva* y la segunda *negativa*: es decir, que aquella supone cualidades y ésta la falta de ellas.

Muy frecuentemente se confunde lo feo con lo *cómico* ó *ridículo*, pero nosotros debemos hacer la debida distinción. Hemos dicho que lo feo es cualidad inherente de los objetos, que todos en más ó en ménos poseen; y esto basta para diferenciarlo de lo cómico, que no siempre se encuentra en ellos y que ordinariamente no se da tampoco en la naturaleza, sinó que lo cómico es propio de los estados y de los actos, y no como condición permanente, sinó muy pasajera y transitoria. Lo feo permanece en el objeto y forma parte de él; lo cómico dura un instante y no

Por último, la crítica debe hacer patentes las bellezas y perfecciones (1) lo mismo que las deformidades y defectos; ni tampoco puede exigirse del crítico que sea capaz de producir la obra sin las imperfecciones que reconoce, pues el gusto es, como antes hemos dicho, una facultad pasiva que no puede crear; ni puede pedirse á los que ejercen el importante magisterio de la crítica las concepciones encomendadas al génio.

23. La crítica se divide en *filosófica*, *histórica y compuesta*. La primera examina la obra literaria á la luz de los principios, esenciales del arte, olvidando y sin atemperarse á la época en que la obra aparece, ni al gusto é ideas reinantes en la actualidad; la *crítica histórica* juzga con relación á la tradición literaria del pueblo y época en que la obra aparece, (2) y la *filosófico-histórica*, que es ciertamente la más racional y completa, estudia la obra, no solo con relación á los principios filosóficos del arte, sinó teniendo en cuenta tambien la época y circunstancias en que aparece, la tendencia y espíritu que la produce y las consecuencias que de ella han resultado.

La crítica, en fin, cumplirá los altos fines á que está llamada, si sabe conservar incólumes los principios fundamentales de lo

---

lo bello, porque como en el último término, el fondo de estas manifestaciones es la belleza, mal podrá juzgar de ella quien no sienta las dulces emociones que en contemplación produce; es necesario tambien el gusto, porque, como antes hemos dicho, es condición indispensable para conseguir los buenos resultados de la crítica. La imparcialidad, por último, se refiere aquel ánimo sereno y tranquilo para comparar el mérito, importancia de las bellezas y defectos y formular con severidad despues el juicio que proceda.

(1) Se equivocan grandemente los que piensan que el deber del crítico consiste solo en reprender y zaherir y nunca en aplaudir y alabar; solo señalando defectos para evitarlos y aplaudiendo bellezas para imitarlas es como la crítica consigue educar el sentido y gusto estético y ejercer una influencia provechosa en el arte.

(2) El juzgar solo bajo el punto de vista de la crítica filosófica ó histórica ofrece grandes inconvenientes á quien solo guiado por un estrecho crítico de escuela, encuentra que la obra no se acomoda al molde ya dado *á priori*; entónces se niegan los rasgos de verdadero mérito y las condiciones de belleza que posee, y suelen desconocerse con frecuencia por una obcecación inconcebible los principios más fundamentales del arte en lo que se refiere á la espontaneidad y libertad del artista; tal sucedió á los críticos del siglo pasado que juzgaron á nuestro gran teatro nacional y clásico por el patron que cortó y perfiló la escuela francesa llamada *neo-clásica ó galo-clásica* no comprendiendo las muchas y admirables bellezas que en aquellos inmortales dramas se encierran, y solo supieron señalar los defectos que tienen; muchos de ellos inherentes á toda obra humana.

bello, guiando de una parte á los artistas por el camino de las creaciones fecundas é interesantes, y apartando de otra al público de los extravios y del mal gusto á que pueda inclinarse; modificando la inspiración de aquellos y encauzando á este por el sendero de la belleza, sin ser rémora ni obstáculo para el progreso de las bellas artes por efecto de una mal entendida severidad ó de una excesiva benevolencia.

PARTE GENERAL.

SECCIÓN SEGUNDA.

Del pensamiento como forma interna de la obra literaria.

LECCIÓN VII.

1. Elementos constitutivos de la obra literaria.—2. Del pensamiento y la palabra.—3. Relación é intimidad entre el lenguaje y el pensamiento.—4. Importancia que deben tener cada uno de estos dos elementos..—5. Necesidad de considerarlos aislados para el estudio de la obra literaria.

1. Supuesto todo lo dicho en las lecciones anteriores, y considerando siempre á la belleza como el fondo constante de toda obra literaria, en cuyo asunto total debe resultar encarnada y desprenderse de la série de narraciones, escenas y acontecimientos de que el poeta ó el escritor se valen para expresarla; aparte de todo esto, y sin contar este elemento, que es en suma el pensamiento generador de la obra y en donde se reconcentran todas las fuerzas de ella, como en la semilla se contienen todos los órganos ulteriores del vegetal, debemos examinar en la obra literaria dos elementos constitutivos, el *pensamiento* y el *lenguaje* ó *palabra*. Recordando todo lo que dijimos en la lección segunda y descartando tambien ahora el estilo, vamos á determinar en ésta el valor del pensamiento y del lenguaje como partes integrantes de la obra literaria, puesto que ya hemos dicho de la

belleza lo bastante, y más adelante, y en lugar oportuno, diremos lo concerniente al estilo.

2 Bien mirado, el *pensamiento* y el *lenguaje* son para el preceptista ó retórico el campo único en que tiene que desplegar su actividad y conocimiento, porque para que una obra literaria responda á las exigencias de la crítica ha de estar adornada de pensamientos conducentes y oportunos para expresar la belleza, expuestos por medio de palabras adecuadas y propias á la naturaleza del pensamiento que representan, siendo despues de todo estos dos elementos los que en definitiva tenemos que examinar. Las bellezas que resulten en una obra serán debidas á lo feliz de los pensamientos, á lo escogido de las palabras ó á lo acertado de la combinación de uno y otro; en todo lo cual vemos la importancia que para nosotros tiene el estudio de estos dos elementos de la obra literaria.

No es posible que agrade, ni pueda alabarse un escrito ó composición literaria donde se descuiden cualquiera de estos dos elementos. Hay quien afirma que siendo el pensamiento lo mas íntimo y esencial debe esmerarse en él preferentemente el escritor ó poeta, descuidando en cierto modo el lenguaje ó palabra como cosa externa y accidental; otros, por el contrario, han querido dar tal importancia (1) á este segundo punto, que han descuidado el pensamiento y han acumulado en sus escritos, periodos cadenciosos y sonoros para decir cosas vulgares é insustanciales; pues ni unos ni otros han comprendido el enlace y la intimidad que existe entre el pensamiento y el lenguaje.

3. Es tal esta intimidad y relación, que no cabe separar estos dos elementos, porque hay tal compenetración entre ellos y un lazo tan profundo los encadena, que no es posible hablar sin haber antes pensado, y no se da el pensamiento, sino se revela y exterioriza por la palabra. Hasta tal punto llega esto, que en las lenguas antiguas las palabras ó vocablos que significan *palabra* valen tambien en ocasiones lo mismo que *pensamiento*: el *logos* griego y el *verbum* latino, que propiamente significan,

---

(1) La *escuela romántica*, por un lado, haciendo poco caso de la forma, y la llamada *clásica*, en oposición á la anterior, poniendo, por otro, un prurito exagerado en el uso de las formas del lenguaje, desconocieron la relación entre el pensamiento y la palabra y desnaturalizaron la obra literaria, llevándola fuera de los límites de lo bello.

palabra, *vocablo*, se toman muchas veces en el sentido de *razón*, *pensamiento*, *espíritu*, prueba clara de la intimidad y conexión que existe entre estos dos elementos que nos ocupan.

4. No cabe, pues, dar importancia al pensamiento negándosela al lenguaje, y los que tal hacen desconocen su intimidad y el auxilio recíproco que se prestan; antes al contrario, ambos deben aparecer íntimamente enlazados y en perfecta armonía; las frases en tanto valen, en cuanto encierran un pensamiento vigoroso, la palabrería gárrula é insulsa no puede satisfacer á nadie; los pensamientos, cuando están bien individualizados y especificados en nuestra inteligencia, encuentran siempre palabras con que expresarse (1). Por otra parte, el pensamiento no es solamente espiritual, sino que, si ha de existir como tal pensamiento, necesita sensibilizarse; la intervención de la fantasía en su génesis ó formación le da este carácter; así inmediatamente que el entendimiento encuentra una idea, la fantasía busca la forma adecuada y pertinente y la palabra acude como evocada por esa maga divina y auxiliada tambien por la memoria (2). La palabra no solamente es signo material de la idea que representa, sinó que es algo más, puesto que revela el estado total de nuestro espíritu, y en cierto modo, sirve para hacer sentir á los que escuchan los mismos efectos que embargan al que habla (3).

Prueba esto la espiritualidad de la palabra y el carácter adecuado que la distingue para expresar los estados interiores de nuestro espíritu, de donde se deduce la complexidad del pensa-

---

(1) Los que aseguran que conciben y elaboran el pensamiento con facilidad, pero que no encuentran palabras con que revelarlo y expresarlo ignoran que lo que les ocurre es, que conciben y piensan sin determinar, ni especificar; conciben y piensan de una manera vaga y abstracta y esto es lo que no expresa el lenguaje, cuyo misterio consiste en diferenciar é individualizar.

(2) Si no hubiera esta sensibilización, los pensamientos, las ideas se sucederian en el espíritu sin orden, sin determinación, tumultuosamente, sin que los unos pudieran distinguirse de los otros y en una confusión desordenada y caótica.

(3) Cuando un orador ó poeta logran trasmitir á los que les escuchan las pasiones y afectos de que ellos se hallan poseidos ¿lo hacen de otro modo que por medio de la palabra, empleando el tono, la modulación mas á propósito para revelar su interioridad? ¿No entra por mucho la totalidad y acentuación de la palabra para conseguir el objeto que nos proponemos?

miento y de la palabra y su disoluble unión é intimidad (1) De modo, que bajo cualquier forma que se considere y bajo cualquier punto de vista que se examine, siempre resultará que el pensamiento es tan importante como la palabra; que los dos participan á la vez y respectivamente de lo espiritual y material, y que su unión es tan estrecha é intima, que no es posible separar lo uno de lo otro sin romper la unidad que los compenetra y la armonía que les anima, produciendo entre ambos un sólo resultado, que es revelar nuestro estado interior ó conciencia.

5. Aparte de todo lo dicho, nosotros vamos á estudiarlos aisladamente, no porque en realidad puedan separarse en absoluto, sino para mejor conocerlos y empleando la facultad de la inteligencia que separa mentalmente lo que en la realidad se encuentra unido, lograremos conocer todo lo que hay que saber acerca de ellos. Hablaremos, primero del pensamiento, bien porque es lo más espiritual, bien porque tambien es el primero que aparece, y nos ocuparemos despues de la palabra que siempre es posterior á la concepción de la idea.

---

(1) El carácter sintético de unas lenguas, el analítico de otras, el predominio de la fantasía en éstas y la fuerza de reflexión en aquellas, corresponden precisamente al estado del pensamiento, pues mientras unos indivíduos y pueblos son mas aptos para las concepciones amplísimas, otros son más dados al análisis; hay quien abunda en formas imaginativas, espontáneas y brillantes y quien concibe y penetra con dificultad, pero profundizando más el pensamiento.

LECCIÓN VIII.

6. Del pensamiento. Su definición.—7. Facultades humanas que intervienen en su su formación.—8. Elementos del pensamiento.—9. Ideas, imágenes, juicios y raciocinios.—10. Cualidades del pensamiento y su división.

6. Se llama pensamiento en Retórica *á todo lo que queremos comunicar á nuestros semejantes cuando hablamos ó escribimos.* Los antiguos pretendieron en el *Tratado de la Invención* dar reglas y medios para hallar pensamientos; pero se propusieron un imposible, pues para esto no bastan las reglas, sino que es preciso buscarlos en el estudio y conocimiento de la cosa de que se va á tratar, en el talento y facultades del escritor, en su educación y demás circunstancias, todo cual supone otra cosa que las reglas, las cuales pueden lo mismo convenir que separarse de la cosa objeto del pensamiento.

7. Prescindiendo de todas estas reglas, que serian inútiles para producir un solo pensamiento, si se carece de los requisitos necesarios para ello, vamos á ocuparnos de las *facultades del alma* que intervienen principalmente en su formación. (1)

Son estas la *razón* y la *fantasía;* el *entendimiento* y la *memoria,* que en atención á su carácter de *fuentes del pensamiento* se dividen en *materiales* y *formales.* Llámanse materiales á las dos primeras y formales á las otras dos, porque aquellas aportan datos, suministran materiales, y éstas elaboran, combinan y dan forma á los materiales y datos aportados. Es la *razón* facultad de lo absoluto y la que nos da todas las ideas generales y los principios fundamentales de las cosas: la *fantasía,* por el contrario,

(1) Cuando en la lección VI hablamos de las que correspondian al artista, las enumeramos, porque casi son las mismas que las que intervienen en la formación del pensamiento, que en verdad no pueden ser distintas, puesto que la producción artística es análoga á la concepción del pensamiento.

busca lo individual y lo particular, sensibilizándolo todo, limitándolo por medio de formas que separan y distinguen un sér de todos sus congéneres, dándole un carácter individual y propio, con lo cual tiene ya nuestra inteligencia todos los materiales necesarios para la producción del pensamiento.

Despues de esto, el *entendimiento*, facultad de combinación y elaboración, apresta, clasifica y ordena los materiales aportados por la razón y la fantasía, y la *memoria*, por último, los guarda y conserva para reproducirlos y utilizarlos cuando sea oportuno y conveniente. (1)

8. Conocidas las facultades que intervienen en la formación del pensamiento, vamos á ocuparnos de los elementos que le constituyen; que son las *ideas*, *imágenes*, *juicios y raciocinios*, analizándolos en el orden que los hemos expuesto.

9. Idea es *la noción que tenemos de un objeto:* hay ideas de *sustancia*, de *cualidad* y *relación*, que significan respectivamente séres, cualidades ó estados de los séres. Las ideas se dividen en *generales é individuales*, según la extensión en que se tomen, atendida la cantidad de individuos que se consideren y la intensidad ó calidad del conocimiento; la idea es siempre un concepto general y primario del objeto, que se refiere más á la totalidad del conjunto que á la distinción detallada del contenido. Asi decimos que tenemos idea de una cosa, cuando conocemos sus tendencias y delineamientos generales por más que no conozcamos las determinaciones interiores de ella. La idea es, pues, el primer momento del pensamiento en el orden de su formación.

La *imágen* es la representación sensible de los objetos por virtud de la fuerza creadora de la fantasía, bien combinando ella misma diversos elementos, bien tomando los recuerdos que le proporciona la memoria. Las imágenes son, pues, una especie de ideas, que presentan tambien el objeto en totalidad y conjunto, contribuyendo en gran manera á aumentar la riqueza y el caudal del pensamiento á quien prestan abundantes recursos.

---

(1) La obra de cada una de estas facultades no es independiente y aislada, sino que se verifica en la unidad de nuestra conciencia, á la cual asiste y preside el espíritu, y todo se hace y practica con su aquiescencia y consentimiento; de modo que al separar nosotros estas facultades lo hacemos sólo para hacer mejor el análisis del pensamiento, pues todas ellas son aspectos parciales del espíritu, que no deja por eso de ser uno y concurrir á todas y cada una de las operaciones del pensamiento.

Llámase *juicio la relación que establecemos entre una cosa y las cualidades que le atribuimos.* El juicio es una consecuencia necesaria de la idea, porque inmediatamente que poseemos aquella, tratamos de relacionarla con otras del objeto, y vamos profundizando en él hasta conseguir su entero y total conocimiento, de donde nace una riqueza inmensa de nuevas ideas ó conceptos, que á su vez dan lugar á otros en progresión siempre ascendiente, resultando ya en este segundo momento del pensamiento una abundancia grande de materiales, por las innumerables combinaciones á que pueden dar lugar la comparación de los términos. Para juzgar se necesita conocer bien los términos comparados y deducir con exactitud la relación que proceda: cuando decimos: *el hombre es mortal*, formulamos un juicio cuyos dos términos, *hombre* y *mortal* relacionamos por medio del verbo *es*, que se llama *cópula*, recibiendo el primer término el nombre de *sugeto*, y el segundo el de *predicado*, cuyos tres términos sugeto, cópula y predicado nos importa conocer, y prescindimos de más detalles y divisiones del juicio que toca estudiar y conocer á la lógica.

Por último, el *raciocinio* es el tercer momento del pensamiento que supone necesariamente la existencia de los dos anteriores, porque asi como el juicio es una relación entre dos ideas, el raciocinio es á su vez *una relación entre dos juicios*, constituyendo estos tres momentos una gradación, pues primero se conoce el objeto en su totalidad, despues en sus relaciones y por último, en la referencia de todas las relaciones en si mismas y á la unidad del objeto.

10. Considerados y estudiados ya los factores y elementos constitutivos del pensamiento, falta, para terminar esta parte, que digamos algo acerca de las cualidades que deben adornarle. Son éstas de las dos clases *esenciales* y *accidentales;* las *esenciales* son aquellas, sin las cuales el pensamiento no puede existir, y aunque son pocas en número representan, sin embargo, lo más intrínseco y virtual del pensamiento. Llámanse cualidades *accidentales* aquellas que vienen á dar realce y valor al pensamiento que posee ya las esenciales; por consiguiente su número puede ser grandísimo, pero en cambio no puede exigirse como las esenciales, que concurran en todo pensamiento, asi en unos existen algunas de las cualidades accidentales y en otras no.

Para proceder con método en la lección inmediata nos ocuparemos de las *esenciales* y en la siguiente de las *accidentales.*

LECCIÓN IX.

11. Enumeración de las cualidades esenciales del pensamiento.—12. De la *bondad* y su importancia.—13. De la *verdad* y de los vicios que á ella se oponen.—14. De la *verosimilitud*.—15. De la *claridad* y vicios contra ella.

11. Tres son las cualidades esenciales del pensamiento, la *bondad*, la *verdad* y la *claridad* y se llaman esenciales porque en vano emplearíamos el pensamiento, si éste no se dirige á un fin honesto y que responda á las leyes de nuestra naturaleza, si no está conforme con la naturaleza de las cosas á que se refiere y si no logra que lo comprendamos á primera vista. El pensamiento que no posea todas y cada una de estas cualidades no puede llamarse tal, y no merece por lo tanto emplearse en las obras literarias.

12. La primera cualidad esencial que debe tener el pensamiento es la *bondad* que consiste en que *el pensamiento se dirija á cumplir los fines de nuestra naturaleza* y como el pensamiento no nos ha sido dado para contrariarla, sinó para encaminarla al cumplimiento de nuestro destino, que es el *bien*, síguese de aquí que el pensamiento no debe nunca emplearse más que en obsequio á este fin y al de la *virtud*; y los que con otros propósitos lo hagan faltan á esta finalidad principalísima y son indignos de poseer las facultades nobilísimas de la inteligencia humana.

Como la bondad del pensamiento es una cualidad tan generalísima, tan absoluta y primordial no caben en ella gradaciones de más ó de ménos bondad, y por lo tanto no caben en ella, como en las otras cualidades, vicios que puedan tolerarse, por lo tanto cualquier ataque contra ella quita al pensamiento su valor literario y no hemos de ocuparnos de él en ese caso.

13. Todo pensamiento ha de ser *verdadero*, porque la *verdad* es tambien una de sus más preciadas virtudes; sólo á condición de serlo se admiten en las obras literarias que en otro caso deben

proscribirse inexorablemente. Entiéndese por verdad del pensamiento la conformidad de la noción con el objeto: *conformitas notionis cum objecto* ó en otros términos: *la conformidad de nuestro conocimiento con la naturaleza de las cosas á que se refiere.* La verdad puede ser de dos maneras, *científica ó histórica* y *poética ó condicional.* La científica ó histórica es la que se conforma con la naturaleza de las cosas tal como son ó han sucedido; v. g. «La tierra es un planeta que recibe del sol la luz, el calor y el movimiento.» «César venció á los galos y á su rival Pompeyo, alzándose despues con el imperio del mundo.» en los dos ejemplos, la verdad es patente y está conforme con lo que la ciencia nos enseña acerca de la tierra, y lo que la historia nos cuenta del ilustre romano.

La verdad poética ó condicional se llama *verosimilitud* y debemos tratar de ella separadamente.

El pensamiento que no está conforme con la naturaleza de las cosas á que se refiere se llama *falso.* Nunca ni en ningun caso está admitido el uso de pensamientos falsos, ni nadie los emplea á sabiendas y por el gusto de decir una cosa distinta de la verdad, sinó que en la mayor parte de los casos en que vemos empleados los pensamientos falsos, es porque el autor enamorado de cualquier otro rasgo de ingenio ó agudeza que el pensamiento encierre, no quiere despreciarlo, aún á costa de la verdad. (1) Suelen faltar tambien á la verdad, los pensamientos *agudos é ingeniosos;* los primeros porque encierran relaciones tan lejanas ó íntimas que no todos las perciben, y los segundos porque predomina en la apreciación de las relaciones el alcance subjetivo del escritor.

---

(1) Los ejemplos que los retóricos citan, de pensamientos falsos, debidos á los literatos más ilustres prueban lo que acabamos de decir: cuando Saavedra-Fajardo dijo, «*nace el valor no se adquiere,*» sacrificó la verdad por el gusto de proporcionar una lisonja á la Nobleza, haciendo depender del nacimiento virtudes que no son propias de determinadas familias, sinó que pueden encontrarse en cualquier individuo; lo mismo puede decirse de este otro del mismo autor: «*sus ilustres acciones eran hijas de la sangre noble que corria por sus venas,*» pues la sangre de todos los mortales tiene idénticos elementos en unos individuos que en otros, y es falso atribuir propiedades á una clase de la sociedad y negárselas á otra. Cuando Cervantes hace decir á Cardeño; «*del cansancio y del hambre cayó mi mula muerta ó lo que yo más creo, por desechar de sí tan inútil carga como en mi llevaba,*» usó un pensamiento falso, porque la mula no podia saber si era inútil ó no la carga que llevaba, lo cual, en último término, no es más que una hipérbole.

14. Se llama *verosimilitud* á la verdad poética ó condicional y consiste *en conformarse el pensamiento con la naturaleza de las cosas, no como son, sinó como debian ser, admitidas ciertas suposiciones;* por ejemplo los incomparables dialogos que Cervantes pone entre D. Quijote y Sancho son verdaderos poéticamente, pues no habiendo existido estos dos personajes, mal podian haber tenido lugar aquellas conversaciones; pero admitida la hipótesis que existieron y que lo fueron de la manera y forma que el autor los pinta, los pensamientos que en boca de ellos pone son verdaderos.

La *verosimilitud* es una cualidad tan importante y principal como la verdad misma, pues hay composiciones, particularmente las poéticas y novelescas, donde reina y domina por completo, sin que pueda darse un paso en los dominios de la literatura que no haya necesidad de usarla. La verosimilitud se divide en verosimilitud *moral* y *material:* se llama *moral* cuando los pensamientos son consecuencia necesaria de la situación en que el autor se coloca ó pone á los personajes de sus composiciones; y *material* cuando las circunstancias de que se rodea la escena, ó los detalles con que se exornan los personajes que se describen, están conformes con lo que sabemos de los sitios, usos y costumbres del tiempo y lugar á que se refiere la acción. Cuando se falta á la verosimilitud, equivocando la expresión de las ideas, confundiendo los usos y trastornando las costumbres se comete lo que se llama *anacronismo.*

En las obras científicas é históricas todos los pensamientos deben ser verdaderos; en las poéticas y novelescas verosímiles, y en las jocosas y burlescas caben en cierto modo los pensamientos falsos, pero no por el mero hecho de serlo, sinó porque contengan alguna agudeza, chiste ó rasgo de ingenio, pues en otro caso serian insoportables.

15. La *claridad* del pensamiento es *aquella cualidad por la cual conocemos á primera vista y sin esfuerzo alguno lo que el escritor quiso decir, supuesta la aptitud necesaria en el que lee ó escucha.* Sin esta última condición no podria comprenderse la claridad, que si bien es una condición esencial del pensamiento, tiene algo de relativa, atendida la calidad y estado de las personas á quien se dirige y al asunto de que se trata, pues no es lo mismo hablar ante un concurso ó academia de sábios, que ante un pueblo sencillo y candoroso; no se habla de la misma manera cuando

se trata de asuntos científicos que pocos conocen, como se discurre sobre negocios comunes y triviales, y el mérito del escritor consiste en decir aquello que todos y cada uno de los que lean ó escuchen puedan comprenderle sin esfuerzo alguno. La claridad de los pensamientos admite, por lo tanto, cierta gradación, pues lo que para unos pueda ser oscuro, para otros será quizá patente, y el escritor debe acomodarse á la inteligencia de aquellos para quienes escribe. Ejemplos de pensamientos claros son los contenidos en las obras literarias que dignamente llevan este nombre y por consiguiente no hay necesidad de citarlos particularmente.

Como término medio entre la claridad y los vicios que á ella se oponen, encontramos la *profundidad*, que consiste en que para conocer el pensamiento se necesita alguna meditación, debido á las muchas relaciones que en sí contenga ó á la intensidad de su alcance. En el mismo caso se encuentran los pensamientos *delicados*, que consisten en presentarlos como cubiertos por un ligero velo con el fin de que la inteligencia lo descubra á través de él, venciendo con un pequeño esfuerzo su resistencia, lo cual produce siempre en nuestro ánimo una agradable sorpresa. Los pensamientos profundos son á propósito para las composiciones científicas, morales y críticas; los delicados para las obras de entretenimiento y amorosas, pero ni los unos ni los otros pueden prodigarse porque suele caerse en la afectación y amaneramiento:

EJEMPLOS DE PENSAMIENTOS PROFUNDOS.

«Pasajero, dí á Esparta que hemos muerto por obedecer sus leyes.»
(Inscripción de las Termópilas.)

Militia est vita hominis super terram, et sicut dies mercenarii dies ejus.
(Del libro de Job.)

Siente bajo su planta Galileo
Nuestro globo rodar: la Italia ciega
Le da por premio un calabozo impío,
Y el globo, en tanto, sin cesar navega
Por el piélago inmenso del vacío.
(Quintana.)

Muere..... gemid, humanos:
Todos en él pusisteis vuestras manos.
(Lista.)

EJEMPLOS DE PENSAMIENTOS DELICADOS.

Malo, me Galatea petit, lasciva puella
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.
(*Virgilio.*)

Galatea, desdeñosa
Del dolor que á Licio daña,
Iba alegre y bulliciosa
Por la ribera arenosa
Que el mar con sus ondas baña.
. . . . . .
. . . . . .
Junto al agua se ponia
Y las ondas aguardaba,
Y en verlas llegar huia,
Pero á veces no podia
Y el blanco pié se mojaba.
(*Gil Polo.*)

Volverán las oscuras golondrinas
En tu balcón sus nidos á colgar
Y, otra vez, con el ala á sus cristales,
Jugando llamarán.
Pero aquellas que el vuelo refrenaban
Tu hermosura y mi dicha á contemplar,
Aquellas que aprendieron nuestros nombres.....
Esas no volverán.
(*Gustavo A. Becquer.*)

¿De qué os reis, mi señora?
¿De qué os reis, vida mia?
—Riome del caballero
Y de su gran cobardia;
¡Tener la niña en el campo
Y catarle cortesía!
(*Del Romancero.*)

Los pensamientos que faltan á la claridad se llaman: *oscuros*, *confusos*, *embrollados y enigmáticos*. Son *oscuros* cuando las ideas, los términos y las relaciones de que consta el pensamiento no están suficientemente separados y determinados, ó la analogia y semejanza que se trata de establecer entre unas ideas con otras es muy lejana y arbitraria. La *confusión* nace de mezclar unas ideas con otras, de manera que no resulte conexión y enlace entre ellas, atribuyendo las cualidades de unos séres á otros, dándoles más ó ménos extensión de los que realmente tienen, alterando,

por último, el orden natural ó lógico de las ideas. Cuando esta alteración es tan notable que cuesta mucho tiempo y trabajo desenredar el pensamiento, se dice que es *embrollado*; y si á pesar de todo esto, el sentido no se encuentra y hay que adivinarlo, se llama *enigmático*.

Ninguno de estos pensamientos deben emplearse en las composiciones literarias y el escritor antes de expresar su pensamiento debe examinarlo detenidamente y añadir, quitar ó cambiar aquello que pueda afectar, aunque sea ligeramente, á la claridad, porque todos estos vicios que contra ella hemos señalado provienen siempre, ó de la ligereza con que se concibe un pensamiento y precipitación con que se expresa, ó de la ignorancia para establecer la relación entre los términos del juicio.

LECCION X.

16. Enumeración de las cualidades accidentales del pensamiento.—17. De la solidez. —18. De la novedad.—19. De la gracia en los pensamientos.—20. De la naturalidad y oportunidad.—21. De la conformidad con el tono dominante de la obra.

16. Ya hemos dicho en la lección anterior lo que entendemos por *cualidades accidentales* del pensamiento y allí mismo afirmamos que su número podia ser grandísimo, pues refiriéndose, no á lo que es esencial, sinó á los distintos matices que pueden adornarle, dicho se está que estos pueden ser muchísimos, y que ha de tener á la vez en estos matices gran parte el colorido particular que caracteriza al escritor que los usa, ó lo que es lo mismo, que son estas cualidades eminentemente subjetivas. Entre las muchas cualidades accidentales del pensamiento citaremos sólo las más notables como son: la *solidez*, la *novedad*, la *gracia*, la *naturalidad* y la *oportunidad*, y por último la *conformidad con el tono dominante de la obra.*

17. Es *sólido* un pensamiento cuando prueba suficientemente lo que dice, de modo que no pueda destruirse con facilidad lo que intenta probar, á la manera que llamamos sólidas á las construcciones bien cimentadas y hechas, que resisten victoriosamente el embate de los tiempos. Es, si se quiere, la solidez una perfección de la verdad; no es condición indispensable, sinó grado meritorio de ella. Los pensamientos que no prueban suficientemente lo que el escritor quiso probar se llaman *fútiles*. La mayor parte de los pensamientos fútiles son falsos, y todo lo que dijimos al hablar de éstos, puede decirse y aplicarse á aquellos; generalmente se encuentran los pensamientos fútiles en escritores de mucha agudeza, discreción é ingénio, que por lucir estas dotes, caen, á veces, en la futilidad. Saavedra-Fajardo es uno de los mejores prosistas castellanos, pero amigo de lucir ingénio

y aficionado á la antítesis y al estilo sentencioso, en sus célebres *Empresas* puso, entre otros, estos dos pensamientos fútiles:

«La naturaleza puso puertas á los ojos y á la lengua y dejó abiertas las orejas para que á todas horas escuchasen.»

«Está la lengua en parte muy húmeda y fácilmente se desliza, sinó la detiene la prudencia.»

Para decir que el varon prudente debe medir las palabras y escuchar bien antes de hablar, no habia necesidad de decir que la lengua se mueve porque está en parte húmeda y que las orejas no tienen puertas.

18. Un pensamiento es *nuevo* cuando á ningun otro escritor se le ha ocurrido; pero esto es muy difícil, y más bien debemos considerar la novedad en la forma que en el fondo; es decir, que el escritor, debe presentarlos de tal manera, que siendo en el fondo comunes, por las circunstancias que les rodean y los detalles con que se revisten, parezcan propiamente nuevos, pues en realidad á ningun otro escritor se le ocurrió revestirlos de tales formas. Cuando no concurren estas circunstancias se llaman *comunes*; si se usan con mucha frecuencia por la generalidad, se llaman *vulgares*; y se dicen *triviales* á aquellos que los emplean aún las personas más ignorantes.

En comprobación de la doctrina, expuesta anteriormente sobre la novedad de los pensamientos, basta examinar estos dos ejemplos el uno de Horacio y el otro tomado de la elegía. *A las ruinas de Itálica*, en los cuales el poeta latino y el castellano dan novedad á los pensamientos comunes: «todos hemos de morir» «fulano nació en tal parte» cuando dijeron:

«Pálida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres. . . . . .»

«Aquí de Elio Adriano
De Teodosio divino
De Silio peregrino
Rodaron de marfil y oro las cunas.»

El dar novedad á los pensamientos comunes no debe confundirse con el *plagio*, que consiste en apropiarse los pensamientos de otros presentándolos con ligeras variantes, lo cual constituye en literatura un verdadero robo de las producciones de la inteligencia, que el escritor que se estime en algo no debe ni siquiera intentar.

19. La *gracia*, segun dijimos en la lección quinta, se refiere más á la expresión que á la armonía; y por lo que toca al pensamiento *es cierta ingénua y candorosa agitación que nos impresiona agradablemente* y que en muchos casos va junto á la belleza misma. En este sentido, conviene entender, que la *gracia* no debe confundirse con el *chiste*, el *humor* y lo *jocoso*. Todos los ejemplos que hemos puestos de pensamientos delicados pueden serlo de *gracioso*, porque la *delicadeza* y la *gracia* vienen á ser en sus resultados cosas semejantes.

20. La *oportunidad y naturalidad* son dos condiciones muy parecidas, pero basta enunciarlas para comprender que la primera se refiere á la época ó tiempo en que el pensamiento debe emplearse, y la segunda al asunto mismo de que se origina.

Se dice que un pensamiento es *oportuno* cuando el escritor tiene el acierto para expresarlo en el lugar y tiempo á propósito para ello, de modo que no disuene, sinó que se reciba naturalmente. La oportunidad es patrimonio de los hombres de talento y de los ingenios discretos, de nada sirve tener muchos conocimientos, si no se exponen con oportunidad, y aunque el pensamiento sea brillante si no se emplea con tiempo oportuno, diremos con Horacio:

«Non erat his locus.»

La *naturalidad* consiste en expresar el pensamiento de manera, que parezca que no ha costado esfuerzo alguno el encontrarle al escritor, y crea el que lee ó escucha que á él tambien se le hubiera ocurrido. La naturalidad es tambien una cualidad importantísima que se refiere á la facilidad y flexibilidad del talento para acomodarse á toda clase de asuntos.

Cuando los pensamientos se traen como por los cabellos y no pertenecen al asunto de que se trata, se dice que son *forzados*, *rebuscados* é *ingeniosos*; aunque algunas veces estos últimos, como los *finos*, se aceptan en determinadas composiciones; pero los primeros, así como la *hinchazón* y *amaneramiento* deben evitarse.

EJEMPLOS DE PENSAMIENTOS OPORTUNOS Y NATURALES.

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

Más blanca que la leche y más hermosa
Que el prado por Abril de flores lleno.
(*Garcilaso.*)

Daré un golpe á tu puerta
Y tú que velarás por aguardarme
Con una fé despierta
Llegarás muchas veces á abrazarme
Y dirás como amas:
«No des tan recio, que en el alma llamas.»
(*Lope de Vega.*)

Puede verse como ejemplo de naturalidad la descripción que el Mtro. Leon hace de una *fuente* en su bellísima oda *A la vida del campo.*

EJEMPLOS DE PENSAMIENTOS AFECTADOS.

Calderón pone el siguiente en boca de una dama dirigiéndose á un caballo.

Hipógrifo violento
Que corriste parejas con el viento,
¿Dónde rayo sin llama,
Pájaro sin matiz, pez sin escama
. . . . . .
. . . . . .
Te desbocas, arrastras y despeñas?

Y la hinchazón con la afectación mas exagerada se ven en este trozo de *Baltasar Gracian*:

«Aquel sol de capitanes y general de héroes, el conde heróico de Fuentes, nació al aplauso, con rumbos de sol que nace ya gigante de lucimiento. Su primera empresa pudo ser *non plus ultra* de un Marte; no hizo noviciado de fama, sinó que el primer dia profesó de inmortalidad.»

Dar á un soldado las glorias y laureles de héroe y guerrero y traer la analogía del noviciado y profesión de un fraile, es además de la afectación y esfuerzo violento que supone, lo más inoportuno que puede ocurrírsele á un escritor.

21. Por último, los pensamientos han de tener una condición general, que consiste en estar en armonía con el carácter dominante en la obra: así, en las obras en que predomine la belleza, han de ser los pensamientos bellos; en los pasajes sublimes,

sublimes; en las obras jocosas, humorísticas y burlescas, los pensamientos han de ser jocosos, humorísticos y burlescos, que es lo que los preceptistas han llamado *conveniencia con el tono dominante en la obra*. No hay necesidad de poner ejemplos de esta clase, porque lo son todos aquellos que se emplean en las obras que la crítica y el aplauso público de la posteridad han considerado como dignas de ser llamadas clásicas y ejemplares en su género.

PARTE GENERAL.

SECCIÓN TERCERA.

Del lenguaje como forma externa de la obra literaria.

LECCIÓN XI.

1. Del lenguaje en general, su definición y división.—2. De la palabra como elemento del lenguaje.—3. Cuestión sobre el origen del lenguaje hablado.—4. Breve reseña de los orígenes de la lengua castellana.

1. *Al conjunto de signos de que se valen los séres inteligentes para manifestar sus estados interiores* se llama lenguaje. Todos los animales superiores tienen un lenguaje con el cual se comunican entre los mismos de su especie sus estados interiores y aún á veces, el hombre mismo conoce por estos signos lo que pasa en el interior del animal; pero este lenguaje es muy imperfecto y sencillo y está en consonancia con las necesidades del que lo posee. Al conjunto de estos signos se ha llamado *lenguaje natural*, y lo forman los *gestos*, los *gritos* ó sonidos sin articular; para diferenciarlo de otros signos convencionales que expresan unas cosas por otras, según que se ha convenido entre los hombres, y á esto se llama *lenguaje artificial* (1).

(1) Ejemplos del *lenguaje natural* son los gestos y gritos de los animales todos, porque estos signos expresan una relación directa con la situación interior; así, sabemos por las contracciones del rostro en el hombre y por los movimientos de los

En el hombre existe el lenguaje de los gestos y el de los gritos inarticulados, que expresan los estados totales de nuestra alma, además del artificial que él mismo ha establecido, poseyendo, por último, el *lenguaje hablado*, que tiene algo de artificial, pero mucho de natural y espontáneo en consonancia con los caracteres de espiritualidad que encierra. Este lenguaje expresa, no solo nuestros estados interiores de conciencia de una manera general y vaga, sino que los individualiza, expresando las ideas voliciones, sentimientos y afectos que tiene nuestro espíritu, como igualmente representa los objetos exteriores que nos rodean después de haberlos recibido en la conciencia; y aun el lenguaje oral ó palabra tiene todavia otro superior empleo, cuando la fantasía, representando los sonidos exteriores, la hace servir para nuestra conversación interior, *palabra interna*, pues como en otro lugar hemos dicho, siempre que pensamos parece que hablamos interiormente, y no podemos pensar si no repetimos mentalmente las palabras que traducen nuestros pensamientos.

2. La *palabra* es el elemento del lenguaje hablado, y no es otra cosa, *que el conjunto de sonidos articulados mediante los cuales el hombre expresa todos sus estados conciencia*: decimos *sonidos articulados* para diferenciarlos de los gritos ó voces producidas sólo por el aparato vocal, sin inflexiones, ni modulaciones y tambien porque de esta manera señalamos los dos caracteres que se distinguen en la palabra, á saber: el *sonido* que es *material* y *sensible*, y la *articulación* que es lo intencional y voluntario que nuestro espíritu añade al sonido, de donde resulta que la articulación es el elemento *espiritual* de la palabra: decimos que expresa *nuestros estados de conciencia* porque el hombre no expresa nada, ni exterior ni interior, sino despues de habérselo dado en su conciencia, que es como el laboratorio de las ideas

---

animales domésticos el estado interior que les preocupa, notando en la risa ó en el llanto de nuestros semejantes los sentimientos de alegría ó de tristeza que les embargan; y todo el mundo conoce en el perro, por ejemplo, cuando halaga y muestra su alegría, saltando y ladrando de cierta manera delante de su amo y cuando acomete y ladra defendiéndole á él y á sus bienes. Como ejemplo de *lenguaje artificial*, pueden citarse muchísimos, todos ellos propuestos y aceptados por los hombres, como la relación de los colores negro y encarnado para significar determinados estados del ánimo; las banderas para las distintas nacionalidades; las letras para representar ciertos sonidos, y otros muchos, que nos llevaria muy léjos de nuestro propósito.

y donde el espíritu se conoce á si mismo y en oposición á todo lo demás que le rodea.

El lenguaje que tiene por instrumento la palabra se llama *lenguaje oral ó hablado*, que se diferencia totalmente del natural y artificial, aunque participando de ambos por lo delicado de su organismo, por la riqueza de sus manifestaciones, y lo variado de sus formas, siendo muchísimo más completo y perfecto que ellos bajo cualquier aspecto que se le considere (1). La palabra sirve tambien para expresar nuestros pensamientos de otra manera que por el lenguaje hablado, representándola por figuras ó formas gráficas ó figurativas que se llama *lenguaje escrito* ó *escritura* que es el complemento del oral, y que tiene por objeto extender y perpetuar nuestros pensamientos (2).

3. Sobre el *origen* del lenguaje hablado poco hemos de decir, pues siendo ésta una de las cuestiones más difíciles de resolver, ya por la carencia de datos, ya tambien por la multitud de hipótesis y teorias que los filósofos han presentado, lo mismo en la antigüedad que en los tiempos modernos, para explicar satisfactoriamente los dos extremos que abarca, á saber: el origen *filosófico* y *el histórico*, cuanto se diga cae fuera de los límites de una obra elemental y á nada conduce para nuestro estudio, limitándonos solo á consignar nuestra conformidad con las teorias modernas cuando afirman, que la palabra es la consecuencia natural y legítima de la constitución de nuestras facultades intelectuales, que cuando éstas se desarrollan y manifiestan, la palabra aparece para representar estos estados de con-

---

(1) Si el lenguaje natural expresa los estados totales, el hablado lo hace también, aclarándolos además y determinándolos, y señalando en muchas ocasiones los antecedentes y causas de estos estados; expresando lo mismo lo mas íntimo é individual como lo más general y abstracto, sirviéndose el hombre del sonido como de un medio plástico docilísimo que obedece y se adapta con facilidad á explicar y traducir todos los conceptos, juicios y raciocinios que nuestra inteligencia pretende con solo las inflexiones y modulaciones del sonido y las combinaciones de las palabras con arreglo á las leyes de la gramática, que es la ciencia y arte del lenguaje.

(2) Aparte de ser una necesidad que nos impone nuestra naturaleza, de hacer que nuestras ideas se comuniquen al mayor número de semejantes nuestros y que se perpetuen y duren el mayor tiempo posible, es una prueba maravillosa del poder de nuestra inteligencia y una invención de las más prodigiosas con que el hombre puede vanagloriarse.

ciencia y que mientras ésta conserva el estado embrionario la palabra no existe (1).

4. Dicho ya todo lo referente á la palabra ó lenguaje oral, cúmplenos tambien decir algo sobre el *origen* y *formación de la lengua castellana*, que es la nuestra y nos sirve para expresar nuestros pensamientos, y seria falta imperdonable no dar noticias, siquiera sean brevísimas, de las varias evoluciones que esta lengua ha sufrido hasta llegar al estado en que hoy se encuentra.

La *lengua castellana*, llamada así, por haberse empezado á hablar en Castilla en los siglos medios, es la lengua nacional de España, pues supieron sus cultivadores sobreponerla á los demás dialectos que se hablaron en la Península, y quizá tambien porque el reino de Castilla fué el más poderoso entre los demás estados cristianos y el que con más tesón y constancia se propuso reconquistar el territorio ocupado por los árabes, á lo cual debió indudablemente su preponderancia política, que se llevó tras sí la influencia de la lengua, pues la que hablaban los castellanos se hizo más pronto literaria que las otras, anulándolas, en cierto modo, y dejándolas reducidas á simples dialectos. Sus orígenes, como los de la mayor parte de las cosas, están envueltos en la incertidumbre de los tiempos y en la oscuridad de los siglos; y como por otra parte una lengua no se forma en pocos años, ni es obra deliberada de ningún pueblo, resulta de aquí que es absurdo pretender que la castellana se derive exclusivamente de ésta ó aquélla, como quieren, de una parte los *latinistas*, que aseguran viene de la lengua romana, y de otra los *arabistas* cuando dan por antecedente de nuestra lengua la de nuestros dominadores los árabes (2). La formación de las lenguas se parece

---

(1) Esta teoría filosófica concuerda tambien históricamente con los datos que tenemos de las lenguas más antiguas, en las que los filólogos notan que, cuanto más antiguas y primitivas, se vé que son mas *sintéticas*, y conforme van aproximándose son más *analíticas*, porque no hay duda que los pueblos primitivos concebian más sinteticamente y tenian menos ideas y necesidades que los más modernos; las facultades no tenian el desarrollo que hoy tienen, pero en cambio poseian una potencia y alcance grandísimo; resultando que el progreso del lenguaje se ha verificado de lo sintético á lo analítico, siguiendo el estado del espíritu que miéntras permaneció en la vaguedad é indeterminación, la palabra fué vaga y sintética y á medida que las facultades iban desarrollándose, la palabra tomaba formas más determinadas y concretas.

(2) No es posible señalar un origen único á la lengua castellana, sino que deben conocerse los varios elementos que contiene, aportados por los distintos pueblos

mucho á la de esas grandes montañas, compuestas de multitud de capas que el tiempo y las revoluciones geológicas han ido acumulando poco á poco y dándoles la grandeza é inmensidad que hoy ostentan.

La lengua castellana tuvo su periodo de gestación desde el siglo IX al siglo XI; en todo este periodo se habló en las córtes de Astúrias, León y Castilla, pero aún no tenia condiciones suficientes para presentarse escrita en documentos oficiales, en los

---

que han venido á la península, y de este modo podrá, atendida la importancia y duración de la influencia de éstos en la nacionalidad española, conocerse el contingente que cada uno prestó para la lengua, y deducirse en consecuencia los verdaderos orígenes de esta rica, abundante y sonora lengua que hablamos. Iberos, celtas y celtíberos, fenicios griegos y cartagineses, segun su importancia y el carácter que tuvo su entrada en España, así influyen en la lengua y dejan rastros de ella de mayor ó menor trascendencia; porque es lo cierto que después de doscientos años que la dominaron los romanos, imponiendo á los españoles la lengua latina, aún en tiempo de César habia una lengua en la península que no era la del Lácio, y que sin embargo la usaban y hablaban la generalidad de los españoles.

La predicación del Cristianismo y la invasión de los bárbaros, si bien hizo ganar importancia al latin, no destruyó del todo la lengua primitiva, pues San Isidoro en el siglo VII de nuestra Era nos atestigua, que esta lengua existia principalmente en las pequeñas poblaciones y en los campos. La invasión de los árabes vino á dar una fisonomía especial á la nacionalidad cristiana, y los restauradores de las montañas pirenáicas eran gente acostumbrada á las fatigas de la guerra y pertenecian, no á las clases más elevadas de la ya afeminada nobleza visigoda y á los degenerados romanos, sino aquella vigorosa raza indígena, apartados como estaban, de las grandes ciudades donde la corrupción y el gusto por lo extraño son más generales y frecuentes.

Cuando en Astúrias y Aragón se proponen formar estados cristianos, en oposición á los de los árabes, echan las bases de la nacionalidad española, allí están tambien los primeros pasos de la lengua. Es cierto que la latina, como que habia sido la lengua oficial de los visigodos y de la Iglesia, y los nuevos estados querian ser continuadores de los godos, y el espíritu de la Iglesia era el que fomentaba aquellos reinos, porque la idea religiosa se oponia á los conquistadores árabes, es cierto, decimos que la lengua latina tuvo una gran influencia en la formación de la castellana; pero no es menos cierto que los elementos iberos, celtas, púnicos, griegos y cartagineses se manifestaron entonces con la mayor pujanza, atendidas las condiciones de aquellos valientes acaudillados por Pelayo. Los que quieren que el árabe aporte grandes elementos ignoran ú olvidan que los cristianos no podian tomar nada de ellos, so pena de perder el carácter de enemigos que á los cristianos convenia mantener para conservar su religión, nacionalidad é independencia. Ni los *Muzárabes* por su alejamiento de los cristianos, ni los *Mudejares* por el poco aprecio en que eran tenidos por los cristianos, pudieron dar elementos de valia para la formación de la lengua, aparte de que cuando quedaron estos últimos en las ciudades castellanas el idioma estaba ya formado.

cuales se empleaba un latin rústico y acomodado á las condiciones de la lengua usual, hasta que en el siglo XII aparece el primer monumento escrito en castellano en el *poema del Cid*. Poco después *Berceo* y *Juan Lorenzo de Astorga* la enriquecieron con sus *Poemas*, y en el siglo siguiente toma caracteres literarios en las obras prosáicas del Rey Sábio. En el siglo XIV son ya muchos los escritores, lo mismo en prosa que en verso, que la enriquecen y avaloran, mereciendo citarse al *Arcipreste de Hita*, al *Infante D. Juan Manuel* y al cronista *Lopez de Ayala*. En el siglo XV está la celebrada corte de D. Juan II, los Consistorios de la Gaya Sciencia y los nombres de poetas tan notables como el Marqués de Villena. y el de Santillana, los Manriques y el celebrado Juan de Mena. El siglo XVI es el siglo de oro de nuestra lengua y literatura y de la introducción del verso endecasílabo; el de Garcilaso, Lope y Cervantes que levantaron la lengua de Castilla sobre todos los demás dialectos y le dieron la abundancia, sonoridad y majestad que hoy ostenta (1).

---

(1) En una disertación que con el título de *Discurso sobre el origen y progreso histórico de la lengua castellana* publicamos el año de 1872, sostuvimos las mismas ideas que sustancialmente se afirman aquí, á saber: que en todo el proceso de la formación de la nacionalidad española y por consiguiente de su idioma, hubo una lengua indígena, y al rededor de ésta ejerció la latina su influencia que, con ser grandísima, no hizo, ni pudo hacer perder á la primitiva su nativo carácter y propia originalidad. En esta disertación nos extendemos con gran abundancia de datos y noticias sobre este importantísimo asunto.

LECCION XII.

5. Análisis de la palabra.—6. Descripción del aparato vocal.—7. Elementos de la voz, letra, sílaba y vocablo.—8. Elementos de la oración y su clasificación.—9. Elementos musicales de la palabra: ritmo.—9. Palabra escrita.—10. Diversas clases de escritura.

5. De la misma manera que al tratar del pensamiento vimos uno por uno los elementos que entraban en su formación, asi al hablar ahora de la palabra debemos proceder á su análisis y descomposición para conocer exactamente los elementos generadores de ella. Ante todo, debemos repetir lo que ya antes hemos dicho, que en la palabra hay dos elementos, uno físico y otro espiritual; constituye el primero la *voz* ó sonido producido por aparato vocal, y forma el segundo la *articulación* ó *inflexión* que se da al sonido, mediante la intervención voluntaria de nuestro espíritu.

6. Para poder apreciar los elementos de la voz conviene dar una idea del aparato que la produce, en el cual todos los fisiólogos han visto un instrumento musical. Consta de tres partes principales, que son: *la vibrante*, formada por las cuerdas vocales inferiores de la laringe; la *caja de resonancia*, que es el espacio comprendido entre la parte superior de la glotis y las fosas nasales, y por último el *tubo conductor* del aire, que es la tráquea y los bronquios. Las demás partes del aparato, como la lengua, los lábios y los dientes sirven como de ayuda y auxilio á las tres anteriores, y modifican é influyen en el sonido, pero no le originan. El aparato funciona por la expulsión del aire de los pulmones, conducido por la tráquea, que hace vibrar las cuerdas que hay en la laringe y modificadas las vibraciones por la *epiglotis*, que es una especie de lengüeta variable, resuena en la cavidad de la boca y fosas nasales.

En la voz hay que considerar la *intensidad*, el *tono* y el *timbre*; la *intensidad* depende de la extensión de las vibraciones, el *tono* del número de ellas, y el *timbre* de la naturaleza del cuerpo sonoro; todo lo cual combinado produce un organismo maravilloso que llamamos *voz humana* ó *palabra*, y en la que no es posible, sino mediante la abstracción, separar los caracteres físicos de los espirituales.

7. Explicado ya el aparato vocal entramos á examinar los elementos de las voces; son éstos la *letra*, la *sílaba* y la *raiz*. La primera es el elemento irreductible de la palabra y más alla del cual no podemos pasar con el análisis. Las letras se dividen en *vocales* y *consonantes*; asi dichas las primeras, porque forman diferentes cualidades de sonido ó timbres de la voz. (1) Las *consonantes* requieren el movimiento de la garganta, lengua ó lábios unido á la emisión vocal; no son verdaderos sonidos, sino modificaciones de los de las vocales, por lo cual las consonantes no se pronuncian nunca sólas, sino en unión con las primeras que siempre les siguen ó anteceden. (2)

A la unión ó liga íntima de la vocal y la consonante se llama *sílaba* que puede ser elemento físico ó espiritual, según que exprese un simple sonido ó esté dotada de significación propia; en el primer caso queda con el mismo nombre de *sílaba*, en el segundo recibe el nombre de *raiz*, que son las formas primitivas de la significación. (3)

Se llama *vocablo* ó palabra á la reunión de sonidos articulados, producidos por un conjunto de sílabas (4); la reunión de

---

(1) Las vocales, se producen por la varia disposición del aparato vocal, aunque inmóvil durante cada emisión; es decir que las distintas vocales, corresponden á la diferente posición en que el aparato se coloca, pero permaneciendo invariable hasta que se quiere producir otra nota ó vibración.

(2) De la parte del aparato vocal que se mueve para la pronunciación de las consonantes así se llaman éstas, *guturales* si es la garganta; *linguales*, si es la lengua; *labiales*, *dentales*, etc., si son los lábios ó los dientes.

(3) Las raices combinadas ó yustapuestas con las varias desinencias, forman las palabras de una misma familia, que se dicen así, porque tienen una misma significación fundamental, modificada por diversas relaciones de tiempo medio, cualidad, etc., etc.

(4) Algunas veces una sílaba, y aún una sóla vocal, forman un vocablo, que son las raices primitivas; de modo que las palabras pueden ser raices primitivas ó puras y combinaciones debidas á lá yustaposición de otros elementos á las raices; ó á composiciones diversas, cuyos procedimientos se verifican en todas las lenguas, aunque en cada una predomina siempre uno en particular.

vocablos forma la *oración gramatical* cuyo conjunto da á su vez por resultado las *cláusulas* ó *periodos*, y finalmente, la reunión de éstos produce la *obra literaria*.

8. Consideradas las palabras como *partes de la oración* se dividen en tres clases fundamentales, á saber: palabras que significan *séres*, *propiedades* y *relaciones*; las que expresan el nombre de séres ú objetos se llaman *sustantivos*, las que significan estados ó situaciones de los séres se llaman *verbos*; y las que señalan *relaciones* de otras relaciones reciben el nombre de *conjunciones*: á cada una de estas fundamentales se agregan otras complementarias; al sustantivo se junta el *adjetivo*; al verbo el *adverbio* y la *preposición* á la conjunción, contándose tambien el *pronombre* y el *artículo*, que expresan la determinación del sér segun la categoria de la existencia.

9. Para completar el estudio de la palabra diremos algo de sus *elementos musicales*, que son: la *medida*, el *movimiento*, la *tonalidad*, la *melodia* y la *armonia*, cuyas cualidades todas están comprendidas bajo la idea general de *ritmo*. Llámase así la ley musical á que deben someterse las palabras y no es otra cosa que, *la duración normal y gradualmente repetida de las vibraciones que la voz produce*. La *medida* es la unidad que se toma de las vibraciones que el ritmo establece, y se representa en la palabra por la sílaba; el *movimiento* es el grado de intensidad del espíritu por la rapidez ó lentitud de los sonidos y se expresa por la diversidad de acentos oratorios; el *tono* es la elevación ó depresión de la voz representado por el acento prosódico, de donde nace la *modulación*, que es el cambio de tono en relación á las ideas y sentimientos diferentes que pueden expresarse; la *melodia* es el resultado del cumplimiento exacto de las leyes rítmicas y la *armonia* es el orden y concierto de las ideas en relación con los sonidos.

10. Con el objeto de completar el estudio de la palabra digamos algo de la *escritura* que como ya se ha dicho es una de sus formas.

La invención de la escritura es tan importante que en vano ponderaremos sus ventajas; si el lenguaje oral es preciso y necesario para la vida del hombre, la palabra escrita lo es para el mismo como sér social. No le basta expresar y traducir sus pensamientos, es preciso trasmitirlos á los ausentes y perpetuarlos para los venideros. Por otra parte, si los hechos de su vida de-

bian conservarse, si sus creencias religiosas habian de no caer en el olvido; si sus leyes debian guardarse; si sus cantos no habian de sufrir alteraciones; si su lengua misma no habia de corromperse por las invasiones de elementos extraños á que se ven siempre expuestas, preciso era encontrar un medio de perpetuar y fijar la palabra, que al salir de los labios del que la pronunciaba se perdia para todos aquellos á quienes no llegaba la vibración de su sonido (1).

Pero á parte de la importancia que la escritura tiene para el fin social y progresivo del hombre; demuestra tambien el más alto grado de sus facultades creadoras y es también el ejemplo más grandioso de sus innovaciones. Ninguna de las que ha realizado, con ser tantas y tan trascendentales, presenta maravillas tan sorprendentes, ni mecanismo más delicado, si bien es cierto que ninguna le ha costado tanto trabajo y perseverancia, pues hay un inconmensurable espacio de tiempo desde las primeras representaciones de los objetos hasta el estado en que hóy se encuentra despues de la invención de la imprenta, que significa y atestigua una labor infatigable y asídua y una perseverancia heróica, explicable sólo, atendida la necesidad é importancia que la escritura ha tenido para el hombre; trabajo y mérito que hoy no apreciamos, porque la fuerza del hábito nos lo hace como invención facilísima y hacedera.

11. No pretendemos ni tampoco podriamos señalar los *orígenes de la escritura*; lo que si puede asegurarse es que fué muy posterior al perfeccionamienio del lenguaje y debido á la necesidad que el hombre sentia de comunicarse y propagar sus ideas. Los primeros pasos de la escritura fueron la representación *figurativa*, como que es la más natural y sencilla, pues el que queria manifestar una cosa la representaba por el dibujo ó pintura de la cosa misma; pero este sistema tenia dos graves incon-

(1) A la invención de la escritura se debe la creación de muchas ciencias y el desarrollo de todas; la gramática, la crítica y otras no hubieran existido sin la escritura; por esta maravillosa invención el hombre de la edad presente recibe lo que sabia el hombre de las edades anteriores; merced á ella somos deudores á nuestros antepasados de lo que supieron y por medio de ella lo trasmitimos á los venideros, enriqueciéndolo con lo que nosotros hayamos podido descubrir, estableciendo de este modo la ley de solidaridad entre los hombres, sacándolo todo del círculo parcial de las localidades y naciones para elevarlo à la región de lo universal y general, de lo social y humano.

venientes; la lentitud y espacio que el dibujo necesita, y el de que hay muchas cosas ideales que no tienen representación sensible, y entonces se discurrió el modo de representar una cosa espiritual por una material en virtud de cierta analogía ó semejanza que existe entre ellas; (1) á esta escritura se llamó *ideográfica*. Pero aún era esto muy complicado, expuesto á confusiones y pobre de expresión, y despues de muchos ensayos y combinaciones entre la escritura figurativa y la ideográfica se descubrió la *fonética*, que consiste en representar las letras ó elementos irreductibles de la palabra por una figura ó forma aislada: y como analizados estos sonidos son pocos relativamente, con pocas figuras tuvieron bastante para representar todas las palabras, combinando las formas aceptadas. (2)

A Cadmo oriundo del Egipto se atribuye la invención ó introdución de las letras en Europa y los descubrimientos verificados en este mismo siglo en la civilización egipcia y pueblos asiáticos confirman la tradición mitológica de Cadmo. En Egipto tuvo la escritura los mismos tres periodos que hemos dicho, llamados allí *geroglífico hierático* y *demótico*, que corresponden al figurativo, ideográfico y fonético. Pero el periodo propio del *alfabetismo*, ó sea la representación de las letras, se verifica de un modo más determinado y completo en la escritura *cuneiforme*, llamada así porque las letras están representadas por cuñas ó combinaciones de cuñas; esta escritura fué usada en los imperios Medo-Persa y Asirio. Por último los fenicios, con sus viajes y espediciones comerciales, con el establecimiento de sus importantes colonias en Europa introdujeron, facilitaron y hasta popularizaron la es-

---

(1) Sirva de ejemplo de esta clase de escritura la representación egipcia de la idea de la *eternidad* por el *círculo*; pues no teniendo aquella principio ni fin, y no viendo en la línea que forman el círculo, ni lo uno ni lo otro creyeron que ésto era suficiente analogía para representar aquélla por éste.

(2) Que el progreso de la escritura ha recorrido estos tres periodos y que el uno es consecuencia del otro nos lo prueba el exámen de los monumentos primitivos de los pueblos antiguos. Los chinos que son los primeros de entre los pueblos que usaron la escritura, empezaron por la figurativa, continuaron con la ideográfica y concluyeron por una combinación de signos, mezcla de formas ideográficas y fonéticas. Esta circunstancia hace muy difícil la lectura de los escritos chinos por lo que han tenido necesidad de buscar claves para descifrarlos. Lo mismo exactamente puede decirse de los antiguos mejicanos y de otros pueblos de América que era igualmente figurativa é ideográfica.

critura, desde cuya época ya puede decirse que es conocida su marcha y progresos. (1)

Se han usado varios métodos de lectura, aunque la más generalizada es la de izquierda á derecha que nosotros tenemos; los chinos leen de arriba abajo en columnas; las lenguas semíticas escriben de derecha á izquierda y los antiguos griegos tuvieron la escritura que llamaron *Boustrofedon*, procedimiento semejante al que emplean las yuntas de bueyes para arar las tierras, que al terminar un surco, vuelven á empezar otro en el mismo lado.

---

(1) Con la escritura hierática y demótica de los egipcios y la cuneiforme de los medo-persas y asirios entra ya en el periodo del alfabetismo; con la escritura *sanscrita* y *hebráica*, en cuyos signos de las letras queda un remedo, siquiera sea lejano de los de la escritura ideográfica se completa el proceso del lengnaje escrito.

LECCIÓN XIII.

12. Cualidades de las voces ó palabras é importancia de este estudio.—13. De la pureza y corrección —14. Vicios opuestos: del *barbarismo*, *neologismo* y *arcaismo*.—15. De la propiedad, precisión y exactitud, vicios opuestos; de la *sinonimia*.

12. Entre las varias cualidades que deben tener las voces ó palabras se encuentran, como más principales, las siguientes: *pureza* y *corrección; propiedad*, *precisión* y *exactitud; claridad; decencia; melodía*; *naturalidad* y *oportunidad*, cuyo examen y conocimiento expondremos en la presente lección y la siguiente á fin de darle toda la extensión que tan importante asunto requiere.

Con efecto, el contenido de estas dos lecciones es uno de los tratados más importantes de la Retórica; porque el escritor que no tenga el juicio y conocimiento bastante para el uso y empleo de las palabras nunca llegará á conseguir el objeto que se proponga. De la elección de aquéllas depende la acertada expresión del pensamiento y conseguir, si es poeta, trasmitir á los que le lean ó escuchen las representaciones bellas que concibe; si orador, persuadir á los oyentes y hacerlos sentir las emociones que tienen agitado su corazón (1).

---

(1) Los preceptistas se han extendido demasiado en dar reglas para la elección de las palabras, llevados, sin duda, por la importancia del asunto y por el deseo de ser útiles á los que aspiran á escribir para el público; nosotros repetimos aquí lo que decíamos al tratar de la elección de los pensamientos; las reglas aquí no bastan, pues si bien son muy convenientes, el saberlas perfectamente no es lo bastante para escribir con elegancia, sino se tiene el talento suficiente y se ha hecho un estudio del lenguaje en los escritores de nota. De modo que este asunto no consiste en el empirismo de las reglas, sino que es preciso el estudio filosófico del idioma; y el que intente hablar ó escribir, necesita antes prepararse en el conocimiento detenido de las palabras y en las formas especiales de su locución.

13. La primera cualidad de las palabras es la *pureza*, que consiste *en que pertenezcan al fondo común del idioma y que estén usadas por los buenos escritores* y *los que conocen perfectamente el idioma*. En la formación y extructura de las lenguas tiene tanta influencia el *uso* que es como dijo Horacio el *árbitro* y *juez* del lenguaje. No sirve querer dar vida á una palabra, si el uso la desecha; ni, por el contrario, es posible rehusarla, si el uso la impone, entendiendo siempre: «*el uso de los buenos escritores*.» Cuando las palabras son puras y tienen además el aire distintivo y peculiar de la lengua, se llaman *castizas*.

Cualidad parecida á la pureza y que se relaciona en cierto modo con ella es la *corrección;* pues consiste en que la palabra *en su extructura material* y *en su concordancia* y *régimen se conforme con las reglas gramaticales*; y como éstas en cada idioma están deducidas de los principios generales del lenguaje y de las condiciones y usos particulares de cada uno, síguese de aquí, que en último caso, la *pureza* y *corrección* de las palabras se refieren á un mismo orden de ideas, á saber: á fijar el origen genealógico y la naturaleza de las palabras.

14. Los vicios que se oponen á la pureza y corrección de las voces son: el *barbarismo*, *neologismo* y *arcaismo*; consiste el primero en el uso de palabras tomadas de otros idiomas y que chocan con la pronunciación y forma de las nuestras. El barbarismo se debe principalmente al inmoderado afan de imitar las costumbres, modas, vida y gustos de pueblos extraños al nuestro, y por consiguiente al destructor propósito de nombrar estas modas, gustos y costumbres con las mismas palabras del pueblo de donde se toman.

Se llama barbarismo, porque esta palabra es onomatopéyica, pues los romanos llamaban *bárbaros* á todos los que no pronunciaban bien su lengua, produciendo una especie de *balbuceo*, pues verdaderamente las palabras introducidas de otras lenguas se pronuncian por lo regular mal en la que se introducen. Los barbarismos reciben el nombre de los pueblos de donde se toman las palabras: así se dice, *galicismo*, *italianismo*, etc , etc.; si bien estos nombres se aplican con más propiedad á los giros ó locuciones extrañas á la lengua de que hablarémos al tratar de las cláusulas. Ejemplos de barbarismos son para nosotros las palabras francesas *soirée*, *toilette* y otras muchas que pudieran citarse.

El *neologismo* consiste en la introducción de voces nuevas, ya por *capricho*, ya por pura *necesidad*; en el primer caso debe procederse con muchísimo cuidado, porque la mayor parte de las veces constituye un vicio; en el segundo deben observarse escrupulosamente las reglas de *derivación y composición* de la lengua, dándole á la palabra el aire y corte de aquella en que se crean ó inventan. Cuando haya necesidad de crear una nueva palabra correspondiente y representando una idea y objeto nuevo que hasta entonces no se ha conocido, puede y debe hacerse, pero trayéndola de la lengua madre de aquella en que se quiere usar, y si la palabra se ha usado ya en otra lengua y hay necesidad de introducirla en la nuestra, debe amoldarse y adaptarse á las condiciones y leyes prosódicas de ésta.

Los latinos buscaban sus palabras nuevas en la lengua griega, nosotros los españoles en la latina y en la griega, pero acomodándolas á las condiciones de nuestro idioma. También en castellano hay muchas palabras originales de dos de la misma lengua, como *ali-caido*, *pati-zambo*, *perni-quebrado;* otras se componen de las preposiciones *re*, *con*, *dis*, *ante*, *super*, *sub*, etc., y un nombre verbo ó adjetivo, como *re-cuerdo*, *re-caigo*, *re-curso*, etc. etc., pero el estudio de la composición y derivación de las palabras corresponde más bien á los tratados gramaticales que á los retóricos; no lo haremos, por lo tanto, pero sí aconsejamos á los que se propongan escribir que este estudio es importantísimo y muy eficaz para conocer el idioma y saberlo usar con buenos resultados.

Llámase *arcaismo* al uso de voces verdadera y legítimamente anticuadas, porque no todas las que por tales se tienen lo son en realidad. Los que pretenden cultivar una lengua deben procurar que los casos de desuso y abandono de una palabra no sean muy frecuentes porque la empobrecen: deben, pues, los escritores procurar traer al uso y generalizar aquellas palabras que teniendo en la lengua una significación propia y genuina han ido quedándose como olvidadas, privándose así al idioma de una riqueza que difícilmente se subsana; pero las que verdaderamente sean arcáicas no deben usarse en las obras serias, ni prodigarse en las jocosas. Pueden citarse como ejemplos de arcaismos los siguientes: *maguer*, *guisa*, *aquende*, *allende*, *facer la via*, etcétera.

Se falta á la corrección de las palabras, cuando se altera su

extructura, como *felice* por *feliz; entonce* por *entonces; guarte* por *guardate* y otras; pero todo esto sólo es permitido al poeta, que en la prosa casi nunca puede tolerarse; con respecto á la concordancia y régimen no hay más que observar las reglas gramaticales, y sólo en algunos casos, que respondan á leyes eufónicas ó de buen sonido, cabe el usar, por ejemplo, como masculino un femenino y viceversa; asi decimos *el arca*, *el ala*, y no *la arca*, *la ala*, etc.

15. *Propiedad*, *precisión* y *exactitud*. Estas tres cualidades se refieren á un mismo objeto y tienden á un mismo fin, que es, á que la palabra signifique y exprese aquello que queremos expresar, en cuyo caso se llama *propia*; si no dice todo lo que queremos, se falta á la *precisión*; y cuando expresa otra idea de la que convenga á nuestro objeto, se dice que no es *exacta*. La palabra puede ser pura y correcta y, sin embargo, no ser propia; las palabras *romper* y *rasgar* son puras, pero si se dice *rompió un papel*, *rasgó un cristal*, se usarán con suma impropiedad; porque el papel se rasga, no se rompe, y el cristal al contrario se rompe y no se rasga; con los verbos *caber* y *coger* se falta tambien muchas veces á la propiedad, usando el segundo en lugar del primero, cuando son cosas completamente distintas.

Para no faltar á la propiedad de las palabras conviene tener presente su significación usual para no confundirla, expresando ideas diferentes, pues en realidad no hay verdaderos *sinónimos*. Llámanse así las palabras que expresan una misma idea; y decimos que no hay verdaderos sinónimos, porque aunque dos ó más palabras signifiquen una misma idea general, no sucede lo mismo cuando se aplican á determinados casos, por ejemplo: las palabras *pensar* y *discurrir* parece que son sinónimas y sin embargo, hay notable diferencia, porque *pensar* es una operación puramente intelectual, de *pensamiento; discurrir* es andar al rededor de una cosa, y por analogía pensar; pero aún se nota esta diferencia en estas locuciones, «*discurrió un pretexto*» y no «*pensó un pretexto*», porque la significación de discurrir es más material y la de pensar es sólo interior y espiritual.

La propiedad, precisión y exactitud de las palabras exigen del escritor una instrucción solidísima en el lenguaje que usa, una inteligencia perspicaz para conocer el valor y alcance de las palabras, empleándolas á su debido tiempo y lugar; de modo, que represente el objeto para que sea propia, que lo exprese sin

aditamento alguno para que sea precisa, y que vaya acompañada de las notas ó circunstancias que indiquen la última diferencia para que sea exacta. La *propiedad*, pues, consiste en que la palabra no represente otra idea distinta de la que queremos expresar; la *precisión* que no se enuncie en términos genéricos que puedan aplicarse á otros objetos; y la *exactitud* en rodearla de todas las circunstancias necesarias para expresar lo que nos proponemos.

LECCION XIV.

16. De la claridad de las palabras y de los vicios que á ella se oponen.—17. De la decencia y melodía.—18. De la naturalidad y oportunidad.—19. Del epiteto y sus reglas.

16. Las palabras son *claras* cuando ofrecen un solo sentido y se conocen y entienden con facilidad y por aquellos á quienes van dirigidas. La importancia que esta cualidad dijimos tenia para el pensamiento la reproducimos aqui tratando de las palabras; de nada servirian éstas, sino se entienden á primera vista, por lo tanto es ocioso encarecer la importancia de la claridad de las palabras, cualidad que por su propia necesidad se recomienda.

Contra la claridad existe el uso de voces *técnicas*, *cultas*, *equivocas* y *homónimas*.

Son palabras *técnicas* las pertenecientes á ciencias, artes y oficios. Cada una de estas manifestaciones tiene su nomenclatura particular, que es de un mérito innegable para ella, porque facilita muchísimo la comprensión y claridad de lo que se dice; pero es necesario para que produzcan estos resultados que las conozcan aquellos á quienes estas palabras van dirigidas, pues de no ser así se convertiria en oscuro y confuso lo que se pretende que sea claro. Por ejemplo, si á bordo de un buque no se ordenaran las maniobras con las palabras que el arte de la marineria tiene aceptadas, no seria fácil que se ejecutaran con la prontitud y ligereza que el arte requiere, pero empleando la nomenclatura propia, todos los marineros entienden fácilmente lo que se les ordena, en cambio el pasajero que va en el buque, ajeno á aquellas maniobras y nombres, las contempla sin entender una palabra.

El uso de las voces técnicas conspira á la claridad cuando se usan en las ciencias y artes respectivas; y es un vicio cuando

se emplean fuera de ellas y sin oportunidad. En las obras elementales son también necesarias las palabras técnicas, pero cuidando explicarlas convenientemente. Hay tambien muchas palabras técnicas cuyo frecuente uso las ha hecho ya comunes, como *circunferencia*, *esfera*, *ángulo*, etc.

Pueden citarse muchísimas palabras técnicas, así *polígono*, *tangente*, *secante* que lo son de la geometría; *ecliptica*, *equinocios*, *solsticios*, de la geografía; *prosopopeya*, *paradoja*, etc. de la retórica, y otras muchísimas que seria largo enumerar.

Se llaman voces *cultas* á las procedentes de lenguas sabias, que no siendo técnicas, se usan despues de formada ya la lengua. En la nuestra son cultas las que proceden del latín y griego que se usaron en castellano después de formada ésta; ejemplo: «No te *apropincues* á mi, hermana *libidinosa*, que empañarás el candor de mi castísimo *vulto*»: las palabras *apropincuarse*, *libidinosa* y *vulto* son cultas, y el uso exagerado de nuestros poetas y escritores del siglo XVII, originó el llamado *culteranismo* ó *gongorismo* por haber sido D. Luis de Góngora, (poeta notabilísimo á no haber sido por esto) el corifeo de esta escuela (1). Las palabras cultas pueden servir algunas veces para sustituir á las que en castellano expresan ideas deshonestas, bajas y sucias como *estupro*, *meretriz*, *erutar*, *ano*.

Es *equivoca* la palabra que tiene dos sentidos diversos, como *sierra*, *canto*, *cabo*; la primera puede significar el instrumento ó herramienta de carpintero, ó la reunión de montes; el segundo puede ser: la *acción de cantar*, un *pedazo de piedra* ó el *perfil* ó *parte mas delgada* de un objeto; y el tercero puede ser una porción de tierra que se introduce en el mar; puede ser una cuerda ó el extremo de ella y también un grado en la milicia. Por lo que sigue ó antecede se conoce el sentido en que se toma la palabra y sirve en las composiciones festivas para lucir ingenio, jugando del vocablo, con el fin de expresar pensamientos deli-

(1) La corrupción y mal gusto del culteranismo tuvo enemigos de tanto ingénio y talento como Quevedo y Lope de Vega. El primero escribió contra ellos: *La culta latini-parla*, sátira ingeniosísima y mordaz y el segundo burlándose también de los cultos termina así un agudísimo soneto:

—¿Entiéndes, Fabio, lo que voy diciendo?
—¡Y toma si lo entiendo!—Mientes, Fabio,
¡Si soy yo el que lo digo y no lo entiendo!

cados, sutiles é ingeniosos: sirva de ejemplo el siguiente trozo de un romance de Quevedo.

Más *alcaides* he tenido
Que el castillo de Milán,
Más *guardas* que el monumento,
Más *hierros* que el Alcorán,
Más *sentencias* que el derecho,
Más *causas* que el no pagar,
Más *autos* que el dia del Corpus,
Más *registros* que un misal.

Se llaman *homónimas* las palabras, que escribiéndose y leyéndose de la misma manera, pueden ser dos partes distintas de la oración, como *amo*, *vino*, *velo*, que pueden ser sustantivos los tres, ó presentes de indicativo de *amar*, *venir*, *velar*; los anteriores se llaman homónimos perfectos á diferencia de otros, que variando en alguna letra ó sílaba se llaman imperfectos, en los que la rapidez de la pronunciación no deja percibir la diferencia, como en *bacia* nombre y *vacia* adjetivo, *sobrevino*, participio, y *sobre-vino* la preposición y su complemento. Las palabras equívocas y las homónimas están relegadas exclusivamente para las composiciones jocosas, en las sérias nunca deben usarse á no ser en ocasiones muy contadas y oportunamente traidas.

17. La *decencia* de las palabras consiste en no emplear las que significan objetos súcios, deshonestos y bajos. De esto poco hemos de decir; el escritor que se estime en algo debe proscribirlas inexorablemente, y cuando el asunto imperiosamente lo exija, deberá buscarse un rodeo conveniente y oportuno para enunciarlo, como antes se ha dicho, por medio de palabras que procedan de otras lenguas, que no tengan el realismo y groseria que las de la propia.

La *melodía* consiste en que las palabras sean gratas al oido y fáciles á la pronunciación: en la lección XII cuando hablamos de los elementos musicales de la palabra dijimos lo bastante sobre este asunto y á lo allí dicho nos remitimos al tratar aquí de la melodía.

18. La *naturalidad* de las palabras estriba en que el escritor las presente y diga de modo que parezca que, en igualdad de circunstancias, á nosotros también se nos hubieran ocurrido, y como si el que las emplea no le hubieran costado trabajo el buscarlas, á lo cual se llama también *facilidad*. La *oportunidad* con-

siste en emplearlas de la manera más acomodada al caso que se aplica: así en un paraje sério, las palabras serán escogidas y por el contrario, en composiciones en que debe emplearse el estilo llano no han de usarse palabras altisonantes y campanudas.

19. Para terminar todo lo referente á las cualidades de las palabras, diremos, por último, algo de los *epitetos*.

Se llaman así á los adjetivos, cuando se emplean para caracterizar perfectamente un objeto; á veces los epítetos son sustantivos y aun oraciones enteras, como por ejemplo, el *audaz* marino hablando de Colón: la *perla* de la literatura española para ensalzar á Cervantes, y aquel de Argensola para calificar al sueño: *Imagen espantosa de la muerte*.

Las condiciones de los epitetos se reducen todas á caracterizar perfectamente el objeto distinguiéndole é individualizándole de entre todos los demás y consiguiendo esto por un rasgo característico, ó una analogía valiente ó delicada. El escritor de genio encuentra facilidad suma en el uso de los epitetos, porque descubriendo relaciones, analogías y cualidades delicadísimas y numerosas en los objetos, por ellas los diferencia y caracteriza, bastándole una sola palabra, el *epiteto*, para diferenciarlos fundamentalmente y presentarlos con novedad y valentía. Los escritores medianos suelen emplear los epitetos con poca fortuna, de modo, que en la mayoría de los casos, no son tales epitetos, sino simples adjetivos.

Las reglas que pueden darse para el uso de los epitetos son tres:

1.ª Que sean oportunos.

2.ª Han de ser interesantes, realzando el objeto.

3.ª No han de prodigarse, de suerte que lleguen á producir amaneramiento en el lenguaje.

LECCIÓN XV.

20. De la cláusula, su definición y diferencia entre ella la sentencia y la frase.—21. División de la cláusula.—22. Sus cualidades principales.—23. De la pureza de la cláusula y vicios contra ella.

20. En las lecciones anteriores hemos considerado aisladamente las palabras, señalando sus cualidades más principales, ahora vamos á examinarlas reunidas y formando un pensamiento completo, viendo á la vez tambien las cualidades de que estos grupos de palabras deben estar adornados.

Cláusula es el conjunto de palabras que forman sentido perfecto. Esta palabra viene del latino *claudere*, cerrar, porque con efecto, encierra un pensamiento completo. No debe, ni puede confundirse la cláusula con la *sentencia*, la *frase* y *periodo*. La *sentencia* es tambien un conjunto de palabras, pero con la tendencia á establecer un precepto ó á formular un principio axiomático, por ejemplo. «*Come poco* y *cena más poco, que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago.*» «*Jamás virtud quedará sin recompensa, y todo pecado llevará tras sí el castigo* »

La *frase* se aplica propiamente á ciertas maneras de decir especiales de la lengua, por ejemplo: «*Andar á caza de gangas.*» «*Tratarse á lo rey*» y tambien á ciertas locuciones enfáticas que dicen más de lo que suenan *¡Santiago y cierra España!* El *periodo* es una forma particular de la cláusula, como luego veremos, y no puede confundirse con ella. De todo lo cual se deduce que la sentencia y la frase pueden formar y de hecho forman por sí solas una cláusula, pero no es precisión que en toda cláusula haya una sentencia ó una frase; y por lo que hace al periodo, siendo una forma especial de la cláusula, se infiere que todos lo son, pero no es periodo cualquier cláusula.

21. Las cláusulas se dividen atendida su *extensión* y su *forma*. Por su *extensión* en *cortas* y *largas;* por su *forma* en *simples* y *compuestas*, y en *sueltas* ó *periódicas*.

Las cláusulas *cortas* son las que contienen uno ó más pensamientos principales, sin que vayan modificados ó ilustrados por otros, por ejemplo: «*Los buenos buscan á los buenos,* y *los malos á los malos.*» Las cláusulas largas son las mismas cortas añadidas ó ampliadas; asi, el ejemplo anterior puede convertirse en cláusula larga diciendo: «Los buenos buscan á los buenos, *porque convienen con ellos* y *juntos practican la virtud;* y los malos con los malos, *porque se celebran* y *aplauden mútuamente sus vicios.*»

Establecer una regla fija sobre el uso de las cláusulas cortas y largas sería un absurdo; porque ni todos los pensamientos se presentan y ofrecen sin ilustraciones y aditamentos, ni todos necesitan aclaraciones y accesorios; por otra parte, el propósito de que todas las cláusulas sean ya cortas, ya largas produce siempre cierto amaneramiento y afectación, que debe evitarse con la oportuna mezcla y variedad de unas y otras.

Las cláusulas *simples* son las que constan de una sola oración principal: *el hombre* de valor *arrostra la muerte con serenidad;* y *compuestas*, cuando en la cláusula hay dos ó más oraciones principales: ejemplo:

«Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente; que no les mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo.»

Las cláusulas se llaman *sueltas*, cuando las proposiciones principales no están ligadas por conjunciones expresas, relativos, gerundios ú otras partículas conexivas, como en este ejemplo:

«Los malvados encuentran cómplices; los voluptuosos, compañeros en la disolución; los interesados, sócios; los políticos, facciosos; los príncipes, cortesanos; los hombres de bien son los únicos que encuentran amigos.»

Se llaman cláusulas *periódicas* ó propiamente *periodos* á aquellas cuyas oraciones principales se unen y relacionan por medio de conjunciones, gerundios y relativos. Como el *periodo* es la cláusula más completa y extensa se consideran en él los *miembros* ó *colones* y los *incisos*. Se llaman *miembros* ó *colones* á las diferentes oraciones principales de que constan las cláusulas compuestas ó periódicas; é *incisos* y también *comas* á las oraciones incidentales y complementarias que se juntan á las princi-

pales. Segun el número de miembros asi reciben los nombres de *bimembres*, *trimembres*, *cuatrimembres*, si constan de *dos*, *tres* y *cuatro* miembros respectivamente; cuando pasan de cuatro reciben entonces el nombre de *rodeo periódico*, pero si fuesen tantos, que fatiguen la pronunciación se llama *tasis*.

En todo periodo pueden considerarse dos partes: una aquélla primera en que el sentido parece que va ascendiendo y como que queda en suspenso y se llama *prótasis* ó *antecedente;* otra en que el sentido desciende y se completa, que recibe el nombre de *apódosis* ó *consiguiente*. A continuación se ponen ejemplos de todas estas formas y variedades para que prácticamente se compruebe la doctrina expuesta.

EJEMPLO DE CLÁSULA COMPUESTA Ó PERIÓDICA:

«La poesía, señor hidalgo, á mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo estremo hermosa, á quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella.»

(Cervantes.)

EJEMPLO DE PERIODO DE DOS MIEMBROS:

«Si los buenos se suelen hacer malos en la grandeza de los puestos;—los malos se harán peores en ellos.»

DE TRES.

«Fué tanto el asombro de Motezuma cuando se vió tratar con aquella ignominia;—que le faltó al principio la acción para resistir,—y despues la voz para quejarse.»

(Solís.)

Periodo de cuatro miembros con la determinación de la prótasis y apódosis:

«*Prótasis:* Apenas habia el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos:—y apénas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habian saludado con dulce y melíflua armonía la venida de la rosada aurora;—(*apódosis*) cuando el famoso caballero D. Quijote de la Mancha subió sobre su famoso caballo Rocinante,—y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.»

(Cervantes.)

Inútil es preceptuar nada sobre el uso de las cláusulas *sueltas* ó *periódicas*, pues como antes hemos dicho, depende de las condiciones del pensamiento y de la manera particular como el escritor le concibe; cuando predominan las cláusulas sueltas, el lenguaje es cortado, y suele pecar de oscuro, queriendo el escri-

tor ser breve; y con las periódicas se suele caer en la redundancia y profusión. En la combinación armónica de unas y otras estriba el verdadero mérito y realiza el escritor la variedad consiguiente para no hacerse demasiado desabrido y afectado en unos casos y en otros ampuloso y acompasado. Por otra parte, cada asunto tiene su forma propia y adecuada; así en las obras doctrinales, científicas y morales parece que deben predominar las cláusulas sueltas, y en la oratoria, novela é historia sientan mejor los períodos numerosos, llenos y sonoros, que tanto halagan al oido y satisfacen á la imaginación.

22. Las *cualidades de las cláusulas* son las siguientes: *pureza*, *unidad*, *claridad*, *fuerza ó energía* y *armonía;* las tres primeras son indispensables en toda cláusula, y las dos restantes son también muy convenientes, si la composición ha de producir un efecto dado y una impresión agradable que interese nuestra atención. De la *pureza* nos ocuparemos en esta lección y dejaremos las restantes para la siguiente.

23. Será *pura* una cláusula, cuando, además de que todas las palabras que la compongan pertenezcan al fondo comun del idioma, su enlace y conexión guarde también la debida conformidad con la sintaxis de la lengua y tenga el giro castizo peculiar de ella.

Los vicios que se oponen á la pureza de la cláusula son: el *solecismo*, *idiotismo*, *neologismo y provincialismo*. El *solecismo* es una infracción de las leyes sintáxicas, ejemplo: «*empaparse* con *la lectura de las novelas*,» en vez de «*empaparse* en *la lectura* de las novelas;» «*medias para niños de estambre*:» en vez de, «*medias de estambre para niños*.» El solecismo representa en la oración lo que el barbarismo en las palabras, pero sus consecuencias son muchísimo más funestas para el lenguaje; porque de la introducción de una palabra sólo se sigue el perjuicio de la palabra misma, pero con la aceptación de un giro se ataca á los fundamentos del idioma, socavándole en su base.

Los *idiotismos* consisten en aplicar los modismos en términos que expresen un disparate; del modismo castellano «hacer memoria» sacó burlándose el festivo Iglesias el *idiotismo* con que termina el tan conocido epigrama:

Haz tambien entendimiento
Que te costará lo mismo,

Los *neologismos*, llamados ahora sintáxicos para diferenciarlos de los de palabra, consisten en introducir giros y locuciones de otras lenguas á la nuestra, los cuales reciben los nombres de *grecismo, latinismo, italianismo, galicismo* etc. segun la lengua de que procedan. Lo que hemos dicho de los solecismos debe aplicarse igualmente á los neologismos, pues cuando la lengua de un pueblo está en condiciones de influir, bien por sus conquistas, bien por el estado floreciente de las ciencias y de las artes, corren peligro las otras en quien influye de perder su peculiar carácter, porque la moda, los gustos del pueblo conquistador y floreciente avasalla y perturba con sus invasiones las leyes particulares de la lengua del pueblo menos floreciente. En castellano tenemos desde ya hace tiempo este peligro con nuestros vecinos los franceses, que más adelantados que nosotros nos imponen sus costumbres, sus modas y también su lengua. (1)

Los *provincialismos*, como su mismo nombre indica son maneras peculiares y características de hablar en las distintas provincias en que se habla un mismo idioma ó dialectos semejantes á él. También cuando estos giros abundan en la lengua principal la desnaturalizan y descomponen, por lo que deben con cuidado evitarse. En la lengua castellana las provincias que tienen un acento y giros más ajenos á ella son las gallegas al norte y las andaluzas al mediodia; y entre los dialectos más importantes se encuentran el catalán y valenciano.

---

(1) Ya el célebre Iriarte á fines del siglo pasado debió conocer este peligro prácticamente cuando escribió su aplaudida fábula: «*Los dos loros* y *la cotorra*,» donde el poeta opone con mucha gracia, á un *galicismo* una frase castiza, cuando la cotorra se vé motejada de *purista* en estos versos:

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

LECCIÓN XVI.

24. De la unidad de la cláusula y reglas para conseguirla.—25. De la claridad y sus vicios.—26. De la fuerza ó energía.—27. De la armonía de la cláusula y sus fundamentos.—28. Diversas clases de armonía.

24. La *unidad* de la cláusula consiste en que sus partes estén conexionadas de tal manera que produzcan el efecto de una sola y única impresión. Esta condición es esencialísima en la cláusula, pues sino se cumple, y el pensamiento se presenta con difusión y vaguedad, no llenará los fines que todo escritor debe proponerse, que es interesar y cautivar la atención de aquellos á quienes el escrito va dirigido.

Las reglas que deben guardarse para conseguir la unidad de la cláusula son tres, á saber:

1.ª La idea capital debe sobresalir y descollar entre todas las demás, evitando cuidadosamente que por no ser así aparezca como ahogada por multitud incidentes, que exigen exposición separada.

El P. Mariana falta á esta regla, cuando hablando del sitio y y destrucción de Sagunto dice:

«En el mismo punto cayó en tierra una torre despues de muy combatida, que dió libre entrada á los soldados en la ciudad, que ardia toda en vivas llamas y en fuego encendido por sus mismos ciudadanos, y el enemigo procuraba apagar; que era igual desventura por el un respeto y por el otro; de tal manera la guerra muda las leyes de la naturaleza en contrario.»

2.ª El sugeto de las oraciones debe ser el mismo, pues cuando se muda con frecuencia el sugeto en una cláusula se falta á la unidad como en este ejemplo:

«Después que nosotros anclamos, ellos me desembarcaron, y allí fuí saludado por todos mis amigos; quienes me recibieron con las mayores muestras de ternura.»

3.ª No cortar la cláusula con largos é inoportunos paréntesis.

Tambien el P. Mariana falta á esta regla en la siguiente cláusula, en la que hablando de Pelayo dice:

«Sucedió muy á propósito que desde Vizcaya (do estaba recogido después del desastre de España), viniese á Astúrias, (no se sabe si llamado, ó si de su voluntad), por no faltar la ocasión, (si alguna se presentase), de ayudar á la pátria común.»

Por último, la cláusula debe cerrarse y redondearse para que satisfaga á la inteligencia, llene las exigencias del oido, y no quede cabo ni idea alguna suelta, sino que termine y concluya perfectamente.

La *precisión* que muchos retóricos ponen entre las cualidades de la cláusula, la referimos nosotros á la unidad; porque ésta será mas perceptible cuando en ella no haya ni más ni ménos ideas y palabras, pensamientos y oraciones que las extrictamente necesarias, sin que sobren ni falten para la expresión del pensamiento

25. La *claridad* consiste en que el pensamiento contenido en la cláusula se comprenda á primera vista y sin esfuerzo por aquellos á quienes va dirigido, supuestos siempre los conocimientos necesarios para ello. Los vicios opuestos á la claridad son la *oscuridad* y la *ambigüedad*, producidas siempre por faltar á las leyes gramaticales, principalmente á la construcción ó colocación de las palabras. Así son viciosas y oscuras las cláusulas en que los adverbios, los relativos y los pronombres no se colocan en el lugar que les corresponde, que es junto, ó lo más cerca posible de la palabra á quien modifican.

Los siguientes ejemplos demostrarán la *oscuridad* ó *ambigüedad* de la cláusula por la mala colocación de los *adverbios*, *relativos* y *pronombres*:

«*Muchas veces* el vulgo con sus malicias oscurece la verdad por ser los hombres inclinados á lo peor, en especial cuando se atraviesan causas de envidia y ódio.»

Si el adverbio *muchas veces* se hubiera puesto después del verbo *oscurece* estaria claro el sentido.

«Y el primero que fué á descargar el golpe fué el colérico vizcaino, *el cual* fué dado con tanta fuerza y con tanta fúria, que á no volvérsele la espada en el camino, aquél solo golpe fuera bastante para dar fin á su rigurosa contienda, y á todas las aventuras de nuestro caballero.»

Cervantes debió haber puesto el relativo *el cual* inmediatamente después de *golpe* que es su antecedente y no detrás de vizcaino.

«El general romano venció á Anibal con *sus* ardides.»

¿De quién eran los ardides? ¿del general romano ó de Aníbal? Aquí el pronombre *sus* produce ambigüedad; y es muy conveniente pararse en éstas que parecen pequeñeces, pero que influyen muchísimo en la *claridad*, faltando á ella muchas veces por descuido y negligencia los escritores mas aventajados.

26. La *fuerza* ó *energía* de la cláusula depende la mayor parte de las veces de su *unidad*, *precisión y claridad*, juntamente con la importancia del pensamiento que encierra; así que serán enérgicas todas aquellas que producen en nosotros una impresión viva y profunda por la trascendencia del pensamiento y por la íntima trabazón de sus partes. Casi todas las reglas que se dan para conseguir la energía de las cláusulas son comunes para la unidad y precisión; cúmplanse éstas, y como el pensamiento no sea una vulgaridad, la cláusula resultará enérgica.

27. *Armonía de la cláusula.* Las condiciones musicales que reconocimos en la palabra, tienen su más exacta aplicación al ocuparnos de la armonía de la cláusula; condición es ésta tan necesaria, que muchas veces bajo la suavidad de los sonidos y la cadencia de los períodos se ocultan las ideas más comunes y de menos importancia, siendo tan agradable á nuestro oído la sonoridad en la locución y rotundidad en la frase que sólo esto basta á veces para hacer aceptable un escrito.

La *armonía de la cláusula consiste, pues, en la acertada combinación de las palabras de modo que sean gratas al oído y fáciles á la pronunciación.* En tres fundamentos capitales estriba la armonía de la cláusula: 1.º en la melodía; 2.º en el ritmo; 3.º en la imitación de los objetos, llamada también *armonía imitativa.*

Ya hemos dicho en otro lugar lo que entendíamos por melodía ó ritmo; y aquí en este caso decimos que la melodía consiste en la suavidad de las palabras, ó sea, lo apacible y gratas que son para el oído. Se oponen á la melodía, la *monotonía* ó repetición de un mismo sonido, como en este ejemplo: «*la petición pedida por el ponente*»; la *cacofonía* ó mal sonido, como «*error remoto*»; el *hiato* ó concurrencia de vocales, como: «*convenía a ambos*»; y el *sonsonete* ó repetición de sílabas iguales.

El *ritmo ó número* de la cláusula consiste en que las pausas ó descansos de ella estén colocados de modo que el que lea no se fatigue, sino por el contrario le sirvan para tomar nuevas fuerzas; y principalmente consiste el ritmo en que el conjunto total de la cláusula produzca cierta cadencia y musical dulzura

desde el principio al fin, acentuándose siempre en ordenada gradación hasta concluir de una manera llena, rotunda y sonora.

28. La *armonía imitativa* ya hemos dicho que consiste en la imitación de los objetos, que se reduce á tres clases: 1.ª á imitar con los sonidos de las palabras, otros *sonidos*; 2.ª á imitar el *movimiento físico* de los cuerpos; 3.ª á imitar las *pasiones* y *afectos* del ánimo.

Por lo que toca á la primera clase hay muchísimas palabras que parecen imitar los sonidos de los objetos, por lo que se llaman *onomatopéyicas*, tales son por ejemplo: *zumbido, silbido, chisporroteo*, etc., etc.

Respecto á la segunda, es fácil imitar los movimientos, acumulando silabas y palabras que con la lentitud ó ligereza del sonido imiten el movimiento tardo ó acelerado de algunos objetos.

Por último, las *pasiones* y *afectos* del ánimo se imitan con tal exactitud que basta leer algunas obras ó composiciones para conocer con qué facilidad se han sabido pintar, ya los estados tranquilos del espíritu, ya las luchas borrascosas del corazón, ora el ruido y confusión de las batallas, ora las plácidas delicias de la vida del campo; todo esto, sin embargo, debe ser hecho sin afectación, sin intentarlo hacerlo siquiera, sino como consecuencia espontánea y libre de la emoción bella, como resultado natural de la inspiración poética.

EJEMPLOS DE ARMONIA IMITATIVA DE LOS SONIDOS.

Virgilio imita en los siguientes versos el ruido de la sierra.

«Tum ferri rigor, atque argutae lamina serrae.»

Herrera imitó el retumbar del trueno en los siguientes versos.

«El trueno *horrisonante retumbando*
Rompa el cielo en mil rayos encendido
Y con pavor horrísono cayendo
Se despedaza en *hórrido estampido.*»

Son tambien imitativos de sonidos, cada uno de los versos siguientes:

«El ronco són de la tartárea trompa.»

«Retumba en torno el cóncavo sonoro.»

«El seco són de su furor quejarse.»

EJEMPLOS DE ARMONÍA IMITATIVA DEL MOVIMIENTO FÍSICO DE LOS CUERPOS.

Rodrigo Caro imita el desplome pausado de las torres en estos versos:

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

Fray Luis de Leon imitó el movimiento de la bandera diciendo:

. . . . . la bandera
Que al aire desplegada va ligera.

Y Melendez Valdés la ligereza del relámpago cuando dijo:

. . . . . Desparece
Cual relámpago súbito brillante.

EJEMPLOS DE ARMONÍA IMITATIVA DE LAS PASIONES Y ESTADOS DEL ÁNIMO.

El movimiento popular de las *Comunidades* lo describe el inmortal Qintana en su *Oda á Juan de Padilla* en estos valientes versos:

«Dijo: y cual rayo que volando asuela,
O como trueno que bramando espanta
El héroe de Toledo recorria
Un campo y otro campo; el pueblo todo,
Conmovido á su voz, ardiendo en ira
Y anhelando vencer, corre furioso
A la lucha fatal que se aprestaba.
Padilla le guiaba
Y de la pátria en su valiente mano
El estandarte espléndido ondeaba.»

Garcilaso de la Vega supo pintar con colores bellísimos la melancolía de un enamorado pastor en los siguientes conocidos versos:

«Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por tí la fresca yerba y suave viento
El blanco lirio y colorada rosa
Y dulce primavera deseaba:
¡Ay cuánto me engañaba!
¡Ay cuán diferente era!
¡Y cuán de otra manera!

Lo que en tu falso pecho se escondia
Bien claro con su voz me lo decia
La siniestra corneja, repitiendo,
La desventura mia:
Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo.»

Un mismo poeta sabe pintar afectos tan distintos como los que se expresan en estas dos estrofas. (1)

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

—

Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males
Entre los brazos cierras;
Trabajos inmortales
A tí y á tus vasallos naturales,

(1) Se podrian multiplicar los ejemplos con ir entresacándolos de las composiciones de todos los grandes poetas; porque como dijimos cuando hablamos de los diferentes medios de expresión que tienen las artes, si la música imita los sonidos y movimientos de la naturaleza y también los estados del ánimo, la palabra que es más espiritual que el sonido y que individualiza y determina más que la música podrá en consecuencia, pintar, describir é imitar con mayor precisión, facilidad y exactitud todo lo que se proponga. Para esto no pueden darse reglas; poseyendo una delicada sensibilidad, sintiendo profundamente las encantadoras emociones de lo bello é inspirándose en la realidad y en la naturaleza, la palabra obedece con docilidad y se presta admirablemente á pintar con exactos colores todo lo que nuestra alma pueda conocer y sentir. Sin estas condiciones las reglas son inútiles, y el arte sin inspiración y sentimiento produce sólo representaciones frias, insulsas, y que carecen de interés, originalidad y entusiasmo.

PARTE GENERAL.

SECCIÓN CUARTA.

Del lenguaje figurado.

LECCIÓN XVII.

1. De las figuras retóricas en general.—2. Diversos sentidos en que pueden tomarse las palabras.—3. Origen del lenguaje figurado.—4. Su importancia en la Literatura.—5. División fundamental de las figuras.

1. Hasta aquí cuando hemos hablado del lenguaje oral ó palabra lo hemos hecho en el supuesto de que sea expresión de una idea, representación única de un objeto; pero aún nos falta considerar la palabra con arreglo al vario sentido que en algunos casos toma, lo cual en verdad, es una nueva perfección del lenguaje y una delicada excelencia más, que viene á aumentar el ya rico y preciado conjunto de recursos que la palabra humana contiene. Este sentido vario y distinto, esta nueva gala, se llama *lenguaje figurado,* y todos los preceptistas han dedicado en sus obras un capítulo especial que han llamado *Tratado de las Figuras.*

Compréndese bajo el nombre general de *figuras retóricas á ciertos modos de decir y expresar el pensamiento, que no se adaptan y conforman con las reglas gramaticales ó lógicas, sino que respon-*

diendo al estado particular de sentimiento en que se encuentra el ánimo del que habla ó escribe, y atendido el poder de su fantasía, nos lo comunica con mayor viveza, brillantez y energía de la que tendría expresado gramatical y lógicamente.

Lo que acabamos de decir no es propiamente una definición de las figuras, sino simplemente la determinación del carácter general que afectan estas formas especiales al expresar el pensamiento; porque en realidad éste no está expuesto en ellas con arreglo al orden riguroso que las leyes de él, por una parte exigen, y las reglas gramaticales de otra preceptuan, sino que obedece y responde á estados particulares de afectos y pasiones del ánimo, que ayudado por la fantasía, que crea formas para lo incorpóreo y reviste de atributos espirituales á los objetos sensibles, presenta el pensamiento de una manera tan viva, tan enérgica y tan bella, que aceptamos de buen grado las infracciones de las leyes gramaticales y lógicas á trueque de gozar estas bellas y enérgicas emociones; estas formas son, sin embargo tan propias, naturales y espontáneas cuando expresan una situación vehemente y acalorada de nuestra alma, como el lenguaje recto que traduce con exactitud científica el estado tranquilo, normal y lógico del espíritu.

Las figuras retóricas no son debidas, por lo tanto, á un movimiento reflexivo del ánimo, sino á su nativa espontaneidad y á esa libertad de que goza el espíritu humano para expresar sus estados interiores; de modo que bien considerado son estos modos de manifestar el pensamiento más *naturales* que los otros, notándose esta especie de contradicción en la nomenclatura de las formas del lenguaje, pues llaman *recto* y *natural* al que supone artificio y concentración reflexiva, denominando *figurado é indirecto* al que es consecuencia natural y espontánea del estado de nuestro espíritu. Cuando éste se halla afectado vivamente por cualquier motivo emplea estas formas espontáneas, que son muy vehementes y pintorescas y se dirigen predominantemente á la sensibilidad; cuando discurre con tranquilidad y sin pasión usa del lenguaje recto, que es más metódico y reflexivo, y se dirige con más especialidad á la razón y á la inteligencia. (1)

---

(1) No todas estas formas de que venimos hablando presentan el pensamiento de un modo distinto del gramatical, como por ejemplo en las llamadas *Elegancias*

2. Bajo el punto de vista de que estamos tratando, el lenguaje se divide en dos clases: *recto* y *figurado;* y las palabras aisladamente pueden tener dos *sentidos*, propio el uno, que corresponde al lenguaje recto, y *traslaticio* el otro, que pertenece al figurado.

Llámase *sentido propio* de una palabra á aquel que expresa el significado de ella, como, *padre, pastor*, *columna,* etc.; y *sentido traslaticio* es cuando la significación que toma lo hace atendida cierta analogía ó semejanza con la idea que la palabra propiamente expresa. Asi las anteriores palabras serán propias en estos ejemplos: «*amo á mi* PADRE,» «*veo al* PASTOR,» «*toco la* COLUMNA;» pero se tomarán en sentido traslaticio cuando se dice: «fué el PADRE de los pobres,» «*Agamenón* PASTOR *de pueblos*,» «*un buen ministro es la* COLUMNA *del Estado.*»

En el primer caso, la palabra *padre*, significa el autor de nuestros dias; en el segundo significa el dispensador de beneficios y cariño, por analogía de las cualidades estas, que todo padre tiene para con sus hijos, cuando cualquier hombre las manifiesta en favor de los desgraciados; *pastor* en el primer caso significa el que apacienta y guarda el ganado con celo é inteligencia; en el sentido que lo usó Homero, significa el rey paternal y amigo de los pueblos, que no los esquilma y tiraniza, sino que los dirige blandamente: la palabra *columna* del primer ejemplo significa el objeto de piedra ó de otra materia dura y resistente, que sostiene un edificio ó parte de él, en el segundo caso significa el sostén y apoyo del Estado, cuando sus asuntos los dirige un hombre inteligente, probo y justiciero; todo lo cual prueba la distinta acepción que pueden tener las palabras y nos hace ver la diferencia entre el *lenguaje recto* y *figurado.*

3. Para conocer el *origen del lenguaje figurado* debemos remontarnos á los tiempos primitivos del hombre; pues cuando éste comenzara á emplear la palabra para expresar su pensa-

---

ó *figuras de dicción;* pero es lo cierto que aún en estas formas, la fantasía y el sentimiento modifican la idea, sino en el fondo, por lo menos en la forma de Presentarla y expresarla, haciendo que el ánimo se detenga, repitiendo una misma palabra, ó pasando velozmente de una á otra idea, ya trasformando el orden gramatical, poniendo antes lo que debió ponerse después y al contrario, ya por último, con la combinación ingeniosa de sonidos que respondan al estado particular de nuestra alma.

miento, debió hacerlo imitando los sonidos de los objetos que queria nombrar con los de las palabras que los representaban, y á este primer periodo del lenguaje se ha llamado de las *onomatopeyas* ó semejanza de sonido; pero por mucha que fuera la constancia de los hombres primitivos para buscar é imitar esta analogía, aún les faltaba, sin contar con los objetos exteriores y las relaciones de ellos, el infinito número de ideas y objetos inmateriales que no tienen sonido ni manifestación sensible: no habia, pues, con las palabras onomatopéyicas caudal bastante para expresar el pensamiento, porque faltaban los sonidos que habian de representar los objetos espirituales, cuya analogía y semejanza no era difícil acomodar con elementos materiales, y tuvieron que acudir al recurso, por otra parte imprescindible, de emplear un solo sonido en dos distintas acepciones, porque de no ser así y haber tenido que buscar uno solo para cada idea, la memoria no hubiera podido con la balumba de tantísimas palabras.

La *necesidad* fué, por lo tanto, la causa primera del uso del lenguaje figurado, que más tarde, en vista de su buen efecto, se convirtió en lujoso adorno y joya preciada y fué usada para dar brillantez y riqueza al lenguaje: cosa parecida, como dice Cicerón, que sucedió con el vestido, que primero sirvió para evitar á nuestro cuerpo el frio y los rigores del clima y se tomó después como medio de dar compostura, realce y dignidad á la persona. Las lenguas primitivas usaron mucho el lenguaje figurado; primero, porque el número de palabras era pequeño, y segundo porque en los que las hablaban predominaba más la imaginación que la razón, y el conocimiento era más fenomenal y sencillo que general y reflexivo.

4. El lenguaje figurado tiene en la Literatura, y especialmente en la Oratoria y la Poesía, una importancia grandísima, porque no basta sólo expresar el pensamiento lisa y llanamente, lo cual podrá ser suficiente para las necesidades de la vida, y aún para el frio razonar de la inteligencia; pero cuando se trata de conmover, cuando se quiere hacer sentir á los que nos leen ó escuchan, es preciso que la fantasía intervenga directamente en el lenguaje, pintando imágenes y formas bellas, la inteligencia busque analogías y semejanzas no comunes que sorprendan, y todo esto no puede lograrse, sino se apela al lenguaje figurado, que es mucho más pintoresco, que hiere más vivamente nuestra imaginación y

que retrata y describe con más energía y elegancia nuestros efectos y pasiones. (1)

El estudio y conocimiento de las figuras retóricas no tiene por objeto el prepararnos y ponernos en aptitud de usar el lenguaje figurado cuando nos plazca, pues el empleo de estas formas no es cosa que pueda sujetarse á reglas y preceptos, porque siendo el lenguaje figurado una creación bella de nuestra fantasía, ya hemos dicho repetidas veces que para esto es imposible darlas (2). Nuestro estudio se limita sólo al conocimiento analítico de estas formas del pensamiento y no á la ridícula pretensión de poseer el secreto de usarlas y emplearlas oportunamente y con brillantes resultados; esto queda reservado para el que teniendo facultades imaginativas, haga un estudio fundamental de la naturaleza y de los objetos, y se empape y conozca estas figuras en las obras de los buenos escritores que las usaron con brillantez y oportunidad, supuesto siempre el buen gusto para elegir entre varios medios el más conveniente al fin que se propone.

5. Los retóricos se han dividido mucho respecto á la *clasificación* de las formas especiales, que merecen con propiedad el nombre de *Figuras* y también por lo que hace á la *división* de ellas. Hay quién no da este nombre más que á los *tropos*; quién comprende también á las llamadas de *pensamiento*, y pocos están conformes en conceder el nombre de figuras á las de *dicción*, dándoles casi todos la denominación de *elegancias*.

Cuando no existe palabra para expresar una idea y echamos mano de otra con quien tiene semejanza; ó bien, aún cuando la haya, buscamos relaciones y analogías de más efecto, sustitu-

---

(1) El lenguaje figurado nos proporciona, por otra parte, el doble placer de poder apreciar á un tiempo mismo los dos sentidos en que la palabra puede emplearse, y esta es una nueva excelencia aportada al lenguaje, que le hace mas apto y más universal para la expresión de todos nuestros pensamientos; no puede tampoco ocultarse además la riqueza y abundancia que trae el lenguaje figurado al idioma en general y la claridad y viveza que presta á ciertos pensamientos que de otra manera, ni los podriamos entender por completo, ni producirian en nosotros las impresiones que por medio de las figuras retóricas producen.

(2) El que se sienta inspirado, el que tenga verdaderas dotes de poeta usará las figuras sin darse cuenta de ello, y sabrá encontrar relaciones entre los objetos más distantes, sabrá pintar con vivos colores los hechos más comunes, y dar calor, vida y animación á los asuntos menos interesantes.

yendo las que son más débiles con las que expresan la idea de una manera más enérgica y vehemente, causando un verdadero *cambio* en la expresión del pensamiento, entonces usamos realmente un lenguaje figurado, empleando lo que los retóricos llaman *tropos*.

Otras veces, sin cambiar la idea esencial del pensamiento, sin alterar el orden de las palabras que lo expresan, ni la significación de ellas, por la forma en que están dispuestas y la manera particular de pronunciarlas, producen en nuestro ánimo distinta impresión en unos casos que en otros, modificando en cierto modo el pensamiento, y á esto es á lo que los autores llaman *figuras de pensamiento*. Hay por último también ocasiones en que sin variar el pensamiento, ni las palabras, damos á estas una colocación particular, ya repitiendo, ya suprimiendo algunas, de modo que de esta manera dan al pensamiento más energía y elegancia por lo cual á estas formas se conocen con el nombre de *elegancias* ó *figuras de dicción* ó *palabra*. En el primer caso, ó sea en los *tropos*, siempre hay *figura*; en el segundo, ó sea en las *figuras de pensamiento*, no siempre la hay; y en las *elegancias* nunca se realiza la *figura*, por lo que son simples adornos del lenguaje.

Dicho ya todo lo que en general podemos decir de las figuras retóricas, vamos á proceder á su estudio detallado empezando por las *elegancias*, continuando por las *figuras de pensamiento* y terminando con los *tropos* por ser este orden de menor á mayor más conforme con el método didáctico, que pide siempre ir de lo más elemental y primario á lo más múltiple y complicado.

Aunque numerosísimas, como hemos dicho, estas formas pueden, sin embargo, clasificarse, atendiendo á la facultad que más directamente interviene en su formación ó también al estado particular de nuestro ánimo al emplearlas. Esto supuesto se han hecho cuatro clases en las *figuras de pensamiento*, á saber: 1.ª clase, llamadas *descriptivas* ó *pintorescas* porque en ellas la imaginación exorna nuestros pensamientos, pintando los objetos de una manera detallada y brillante con el fin de que la imagen quede profundamente grabada en nuestro ánimo. A la 2.ª clase corresponden las llamadas *lógicas*, que condensan el pensamiento, exponiendo en simples raciocinios reflexiones profundas y trascendentales. A la 3.ª clase pertenecen todas aquellas formas del pensamiento en que exponemos el estado de vehemencia de nuestra alma, agitada en determinadas circunstancias por violentas pasiones, y se llaman *patéticas*. Corresponden, por último, á la 4.ª clase, que se denominan *indirectas* ú *oblicuas* todas aquellas en que queremos simular la intención ó propósito que nos guia, presentando el pensamiento con formas disfrazadas ó indirectas para conseguir mejores resultados.

11. La 1.ª clase de las *figuras de pensamiento* comprende tres que son: la *descripción*, la *enumeración* y la *amplificación*.

12. *La descripción*, llamada también *hipotiposis*, *consiste en presentar* y *poner de relieve las partes de un objeto, de modo que parezca que le estamos viendo, individualizando sus propiedades* y *circunstancias más principales.* No hay objeto que no pueda describirse, lo mismo los del mundo de la naturaleza que los inmateriales, porque aunque estos no tengan forma, la fantasía las crea y acomoda al objeto que quiere describir. El relato de un hecho puede convertirse en brillante descripción; las batallas, los sitios, los fenómenos de la naturaleza, la figura de una persona y sus cualidades morales, todo cabe bajo los bellos colores que trace y combine un acertado pincel, trasladando con oportunidad desde su fantasía al papel los toques más salientes del cuadro que intenta dibujar.

Los retóricos han dado nombres especiales, según los distintos objetos que pueden describirse: así á la descripcción de edificios, sitios y paisajes se ha llamado *topografía*; al exterior de una persona ó animal, *prosografía*; á la pintura de las cualidades morales de un indivíduo *etopeya*; á las de una clase entera carácter y al tiempo en que acaeció un suceso *cronografía*.

Ejemplos:

Descripción de la cama de D. Quijote en la venta.—«Sólo contenía cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos, y un colchón que en lo sutil parecia colcha, lleno de bodoques, que á no mostrar que eran de lana por algunas roturas, al tiento en la dureza semejaban al guijarro, y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frasada cuyos hilos, si se quisieran contar, no se perdiera uno en la cuenta.»

(Cervantes).

Retrato de Maritornes.—«Servia en la venta, así mismo, una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana; verdad es que la gallardia del cuerpo suplia las demás faltas: no tenia siete palmos de los piés á la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacian mirar al suelo más de lo que ella quisiera.»

(Del mismo).

Descripción del caballo

«. . . . . ,
Brioso el alto cuello y enarcado
Con la cabeza descarnada y viva:
Llenas las cuencas, ancho y dilatado
El bello espacio de la frente altiva:
Breve el vientre rollizo, no pesado
Ni caido de lados; y que aviva
Los ojos eminentes: las orejas
Altas sin derramarlas, ni parejas».

(Céspedes.)

Descripción del águila.

Cual el ave de Jove que saliendo
Inesperta del nido, en la vacía
Región desplegar osa
Las alas voladoras, no sabiendo
La fuerza que la guia;
Y ora vaga atrevida, ora medrosa,
Ora más orgullosa
Sobre las altas cimas se levanta:
Tronar siente á sus piés la nube oscura,
Y el rayo abrasador ya no le espanta;
Al cielo remontándose segura:
Entonce el pecho generoso herido
De miedo y alborozo, ufano late;
Riza su cuello el viento
Que en cambiantes de luz brilla encendido;
El ojo audaz combate
Derecho al claro sol, le mira atento;
Y en su heróico ardimiento
La vista vuelve, á contemplar se para
La baja tierra; y con acentos graves
Su triunfo engrandeciendo, se declara
Reina del vago viento y de las aves».

(Melendez Valdés)

13. La *enumeración* consiste en expresar las partes y circunstancias que concurren en un sugeto hasta dejarle completamente individualizado. Puede ser *simple*, como la que hemos definido; pero cuando se afirma ó niega algo de cada una de las partes que se enumeran, ó cuando se refieren al sujeto del discurso diferentes juicios para hacer ver sus diversas cualidades recibe entonces el nombre de *distribución*. Aunque pertenecientes ambas á una misma figura se diferencian notablemente, porque en la *enumeración simple* hay viveza, rapidez y movimientos apasionados, en la *distribución* se nota calma, tranquilidad y frialdad de raciocinio; cada una tiene aplicación distinta y corresponde á diferentes estados del ánimo. El talento y el acierto del escritor le proporcionarán la manera más á propósito de emplear ésta como las demás figuras.

Ejemplos:

De enumeración simple.—«El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son gran parte para que las musas más estériles se muestren fecundas».

(*Cervantes*).

«Quédense, que ya es tarde, en el tintero
La que al de Pádua lo zambulle al pozo,
La que jalbelga al arrugado cuero,
La que con vidrio y pez se rapa el bozo,
La que trece no sienta á su puchero,
La que al rosario toma cuenta al mozo,
La que reza en latin sin saber jota
Ó hace de linda siendo una marmota».

(*Vargas Ponce*).

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

(*Cervantes*).

14. La *amplificación* consiste en ensanchar ilustrando una idea, que por su profundidad ó importancia merece reconocerse en todos sus detalles, y señalar los varios aspectos bajo los cuales puede considerarse. Cuando no tiene estas condiciones, la amplificación degenera en lo que se llama *tantología y perisología* entre los griegos, que es la afectada manifestación de decir una cosa de muchas maneras.

Ejemplos:

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

(*Homero*).

«¿Qué es el hombre sino un vaso de corrupción, y una criatura inhábil para todo lo bueno y poderosa para todo lo malo? ¿Qué es el hombre sinó un ánima en todo miserable, en sus consejos ciego, en sus obras vano, en sus apetitos súcio y en sus deseos desvariado? Y finalmente en todas sus cosas pequeño, y en sóla su estima grande?»

(*Fr. Luis de Granada*).

Esta figura suelen usarla principalmente los oradores cuando tratan de explanar una prueba, un argumento que les favorece, ó rechazar una objección que les perjudica y entonces recibe la denominación de *amplificación oratoria*.

LECCIÓN XX.

15. Figuras de segunda clase ó *lógicas*.—16. La antítesis: definición y ejemplos.—17. La concesión: definición y ejemplos.—18. La corrección: definición y ejemplos.—19. La epifonema: definición y ejemplos.—20. La gradación: definición y ejemplos.—21. La paradoja: definición y ejemplos.—22. El simil ó comparación: definición y ejemplos.

15. Las figuras que corresponden á la segunda clase y que por expresar simples raciocinios se llaman *lógicas*, son, entre otras menos usadas, la *antítesis*, *concesión*, *corrección*, *epifonema*, *gradación*, *paradoja* y *simil* ó *comparación*.

16. *Antítesis.*—Consiste en la contraposición de ideas y pensamientos opuestos con el fin de que resalten á nuestra inteligencia y produzcan en nosotros una impresión más profunda. El usar esta figura con profusión y sin el tino y talento suficiente hace que muchas veces produzca confusión y alambicados conceptos, pues queriendo lucir ingenio se suelen decir frivolidades ó desatinos, por consiguiente, no debe emplearse, por regla general, con mucha frecuencia.

Ejemplos:

«Yo *velo*, cuando tu *duermes*; yo *lloro*, cuando tu *cantas*; yo me *desmayo de ayuno*, cuando tu *estás perezoso y desalentado de puro harto*».

(*Cervantes*).

«Es sin duda maravillosa obra, y muy digna de Dios hacer del *hombre ángel*; y del nacido para las *ciudades*, amador de la soledad y de los *campos*; y del *necesitado del favor de otros*, contentísimo con *vivir pobre y solitario*; y del *perdido* por estos bienes visibles, *aborrecedor* de ellos».

(*Fr. Luis de Granada*).

—*Ricos manjares* devoro,
—Yo con *pan duro* me allano,
—Bebo *el Chipre* en *copas de oro*,
—Yo bebo el *agua* en la *mano*.

(*Campoamor*).

—¿Ya no hay honor en Castilla?
¿Tanto el temor os embarga
Qué buscais *infame vida*
Y despreciais *muerte honrada*?
—No es miedo, señor, replican,
Lo que nuestras lenguas ata;
Sangre que verter nos *sabra*
Pero soldados nos *faltan*.
(*Del Romancero*).

17. *Concesión.*—Consiste esta figura en conceder una cósa que parece nos perjudica con el objeto de que aún concedida ó aceptada resulte en beneficio nuestro, porque tenemos medios y razones suficientes para rechazarla victoriosamente. Las concesiones pueden ser francas ó de buena fé, que son propias de las situaciones tranquilas, y simuladas ó artificiosas, que convienen á los momentos de vehemencia y de pasión. Unas y otras producen muy buen efecto, cuando se emplean con naturalidad y discreción.

Las concesiones son más delicadas y producen mejor efecto cuando no se emplean las fórmulas comunes, *pero supongamos; concedamos*, sinó que implícitamente se ve la concesión.

Ejemplos:

«Procedió Cataluña ciegamente, *yo lo confieso;* más muestra ahora señales de su dolor; justifícase con voces y papeles, con informaciones y embajadas».
(*Melo*).

«Mira, Sancho, *no te digo que parece mal un refran traido á propósito*; pero cargar y ensartar refranes á troche moche, hace la plática desmayada y baja».
(*Cervantes*).

«Yo confieso que Cristo da excelencia
Al matrimonio santo, y que lo aprueba,
Que Dios siempre aprobó la penitencia».
(*Quevedo*).

«Yo os quiero confesar, D. Juan, primero
Que aquel bello carmin de doña Elvira
No tiene de ella más, si bien se mira,
Que el haberle costado su dinero.
Pero también que me confieses quiero
Que es tanta la beldad de su mentira,
Que en vano en ella á competir aspira
Belleza igual en rostro verdadero.
Más ¿qué mucho que yo perdido ande
Por un engaño tal, pues que sabemos

Que nos engaña así naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos
Ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!
(*Lup. de Argensola.*)

18. *Corrección.*—Consiste en retractarse el mismo que habla ó modificar en parte lo que dice, en la creencia de que lo que acaba de decir es débil y no tan oportuno y enérgico como lo que después dice. Algunos autores ponen esta figura entre las de la tercera clase, porque con efecto es propia de momentos apasionados.

Ejemplos:

«Pero ¿seremos nosotros tan desgraciados? ¿Qué digo? ¿Seremos tan indolentes y perezosos, que teniendo el bien tan cerca, no levantemos nuestro espíritu para recibirle?
(*Jovellanos*).

«Traidores... ¿Más que digo? Castellanos,
Nobleza de este reino, ¿así la diestra
Armais con tanto oprobio de la fama
Contra mi vida?
(*García de la Huerta*)

19. *Epifonema*, es una esclamación final que se produce á consecuencia de lo dicho anteriormente, y que brota natural y espontáneamente, reflexionando lo que antecede.

Ejemplos:

¡Tantæ molis erat Romanam condere gentem!
(*Virgilio*).

«Cayó Rocinante y fué rodando su amo una buena pieza por el campo, y queriéndose levantar, jamás pudo. *¡Tal embarazo le causaba la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas*».
(*Cervantes*).

«Daba sustento á un pajarillo un dia
Luscinda, y por las rejas de un portillo,
Fuésele de la jaula el pajarillo
Al libre viento en que vivir solia.
Con un suspiro, á la ocasión tardia,
Tendió la mano y no pudiendo asillo
Dijo: y de las mejillas amarillo
Tornó el carmin que entre su nieve ardia,
¿A dónde vas por despreciar el nido
Al peligro de ligas y de balas,
Y el dueño huyes que tu pico adora?

Oyóla el pajarillo enternecido
Y á la antigua prisión volvió las alas.
¡Qué tanto puede la mujer que llora!
(*Lope de Vega*).

«Yo me he asomado á las profundas simas
De la tierra y el cielo,
Y les he visto el fin, ó con los ojos,
Ó con el pensamiento.
Más ¡ay! de un corazón llegué al abismo
Y me incliné por verlo,
Y mi alma y mis ojos se turbaron;
¡Tan hondo era y tan negro!
(*Becquer*).

20. *Gradación.*—Consiste en colocar una série de ideas, pensamientos ú oraciones de modo que vayan en escala ascendente ó descendente hasta llegar á un punto en que se cierre completamente el periodo.

Esta figura se llama también *climax* y no debe confundirse con la *concatenación* que hemos estudiado entre las *elegancias* de la cláusula. La *gradación* se refiere siempre á las ideas, la concatenación á las palabras; en la concatenación hay siempre *gradación*, pero la existencia de ésta no supone necesariamente la de aquélla.

Ejemplos:

«Nihil, *agis*, nihil *moliris*, nihil *cogitas*, quod ego non modo *audiam*, sed etiam *videam* planéque *sentiam*».

(*Ciceron*).

«Habeis sido testigos de la impresión extraordinaria que hizo esta maldad en los ánimos, corriendo en un momento su noticia de *lengua en lengua*, de *casa en casa*, de *una en otra ciudad*».

(*Melendez Valdés*).

«Tiemble *Castilla, España, Europa*, el *orbe*
De Alfonso la venganza. . . . .»
(*Garcia de la Huerta*).

«. . . . . la riqueza unida
Va á la indigencia: pide y pordiosea
El noble; *engaña, empeña, malbarata,*
Quiebra y *perece*; y el logrero goza
Los pingües patrimonios; premio un dia
Del generoso afan de altos abuelos».
(*Jovellanos*).

21. *Paradoja ó disparidad.*—Consiste en presentar unidas y

enlazadas dos ideas que parecen á primera vista contradictorias é inconciliables.

Puede servir de ejemplo la *difícil facilidad* de que habla Horacio, y además los siguientes:

«Las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres, fueron las que dieron los ángeles la *noche* que fué nuestro primer *dia*».

(*Cervantes*).

«Mira al avaro en sus *riquezas pobre*».

(*Juan de Arquijo.*)

«*Vivo sin vivir* en mí;
Y tan alta gloria espero,
Que muero porque no muero».

(*S. Juan de la Cruz*).

«Y estando los dos sentados,
Amor á la Muerte mira;
Y como la vió tan fea
No pudo tener la risa.
Y al fin le dijo riendo:
Señora, no sé que os diga,
Porque tan *hermosa fea*
Yo no la he visto en mi vida.»

(*Del Romancero*).

Esta figura es muy parecida á la *Antítesis*, como que en rigor es una modificación de ella.

22. *Símil ó comparación.*—Consiste esta figura en expresar la semejanza ó analogía que hay entre dos términos explicando el uno por el otro. Esta figura es de tan frecuente uso que la vemos empleada hasta en las conversaciones familiares.

Las reglas que deben observarse respecto de ella son, que la analogía no sea tan remota que se convierta en un enigma, ni tan próxima que sea una vulgaridad. El *símil* es semejante á la *metáfora* con sóla la diferencia, que ésta omite las fórmulas de la comparación, *como*, *así como*, *tan*, etc. Los símiles pueden ser *simples*, *breves* y *amplificados:* los primeros corresponden á relaciones ligeras y fáciles, los últimos exigen mayor empeño en el escritor, y el intento de realzar los objetos, dándoles mayor variedad por medio de la expresión.

Ejemplos:

«Como los rios en veloz corrida

Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.»
(*Rioja*).

«Turbáronse los grandes; los robustos
Rindiéronse temblando y desmayaron
Y tu entregaste, Dios, como la rueda
Como la arista queda
Al ímpetu del viento á estos injustos;
Que mil huyendo de uno se pasmaron:
Cuál fuego abrasa selvas, cuya llama
En las espesas cumbres se derrama,
Tal en tu ira y tempestad seguiste
Y su faz de ignominia convertiste.»
(*Herrera*).

«Nuestras vidas son los rios
Que van á dar en la mar
Que es el morir,
Allá van los señorios
Derechos á se acabar
Y consumir.»
(*Jorge Manrique*).

BIBLIOTECA POPULAR VALLADOLID

LECCIÓN XXI.

23. Figuras de tercera clase ó *patéticas*.—24. Apóstrofe: definición y ejemplos.—25. Interrogación: definición y ejemplos.—26. Conminación y Deprecación.—27. Optación é Imprecación.—28. Exclamación.—29. Hipérbole.—30. Prosopopeya ó personificación.—31. Histerología y Reticencia.

23. Entre las figuras más usadas de la tercera clase, llamadas *patéticas*, porque expresen los grandes afectos y pasiones del ánimo, se encuentran las siguientes: *apóstrofe*, *interrogación*, *conminación*, *deprecación*, *optación*, *imprecación*, *exclamación*, *hipérbole*, *prosopopeya*, *histerólogia* y *reticencia*.

24. *Apóstrofe.*—Consiste en dirigir la palabra á objetos por lo general inanimados, ó á personas ausentes ó muertas, de modo que no puedan oirnos. Cuando el apóstrofe se dirige á séres inanimados se comete una verdadera personificación.

Ejemplos:

«¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores!

(*Cervantes*).

«Pára y óyeme, ¡oh sol! yo te saludo
Y estático ante tí me atrevo á hablarte».

(*Espronceda*).

«Noche, lóbrega noche, eterno asilo
Del miserable que esquivando el sueño
En tu silencio pavoroso gime.»

(*J. Nicasio Gallego*).

«¿Y dejas, pastor santo,
Tu grey en este valle hondo, oscuro,
Con soledad y llanto,
¿Y tu rompiendo el puro
Aire, te vas al inmortal seguro?

25. *La interrogación* consiste en hablar preguntando no para que nos contesten, sinó para dar más fuerza á lo que se dice. Si á la pregunta sigue la respuesta toma el nombre de *subyección*.

Ejemplos:

DE INTERROGACIÓN.

¿Qué se hizo el rey don Juan?
¿Los infantes de Aragon
Qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán?
¿Qué fué de tanta invención
Como traxeron?
(*J. Manrique*).

¿Qué es nuestra vida más que un breve dia
Do apenas sale el sol cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fria?
(*Rioja*).

DE SUBYECCIÓN.

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión.
Una sombra, una ficción
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño
Y los sueños, sueños son
(*Calderón*).

26. *Conminación y Deprecación.*—La primera consiste en amenazar con males terribles para disuadirnos de hacer alguna cosa, y la segunda al contrario, en suplicar y pedir con ruegos á fin de conseguir algo que deseamos.

Ejemplos:

DE CONMINACIÓN.

«Allí cada uno maldecirá su suerte, repitiendo aquellas tristes lamentaciones de Job: Perezca el dia en que naci y la noche en que fuè dicho: Concebido es este hombre».
(*Fr. Luis de Granada*).

DE DEPRECACIÓN.

¿Huyes? Por estas lágrimas te ruego,
Por esta mano tuya que me diste

(Solo aquesto ¡ay de mí! ya me ha quedado),
Por la fé conyugal que prometiste,
Por el dulce himeneo comenzado,
Y si algun beneficio recibiste
Y si fué con mi ardor tu ardor premiado,
Moverte pueda á compasión mi acento,
Pueda mudar tu decretado intento.»
(*Virgilio. Trad.*).

27. La *Optación* consiste en manifestar vivos deseos de alcanzar alguna cosa, y la *Imprecación* en expresar vehementes deseos de que sucedan males terribles á alguna persona ó cosa.

Ejemplos:

De Optación.

¿Cuando será que pueda
Libre de esta prisión volar al cielo?
Felipe, y en la rueda
Que huye más del cielo
Contemplar la verdad pura sin duelo.»
(*Fr. Luis de León*).

De Imprecación.

«Allá permita, enemiga
Que te aborrezca y le adores
Que por celos le suspires
Y por ausencia le llores.
Y que de noche no duermas,
Y de dia no reposes,
Y en la mesa le fastidies,
Y que en la cama le enojes,
. . . . . .
Y si le has de aborrecer
Que largos años le goces,
Que es la peor maldición
Que pueden darte los hombres.
(*Del Romancero*).

28. La *Exclamación*.—Es un grito que se lanza á impulso de una pasión vehemente ó de una sorpresa súbita que conmueve nuestro espíritu.

Ejemplos:

«¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!

¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
Tan lucidos y briosos?
(*Calderón*).

29. La *hipérbole* consiste en ponderar y exagerar las cosas, no con la intención de engañarnos, sinó haciéndolo de manera que el que lea ó escuche rebaje lo que prudencialmente le parezca, quedando de este modo reducidas las cosas á sus verdaderos límites.

La regla para su uso ya la dió Quintiliano cuando dijo: *que aunque lo que se diga sea inverosímil para el que lo oye, no lo sea para el que lo dice.* La hipérbole es una figura de grandísimo efecto, cuando se usa con naturalidad, de no ser así, degenera en hinchazón y las hipérboles son *exageradas.*

Ejemplos:

«Cubre la gente el suelo,
Debajo de las velas desparece
La mar, la voz al cielo
Confusa y varia crece
El polvo roba al dia y le escurece.
(*Fr. Luis de León*).

Góngora, por boca de una gallarda africana, dice:

«Salid al campo, señor,
Bañen mis ojos la cama;
Que ella me será también
Sin vos *campo de batalla.*
Bien podeis salir desnudo
Pues mi *llanto no os ablanda*;
Que teneis de *acero el pecho*
Y no habeis menester armas.

Como ejemplos de *hipérboles exageradas* se citan generalmente la de Virgilio dirigida á Augusto, y que Fr. Luis de León tradujo en estos versos:

«. . . . . Ya para tu asiento
Los brazos escogió el Escorpio ardiente;
Y más de la mitad con miramiento
Te deja de su silla reluciente.»

y la de Lope de Vega, de su poema *La Circe*; cuando Ulises huia del feroz Polifemo, éste le tira un enorme peñón desde la playa

que por muy enorme que fuera no seria menor que la exageración y la hipérbole que para decirlo emplea el poeta:

«De una mina de mármoles previene
Un gran peñasco y tan feroz lo arroja
Que la cara del sol retira y moja.»

30. *Prosopopeya ó personificación.*—Consiste en atribuir cualidades propias de séres animados, particularmente del hombre, á séres inanimados, incorpóreos y abstractos. Ésta es acaso la figura de resultados más brillantes, y la que requiere, por lo tanto, un estado más vehemente y apasionado en el que la usa, y una oportunidad y naturalidad acertada para buscar el momento más propio para emplearla. Si no se hace con este tino y acierto, en vez de un figura brillante, resultará una salida ridícula y fuera de tono.

Cuatro son, pues, los grados de la prosopopeya: 1.º cuando simplemente se dan á objetos inanimados é incorpóreos, cualidades propias de los animados. Ésta es la forma más simple de la prosopopeya y la más usada, pues á cada paso ocurren en los escritos y aún en la conversación familiar, cuando decimos: *La ignorancia es atrevida. La ambición es insaciable. El oro lo corrompe todo*, son personificaciones de esta clase.

Segunda clase, cuando se les introduce obrando como si tuvieran vida; ejemplo:

«La codicia en los brazos de la suerte
Se arroja al mar; la ira á las espadas,
Y la ambición se rie de la muerte.»
(*Rioja*).

Tercera clase, cuando se les dirige la palabra como si pudieran entendernos, la cual en muchos casos se confunde con el *apóstrofe*; ejemplo:

Morada de grandeza,
Templo de caridad y de hermosu ra,
El alma que á su alteza
Nació ¿qué desventura
La tiene en ésta cárcel baja, oscura?
Fr. L. de León.

BIBLIOTECA POPULAR VALLADOLID

«Mármol, en quien doña Inés
En cuerpo sin alma existe,
Deja que el alma de un triste
Llore un momento á tus piés.»
(*Zorrilla*).

Cuarta clase, consiste en introducir á los séres obrando y hablando; ejemplo:

«El rio sacó fuera
El pecho y le habló de esta manera:
—En mal hora te goces
Injusto forzador.
(*Fr. Luis de Leon*).

31. *Histerologia*, que quiere decir *locución prepóstera*, consiste en decir primero lo que según el orden lógico y racional debe decirse después; v. g.:

«¡Moriamur et in media arma ruamus!»
(*Virgilio.*)

«¡Caiga ese ídolo del maldición; destruyámosle por su base!»

El imposible consiste en asegurar que antes se trastornarán las leyes de la naturaleza que deje de cumplirse los que aseguramos; ejemplo:

«Rubia guedeja peinará la rana,
Y antes habrá complero sin Rengifo,
Que me atrape ninguna, si no hallo
La que voy á pintar. ¿Callan ó callo?
(*Vargas Ponce*).

La reticencia consiste en interrumpir lo que se va diciendo con el intento de dejar al que nos escucha el placer de adivinarlo; teniendo cuidado de decir lo bastante para que pueda completarse el pensamiento con facilidad, y aún sobreentenderse algo más que queremos que los que escuchan entiendan, y á nosotros nos importa callar; ejemplos:

«Quos ego..... Sed motos præstad componere fluctus.»
(*Virgilio*).

«Si conocieses ahora tú la paz y los bienes que en este dia tuyo tenian..... Más todo esto está ahora escondido de tus ojos.»
(*San Lúcas*)

. . . . . Mor inumdo
Yace el criador; más la maldad aterra,
Y un grito de furor lanza el profundo,
Muere..... Gemid humanos:
Todos en él pusisteis vuestras manos.
(*Lista*).

LECCIÓN XXII.

32. Figuras de *cuarta clase* ó *intencionales*.—33. Dubitación: definición y ejemplos.—34. Dialogismo.—35. Atenuación.—36. Permisión.—37. Preterición.—38. Perifrasis.—39. Alusión é Ironía.

32. Las figuras más importantes de esta clase, que por presentar el pensamiento con cierto disfraz ó disimulo se llaman, *indirectas*, *oblícuas* ó *intencionales*, son: la *dubitación*, *dialogismo*, *atenuación*, *permisión*, *preterición*, *perifrasis*, *alusión* é *ironía*.

33. *La dubitación* consiste en manifestarse perplejo sobre lo que ha de hacerse, por más que esta perplejidad ó indecisión sea más aparente que real; cuando no tiene esta condición no es figura retórica, sino lógica; Ejemplos:

«¿Por ventura no teneis casas para comer y beber? ¿ó despreciais la iglesia de Dios y avergonzais á aquellos que no tienen? ¿Qué os diré? ¿Os alabaré? en esto no os alabo.»

(*San Pablo*, Epíst. 1.ª á los Corintios, Cap. XI).

«Para hablar de este misterio de nuestra redención, verdaderamente yo me hallo tan indigno, tan corto y tan atajado, que ni sé por donde empiece, ni donde acabe, ni que deje, ni que tome para decir.»

(*Fr. Luis de Granada*).

34. *El dialogismo* consiste en suponer un discurso fingido en boca de una persona; cuando esta persona habla por su cuenta propia se llama *soliloquio*. Tambien consiste en el artificio que algunos oradores emplean para decir cosas sin que parezca que las dicen. Ejemplos:

«Sepamos ahora, Sancho hermano, á donde va vuesa merced, ¿va á buscar algún jumento que se le haya perdido?—No por cierto.—¿Pues qué va á buscar?—Voy á buscar, como quien no dice nada, á una princesa y en ella al sol de la hermosura, y á todo el cielo junto.»

(*Cervantes*).

35. La *atenuación* consiste en rebajar artificiosamente las cosas para expresarlas de una manera más delicada y modesta y que producen, por consiguiente mejor resultado en aquél á quien van dirigidas. Se llama tambien *litote*; y cuando se emplea para velar alguna circunstancia ó idea poco decente ó poco culta recibe el nombre de *eufemismo*, el cual bien manejado produce, aún en la conversación familiar, bellísimos efectos.

Ejemplos:

Quiero imitar al pueblo en el vestido
En las costumbres sólo á los mejores,
Sin presumir de roto y mal ceñido.
No resplandezca el oro y los colores
En nuestro traje, ni tampoco sea
Igual al de los dóricos cantores.
(*Rioja*).

«Nec sum adeo informis, nuper me in litore vidi.»
(*Virgilio.*)

A quien imitó nuestro Herrera en estos versos:

«No dudes, ven conmigo, ninfa mia,
Yo no soy feo, aunque mi altiva frente
No se muestra á la tuya semejante.»

36. La *permisión* consiste en invitar á uno con cierto amargo despecho á que haga ó diga una cosa contraria, por supuesto, á nuestros deseos. Es una figura que no se puede usar sino en momentos de gran desesperación ó abatimiento y sólo entonces podrá ser natural; algunos retóricos la suelen colocar entre las figuras *patéticas*. Ejemplo:

Virgilio pone una bellísima en boca de Dido cuando esta reina y hermosa mujer, después de haber apelado á todos los recursos que pudo sugerirle su ingenio y su amor para que Eneas no se marchára á Italia, dejándola abandonada en Cartago, le dice llena de amarga desesperación:

. . . . Neque te teneo, neque dicta refello,
I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.

«Ya no te detengo, ya no me cansaré en refutar tus observaciones. Vete, embárcate para Italia, busca ese reino que codicias.»

37. La *perífrasis* ó *circunvolución* consiste en expresar el pensamiento por medio de un rodeo, con el fin de ocultar las

ideas poco decentes ó bajas que haya necesidad de emplear, ó también para dar novedad y belleza á los pensamientos comunes y vulgares. No debe confundirse esta figura con la *paráfrasis* que es una glosa ó comentario de alguna sentencia ó composición literaria.

Ejemplos:

«La aurora con sus dedos de rosa abre las puertas de Oriente.»
(*Homero.*)

«La luna como mueve
La plateada rueda, y va en pos de ella
La luz do el saber llueve,
Y la graciosa estrella
De amor le sigue reluciente y bella.»
(*Fr. Luis de León.*)

38. La *preterición* se comete cuando aparentamos pasar en silencio una cosa sobre la cual insistimos con más fuerza.

Ejemplos:

«Paso á los puntos que conciernen, no á la infamia personal de tus vicios, no á tus torpezas y desórdenes domésticos, sino al mayor interés de la república y á la seguridad y vida de todos nosotros.»
(*Cicerón.*)

«No quiero llegar á otras menudencias—dice Cervantes hablando de los estudiantes pobres—conviene á saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algun banquete.»
(*Del Quijote.*)

39. La *alusión* consiste en llamar la atención sobre una cosa que no se nombra, pero que se dice lo bastante para que, en virtud de la asociación de ideas, la recordemos; por consiguiente siempre que haya que aludir se ha de hacer con indicaciones conocidas y referencias fáciles, porque de otro modo la alusión quedará sin efecto por lo remoto ó desconocido de los medios.

Ejemplos:

«Enrique IV, de Francia, dijo un día al embajador de España, que: con el numeroso ejército que tenía juntado pensaba ir á Italia, almorzar en Milán, oir misa en Roma y comer en Nápoles. A lo cual repuso agudamente el embajador español: —Sire, á este paso podría muy bien V. M. llegar á *vísperas á Sicilia.* Con lo que quiso recordar el hecho histórico de las *vísperas sicilianas* ó el degüello general de franceses en la primavera del año 1282.»

«Cuando Cervantes dice: que don Quijote vió no lejos del camino una venta que fué como si viera una *estrella* que no á los *portales*, sino á los alcázares de su redención le encaminaban, alude claramente á la estrella de los Reyes Magos.»

La *ironía* consiste en decir en tono de burla lo contrario de lo que significan las palabras tomadas al pié de la letra, expresando lo contrario de lo que se siente, pero con la circunstancia de que se comprenda esta contradicción entre nuestro pensamiento y nuestras palabras. La *ironía* recibe varios nombres según la intención con que se usa y las circunstancias como se emplea; siendo la más notable el *sarcasmo* que añade, á lo que hemos dicho de la ironía, la burla y el escarnio dirigida á persona indefensa ó vencida.

Ejemplo de ironía.

«¡Oh santas gentes! ¡Hasta en sus huertas le nacen dioses!
(*Juvenal.*)

«Cuando Jesucristo estaba enclavado en la cruz le decían los judíos:
«Tu que dijiste que destruías el templo de Dios y que en tres días lo volvías á edificar, sálvate á tí mismo; si eres hijo de Dios, baja de la cruz.»

Con lo expuesto creemos haber dicho lo suficiente para tener un conocimiento elemental de las *figuras*, toda vez que, como ya hemos dicho en diferentes ocasiones, ni un conocimiento profundo de ellas, ni la enumeración y distinción de los varios matices que el pensamiento puede afectar, bastan para poderlas usar con oportunidad y brillantes resultados, sino que hay que esperarlas de momentos de verdadera inspiración, de ánimos agitados por vehementes pasiones y colocados en circunstancias favorables y oportunas.

LECCIÓN XXIII.

39. De los tropos, su definición y consideraciones particulares.—40. Su división.—41. Sinécdoque.—42. Metonimia.—43. Metáfora y sus clases.—44. Tropos de sentencia.—45. Ventaja de los tropos.

39. Llámase *tropo la traslación de una palabra de su significación propia á otra impropia en virtud de alguna analogía ó semejanza que hay entre ambas*: esta palabra procede del griego y vale tanto como *vuelta*, *cambio*. Con efecto, cuando decimos: *la flor llena el ambiente con su aroma*, la palabra *flor* la usamos en su sentido recto, pero cuando decimos: *la flor de la juventud pereció en la guerra*, la misma la tomamos en un sentido *tropológico*, en virtud de la analogía ó semejanza que la mente establece entre la flor, que es lo más hermoso y de más esperanzas en los vegetales, y lo más escogido y de mayor porvenir entre los hombres.

El origen que señalamos al lenguaje figurado en general tiene su más exacta aplicación á los *tropos*, pues una necesidad *gramatical*, *ideológica* y *moral* ha ido haciendo que casi todas las palabras de que consta una lengua puedan usarse como tropos. Allí vimos que era preciso usar una palabra en dos distintos sentidos, pues á ello nos obligaba de una parte el placer que produce esta doble significación y de otra las condiciones de nuestra memoria, y por último aquí añadimos que la situación acalorada del orador ó del poeta le fuerza y obliga á usar los tropos para expresar de una manera más vehemente y apasionada sus pensamientos. Todo lo que allí se expuso sobre la necesidad é importancia de las figuras, es aplicable á los tropos, como que son, y entonces se dijo, las manifestaciones más acabadas y exactas del lenguaje figurado.

40. Los retóricos han dividido los *tropos* en dos clases y han llamado á unos *tropos de palabra* y á otros de *sentencia*, pero esta división tiene poca importancia, porque los llamados de sentencia no son realmente verdaderos tropos como luego veremos; reduciéndose sólo, por lo tanto, á los de palabra que son únicamente los que con exactitud merecen este nombre.

Hemos dicho que en los tropos hay traslación del significado de una palabra por otra con el cual tiene una relación ó semejanza, y bajo este supuesto hemos de considerar la división de ellos; porque en efecto para que este cambio ó traslación exista es necesario que entre los dos significados haya, ó una *coexistencia de lugar*, es decir que los dos sean simultáneos en el espacio y entonces se llama *sinécdoque*; ó que tengan inmediata *sucesión en el tiempo* y recibe el nombre de *metonimia*; ó tiene que haber, por último, una *semejanza de cualidad* entre las dos significaciones, y á esto llamamos *metáfora*. En rigor, y apurando mucho el asunto, la sinécdoque y la metonimia podrían reducirse á la metáfora, porque la semejanza expresada en ésta ó aquella forma es la que constituye siempre la base y fundamento de todo cambio de significación. (1)

---

(1) Para mejor comprender la doctrina expuesta la ilustramos con ejemplos de cada uno de estos tropos.

Cuando decimos: «*se sublevó la ciudad*», en la palabra *ciudad* hay una sinécdoque, porque el sentido propio de esta palabra es la reunión ó conjunto de edificios ó casas en las que habitan las gentes, y si se tomára en sentido literal sería un disparate, porque los edificios y las casas no se mueven ni sublevan; luego aquí la palabra en cuestión no significa lo que propiamente representa, sino que está tomada únicamente por los hombres ó gentes que viven en ese conjunto de edificios, tomándose el *continente* por el *contenido*. Hay, pues, una sinécdoque, porque la relación de *coexistencia*, ó simultaneidad entre las casas y edificios y los hombres ó gentes que las habitan es evidente, pues no podemos comprender nosotros lo uno sin lo otro, y se cumple en el ejemplo la doctrina expuesta en el texto de la existencia simultánea de los dos sentidos.

«Si decimos: «*la bien cortada pluma de este escritor produce obras bellas*» en la palabra *pluma* hay una *metonimia*, porque tomándola en su sentido propio es un objeto material, incapaz de producir obras bellas, pero trasladando el significado al instrumento que sirve para escribir las obras literarias, relacionamos inmediatamente este instrumento con la inteligencia que le dirige: ésta y aquel objeto son cosas *sucesivas* siempre que de composiciones literarias se trate, porque no las concebimos, sino se destinan á que las contemplen y gocen los demás, y ésto no puede conseguirse sino mediante la escritura para lo cual es necesaria la pluma que sirve para trazar los signos gráficos: aquí se toma el *instrumento* por *el*

11. *Sinécdoque*, es una palabra griega que significa *comprensión* y designa el tropo por el cual la palabra cambia su significado propio por otro, en virtud de una relacion de *simultaneidad* entre las dos ideas que representan, por aparecer á un mismo tiempo estas dos ideas en nuestra inteligencia al anunciarse la palabra.

De seis modos puede verificarse la traslación de sentido por la sinécdoque, á saber:

1.º La *parte* por el *todo* y al contrario; v. g.: *resplandecian las picas* por las *lanzas*; *conservo las pinturas* por los *cuadros pintados*.

2.º Lo *particular* por lo *general*; v. g : *el español es valiente*, por los *españoles* son valientes. A este modo se refieren el *género* por la *especie* y el *plural* por el *singular*.

3.º La *materia* por la *obra*, v. g.: el *hierro* por la *espada*; la *lana* por la *ropa de abrigo*.

4.º El *continente* por el *contenido* como: *arrojó el vaso* por el *agua que contenia*: *apuró la copa* por el *licor*.

5.º El *signo* por la *cosa significada*; como la *corona* por la *institución monárquica*; el *bastón* por el *mando*.

6.º Lo *abstracto* por lo *concreto*, como la *ignorancia es atrevida* en vez de: los *ignorantes son atrevidos*. La *juventud es presuntuosa*; en vez de los *jóvenes son presuntuosos*.

La regla más importante que debe guardarse en el empleo de las sinécdoques es que estén autorizadas por el uso, pues cada lengua tiene las suyas propias, que en algunas ocasiones no son aplicables á otros idiomas, por ejemplo, en latin no se dice; «tantas velas» por tantas naves; sino que se dice «tantas proas», si en castellano dijéramos nosotros esto, no estaria bien dicho, porque el uso ha establecido decir: *tantas velas*. En las que el uso no ha dado una sanción fija y sea necesario emplear

---

que lo dirige y tambien se cumple la doctrina expuesta para la *metonimia*, pues luego que hablamos de producciones literarias viene á nuestra mente la idea del autor y la del instrumento ó medio de perpetuarla.

Cuando digo: «*Aquiles es un leon*», la palabra *leon* constituye una *metáfora*, porque se establece una semejanza entre las cualidades más distintivas del animal, así llamado, como es la valentía y las que distinguen al héroe griego. De todo lo cual resulta que la coexistencia en el espacio, la sucesividad en el tiempo y la semejanza de cualidades, son los fundamentos de los tropos enumerados.

algunas que por analogía con otras de la misma especie se parezcan á las ya usadas, deberá cuidarse mucho de emplearlas con arreglo á la naturaleza de las cosas; así será aceptable decir: «las quillas españolas fueron las primeras que tocaron las costas americanas:» pero no podría decirse con propiedad: «que las quillas españolas fueron las primeras que salieron para América.»

42. *Metonimia.*—También es nombre griego que significa *trasnominación*, porque consiste en emplear una palabra significando una cosa que es después, con el nombre de una cosa que es antes, ó al contrario, en virtud de una relación de *sucesividad*, es decir, que las dos cosas aparecen á nuestra inteligencia primero la una y despues la otra al enunciar la palabra.

A cinco modos pueden reducirse las traslaciones metonímicas á saber:

1.º El *antecedente* por el *consiguiente* y al contrario; v. g.: se *llenaron los graneros*, por *hubo buena cosecha.*

2.º El *efecto* por la *causa*, como: *vivo de mi trabajo*, en vez de: *vivo con lo que produce mi trabajo.*

3.º El *inventor* por la *cosa inventada*, como: *Baco* por el *vino*: un *Remignton*, por un *fusil* del constructor de este nombre.

4.º El *autor* por sus *obras*, como: *estudio á Descartes*, por *estudio las obras de Descartes*: *leo á Virgilio* por *leo las poesías de Virgilio.*

5.º El *instrumento* por *el que lo maneja*; como *el pincel de Velazquez; el lenguaje de Cicerón*, por los cuadros de aquel pintor, y las composiciones oratorias de éste.

Examinando bien estas clases de metonimia se notará que los cuatro últimos modos son consecuencia del primero, porque el efecto por la causa, el inventor por la cosa inventada, el autor por sus obras y el instrumento por el que lo maneja, no son más que variaciones de un sólo y único principio de antecedente y consiguiente, que es el que engendra las demás formas y modos de la metonimia. La misma regla establecida para la sinécdoque es exactamente aplicable á la metonimia.

43. *Metáfora.*—Este es el tropo por excelencia, porque la significación primitiva de esta palabra, que se origina como las anteriores del griego, expresa *cambio*, *traslación* que es precisamente la idea generadora de los tropos. En los dos anteriores no hay verdadera traslación de sentido, sino más bien limitación

de significación (1) pero en la metáfora si. Es, pues, la metáfora el tropo *que en virtud de una semejanza ó analogía que nuestra inteligencia establece, se cambia la significación de una ó más palabras por otra ú otras.* Se funda por lo tanto en la unión y enlace con que se presentan en nuestro ánimo las ideas de los objetos que tienen entre sí alguna semejanza.

La metáfora no tiene como los anteriores tropos modos determinados de expresarse, pues siendo una *comparación abreviada*, todos los objetos pueden compararse, buscando entre ellos alguna analogía que los relacione; decimos que es una comparación abreviada, porque sólo se diferencia el tropo de la *figura* llamada *símil*, en que ésta tiene explícitos los términos de comparación como cuando digo: «Aquiles es tan valiente como un león», miéntras que en la metáfora se prescinde de estos términos y se da la semejanza concluida diciendo «*Aquiles es un león.*»

Tres clases de metáfora se conocen generalmente á saber: *metafora simple*, como: «los hijos son el *báculo* de la vejez de sus padres» en la que sólo la palabra *báculo* está tomada en sentido tropológico; *metáfora continuada*, cuando dos ó más términos están tomados en sentido tropológico, como: «un experimentado *piloto* podrá salvar la *nave* del Estado, próxima á *estrellarse* en los *escollos* de la anarquía;» y se llama por último, *metáfora alegórica* ó propiamente *alegoría*, cuando todos sus términos están tomados en sentido figurado, v. g.: «Sólo un hábil y experimentado piloto podrá salvar esta desgraciada nave que parece va estrellarse en los escollos del agitado mar.» Las *alegorías* se diferencian de las *metáforas continuadas*, en que en las primeras pueden entenderse las expresiones en el sentido propio ó en el figurado, miéntras que en las segundas las palabras que están tomadas en su significación propia determinan la de las que se toman en sentido figurado.

Las reglas particulares aplicables á la metáfora, son: 1.ª Que el objeto de donde se tome la metáfora sea conocido por los que lean ó escuchan; faltando, por lo tanto, á esta regla los que no

---

(1) En el ejemplo de la sinécdoque «*relucían las picas*» limitamos la idea de la lanza á sólo el hierro de ella; y en el ejemplo de la metonimia la «*pluma del escritor*», reduzco la producción de las obras literarias al instrumento con que se escriben; pero cuando digo: «*Aquiles es un león*»; esta palabra cambia y traslada por completo el sentido que la palabra león tiene genuinamente.

se atemperan á la capacidad y estado intelectual de los lectores á que principalmente destinan sus obras, tomando sus metáforas de objetos ó cosas desconocidas para ellos: 2.ª La semejanza ha de realzar los objetos y la relación de analogía ha de descubrirse con facilidad: y 3.ª Nunca deben tomarse las metáforas de objetos bajos, súcios ó indecorosos: Góngora faltó á esta regla cuando para describir una tempestad dijo:

«Cuando el enemigo cielo
Disparó sus arcabuces,
Se desatacó la noche
Y se orinaron las nubes.

Por último, no deben amontonarse muchas de modo que produzcan confusión.

44. Los *tropos de sentencia* son, entre otros menos usados, los siguientes: *antonomasia*, *metalepsis*, *alegoría*, *alusión*, *hipérbole*, *atennación*, *perifrasis*, *ironía*, *silepsis oratoria*, *catacresis* y *eufemismo*. Hay muchísimos más, pero en gracia á la brevedad, y que, como vamos á demostrar, no son tropos, propiamente tales, los de sentencia, los omitimos.

La *antonomasia* consiste en poner un nombre común en lugar de uno propio con el fin de dar á entender que la cosa ó persona de que hablamos es la más excelente y apreciada de cuantas comprende el nombre común, v. g : el *apostol de las gentes* por *San Pablo*; el *profeta* por *David*, el *poeta* por *Homero*; el *orador* por *Cicerón*, etc. Esto en realidad es una sinécdoque y no hay por lo tanto tropo de sentencia.

La *metalepsis* consiste en expresar una idea que sigue para dar á entender lo que precede, ó lo que es lo mismo, en expresar el consiguiente por el antecedente, lo cual no es otra cosa que una metonimia.

La *alegoría* ya hemos dicho que es una metáfora, y *la alusión*, *hipérbole*, *atenuación*, *perifrasis é ironía* son figuras de pensamiento, como en su lugar vimos y definimos. De modo que solamente pueden dar lugar á dudas la *silepsis oratoria*, la *catacresis* y el *eufemismo;* pero con sólo explicar lo que por cada uno de estos nombres se entiende, se verá que, en vez de tropos nuevos, no son otra cosa que modos distintos de presentar los tres de palabra, ya explicados.

La *silepsis oratoria* se comete cuando una palabra se emplea

en una expresión con tales adjuntos, que es necesario entenderla para unos en sentido figurado y en sentido recto para otros; pero en realidad esto no es más que una expresión en parte tropológica y en parte no, pues no hay ciertamente un cambio nuevo de sentido que pueda originar un nuevo tropo.

La *catacresis* se emplea, cuando se destina una palabra á significar una idea para la cual no hay nombre propio en la lengua, y como siempre que esto se hace, se busca una palabra que tenga alguna relación ó de sucesividad, ó de simultaneidad, ó de analogía con la idea nueva á quien se pretende dar nombre, resulta siempre que estas extensiones del significado no son otra cosa que sinécdoque, metonimia ó metáfora.

Del *eufemismo* ya dijimos en la lección anterior que era una variación de la figura *atenuación ó litote* por lo tanto el eufemismo no es en realidad tropo, sino una manera delicada y culta de disfrazar las ideas, que por dureza, por oscenidad ó bajeza haya necesidad de expresarlas de modo que no ofendan nuestros oidos.

15. Las ventajas que el uso de los tropos proporcionan no hay necesidad de enumerarlas, pues claramente se desprenden de su estudio, y sólo como complemento y recapitulación de todo lo dicho sobre ellos, formularemos aqui diciendo: que los tropos dan dignidad y nobleza al estilo, sacándole de las bajezas y escabrosidades de la realidad; dan á la expresión una claridad mucho mayor cuando se emplean oportunamente; y por último, enriquecen la lengua aumentando los medios de expresión y haciéndo más fácil el modo de expresar las ideas nuevas, que cada día se van presentando por virtud de los adelantos y progreso de los pueblos, y necesidades de la vida.

PARTE GENERAL.

SECCIÓN QUINTA.

Del Estilo.

LECCIÓN XXIV.

1. Del estilo, orígen y etimología de esta palabra.—2. Definición del estilo.—3. Diferencia entre el estilo, el lenguaje y el tono.—4. Cualidades esenciales y accidentales del estilo.—5. Su división y clasificación.

1. De los cuatro elementos que consideramos en toda obra ó composición literaria llevamos estudiados tres en las lecciones precedentes, (*belleza*, *pensamiento* y *lenguaje*) y ahora nos toca examinar el cuarto que es el *estilo*, del que dijimos que era resultado de la combinación del pensamiento y el lenguaje, con lo cual se completa el estudio de la *parte general* de las composiciones literarias que se llama *Elocución*.

La palabra *estilo* se origina del latin *stillus*, que primitivamente significaba un punzón de cobre, hierro ó marfil, agudo por un extremo y plano por otro, con el que los romanos escribian en tabletas enceradas, sirviéndoles la punta aguda para escribir y la plana para borrar lo mal escrito; después se dió por extensión este nombre á las cualidades que representan la armonía del pensamiento y el lenguaje, y en virtud de una metonimia se tomó el instrumento con que se hace una cosa por la cosa

misma, llamándose estilo á la resultante de las cualidades todas de la elocución. No ha quedado aquí sólo, sino que este nombre ha pasado también á las demás bellas artes en significación del carácter particular de algunas de sus manifestaciones, del propio modo que lo hace en la Literatura; así se dice hoy con mucha frecuencia, refiriéndose á la arquitectura *estilo bizantino*, *ojival*, *plateresco*, etc.; y en pintura se dice: *estilo flamenco*, *veneciano*, *madrileño* y *sevillano* para designar los caracteres particulares de las escuelas de pintura de *Flandes*, *Venecia*, *Madrid* y *Sevilla*.

2. El estilo se define diciendo *que es la manera particular que cada escritor tiene de expresar sus pensamientos por medio del lenguaje*; por esta definición se comprende que el estilo no es una cualidad y condición especial del pensamiento ó del lenguaje, sino que es el resultado de múltiples circunstancias y relaciones entre ambos, de acuerdo y en consonancia con el carácter del escritor, por cuya razón se ha dicho que el estilo de un individuo, reune y expresa en conjunto y en general todas sus cualidades internas, á la manera que la fisonomía revela también en conjunto y de una manera total las cualidades del alma. El estilo es, pues, lo característico del escritor, es aquel aire particular que le distingue é individualiza de los demás escritores, como la fisonomía distingue y caracteriza unos de otros á los hombres; por esto ha podido decir el inmortal naturalista Buffón, en una frase que ya se ha hecho muy común, pero que no por eso deja de encerrar una verdad profundísima, *que el estilo es el hombre*.

3. No puede, por lo tanto, el estilo confundirse ni con el *lenguaje*, ni con el *tono*; porque el primero, como ya dijimos en otra ocasión, es el conjunto de signos ó palabras para expresar el pensamiento, y el estilo, como acabamos de ver, es cosa bien distinta; aquel es sólo la expresión de la idea mediante el signo acomodado á los preceptos gramaticales, éste es la armónica combinación del pensamiento y la palabra con las particulares cualidades del escritor; el lenguaje, es pues, uno de los elementos del estilo y forma parte integrante de él; así que puede darse el caso que en un lenguaje perfecto y elegante se dé un estilo defectuoso, pero no puede darse un buen estilo sin que se encarne y contenga en un lenguaje correcto, exacto y armonioso. Menos aún puede confundirse con el *tono*, pues éste es, como ya se dijo en lugar oportuno, la elevación ó depresión de la voz, y también la modulación que damos á las palabras, según la impor-

tancia ó intención que queremos dárles, de modo, que comparando lo que dijimos del tono y lo que afirmamos del estilo se ve la gran diferencia que entre las dos cosas media; pues mientras el primero es una simple condición musical ó intencional de la palabra, el estilo es un todo complejo de cualidades sensibles y de excelencias espirituales.

4. Pero el estilo, como todo organismo, tiene cualidades *esenciales* y *permanentes* y *especiales* y *transitorias*; y de no haber distinguido las unas de las otras ha nacido ese hacinamiento de divisiones y esa confusión de estilos que al hacer la clasificación de estos se nota en algunos preceptistas; son *esenciales* y *permanentes* aquellas cualidades que acompañan siempre al estilo, cualquiera que sea la obra ó composición de que se trata, y *especiales, transitorias* ó *circunstanciales* aquellas cualidades que deben adornar al estilo según las circunstancias del momento, ya por el carácter de la obra, ya por el asunto, ya también por las condiciones y genio particular del escritor.

Corresponden á las esenciales la *oportunidad*, la *naturalidad* y la *originalidad* que son la base para la formación de un buen estilo; porque en efecto, entendiendo por *oportunidad* aquel tino y acierto para emplear cada idea y cada palabra en el momento más adecuado para que produzca el fin que se desea, extendiendo este tino y acierto á las cualidades propias del lenguaje, resultará llevado á feliz término el no fácil propósito de revestir á cada obra, y aun á cada parte de ella, de la forma más propia para su manifestación; y si por *naturalidad* entendemos esa cualidad espontánea de pensar y decir en cada caso determinado aquello que con más facilidad y primero ocurre á la mente, de la unión de estas dos cualidades resultará la tercera que hemos enunciado que es la *originalidad*; cuando estas tres cualidades se encuentran en un orador ó poeta constituyen y caracterizan un verdadero genio artístico. Así vemos que todos los grandes artistas, como todos los grandes poetas y oradores tienen un estilo propio, característico, original; porque debido á sus poderosas facultades creadoras han sabido imprimir á sus obras este signo característico de su individualidad, teniendo el acierto suficiente para acomodarse con el estilo á cada uno de los momentos de sus obras por la *oportunidad*, y con la espontaneidad necesaria para decir en cada caso determinado lo que, atendido á las circunstancias y naturaleza de las cosas de que se ocupa, era

lo más *natural*, fácil y propio. De todo lo cual se deduce que la oportunidad y naturalidad que se reasumen en la *originalidad* son las *cualidades esenciales del estilo* y las que sobresalen en todos los grandes escritores, como propiedad característica y distintiva de su genio.

5. De las cualidades *accidentales*, que son muchísimas, nacen las numerosas divisiones que pueden hacerse del estilo y sin pretender nosotros enumerarlas todas, daremos noticia de las más importantes y principales, empezando por la más generalmente aceptada, por la de los *antiguos*. Hablaremos después de la división del estilo por las *nacionalidades*, por el carácter especial de los *individuos*, por la manera de *construir las cláusulas*, por el *empleo de las figuras* en el lenguaje, por el *carácter predominante* en cada obra y por los *afectos* y *pasiones* que expresan; que son, en suma, las divisiones y clasificaciones que conceptuamos necesarias para una obra elemental.

LECCIÓN XXV.

6. División del estilo según los antiguos.—7. Divisiones fundadas en la nacionalidad de los escritores y en la singularidad del indivíduo.—8. En el ornato y cualidades de las cláusulas y del lenguaje.—9. En el carácter de la obra y en la fuerza y afectos que en ella dominan.—10. Reglas para la formación de un estilo propio.

6. Los antiguos dividieron el estilo en *llano*, *medio* y *sublime*: cuando no salía de los límites de una conversación familiar se le daba la primera denominación; si admitia algunos adornos la segunda; y correspondía á la tercera cuando se empleaban las galas todas del lenguaje. Pero esta división no es exacta, porque estas denominaciones no pueden referirse á la totalidad de una obra, que sería insoportable por su monotonía una composición escrita toda ella en un solo estilo, ya sea el llano, ya el medio, ya el sublime, sino que solo pueden referirse al predominio de cada uno de los términos de la división, pues el mérito de un buen estilo consiste precisamente en la oportuna mezcla y combinación de los tres términos; sin embargo, hemos expuesto esta división por la autoridad clásica que conserva entre los preceptistas, como establecida y aceptada por Cicerón, Quintiliano y otros.

7. El estilo se divide y clasifica primeramente por las *nacionalidades* y el *carácter especial de los individuos*. Atendido el primer extremo, ya se conocía desde la antigüedad la clasificación de estilo *lacónico, ático, asiático* y *rodio*. Se llamó *lacónico* ó *lacedemonio* al que presenta los pensamientos con suma energía y concisión, porque el carácter y maneras particulares de los espartanos, de quien toma el nombre, era una energía de carácter que rayaba á veces en dureza, y una sobriedad y concisión en las palabras que tocaba en los límites del enigma; se llamó *estilo ático* al que poseía una elegante sencillez, pues el ateniense era el tipo de

la elegancia en las maneras y de la corrección en el lenguaje; se dijo *asiático* ú *oriental* por lo numeroso y sobrecargado de adornos, pues es sabida la afición de los orientales al lujo y fastuosidad, y, por último, se denominó *rodio*, porque era un término medio entre la sencillez ática y la profusión oriental, pues Rodas, ciudad griega y la principal de la isla de este nombre y próxima al Asia Menor, participaba del genio helénico por su origen y del carácter asiático por sus relaciones.

Por el *carácter de los individuos*, recibe los nombres de aquellos escritores que saliendo de la vulgar esfera de las medianías han sabido crearse un estilo propio, que conocemos y distinguimos de entre todos los demás, como distinguimos una fisonomía característica de los rostros vulgares que á cada paso vemos en la vida ordinaria. Así leyendo las obras de Píndaro, de Cicerón, de Virgilio, de Cervantes y Calderón distinguimos perfectamente y á primera vista el sello característico y el aire particular de su estilo, sin confundirlo con ninguno otro, y bajo este supuesto se dice que tienen un estilo *pindárico*, *ciceroniano*, *virgiliano*, *cervantino y calderoniano*, etc.

8. Por el *ornato* que al estilo acompaña se divide en *árido*, que es aquel que rehusa y aún rechaza toda clase de adornos, preocupándose sólo de expresar el pensamiento con claridad y exactitud; en *limpio*, cuando admite algún ornato, pero con modestia y parsimonia; en *elegante*, cuando acepta y busca toda clase de adornos, empleando principalmente el lenguaje figurado, con predilección aquellas figuras más espléndidas y atrevidas y las formas más pintorescas de la dicción; y se llama por último *florido* al que admite esa exhuberancia juvenil que ofrece la hojarasca y fastuosidad de los primeros años, sin fondo fructífero y productivo, estilo en verdad, más que aceptable, vicioso; pero que como propio de la juventud va depurándose y modificándose á medida que los años pasan, desechando los adornos supérfluos y robusteciéndose con el nérvio y virilidad que le prestan los sazonados frutos de la meditación y del estudio.

Por la *manera especial de estar construidas las cláusulas y la cualidad del lenguaje*, se denomina el estilo en *suelto* ó *cortado*, *periódico* y *mixto*, cuyos nombres indican suficientemente los caracteres que á cada uno de ellos distingue; y en cuanto al lenguaje recibe las calificaciones de *castizo*, *correcto*, *conciso*, *claro* y *armonioso*, que habiendo dicho en lo que consisten cada una

de estas cualidades, cuando hablamos de la palabras, creemos haber expuesto lo bastante para que aquí tengamos necesidad de explicar estas denominaciones, que en rigor tampoco corresponden al estilo, sino que son propios del lenguaje.

9. También se clasifica el estilo por el *carácter particular* y *predominante* en cada una de las composiciones literarias; porque no es lo mismo el de una composición epistolar, que el de un discurso oratorio, no es lo mismo el estilo que caracteriza á la epopeya que el que es propio del drama, asi es que recibe en virtud de esto los nombres de *estilo epistolar, oratorio, novelesco, histórico, lírico, épico, trágico*, etc., etc.

Por último, el estilo se divide tambien por los *afectos* que le caracterizan y por la *fuerza* y *energía* qne comunica; respecto á lo primero se dice que el estilo es *jocoso, sério* y *patético*, según que excite en nosotros la hilaridad y la risa en el primer caso, la concentración reflexiva en el segundo, y las pasiones más vehementes en el tercero. En cuanto á la fuerza y energía se divide en *estilo nervioso* ó *enérgico* y *débil* ó *lánguido*, según que predominen en el primero los epitetos atrevidos, las imágenes gráficas que produzcan una impresión honda y duradera en nuestro ánimo, y perteneciendo al segundo cuando carece de estas cualidades (1).

10. Por lo que toca á las reglas que pueden darse para adquirir un estilo propio; todas las que se han dado cuando se habló del pensamiento y de la palabra tienen que concurrir ó tenerse en cuenta por lo menos para formar el estilo, supuesto siempre las condiciones nativas del espíritu en lo que se refiere á la expresión de la propia individualidad: la meditación profunda y general del asunto de que se va á tratar, la lectura de los mejores oradores y poetas para asimilarse su estilo, y los ensayos que todo principiante debe hacer hasta dominar el medio material, que siempre opone resistencias, para traducir y manifestar las concepciones de nuestra mente, son los recursos propios y las reglas más

(1) Fácil seria el citar ejemplos de escritores y poetas que se han distinguido en alguno ó algunos de los géneros del estilo que hemos enumerado, pero esto corresponde más bien á los *Ejercicios prácticos* que deben acompañar siempre al estudio teórico de cualquier arte y más principalmente á éste de que nosotros nos ocupamos; en cuyos trabajos aclararán los principiantes las dudas que la teoria siempre deja y alcanzarán otras ideas que solo allí pueden encontrarse.

adecuadas, junto siempre con la aptitud artística necesaria para brillar en el cultivo de la literatura. Cuanto se diga fuera de esto ni es pertinente, ni conduce á fin práctico alguno provechoso: meditando mucho, leyendo mucho y ejercitándose en escribir se llega á conseguir facilidad para la expresión de nuestras concepciones y carácter distintivo y originalidad en la manera de expresarlos y exponerlos; hé aquí, pues, los secretos del arte y así se vencen todas las resistencias que la dura realidad opone para comunicar á nuestro estilo aquella fluidez, naturalidad y elegancia que tan propia es de los grandes ingenios y que es la condición necesaria para hacer agradables á los que lean ó escuchen las producciones literarias. Todo lo que se dijo acerca de la importancia del lenguaje y de que en muchas ocasiones sirve para velar y ocultar la vaciedad del pensamiento, es aplicable con más propiedad al estilo: las maravillas de éste son tales y de tanta trascendencia, que muchas obras literarias, desnudas de fondo ó por lo menos infecundo, son leidas y han pasado á la posteridad merced tan solo al primor, galanura y originalidad ingénita de su estilo.

PARTE GENERAL.

SECCIÓN SEXTA.

De la obra literaria.

LECCIÓN XXVI.

1. ¿Qué se entiende por obra literaria?—2. División de las obras literarias atendida su finalidad.—3. Consideraciones sobre el fondo de la obra literaria.—4. Fines ajenos al arte.—5. Consideraciones sobre la forma: división.—6. Otra clasificación atendida la finalidad de la obra literaria.—7. Géneros intermedios.

1. Una vez dicho todo lo que corresponde á los elementos constitutivos de la obra literaria y hecho el análisis de cada uno de ellos, cumple reconstruir estos distintos elementos y considerarlos formando un todo vivo, individual y orgánico, diferenciándole de otros de su misma especie, estableciendo la base de la división de los diversos géneros que pueden considerarse en la literatura, y entrando ya en el estudio de las varias manifestaciones que en la misma se conocen.

Se llama *obra* ó *composición literaria al desarrollo de una idea fecunda por medio del lenguaje;* ó sea *una série ó conjunto de pensamientos dirigidos á realizar un fin, mediante las formas varias que pueden concebirse por la inteligencia y expresarse por el lenguaje con arreglo á la ley de unidad, variedad* y *armonía.*

Al enumerar en la lección segunda los varios elementos que entran á formar la obra literaria, dijimos que eran la belleza, el pensamiento, el lenguaje y el estilo; hemos examinado ya estos

elementos en las lecciones precedentes, y en ésta vamos á determinar los que corresponden al *fondo* de la obra literaria y los que pertenecen á la *forma*: reflexionando sobre ellos en vista de las consideraciones á que dan lugar las divisiones fundamentales de las obras literarias.

Todo aquel que se propone producir una obra artística, y por lo tanto literaria, ha de proponerse necesariamente algún fin ú objeto, para lo cual necesita reconcentrar su espíritu verificándose con este motivo un acto triple de conocimiento, sentimiento y voluntad, pues las tres propiedades del alma intervienen y concurren á la producción literaria; pero cualquiera que sea lo que el escritor se proponga expresar, siempre ha de ser *un fin general* y *último*, y *otro particular é inmediato*; una idea ó pensamiento que en esa obra quiere desarrollar y el asunto ó materia de que va á tratar, todo lo cual constituye el *fondo* de la obra en cuestión; fondo que, en verdad, no es uno y simple, sino vario y múltiple, como que encierra dentro de sí una rica variedad de elementos, fines varios y propósitos diversos, que es indispensable conocer y apreciar.

2. De los distintos fines que el literato se propone nacen precisamente las divisiones fundamentales de las obras literarias; es el primero, como hemos dicho, el fin general que resume toda la intención y propósito del escritor que es siempre la realización de la belleza, de cuya finalidad no puede escaparse composición alguna, so pena de perder el carácter artístico, y quedar reducida á una producción mecánica; pues de la misma manera se realiza la belleza en la composición más elevada y magnífica, como en la más humilde y modesta; en una y otra el autor se propone siempre realizar belleza, sea en mayor ó menor escala, sea de un modo ó de otro.

Pero para esto necesita también proponerse un medio de realización que unas veces es la belleza misma sin ulterior propósito, como por ejemplo en la *poesía*; otras le sirve de pretexto y toma la defensa de la justicia, la propagación de la fé, ó el deseo del bienestar público y entonces se llama *oratoria*; y otras, por último, la enunciación ó exposición de la verdad y entonces se llama *didáctica*. De modo, que supuesto en el escritor el intento de realizar la belleza, que es el fin general y último, al proponerse hacerlo, dirigiéndose en un determinado sentido, nace el fin concreto é inmediato, y con él la determinacion de los géne-

ros literarios, según sea la finalidad particular que el autor se proponga al realizar la belleza.

3. Determinado ya el escritor á realizar la belleza por la *belleza misma, en defensa de la fé, de la justicia ó del bien público y por la verdad*; todavía tiene una idea ó pensamiento generador de su obra, un sentimiento, un conocimiento ó acción, que se propone exponer, demostrar ó narrar, que como fácilmente se comprende, es cosa distinta de los fines anteriores propuestos; esta idea generadora se llama *pensamiento capital de la obra* y pertenece por lo tanto al *fondo* de ella.

Pero aún todavía después del fin *general* y *particular* y el *pensamiento ó idea capital* que en la obra se va á desarrolllar y que en ella domina, está el *asunto* ó *materia* de que se trata, que en algunos casos se confunde é identifica con el pensamiento capital, como sucede frecuentemente en la poesía lírica, donde casi siempre el asunto de que se trata constituye y forma el pensamiento capital, pero en otros casos y composiciones es distinto este asunto ó materia, pues el escritor puede desarrollar su idea, ya describiendo, ó pintando un objeto, ya presentando los resortes y medios para desenvolver una acción.

De todo lo cual resulta, que en lo que comunmente se llama *fondo de la obra literaria*, descubre el análisis cuatro cosas distintas, á saber: 1.ª *El fin general de realizar la belleza.* 2.ª *El particular de realizarla de esta ó aquella manera.* 3.ª *El pensamiento ó idea capital*; y 4.ª *el asunto ó argumento de ella.* (1)

---

(1) Ilustrando esto con un ejemplo, se comprenderá más fácilmente todo lo expuesto en este aparte. Nuestro inmortal Calderón de la Barca se propuso realizar la belleza en una obra literaria y se dispuso intelectualmente á ver bajo qué aspecto la iba á realizar, decidiéndose por la poesía bajo la forma dramática; evocó en su mente la idea generadora y capital que en su obra habia de palpitar y le ocurrió demostrar que la *vida es un sueño*; y por último, eligió por asunto de su obra, ó sea la fábula donde iba á desarrollar su idea, la historia de Basilio, rey de Polonia y de su hijo Segismundo, con los lances, escenas y episodios que en esta creación poética tienen lugar. Todo esto, como puede observarse es fondo, ya *interno* ya *externo*, pero fondo al cabo; de todo lo cual se desprende que lo que se llama fondo de una obra, es cosa compleja, que encierra conceptos varios y múltiples fases, bajo las cuales puede estudiarse. En el ejemplo citado, el propósito general de realizar la belleza y realizarla por medio de la poesía dramática son los dos fines, el *general* y *particular* de Calderón; *el pensamiento capital* es la demostración de que nuestra vida tiene mucho de quimérica, como nuestros sueños; y el *asunto*, la *materia* ó la *forma* de la concepción, que todos estos nombres recibe, es la fábula de Basilio y Segismundo.

4. Además de los dos fines que el escritor hemos dicho se propone al realizar una obra literaria puede también entrañar ésta otros, que aunque secundarios, pueden ser no menos elevados y plausibles; tales son, por ejemplo, el instruir el moralizar é influir directamente en la mejora de la condición social humana, y otros varios que la obra literaria por su carácter particular realiza, no con intención y propósito preferente del autor, sino como consecuencia suya natural; al paso que también pueden concurrir otros móviles y fines menos elevados y nobles, como por ejemplo, el deseo de alcanzar gloria y fama, el de lucrarse y adquirir riquezas, porque si bien estos fines acompañan en muchas ocasiones á la producción de la obra literaria merecerá ésta mayor aplauso y alabanza cuanto más subordinados estén estos móviles egoistas y personales á los puros y nobilísimos del arte.

5. Expuesto ya todo lo que concierne al fondo toca decir lo pertinente á la *forma de la obra literaria.*

No es forma solamente el lenguaje y el estilo, sino que bajo la denominación de ella caben varios conceptos, que se han aplicado alguna vez al fondo y que aquí conviene distinguir; esta confusión se debe en parte á que en las obras poéticas exceptuando la idea capital, puede decirse que todo lo demás es forma; puesto que el asunto ó materia de la composición suele no ser otra cosa que las formas conceptivas de que inmediatamente vamos á ocuparnos; en la didáctica y en la oratoria no sucede esto, sino que allí es cosa señaladamente distinta, y la forma es la vestidura artistica de la obra. (1)

A tres clases pueden reducirse todas las *formas*, á saber: 1.ª *formas conceptivas*, ó sean todas aquellas en virtud de las cuales el poeta crea las imágenes, los símbolos, las alegorías, los personajes y tipos ficticios, las acciones dramáticas, épi-

(1) En la poesía se puede decir que la forma es el todo, porque en ella es donde propiamente el poeta realiza y crea la belleza, de modo que aunque el pensamiento ó idea capital de la poesía no sea trascendental y fecundo, como las formas ideales ó conceptivas tengan mérito, la belleza se realizará, pues esas formas fecundarán el pensamiento; mientras que en la oratoria y la didáctica, el pensamiento se manifiesta como un elemento propio y sustantivo sin confundirse nunca con la forma, que no es otra cosa que la arquitectónica artistica, los delineamientos de la belleza, el lenguaje y estilo, que ha de hacer agradable la exposición científica, y alguno que otro rasgo conceptivo ó adorno poético á que la pasión oratoria pueda dar lugar.

cas, etc., á cuyo conjunto se ha llamado *invención poética*, porque con efecto, á todo esto ha de recurrir el poeta para encarnar su idea y dar forma á su pensamiento: 2.ª *las formas enunciativa, descriptiva, dialogada* y *epistolar*, según que el artista exponga directamente, que relate un hecho ó una acción, que enumere ó pinte con vivos colores un objeto, que finja una conversación entre personajes imaginados, ó por último cuando el escritor manifiesta su pensamiento por medio de cartas, estableciendo una correspondencia entre dos personas al parecer ausentes: 3.ª *las formas expresivas ó significativas* que son propiamente el lenguaje con todas las formas que en él hemos estudiado.

Atendiendo á estas últimas formas expresivas se hace de las obras literarias una división tan general y característica como la que hemos establecido por su finalidad, y que abraza dos manifestaciones distintas: *las obras rítmicas ó en verso*, y *las prosáicas ó en prosa*. De todo lo cual se deduce que de la misma manera que por la finalidad se dividen las obras literarias en *poesía, oratoria y didáctica*, por la forma del lenguaje se dividen en composiciones en *verso* y en *prosa*. La *poesía*, ó sea la primera división del fondo se corresponde y determina con exactitud á la primera de la forma, ó sea al *verso*; y la *oratoria* y la *didáctica* se refieren igualmente á las obras *prosáicas* ó que se escriben en *prosa*.

6. Todavía se hace otra división de las obras literarias, que comprende las bases de las clasificaciones anteriores: hay composiciones solamente bellas, que son las que dijimos que tenían por única finalidad la belleza; otras que pretendían un fin distinto y á esta división se refieren la oratoria y la didáctica. La poesía no puede tener otro objeto que la realización de la belleza; (1) y cuando no sea éste su único fin, cae entonces fuera de las condiciones del arte; el orador y el didáctico no consideran la belleza como su fin principal, sino que, como antes hemos

(1) Si la poesía cumple otros fines, si realiza otros intentos, son secundarios en ella, porque toda realización de belleza lleva consigo la realización del bien y el conocimiento de la verdad; así que no es exacta, ni puede aceptarse la teoría del *arte docente*, ó sea aquella escuela que pretende que el arte instruya al hombre, le enseñe los fundamentos de la ciencia y le induzca á la práctica de la virtud; lo cual en cierto modo sería la desnaturalización del arte, que tiene objeto distinto y sería involucrar y confundir las ideas de *arte, ciencia* y *moral* que cada una tiene esfera propia y desenvolvimiento adecuado.

dicho, llevan otro objeto, se proponen otro fin y la belleza no es más que lo accesorio, el ropaje y vestidura elegante que debe acompañar siempre á la realización del bien, y á la enunciación de la verdad. De modo, que esta división de las obras literarias en *bellas* y *bello-útiles* corresponde también respectivamente, como la de poesía, oratoria y didáctica á las dos grandes divisiones que hemos hecho de la forma. Las composiciones que por su *fondo ó finalidad* hemos llamado *poéticas* son á la vez *bellas*, y por su *forma rítmicas*, ó que se producen en *verso*; la *oratoria* y la *didáctica* son *bello-útiles* en el *fondo* y *prosáicas* ó que se escriben en *prosa* por la *forma*.

7. Pero estas divisiones, que de las obras literarias hacemos, no se encuentran tan radicalmente separadas que no haya un término de unión entre unas y otras, pues en el arte como en la naturaleza no hay saltos, sino que todos los géneros se relacionan en algo con el que antecede y sigue, resultando de esta proximidad los llamados *géneros intermedios ó de transición*, que en todas las clasificaciones existen y que es preciso establecer. En la división aquí establecida de obras *bellas* y *poéticas* y obras *bello-útiles* y *prosáicas*, hay un género intermedio que es la *novela* que participa por la finalidad, por el pensamiento capital y por el asunto de las condiciones y caracteres de las primeras; y por el lenguaje y forma material corresponde á las segundas. De modo que la novela es poética por el pensamiento, plan y cualidades imaginativas de su fábula, y prosáica por el lenguaje y la distribución material de sus partes.

Recapitulando todo lo que hemos dicho tenemos dos grandes divisiones de las obras literarias con un género intermedio entre ellas, á saber: 1.ª división, POESÍA; 2.ª división, ORATORIA y DIDÁCTICA; género intermedio entre las obras en verso y en prosa ó sea entre las bellas y las bello-útiles, la NOVELA. Todas las obras literarias están aquí comprendidas y las iremos examinando en cada uno de los miembros de la división á que corresponden, como igualmente los géneros mixtos que pueda haber entre los que pertenecen á un mismo orden ó sub-género.

PARTE ESPECIAL.

SECCIÓN PRIMERA.

De las composiciones en verso.

LECCIÓN XXVII.

1. Concepto de la poesía.—2. Su definición.—3. Fondo de la obra poética.—4. Forma interna.—5. Forma externa: imágenes, epítetos, estilo y lenguaje poéticos.—6. División de la poesía.

1. Llegamos con la lección presente al estudio de los diversos *géneros literarios*, debiendo empezar por la *Poesía*, primer género y manifestación la más excelente de los varios en que hemos dividido las composiciones literarias.

La poesía es una de esas cosas de que más se ha hablado, pero en tan diferentes sentidos y modos que no es fácil reunir los múltiples y contradictorios conceptos que han formado de ella los filósofos, los preceptistas, los poetas y el mismo sentido común. Hablando de la belleza dijimos que el sentido común daba el nombre de poéticos á muchos objetos que son bellos, sin duda tomando á la poesía como el arte ó manifestación más perfecta de la belleza y acercándose así acaso más á la verdad que muchos filósofos que han dado de ella definiciones sobrado metafísicas, que no cuadran al objeto, y desde luego mejor que algunos preceptistas, que como luego veremos han formulado algunas que desnaturalizan por completo la cosa que tratan de

definir. Pero unos y otros han convenido en afirmar, que la poesía es algo elevado y noble, algo escogido y perfecto, que se ha atribuido en unos casos á los objetos mismos, y en otros á la fantasía del poeta, y que nosotros no vacilamos en asegurar ser el resultado de la realidad de las cosas mediante el sentimiento que estas cosas despiertan en el alma del poeta.

De todos modos siempre resultará que la poesía es aquella manifestación nobilísima que acompañó al hombre aún desde sus primeras edades, consolándole en sus dolores y tristezas, expresando por medio de ella sus alegrías, celebrando sus victorias, contando sus amores, narrando la admiración que le causaba la contemplación del universo, y siendo la maestra de la vida. (1) La poesía es, pues, algo divino é inefable, que se diferencia grandemente del concepto científico que formamos de una cosa, y se aleja infinito de la consideración vulgar; no es el análisis y descomposición del objeto para mejor conocerle, ni la contemplación siempre utilitaria del fin á que ese mismo objeto se destina, sino que es la expresión total intuitiva, original y completa de este objeto, consecuencia de la emoción y fuego que despierta en la interioridad del poeta por efecto de la revelación que de él ha hecho su fantasía en formas adecuadas, para exponerle á la consideración de los demás, de una manera inusitada, nueva y brillante. (2) La poesía, por último, vive de la invención, de la

---

(1) La poesía sirvió para formular los consejos ó preceptos que la experiencia enseñaba como más adecuados al bien y salud del cuerpo y de la vida, no quedando á esto sólo reducida, sino que fué considerada también por los pueblos antiguos y primitivos como altísimo ministerio para saber y descifrar lo futuro, y hasta para comunicarse y hablar con los dioses. Las palabras poesía y poeta como dijimos en la lección primera significan *invención*, *inventor* y el nombre de *vate* que vale tanto como *adivino*, *sacerdote*, no hace otra cosa que señalar algunas de las condiciones más salientes del artista que produce esta obra literaria.

(2) La contemplación de la rosa, por ejemplo, produce en el botánico y en el químico, el deseo de examinar: el primero sus pétalos y sus hojas para colocarle en el lugar que le corresponda en la escala de su clasificación, y el segundo examinará los jugos de que se compone, la manera de extraer y conservar su grato olor y el servicio que puede prestar; pero el poeta mira las cosas de diferente manera, no hará ese análisis prolijo, sino que en virtud del entusiasmo que su presencia la infunde, se dirigirá á ella considerándola como si fuera una criatura que le pueda escuchar y responder, y le dirá con Rioja:

Pura encendida rosa,
Émula de la llama,
Que sale con el día,

creación, del fuego y del entusiasmo; requiere alteza de miras y exige el lenguaje de la grandilocuencia y de las pasiones.

Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

2. Hemos dicho que son muchas las definiciones que de la poesía se han dado, lo cual por otra parte no es extraño atendida su importancia y trascendencia. Aristóteles quería que consistiera en *la imitación de la naturaleza*, cuya doctrina aceptada por Boileau en Francia y en nuestra pátria por Hermosilla ha sido el distintivo de la llamada escuela galo-clásica que tanta influencia tuvo en el siglo pasado en la crítica literaria, pero la moderna la ha desechado por defectuosa; pues la poesía es algo más que imitación; si así no fuera, todos los objetos de la realidad y de la naturaleza serían poéticos y se conoce á primera vista que esto no es verdad; y es, por otra parte, un bajo concepto el de la imitación para aplicárselo á la poesía. Otros, como el Marqués de Santillana la hacen consistir en la *ficción* cuando dijo que era el *fingimiento de cosas útiles cubiertas ó veladas con muy fermosa cobertura*, en cuyo caso queda reducida la poesía á la ficción y la forma externa, pero tampoco ésta es una definición exacta, porque ni en la una, ni en la otra está lo esencial de la poesía. Por último, Blair y otros preceptistas españoles quieren que sea *el lenguaje de la pasión ó de la imaginación animada puesto comunmente en números regulares*, y aquí tampoco se va á lo característico y principal de la poesía, pues este lenguaje acalorado y fantástico sin la idea, no sería más que la agitación y locura de las bacantes.

La poesía puede y debe definirse de una manera sustantiva y esencial, de modo que se comprenda clara y exactamente la extensión de sus términos y comprensión de su idea, y en este

---

¿Como naces tan llena de alegria
Si sabes que la edad que te da el cielo
Es apenas un breve y veloz vuelo?
Y ni valdrán las puntas de tu rama,
Ni tu púrpura hermosa
A detener un punto
La ejecución del hado presurosa.

Aquí el poeta ha prescindido de todo lo que exteriormente puede llamar la atención del vulgo ó excitar la curiosidad de los sabios y en alas de su fantasía le dirige su voz y compara su fugaz existencia á lo inestable de su vida.

sentido, nosotros, en conformidad con todos los estéticos modernos, la definimos diciendo: *que es la expresión de la belleza por medio de la palabra sujeta á una forma rítmica.* Si analizamos esta definición, para explicarla, veremos que es completa, porque al decir *expresión de la belleza,* queremos manifestar que la belleza es lo esencial y característico de la poesía, en consonancia con lo que dijimos al tratar de las bellas artes en general; y trayendo á reflexión todo lo que entonces afirmamos de la belleza, tendremos ya formado un concepto verdadero de la poesía: decimos que es *expresión* porque realmente toda poesía es exteriorización de una idea, sin cuyo requisito no existe. Al decir *por medio de la palabra* damos á la poesía el medio de expresión artístico que la distingue de todas las demás bellas artes y la coloca, como también hemos afirmado, en primer lugar entre todos por la excelencia, ductibilidad y generalidad del instrumento: y al significar que la palabra *esté sujeta á una forma rítmica,* la caracterizamos y distinguimos también de los demás géneros literarios, señalándole un distintivo de mayor perfección y delicadeza que el que tienen las demás composiciones prosáicas. *Idea bella realizada* y *forma adecuada* y *pertinente* á esta idea son, pues, los conceptos principales que comprende la definición que hemos dado, y que en nuestro juicio precisa y determina por completo el objeto que nos proponemos.

3. El *fondo* ó *asunto* de la poesía es tan extenso que abarca y comprende todo lo que en Dios, en la naturaleza y en el hombre puede concebirse: las ideas y los sentimientos, lo que ha existido en la Historia y lo que se crea en la mente del poeta; el cielo, la tierra y el mar; los astros que giran en el espacio y la yerbecilla que crece adherida á la roca; lo mismo las heróicas acciones del hombre, como sus grandes caídas; lo mismo sus magníficos descubrimientos, como sus eternas miserias, todo cabe y entra holgadamente en el dominio de la poesía, que vive y se alimenta de la realidad toda. Pero para que en todas estas cosas haya poesía y belleza es preciso que se las despoje de los accidentes externos que las petrifican, y se las adorne con los colores vivos de la imaginación; es preciso que se las avalore y aquilate con el fuego de la pasión y del entusiasmo, quitándoles el hielo de la realidad; sin este despojo de lo grosero, sin este calor del entusiasmo y sin esta aspiración al ideal ni hay, ni puede haber poesía.

En el fondo de toda composición poética deben palpitar siempre esas ideas generosas que han sido y serán constantemente patrimonio de la humanidad: el amor por el hogar y el cielo que nos vió nacer, y el cariño hácia aquellos de nuestros semejantes con quienes se deslizaron los primeros y mejores días de nuestra existencia: la pátria que nos protege y nos proporciona la vida social; la religión que nos consuela y alienta; el hombre, en fin, que forma la humanidad á la cual pertenecemos, todas estas ideas deben entrar á enriquecer la poesía, si se quiere que en ella resalten las condiciones de *nacional* y *popular*, de *universal* y *humana* que los preceptistas la señalan, sin las cuales no sería otra cosa que *versos insustanciales* y *sonoras bagatelas*, como elegantemente dijo Horacio:

Quám versus inopes rerum, nugæque canoræ.

4. *Forma interna de la poesía.* Constituyen este elemento la acertada distribución de las diversas partes de la obra, la delicada combinación de ellas y el enlace recíproco del principio con el fin. La forma interna de la poesía es el *plan*, *la fábula*, *la concepción total* y *parcial del asunto y su desarrollo* y *desenvolvimiento gradual*. En algunas composiciones, especialmente en la poesía lírica y en algunas épicas, la forma interna constituye en muchos casos el fondo ó pensamiento de ellas.

Los preceptistas aconsejan con respecto á la *forma interna* que se guarden las siguientes reglas:

1.ª En el *plan* deben concurrir la unidad, variedad y armonía; es decir una idea fundamental y generadora que una las partes de la obra, una variedad de detalles que se agrupen al rededor de la unidad, y una relación ó armonía que enlace y coordine la unidad y la variedad.

2.ª Debe procurarse cumplir el precepto de Horacio

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
viribus. . . . . .

porque de no ser así, dará esto ocasión á grandes caídas; pues el que sin examinarse á sí propio se proponga llevar á cabo una obra grandiosa, encontrará frustrado su intento, sino tiene alientos y condiciones para concluirla dignamente.

3.ª El plan debe ser *íntegro*, *preciso* é *interesante*; es decir que nada falte, ni nada sobre, y ha de tener la cualidad de ex-

citar y mover nuestra voluntad, sin cuya condición ninguna obra tendrá el privilegio de gozar de fama duradera.

4.ª y última. Debe tenerse aquel tino y gusto suficiente para presentar la cuestión de la manera más adecuada á nuestro objeto y saber dar á cada parte de la obra la importancia que realmente se merezca, de modo que también se cumpla este otro precepto del citado Horacio:

> Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici,
> Pleraque differat, et præsens in tempus omittat,
> Hoc amet, hoc spernat. . . . . .

5. *Forma externa.* En esta hay que considerar el lenguaje, el estilo, la versificación y la rima. De los dos primeros, ó sea del *lenguaje* y *estilo poéticos* nos ocuparemos inmediatamente; de la *versificación* y *de la rima* en las lecciones sucesivas.

Todo lo que llevamos dicho en el lugar correspondiente sobre las condiciones musicales y espirituales del lenguje es aplicable preferentemente á la poesía. Pero el lenguaje, como manifestación externa, tiene una importancia grandísima, porque muchas veces las formas conceptivas de que ya hemos hablado, vienen á sustituir al fondo mismo de la poesía; esto no quiere decir que la poesía consista en el lenguaje, sino que justifica la necesidad de emplearlo en armonía y consonancia con la idea.

Si el estilo es el resultado de la combinación del fondo y la forma externa, *el estilo poético* será el conjunto de todas aquellas excelencias y cualidades brillantes que han de ser consecuencia del estado de inspiración en que se encuentra el poeta; que será tanto más conveniente y propio cuanto mejor responda y exprese la situación interior de su alma, y más en armonía esté con las ideas y sentimientos que le embarguen. En el estilo entran como elementos componentes de él *las imágenes*, *los epítetos*, *las figuras patéticas y pintorescas*, *las licencias gramaticales*, llamadas *figuras de metaplasmo y los giros reservados sólo á la poesía.*

Imágenes son ciertas representaciones sensibles de cosas abstractas, que las presentan con un brillante colorido y de una manera original, debido á la intervención y creación del poeta que descubre en los objetos relaciones y modos de ser delicadísimos, presentándolos de una manera inusitada por efecto de las combinaciones á que da lugar el fuego de su inspiración. La poesía no puede existir sin imágenes y de aquí nace la opinión

de aquellos preceptistas de que la poesía consiste sólo en el modo de mirar y presentar las cosas. Las imágenes dan novedad á los objetos más vulgares y realzan los más comunes. A cualquiera se le ocurre decir cuando ve venir el dia; «ya amanece» pero Homero creyó más poético decir: «*La aurora con sus dedos de rosa abre las puertas de Oriente*» haciendo uso de una hermosa imagen.

Rioja para ensalzar la grandeza de Trajano dice:

Ante quien muda se postró la tierra.

Epitetos. Ya dijimos en su lugar correspondiente lo que eran epitetos y aqui repetimos que son muy usados en la poesía y que es cualidad de los grandes poetas y verdaderos genios el caracterizar vigorosamente y con una sóla palabra una situación entera. No hay composición poética notable que no esté llena de bellísimos y oportunos epitetos, que son verdadera filigrana en las obras literarias.

Por último el *hipérbaton* ó sea la inversión del orden gramatical directo, los *arcaimos*, *neologismos* y las *figuras de metaplasmo* constituyen también el séquito y acompañamiento de la forma en la poesía, en la que el artista, cuya condición principal es la espontaneidad y la libertad, puede y debe desplegar todas sus dotes; porque de la misma manera que se le autoriza para crear concepciones, lo está también para producir giros y frases nuevas, que por lo particulares é inusitadas se reservan sólo para la poesía, á condición de que siempre se atempere á la naturaleza de las cosas y á las leyes generales del lenguaje.

6. *División de la poesia.* Para esto debemos atender á un fundamento ó base general y permanente, cual es la idea ó motivo que sirve al poeta para sus cantos. Así pues, cuando impresionado por la realidad de la naturaleza que contempla fuera de si, su espíritu se enardece y narra, describe ó pinta aquello que le inspira el elemento ó esfera *objetiva* se llama *poesía épica.* Cuando reconcentrándose en si mismo busca en sus propios sentimientos, en su mismo espíritu el motivo de sus cantos, cuando la realidad interior ó lo *subjetivo* le inspira, se dice que es *poesía lírica.* Por último cuando el poeta combina los dos elementos anteriores, expresando sus propios sentimientos por las palabras que pone en boca de los personajes, y realiza lo externo por el desarrollo de una acción, se dice entonces que es *poesía dramá-*

tica. En rigor no hay más que dos géneros distintos; el épico y el lírico, pero de su acertada mezcla nace el dramático que participa de ambos y en cierto modo los supera y completa. No puede decirse que una composición sea sólo épica ó lírica, sino predominantemente lírica ó épica, porque en unas y en otras hay algo de los estados de conciencia del poeta y algo del mundo exterior.

Pero de la misma manera que al hacer la clasificación de los géneros literarios establecimos la existencia de géneros de transición ó intermedios, al hacerlo ahora de la poesía decimos igualmente que existen entre unos y otros géneros, composiciones que no caben estrictamente ni en lo épico, ni en lo lírico, ni en lo dramático; tales son la *elegía*, la *sátira* y la *epístola* que responden á la transición entre la poesía épica y la lírica; y la poesía *bucólica* que es intermediaria entre lo épico al lírico y al dramático.

De modo que reconstruyendo el organismo de la poesía y determinando sus géneros serán: POESÍA ÉPICA Y SUS DETERMINACIONES; la *elegía*, la *sátira* y la *epístola* como transición á la lírica; POESÍA LÍRICA Y SUS DETERMINACIONES; la *poesía bucólica* como intermediaria entre la épica la lírica y á la dramática y por último la POESÍA DRAMÁTICA con todas sus manifestaciones.

LECCIÓN XXVIII.

7. De la versificación.—8. Necesidad de la versificación en la posia.—9. Origen de la versificación y sistemas principales de ella.—10. De la rima y sus clases.—11. De su origen é importancia.

7. La lección presente no es otra cosa que una continuación de la anterior, puesto que el objeto que ha de ocuparnos pertenece, según se dijo, á lo que hemos llamado forma externa de la poesía. Con efecto la *versificación* y la *rima* son dos accidentes y condiciones de las obras poéticas y en este sentido hemos de examinarlas y estudiarlas con el necesario detenimiento.

La versificación convienen todos los preceptistas que es: *la artificiosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones*; y á cada una de estas porciones silábicas sujetas á cierta medida se llama *verso*. Se origina etimológicamente esta palabra del latin *vertere*, *volver*, porque, con efecto, al terminar cada periodo simétrico se vuelve á empezar otro nuevo. Como los griegos y romanos realmente median sus versos, se llamó también, *metro*, *medida*, á estas porciones, y de aquí se originó denominar *arte métrica* al tratado ó conjunto de reglas necesarias para la producción de estos periodos simétricos.

La versificación se funda, pues, en la medida del tiempo que se gasta en pronunciar estos periodos rítmicos, para lo cual cada civilización y literatura ha adoptado un sistema especial, mereciendo particular estudio, por la importancia que para nosotros tiene, el conocimiento de la métrica entre griegos y romanos, que compusieron sus versos bajo la base de la *cuantidad de las sílabas*, y la de las lenguas modernas, cuyo fundamento es el *número* de ellas. (1)

(1) Los principales sistemas de versificar son cuatro: el *paralelismo* que se

8. La versificación, sino es esencial para la poesía, es uno de sus accidentes más preciados. Los que pretenden despojarla de este bello adorno desconocen la importancia que la versificación presta á la poesía: es verdad que los que en sentido opuesto cifran todo el valor estético de una obra en su exterioridad, ignoran también la esencia de ella; no sostendremos nosotros que sin versificación no puede haber poesía, pero desde luego afirmamos, que el carácter total y completo que requiere la expresión de la belleza, la armonía que exige entre el fondo y la forma, y sobre todo el carácter músical y rítmico de muchos géneros poéticos de la lírica y de la épica, piden imperiosamente el empleo de este lenguaje simétrico y acompasado. (1)

Por otra parte, el lenguaje rítmico tiene la condición de ser más libre y más espontáneo que el prosáico y se acomoda, por lo tanto, mejor á las exigencias de la poesía, que se distingue por la libertad y espontaneidad de sus concepciones, de modo que en muchos casos, la creación poética no se avendría á ser vaciada en los periodos comunes de la prosa. Por tanto, sin exigir como esencial la versificación para todas las composiciones poéticas, decimos que es necesaria para muchas, y que aunque parece que pugna con la naturalidad, que algunos infundadamente reclaman es también un atavío bellísimo y una forma adecuada á la idea que en la poesía se contiene.

9. El origen de la versificación se remonta á los tiempos primitivos del hombre; nació con la música y vivió con ella por mucho tiempo en armonioso maridaje. No hay pueblo, no hay

---

observa en muchos pasajes de la Biblia; la *aliteración* que usaban los pueblos septentrionales, que consiste en servirse de palabras que comienzan con una misma letra; la *cuantidad prosódica* de la literatura clásica que atiende á la duración del sonido y medida de las sílabas breves y largas; y por último, aquel que estriba en el *número de sílabas* y en la *distribución de los acentos*. Los dos primeros tienen poca importancia, aunque no dejan de encontrarse ejemplos de ellos en todas las literaturas.

(1) Puede suceder, y de hecho se encuentran muchísimos ejemplos de novelas y composiciones dramáticas, que encierran un fondo eminentemente poético bajo una forma prosáica; como hay composiciones que bajo un lenguaje rítmico encubren las vulgaridades más comunes, pero la verdad es, que si la palabra ha de servir eficazmente para los altos fines de la poesía, debe aparecer, como ha dicho un estético moderno, intencional y vivamente labrada, formando un primoroso contorno del pensamiento.

civilización, por primitiva que la consideremos, que no empleara este medio de la versificación para expresar sus ideas y sentimientos más importantes; todos han tenido sus *profetas*, sus *bardos* y sus *poetas* que al son de unos ú otros instrumentos músicos, el arpa ó la lira, entonaran cánticos magníficos, que expresaban los sentimientos é ideas de sus respectivos pueblos, haciéndose ellos eco del común de las gentes, que se agolpaban en las plazas ó sitios públicos para admirar y aplaudir aquellos cantos que encarnaban sus pensamientos y creencias, y se les ofrecía bajo el grato compás de la música y muchas veces reunidos con los delicados y artísticos movimientos de la danza. (1)

Hemos dicho antes que de los sistemas de versificación son los más importantes, el que se funda en la cuantidad silábica, y el que atiende al número de sílabas, y vamos á examinarlos detenidamente por su orden.

Se llama *cuantidad de las sílabas al tiempo que se emplea en pronunciarlas*, teniendo por base ó unidad la pronunciación de una *breve*; de modo que una *larga* valdrá dos unidades de tiempo, ó sean dos breves; la combinación de las sílabas breves y largas daba por resultado los *piés métricos* y la reunión de éstos los *versos* de que en la lección inmediata nos ocuparemos. Este medio ó sistema de versificación fué el que usaron griegos y latinos, pues poseyendo lenguas que tenian condiciones prosódicas delicadísimas, podían combinar estos tiempos de manera que resultaban periodos ó versos muy armoniosos ó sonoros. (2)

---

(1) El gusto por la música y el baile que tan desarrollado se suele encontrar entre los pueblos salvajes nos prueban que en los primeros días del hombre se empleaban estos periodos simétricos acompañados de instrumentos que marcaban y llevaban el compás de sus cantos, la música y la poesía fueron dos hermanas que marcharon unidas hasta que las exigencias de la civilización dió á cada una condiciones de vida propia; pero que aún hoy día, cuando se las junta y combina artística y sábiamente, producen el mayor encanto y la impresión más agradable. Los que opinan que la versificación tuvo su origen en las condiciones especiales de las lenguas primitivas, se equivocan, porque el hombre, desde el principio tuvo intención formal de hacer esta distribución simétrica de periodos, para percibir el placer que resulta de su repetición y combinación adecuada.

(2) Como á nosotros nos es completamente desconocida la pronunciación de estas lenguas, no podemos juzgar hoy esta armonía de sus versos, y aunque se han hecho tentativas, (algunas como las de Villegas, en castellano, imitando los sáficos-adónicos latinos, bastante felices) para acomodar en las lenguas modernas las palabras con la cuantidad que en las clásicas tenían, no han logrado un éxito decisivo, ni han

Lo que en las lenguas modernas sirve de base para la versificación, no es la cuantidad de las sílabas, sino el *número de ellas* y *la colocación de los acentos*, que hasta cierto punto viene á sustituir aquella base; pero con todo ni aún así ha podido lograrse una versificación tan rotunda y sonora como la clásica, y ha sido preciso subsanar en lo posible este defecto en las modernas literaturas con un nuevo adorno especial, llamado *rima*, que no tuvieron ni necesitaron las antiguas.

10. La *rima* es un adorno peculiar á la poesía moderna, que se conoce también con el nombre de *consonante*, y consiste en «*la igualdad de las sílabas finales de una palabra desde la última vocal acentuada*» y también en «*la identidad de sólas las vocales*» en cuyo caso recibe la denominación de *asonante*. Esta última clase no tiene en otras lenguas y literaturas tanta importancia como en castellano. donde por la sonoridad y precisión que las vocales tienen en ella, no hay oido, por tosco y rudo que sea, que no perciba inmediatamente el sonido igual de las vocales finales, cosa difícil y poco comprensible para los que son extraños á nuestro idioma. También se llama *rima perfecta* al *consonante*, é *imperfecta* al *asonante*: pertenecen á la primera clase las palabras *iracundo* y *profundo; ardor* y *amor; dramático* y *enfático*; y son *asonantes*: *rayo* y *blanco*; *nube* y *perfume; lábaro* y *relámpago*; *mar* y *volcán*.

Es incuestionable lo grato que es á nuestros oidos el efecto de la rima, por más que otra cosa digan sus impugnadores; pero con el objeto de que produzca más provechosos resultados y se eviten sus defectos, conviene cumplir las siguientes reglas:

1.ª Debe cuidarse que haya en ella variedad, porque de lo contrario produciría un martilleo insoportable.

2.ª Ha de ser natural y espontánea, de modo que parezca que no ha habido necesidad de esfuerzo alguno para emplearla, evitando el escollo que se critica en estos conocidos versos:

¡Oh fuerza del consonante á lo que obligas
A decir que son blancas las hormigas!

---

podido, por lo tanto, fundar tampoco la medida del verso en la cuantidad de las sílabas, porque el genio y las cualidades prosódicas de las lenguas modernas no lo consienten, y los trabajos que en este sentido se han hecho, no son otra cosa, que un buen deseo de los eruditos.

3.ª Deben preferirse aquellas rimas que se llaman *ricas*, y huir de emplear las palabras terminadas en *ado*, *ido*, *ero*, *ente* que tan frecuentes son en castellano; sin que esto quiera decir que por buscar consonantes difíciles y raros se vaya á caer en la afectación; porque todo lo grato que es el empleo de una rima rica, si traspasa los límites de la naturalidad, tanto más nos disgusta, y en casos de duda debe sacrificarse la riqueza á la naturalidad.

11. No están conformes los eruditos sobre el origen de la rima, pues mientras unos la atribuyen á los hebreos y al *monorrimo* de los árabes, otros sostienen que fué introducida por los pueblos septentrionales que invadieron la Europa en el siglo V, aunque la opinión más fundada es la que la hace consistir en el gusto que por este adorno se despertó al irse perdiendo las condiciones prosódicas y musicales de la lengua latina. (1) Generalizando su uso á medida que el latín iba perdiendo su armonía, la Iglesia la empleó muy frecuentemente en los himnos y composiciones poéticas y las lenguas *romances*, al aparecer ya aptas para la poesía la emplearon como la gala más preciada y el adorno más estimable.

Casi el mismo origen puede asignarse al *asonante*: ó mejor dicho, nació en castellano del uso tosco de la *rima perfecta*, no siendo otra la causa de su empleo, que la rusticidad de la lengua y la impericia del poeta que cuando no encontraba con facilidad el *consonante*, se contentaba con el *asonante* y salía de este modo de su compromiso. Su uso fué frecuentísimo en la Edad Media, sirviendo casi exclusivamente para adorno de la poesía popular llamada *romance*, cuyas composiciones tienen en nuestra literatura una importancia grandísima; pero el *asonante* no llega á normalizarse de un modo artístico, hasta la época del florecimiento de la literatura pátria.

---

(1) En la literatura griega y latina se usaron como *elegancias poéticas* las figuras llamadas *similiter cadens* y *similiter desinens*, que en la decadencia de la lengua latina pasaron, no á ser modos especiales y figuras consentidas alguna que otra vez á sólo los poetas, como este ejemplo de Horacio:

> Non satis est pulchra esse poëmata, dulcia *sunto*
> Et quoqumque volent, animum auditoris ag*unto*.

sino adorno y atavío general y constante, no sólo de los poetas, sino de los prosistas mismos.

Cualquiera que sea el origen, preciso es reconocer la importancia que la *rima* tiene en las literaturas modernas; primero por lo agradable que es á nuestros oidos esta repetición de unas mismas cadencias, después por lo que ayuda á la memoria para retener los conceptos. Es verdad que es una traba y una dificultad el tener que buscar *consonantes*, pero esto mismo que los enemigos de la rima aducen como una prueba para desterrar su uso, es en cierto modo una ventaja para el poeta, pues obligado á buscar el consonante más oportuno, necesita desplegar mayor ingenio y estudiar bajo todos los puntos de vista el pensamiento, y este mayor cuidado y reflexión proporciona en muchas ocasiones hallazgos preciados y frases felicísimas.

Por otra parte, la prueba más concluyente de que la rima es casi una cualidad esencial de la poesía en las lenguas modernas, es el mal éxito que casi siempre han tenido todos los ensayos que se han hecho para aclimatar el *verso suelto*, pues los mejores y más perfectos en este género llegan á cansar y producir hastío, cuando la composición es de alguna extensión; mientras que la riqueza y variedad de la rima encanta dulcemente nuestro oido, hasta el punto de, no sólo soportar, sino de oir con gusto é interés las delicadas combinaciones á que en manos de un buen poeta se presta este adorno de la poesía moderna.

lo damos aquí por supuesto; es preciso, sin embargo, hablar de la *cesura* y de las llamadas *licencias poéticas*, si hemos de proceder con acierto en la medida del verso latino.

14. Se entiende por *cesura*, de *cædere*, *cortar*, la última sílaba de una palabra que queda después de medido un pié métrico, y que sirve para formar el otro pié inmediato, ejemplo:

Tunc vic-*tu* revo-*cant* vi-*res*; fu-sique per herbam.

Las sílabas señaladas con bastardilla son las cesuras que tiene este verso, y es tan importante y necesario el uso de ellas en la poesía latina, que de no ser así, quedaría el verso sin el enlace y trabazón conveniente para producir la debida melodía, interrumpiéndose á cada instante el ritmo. También se toma la cesura, tanto en latín como en castellano, en la acepción del *corte* ó *pausa* que suelen tener algunos versos como por ejemplo, la que señalan algunos de nuestros preceptistas de poética para el endecasílabo, después de la cuarta, quinta, sexta y sétima sílaba (1).

Medir un verso es comprobar el número de piés y cesuras correspondientes, para lo cual hay que tener en cuenta ciertas *licencias* llamadas *poéticas*, porque el uso ha autorizado á los poetas faltar en determinados casos á las leyes gramaticales con el fin de que con mayor facilidad y libertad compongan sus versos. Son estas licencias de las tres clases: unas que se refieren á la cuantidad de las sílabas que se llaman *sistole* y *diastole*; otras que hacen relación al número, llamadas *sinéresis* y *dieresis*; habiendo también, por último, otras que quitan sílabas, tales son la *sinalefa* y la *ecthlipsis*.

Consiste la *sistole* en hacer breve una sílaba larga y la *diastole* en convertir en larga una breve. La *sinéresis* se comete cuando en medio de dicción se reunen en una sílaba dos vocales pertenecientes á sílabas distintas, y la *dieresis* cuando se disuelve

(1) La versificación latina no consiente la formación de los piés métricos con las sílabas de una sola dicción, y son mucho más hermosos y suaves los versos en que los piés van partiendo las palabras; así es que la cesura tiene el privilegio de que en obsequio suyo, puede alargarse la sílaba que por naturaleza es breve, porque mientras nos detenemos en un pié y pasamos á otro, ganamos un espacio de tiempo, como en el ejemplo del texto. La cesura se coloca despues del 1.°, 2.°, 3.° y 4.° pié.

un diptongo dividiéndole en dos sílabas. La *sinalefa* consiste en computar la vocal con que termina una palabra y la otra vocal con que la siguiente empieza, como si las dos fueran una sóla, lo que propiamente se llama elidir la vocal, y la *ecthlipsis* se verifica cuando una dicción latina termina en *m*, y la siguiente empieza por vocal, en cuyo caso se pierde la *m* juntamente con la vocal que le precede (1).

15. *Clases de versos latinos.*—Dicho ya lo referente á los piés métricos y al modo y manera de combinarlos y medirlos, vamos á estudiar los versos latinos ocupándonos sólo de los más usuales. Se denominan y clasifican de cuatro modos:

1.° Atendida la clase de piés que en ellos predomina, y así se llaman *dactílicos*, *yámbicos*, *trocáicos*, según que en ellos abunden los piés *dáctilos*, *yambos* ó *troqueos*.

2.° Por el número de piés de que consten, así se llaman *monómetros*, *dímetros*, *trímetros*, etc., etc., según que consten de *uno*, *dos*, *tres*, etc., etc.

3.° Atendiendo á su medida; porque si están bien medidos se llaman *acatalectos*; si les falta una sílaba *catalectos*, y si les falta un pié *braquicatalectos*.

4.° Por el nombre de los inventores ó poetas, que con frecuencia los usaron, así se llaman *sáficos*, *alcaicos*, *anacreónticos*, etc., etc.

Partiendo de la primera clasificación vamos á examinar los versos más notables.

Versos dactílicos.—Entre estos se cuentan como más importantes el *hexámetro* y el *pentámetro*, tanto porque son los que tienen mayor número de piés, cuanto por la armonía y sonoridad de que son susceptibles. El *hexámetro* se llama también *heróico* por su amplitud y magnificencia y que sin perjuicio de estas condiciones excelentes puede servirse mejor que otro ninguno, lo mismo para los asuntos más elevados, que para los más frívolos y

---

(1) Ejemplos de cada una de estas licencias:
De *sístole*.—Turpe putas *abjici*, quod sim miserandus amicis.
De *diastole*.—*Ita*liam fato profugus, Lavinaque venit.
De *diéresis*.—Ne temere in medis disso*luantur* aquis.
De *sineresis*.—Seu lento fuerint al*vearia* vimine texta.
De *sinalefa*.—Conticue*re omnes*, intentique ora tenebant.
De *ecthlipsis*.—Italia*m*, Italiam, primus conclamat Achates.

ligeros. El *pentámetro* se llama tambien *elegiaco*; sigue en orden de importancia al anterior, pero nunca se usa solo, sinó precedido del *hexámetro*, formando los dos lo que se llama *distico*.

El *hexámetro* se llama así, porque consta de *seis* piés: los cuatro primeros pueden ser *dáctilos*, *espondeos* ó mezclados; el quinto *dáctilo* y el sexto *espondeo*, v. g.

(1) (2) (3) (4) (5) (6)
Urbs an-tiqua ru-it mul-tos domi-nata per-annos.

Si el quinto pié del hexámetro es espondeo se llama entonces *espondaico*, v. g.

(1) (2) (3) (4) (5) (6)
Cara De-um sobo-les mag-num Jovis-incre-mentum.

Lo que se dijo de la cesura tiene en el verso *hexámetro* su más exacta aplicación, porque de lo contrario quedaria el verso como desencajado.

El *pentámetro* consta de cinco piés: los dos primeros pueden ser: ó ambos dàctilos ó espontáneos ó cada uno de su clase, de una cesura y esto forma el medio verso; después de otro medio que empieza con otro medio pié y los dos últimos han de ser *dáctilos* precisamente, v. g.

Ite procul cupi*dis* | vul-nera fer-te viris.

Tambien se mide este verso poniendo en tercer lugar *espondeo* y luego *anapestos* de este modo:

Et su-bito ca-su quæ valu-ere-ruunt.

El grande asclepiadeo pertenece tambien á los dactílicos y consta de un espondeo y cuatro dáctilos, poniendo una cesura entre el segundo y tercer pié, y fuè muy usado en la poesía lírica.

Versos Yámbicos.—Los más notables entre estos son: el *trimetro yámbico*, llamado por los latinos *senario*, el *dimetro yámbico* y el *escazonte* que es una variedad del senario.

El *trimetro yámbico* ó *senario* es el más notable de esta clase pues sigue en importancia y uso al hexámetro y pentámetro; fué muy usado en el diálogo de la tragedia y en las composiciones líricas. Consta de tres metros ó dipodías, ó lo que es lo mismo, de seis piés todos yambos cuando es puro, v. g.

Bea-tus il-le qui procul-nego-tiis.

si no lo es, admite respectivamente en el primero, tercero y quinto pié, *espondeo*, *dáctilo* y *anapesto*; y en todos (menos en el sexto que ha de ser siempre *yambo*), admite *tribaco*.

El *dimetro yámbico* consta de dos dipodías, ó sea de cuatro piés sometidos á las mismas condiciones que el *trimetro*, v. g.

Virtus-bea-tos ef-ficit.

El *Escazonte* es según hemos dicho una variedad del *senario*, con sóla la diferencia de que aquí el último pié es *espondeo*.

Versos Trocaicos.—Los principales de esta clase son el *sáfico* y el *faleuco*.

El primero llamado así de Safo la poetisa griega, se usa muchísimo en la poesía lírica, casi siempre combinado con el *adónico*. Consta de cinco piés, el primero, cuarto y quinto *troqueos*; el segundo *espondeo* y el tercero *dáctilo*, v. g.

Inte—ger vi—tæ scele—risque—purus.

El verso *faleuco*, de su inventor Faleucus, consta también de cinco piés, el primero *espondeo*, el segundo dáctilo, y los demás *troqueos*. Así pues colocando al fin del verso *sáfico* su primer *troqueo*, resulta un *faleuco*, ejemplo:

Move—Ampfi—on lapi—des ca—nendo
Amphi—on lapi—des ca nendo—move.

16 *Combinaciones métricas latinas*.—Las poesías ó composiciones clásicas que contaban de una sóla clase de versos se llamaban *monócolas*, las que tenian dos clases *dicolas* y las de tres *tricolas*, etc.: por razón del número de versos de que constaba cada grupo simétrico ó estrofa, así recibía los nombres de *distrofos*, *tristrofos*, *tetrástrofos*, etc., si eran dos, tres ó cuatro los que la formaban. Así por ejemplo, habia estrofas *dícolo-disticos* que eran las elegías que contaban de un hexámetro y un pentámetro, v. g.

Cum subit illius tristísima noctis imago
Quæ mihi superum tempus in urbe fuit.

La combinación de los *sáficos adónicos* se llama de *dícolos tetrástrofos*, v. g.

Jam satis terris nivis atque diræ
Grandinis misit Pater, et rubente
Dexteras sacra jaculatus arces,
Terruit urbem.

Hay otras muchas combinaciones que sería prolijo enumerar, y que usaron con bastante frecuencia, sobre todo los poetas líricos y en los coros de las tragedias pero con lo dicho es bastante para tener una idea de la marcha general de la versificación griega y romana.

LECCIÓN XXX.

Arte métrica.—17. De la medida del verso castellano.—18. Sus elementos esenciales: número de sílabas y el acento.—19. Licencias poéticas.—Diversas clases de versos.

17. La lengua castellana, como todas las modernas, no tiene la delicadeza prosódica que las antiguas, por eso su sistema de versificar ha de tener necesariamente otra base, pues no pudiéndose distinguir con facilidad la diferencia entre las sílabas breves y largas, ha de buscar en otra cosa la melodía para sus versos, con efecto, aquí se miden atendiendo al *número de sílabas*, y observándose además ciertas reglas con respecto al *acento*, que es otro elemento esencial de nuestra versificación. Los preceptistas llaman á los dos anteriores *elementos esenciales*; y á las *pausas de cesura* y á la *rima*, *accidentales*, pero las pausas de cesura tienen poca importancia en la versificación castellana, y en cuanto á la rima ya dijimos en su lugar (L. XXVIII), lo suficiente; de modo que sólo hablaremos en ésta del número de sílabas y del acento.

18. Se cuenta el *número de sílabas* por el de vocales, excepto en los casos en que hay diptongo ó triptongo, en cuyo caso las dos vocales del diptongo y las tres del triptongo se cuentan por una sóla sílaba. Al tratar después de las *licencias poéticas* que hay en castellano completaremos todo lo que hay que decir concerniente al modo de contar las sílabas.

El *acento* es tan esencial é importante en nuestra versificación que basta alterarle en un verso cualquiera, aunque contenga el mismo número de sílabas que antes, para que se pierda por completo la sonoridad y armonía, como puede verse en este ejemplo:

Flérida para mi dulce y sabrosa.....
Para mi Flérida dulce y sabrosa.

Tanto los anteriores como los de *cinco* sílabas, que son ya más usados, reciben en general el nombre de *versos quebrados* ó de *piés quebrados* porque se usan la mayor parte de la veces mezclados y en combinación con otros. El de *cinco* sílabas se llama *adónico* cuando va formando el bordón ó pié quebrado de los que, á imitación de los sáficos latinos, se usan en castellano, como los tan conocidos de Villegas:

Si de mis ánsias el amor supiste
Tú, que las quejas de mi voz llevaste
Oye, no temas, y á mi ninfa dile,
Dile que muero.

También se usa en letrillas como en la siguiente:

A la más dulce
De cuantas niñas
Del feliz Túria
La margen pisan:
A la preciosa
Y amable Silvia,
Un dulce mimo
Mi afecto envía.
(Meléndez Valdés.)

Los de *seis* sílabas son ya bastante usados en *endechas* y *letrillas* y reciben el nombre de *redondillos*, v. g.:

La niña morena,
Que yendo á la fuente
Perdió sus zarcillos,
Gran pena merece.
(Anónimo.)

El verso de *siete* sílabas llamado también *eptasílabo*, es de un uso ya muy general y ofrece condiciones de mucha suavidad y fluidez; se usa en las letrillas y en las *odas anacreónticas*, y se combina también con muchísimo éxito para formar las estrofas que se llaman *liras* y *silvas* de que en la siguiente lección hablaremos:

Ejemplo de eptasílabo:

Ven ¡plácido Favonio!
Y agradable recrea
Con soplo regalado
Mi lánguida cabeza.
(Meléndez Valdés.)

El *octosílabo*, ó de ocho sílabas, es el verso genuinamente castellano, porque su construcción responde tan perfectamente á las condiciones de nuestra lengua, que no hay oido español que no conozca su armonía y sonoridad, y no hay tampoco ningún otro que se preste con más facilidad á ser producido, pues hasta las gentes menos instruidas lo componen frecuentemente en *cantares* y *coplas* con el fin de acompañarlos de la guitarra ú otro instrumento musical. Nació con la lengua y se emplea especialmente en la composición que, como ella misma, se llamó *romance*. Se usa también con rima perfecta y tiene un empleo frecuente y satisfactorio en el diálogo dramático. Es después del endecasílabo el de mejores resultados y más frecuente uso en castellano.

Ejemplo:

En un pastoral albergue,
Que la guerra entre unos robles
Lo dejó por escondido
Ó lo perdonó por pobre;
Do la paz viste pellico
Y conduce entre pastores
Ovejas del monte al llano
Y cabras del llano al monte;
Mal herido y bien curado
Se alberga un dichoso joven
Que sin clavarle amor flechas
Le coronó de favores.

(*Góngora.*)

En todas estas clases de versos no hay precisión de colocar el acento en ninguna sílaba determinada; pero en los de cuatro y cinco sílabas suena muy bien en la primera; en los de seis en la segunda, en los de siete en la segunda y cuarta y en los de ocho en la tercera, y también en la segunda y cuarta.

El verso de *nueve* sílabas se usa muy poco ó nada, fuera de las composiciones destinadas á la música. Don Tomás de Iriarte, que quiso emplear versos de todas clases en sus *Fábulas*, lo usó en la XIV.

VERSOS DE ARTE MAYOR.

Los versos de *diez* sílabas se destinan por lo general al canto y son muy armoniosos: pueden ser de dos modos, unas veces consiste en la reunión de dos versos de cinco sílabas; y en otras,

sin ser dos hemistiquios, presenta siempre acentuadas las sílabas tercera y sexta.

Ejemplo del primer caso:

¿Quieres decirme—zagal garrido
Si en este valle—naciendo el sol
Viste á la hermosa—Dorida mia
Que fatigado—buscando voy?
(*L. Moratín.*)

Ejemplo del segundo caso:

A ti pues, oh Señor, suplicamos
Que benigno á tus siervos socorras,
A los mismos que ya redimiste
Derramando tu sangre preciosa.
(*Fr. Luis de León*)

El verso *endecasílabo* ó de once sílabas, es el mejor, mas flexible y sonoro de la poesía castellana. Se le llama *italiano* por haberse introducido de la literatura de Italia en el siglo XVI por Boscán y perfeccionado por Garcilaso, que fué el que verdaderamente le dió carta de naturaleza. Su grandeza, majestad y cadencia le hizo apto para todos los asuntos, especialmente para aquellos en que predominan estas cualidades, y sustituyó rápidamente y con ventaja á los versos de doce y catorce sílabas, que antes se usaban muchísimo en la literatura de Castilla; llegando por último á ser el metro exclusivo de la poesía épica y de las escenas más principales en la dramática, y único en la tragedia clásica. Se le llama también verso *heróico y largo*.

Puede ser de dos clases *propio* é *impropio*. El primero consta de once sílabas y reclama el acento en la sexta y en su defecto en la cuarta y octava, v. g :

Fábio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son do el ambicioso muere,
Y donde al más astuto nacen canas.

El endecasílabo puede tener el acento en la cuarta y octava sílaba y una pausa ó cesura después de la quinta y se llama entonces *sáfico*, que unido con el *adónico* forma la estrofa *sáfico-adónica*, v. g.:

Dulce vecino—de la verde selva,
Huésped eterno—del abril florido,
Vital aliento—de la madre Vénus
Céfiro blando.
(*Villegas*).

El verso de *doce* sílabas se llama de *arte mayor*; consta realmente de dos *redondillos* ó de seis sílabas, dividiendo cada verso en dos hemistiquios iguales; fué muy usado en la antigua poesía castellana y el celebrado Juan de Mena le empleó con mucho éxito. El acento seguirá las reglas establecidas para el de seis, es decir, que la tendrá en la quinta y undécima.

Ejemplos:

A vos el apuesto—cumplido garzón
Amándovos grato—la péñola mia
Vos face humildosa—la su cortesía
En metros polidos—vulgares en són.
(*Moratín.*)

Bien se mostraba—ser madre en el duelo
Que fizo la triste—después que ya vido
El cuerpo en las andas—sangriento, tendido
De aquél que criára—con tanto desvelo.
(*Juan de Mena.*)

El verso de *trece* sílabas casi no se conoce en castellano, y por lo tanto prescindimos de él.

El de *catorce* se llama *alejandrino*, *francés* y también de *Berceo* por haber sido el que casi exclusivamente empleó este poeta: consta de *catorce* sílabas, aunque en realidad son dos versos menores de siete con la cesura en medio que le dividen en dos hemistiquios iguales como en los de doce sílabas. (1)

Ejemplos:

A ti Diego Pérez—Sarmiento, leal
Cormano é amigo—é firmè vasallo
Lo que á mios omes—de cuita les callo
Entiendo decir—plañendo mi mal.
(*Don Alfonso el Sábio.*)

Yo maestre Gonzalo—de Berceo nomnado
Yendo en romería—caesci en un prado
Verde é bien sentido—de flores bien poblado
Logar cobdiciadero—para un home cansado.
(*Gonzalo de Berceo.*)

---

(1) Estos dos, el de *arte mayor* y el *alejandrino* fueron los metros usados por los poetas castellanos en los primeros tiempos de nuestra lengua, especialmente en la poesía *épico-heróica* de la Edad Media; con la introducción del endecasílabo fueron perdiendo su antiguo prestigio hasta quedar relegados á pocas y muy contadas composiciones.

LECCIÓN XXXI.

21. Combinaciones métricas castellanas.—22. De los versos pareados, del terceto y cuarteto.—23. De las cuartetas, redondillas y quintillas.—24. De la lira y silva.—25. De la octava real, la octavilla y la décima.—26. Del soneto y copla de arte mayor.—Combinaciones con el asonante: romance, endecha y seguidilla.—28. Del verso suelto ó libre.

21. El deseo natural de dar variedad y armonía á las composiciones ha hecho que los poetas hayan inventado multitud de combinaciones métricas, pero en la imposibilidad de enumerarlas todas, pondremos las más usuales y tenidas como más clásicas, pues una vez sabidas éstas fácilmente se viene en conocimiento de las restantes. Estas combinaciones reciben en general el nombre de *estrofas* y para formarlas se atiende á alguna ó todas de las siguientes circunstancias: al *número de versos*, á sus *clases*, *colocación* y *rima*.

22. Se llaman *versos pareados* á la reunión de dos, bien de arte mayor ó menor aconsonantados entre sí, v g.:

A la ninfa del Túria, hermosa y bella
Mi imagen doy el corazón con ella.
(*Moratín.*)

Aquí yacen dos maestrantes.....
Ocupados como antes.
(*Martinez de la Rosa.*)

El *terceto* consta de tres versos endecasílabos rimados, el primero con el tercero y el segundo con el primero del otro terceto; al terminar la composición se cierra con un cuarteto, v. g.:

Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos,
Pasó el invierno con sus nieves cano,

Las hojas que en las altas selvas vimos
Cayeron, y nosotros á porfía
En nuestro estado inmóviles vivimos.
(*Rioja.*)

Consta el *cuarteto* de cuatro versos endecasílabos que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero: si conciertan el primero con el tercero y el segundo con el cuarto se llama *serventesio.*

Ejemplo de cuarteto:

Aquí yacen de Cárlos los despojos:
La parte principal volviose al cielo,
Con ella fué el valor; quedóle al suelo
Miedo en el corazón, llanto en los ojos.
(*Fr. Luis de León.*)

Ejemplo de serventesio:

Era noche de danza y de verbena
Cuando alegra las calles el gentío
Y en grupos mil estrepitoso suena
Música alegre y sordo vocerío.
(*Espronceda.*)

23. Se llaman cuartetas á una combinación de cuatro versos de ocho, siete ó seis sílabas que riman el primero con el tercero, y el segundo con el cuarto: si conciertan el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero, se llama *redondilla.*

Ejemplo de cuarteta.

Mudando nombres y nombres
En rápido movimiento,
Rodando van pueblos y hombres
Cual hojas que arrastra el viento.
(*Campoamor.*)

Ejemplo de redondilla:

Pobre Geroncio, á mi ver
Tu locura es singular,
¿Quien te mete á censurar
Lo que no sabes leer?
(*Moratín.*)

Consta la *quintilla* de cinco versos octosílabos, tres de los cuales conciertan mutúamente y los dos restantes también consuenan entre sí: la combinación de las rimas se hace á gusto

del poeta, con sóla la limitación de que los dos últimos no sean pareados, v. g:

Suspenso el concurso entero
Entre dudas se embaraza,
Cuando en un potro ligero
Vieron entrar por la plaza
Un bizarro caballero:
Sonrosado, albo color,
Belfo lábio, juveniles
Alientos, inquieto ardor,
En el florido verdor
De sus lozanos abriles:
Cuelga la rubia guedeja
Por donde el almete sube
Cual mirarse tal vez deja
Del sol la ardiente madeja
Entre cenicienta nube.
(Moratín.)

24. La *lira* consta generalmente de cinco versos; el primero, tercero y cuarto de siete sílabas, el segundo y quinto endecasílabos, rimados en esta forma:

Del monte en la ladera
Por mi mano plantado tengo un huerto,
Que con la primavera
De bella flor cubierto
Ya muestra en la esperanza el fruto cierto.
(Fr. L. de León.)

Hay también liras de cuatro y seis versos, v. g.:
De cuatro:

¡Cuan solitaria la nación que un día
Poblara inmensa gente!
¡La nación que su imperio se extendía
Del ocaso al Oriente!
(Espronceda.)

De seis:

¿No veis como se apaga
El rayo entre las manos del Potente?
Ya de la muerte la tiniebla vaga
Por el semblante de Jesùs doliente:
Y su triste gemido
Oye el Dios de las iras complacido.
(Lista.)

Cuando constan de mayor número de versos se llaman *estancias*.

La *silva* consiste en la mezcla de versos endecasílabos con sus quebrados de siete sílabas, rimando al arbitrio y gusto del poeta, y pudiendo quedar libre algún verso intermedio:

Ejemplo de silva:

Calma un momento tus soberbias ondas,
Océano inmortal, y no á mi acento
Con eco turbulento
Desde tu seno líquido respondas;
Cálmate, y sufre que la vista mía
Por tu inquieta llanura
Se extienda á su placer. Sonó en mi mente
Tu inmenso poderío,
Y á las playas remotas de Occidente
Corrí desde el humilde Manzanares
Por contemplar tu gloria
Y adorarte también, Dios de los mares.
(*Quintana.*)

La *sextina* es una combinación de seis versos endecasílabos, que riman alternativamente los cuatro primeros, y los dos últimos pareados; se usa poco, y no es otra cosa que la *octava real* sin los dos primeros versos.

25. La *octava real* es la combinación consagrada por nuestros antiguos poetas para contener la grandeza y majestad de la acción épica; su amplitud y magnificencia la hacen efectivamente apta para la poesía heróica, cuyo calificativo también ha merecido y á la vez el de *octava rima*: consta de ocho versos endecasílabos, concertando alternativamente los seis primeros, y los dos últimos pareados, v. g:

Con prestas alas que al ligero viento
Al fuego volador, al rayo agudo,
A la voz clara, al vivo pensamiento
Deja atrás, va rasgando el aire mudo:
Llega el sutil y espléndido elemento
Que al cielo sirve de fogoso escudo,
Y como en otro amor más abrasada
Rompe, sin ser de su calor tocada.
(*De la Cristiada del P. Hojeda.*)

Esta es la rima usada constantemente por nuestros poetas clásicos, si bien hay otras que se usan, aunque poco, cruzando

los consonantes de distintas maneras, mereciendo sólo citarse las llamadas *italianas* que pueden ser de versos de once sílabas ó de ocho, y en este caso reciben el nombre de *octavillas*.

Se compone la *octavilla* de ocho versos octosílabos concertados el segundo y tercero, y sexto y sétimo pareados respectivamente; el primero y quinto libres, el cuarto y el octavo agudos y rimando entre sí, v. g.:

Está en los floridos dias
De sus diez y nueve mayos,
Sus ojos limpios cual rayos,
Del matutino arreból
Lucen en un rostro blanco
A cuya tez de azucenas
Han dado tintas morenas
La luz ardiente del sol.
(*Zorrilla.*)

Décima ó espinela. Se llama así por constar de diez versos y haber sido inventada por Vicente Espinel. Es una combinación bellísima, que se presta admirablemente lo mismo á los asuntos sérios y delicados, como á los festivos y epigramáticos; la rima se concierta de este modo con versos octosílabos; los cuatro primeros son de redondilla, el quinto concierta con el anterior, el sexto y sétimo pareados, como igualmente los otros dos siguientes y el último lleva la misma rima que el sexto y sétimo, v. g.:

Cuentan de un sábio que un día
Tan pobre y mísero estaba,
Que sólo se sustentaba
De unas yerbas que cogía.
¿Habrá otro (entre sí decía)
Más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
Halló la respuesta, viendo
Que iba otra sábio cogiendo
Las hojas que él arrojó.
(*Calderón.*)

También puede combinarse del modo siguiente:

Aqui la envidia y mentira
Me tuvieron encerrado,
Dichoso el humilde estado
Del sábio que se retira
De aqueste mundo malvado,

Y con pobre mesa y casa
En el campo delicioso
Con sólo Dios se compasa
Y á solas su vida pasa,
Ni envidiado ni envidioso.
(*Fr. Luis de León.*)

26. *Soneto.* Es una composición traida de la literatura italiana, y es de difícil realización, porque hay que encerrar en ella un pensamiento importante, por lo que se ha dicho: *que el soneto lo inventó Apolo para martirio de los malos poetas.* En castellano hay escritos muchísimos pero pocos son los que no tienen algún defecto. Consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos *cuartetos* y dos *tercetos* rimados en esta forma:

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

Hay sonetos tambien con *estrambote* que tienen tres, cuatro ó más versos, como ya veremos cuando nos ocupemos del soneto como composición lírica.

La *copla de arte mayor* fué muy usada en el reinado de don Juan II y en la moderna literatura también se suele encontrar empleada; consta esta combinación de ocho versos de doce sílabas generalmente, rimados en esta forma:

La flaca barquilla de mis pensamientos.
Veyendo mudanza de tiempos oscuros,
Cansada ya toma los puertos seguros,
Ca teme mudanza de los elementos:
Gimen las ondas é luchan los vientos
Canso la mi mano con el gouernalle
E las nueve Musas me mandan que calle;
Fin me demandan mis largos tormentos.
(*Juan de Mena.*)

27. *Combinaciones con el asonante.* Las más notables son el *romance* en todas sus clases, la *endecha* y la *seguidilla*. El romance propiamente dicho consta de versos octosílabos, haciendo consonancia imperfecta ó sean *asonantados* todos los pares y quedando libres los impares. También se escribieron y se escriben romances en versos de siete sílabas y en redondillas ó de seis, y por último también se ha hecho extensivo su uso al endecasílabo. El romance de seis sílabas se llama *redondillo*, el de siete de *endecha* y el de once *romance real* ó *heróico*.

Ejemplos.

De seis ó redondillo:

La moza gallega
Qu está en la posada
Subiendo maletas
Y dando cebada,
Llorosa se sienta
Encima de un arca
Por ver á su huésped
Que tiene en el alma.
Mocito espigado
Con trenza de plata
Que canta bonito
Y tañe guitarra.
(*Anónimo.*)

De siete ó de endecha:

¡Pobre barquilla mía
Entre peñascos rota
Sin velas desvelada
Y entre las olas sóla!
¿A donde vas perdida?
¿A donde, dí, te engolfas?
Que no hay deseos cuerdos
Con esperanzas locas.
(*Lope de Vega.*)

De ocho sílabas:

Amarrado al duro banco
De un galera turquesa
Ambas manos en el remo
Y ambos ojos en la tierra,
Un forzado de Dragut
En la playa de Marbella
Se quejaba al ronco són
Del remo y de la cadena.
(*Góngora.*)

De once sílabas (heróico).

. . . . Al hallarse de la noche
En medio de las lóbregas tinieblas
Sóla la que vivia acompañada,
Pobre, la que nadaba en la opulencia,
Desfalleció sin duda su constancia
Y de la muerte acarició la idea

Vió a sus piés de repente abalanzarse
Del Bósforo las aguas turbulentas,
Y al otro dia á la cercana orilla
Las turbias aguas la arrojaron muerta.
(García Gutierrez.)

Las *endechas reales* constan de cuatro versos; los tres primeros de siete sílabas y el último endecasílabo: los versos pares van asonantados y los otros libres, v. g :

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

Seguidilla. Este metro es una modificación del romance y tiene muchísimo uso en los cantos populares, donde luce su gallardía el ingenio y la vena fecunda de los poetas populares y callejeros: recibe también los nombres de *tiranas*, *manchegas*, *boleras*, etc. etc. Consta de siete versos distribuidos de esta manera; un cuarteto asonantado en los versos pares que son de cinco sílabas y los otros dos libres de siete, y después un terceto cuyo primero y último verso tienen cinco sílabas y van asonantados; el segundo es eptasílabo y queda suelto; también se hacen seguidillas aconsonantadas.

Por dos ojos azules
Que tuve antojos
Pasé todas las penas
Del purgatorio:
Quise á unos negros,
Y caí de patitas
En el infierno.
(Ruiz Aguilera.)

28. *Del verso suelto.* Ya dijimos al hablar de la rima que muchos escritores en su deseo de huir de la traba que este adorno impone á la poesía moderna, habían intentado prescindir de ella, y habían compuesto versos, que por este motivo se llamaron *sueltos* ó *libres*. En todas las literaturas modernas se han hecho ensayos, y la castellana no podía ser menos, teniendo

una lengua sonora; pero á pesar de haber trabajado en este sentido casi todos nuestros grandes poetas, no se ha conseguido adaptarlo más que para el verso endecasílabo.

Los versos sueltos no son menos difíciles que los rimados, porque á falta de la consonancia necesitan tener una armonía y cadencia más ostensible, que en los otros muchas veces suple la rima; el estilo tiene que ser más variado y pulido, y el pensamiento, en fin, debe tener de sobra en belleza y gallardía lo que en la forma tiene de falta. Los mejores versos sueltos han sido escritos por Jovellanos, Meléndez Valdés, Moratín y Martinez de la Rosa, ejemplo:

En fin, voy á partir, bárbara amiga,
Voy á partir y me abandono ciego
A tu imperiosa voluntad. Lo mandas;
No se si puedo resistirte: adoro
La mano qne me hiere, y beso humilde
El dogal inhumano que me ahoga.
(*Meléndez Valdés.*)

PARTE ESPECIAL.

SECCIÓN SEGUNDA.

De la poesía épica.

LECCIÓN XXXII.

1. De la poesía épica en general.—2. Su definición y caracteres generales.—3. Elementos integrantes de este género.—4. De la acción épica en general.—5. De los personajes épicos.—6. De la forma que en general reviste la poesía épica.—7. Determinación de los géneros épicos.

1. En la lección XXVII hicimos la división de la poesía fundándola en su esencia, y dicho ya todo lo conveniente á ella en general, vamos en la presente á empezar el estudio de la *épica* que es el primer miembro de la división establecida.

Es la poesía épica la manifestación objetiva de la idea, es la encarnación viva de lo grande y portentoso que el poeta ó el hombre ha sorprendido fuera de sí, es la narración de lo que el artista encuentra como imperecedero y digno de perpetuarse en Dios, en la naturaleza y en el hombre mismo.

La palabra *épica*, quiere decir *narración*, *cuento*, y todos los preceptistas, partiendo desde Aristóteles, han señalado la narración como su carácter distintivo, porque el poeta en ella parece como que pierde su propia personalidad para ser eco fiel de aquello que exteriormente le impresiona. La poesía épica es la

primera que aparece en la vida de los pueblos; es eminentemente pictórica, descriptiva y plástica, (1) condiciones que cuadran perfectamente al carácter de las primeras sociedades y á los primeros pasos del hombre en el desarrollo de sus facultades intelectuales y físicas. Lo épico, por fin, no es creación particular de un poeta, sino manifestación de la fantasía general; los pueblos, las generaciones y las razas crean lo épico y luego los poetas tomando estas creaciones parciales les dan una forma artística. (2) La *materia épica*, que este nombre reciben las tradiciones legendarias y narraciones heróicas, es producto de la idealización de la fantasía popular que de un hecho, de un acontecimiento realizado en provecho y alabanza suya, le va añadiendo circunstancias y detalles hasta que llega por fin á ser el resumen de su historia, el dogma de su creencia y el símbolo de su gloria.

2. Hemos dicho que la etimología de la palabra épico denota narración, cuento y todos los preceptistas están conformes en señalar á esta clase de poesía la característica de narrativa; pero aunque esta cualidad es innegable en ella, al menos en las manifestaciones hasta ahora conocidas, no puede sin embargo negarse que esto no es lo esencial, y por lo tanto no puede servirnos para última diferencia de la definición. Lo característico de la poesía épica es la *objetividad*; así la definiremos diciendo que *es la expresión de la belleza objetiva mediante la palabra sujeta á una forma rítmica.* (3)

---

(1) De tal manera es esto cierto, que áun cuando el asunto ó motivo que inspira al poeta no sea de aquellos que se presten á la representación y desarrollo de una acción, él, sin embargo, le da estos caracteres, añadiendo ó quitando detalles y presentándolo todo obrando y en actividad constante; pues cuando le impresiona, por ejemplo, la grandeza de la idea religiosa y los problemas á que da lugar, encarna estas ideas y problemas en acciones grandiosas en que intervienen las divinidades celestes; cuando canta á impulso de la admiración que le producen los maravillosos espectáculos de la naturaleza, forma también con ellos peregrinas invenciones ó descripciones brillantes, no siendo menos sorprendentes las acciones gigantescas que narra bajo la contemplación de las heróicas hazañas y luchas de los hombres.

(2) Las concepciones teogónicas y las narraciones de las hazañas y grandezas de los héroes se parecen mucho á esas catedrales grandiosas en que cada edad y cada generación ha puesto y añadido algo á la concepción y plan del primer arquitecto.

(3) La mayor parte de los preceptistas al definir la poesía épica han dado la definición de la *epopeya* ó del *poema épico-heróico*, confundiéndo, á nuestro jui-

Explicando y desenvolviendo esta definición, decimos que es *expresión*, porque como toda manifestación bella es la exteriorización de algo que concebimos interiormente. (1) Se dice de la *belleza objetiva*, y esto es en realidad el distintivo característico de este género poético, entendiéndose por objetividad, no sólo lo externo, que comprende lo visible y material, sino la realidad ideal que rige y gobierna las leyes del mundo, desde la naturaleza inanimada, hasta la causa primera y razón de todo lo existente, Dios. (2) Esta objetividad por último debe ser expuesta *mediante la palabra* en una *forma rítmica*, pues dada la importancia del fondo, que es ni mas ni menos que la encarnación poética y bella de una edad, de una nacionalidad ó de una raza, requiere la forma rítmica como la más adecuada á la esencia de su fondo. (3)

3. Pueden considerarse como elementos integrantes de la poesía épica los hechos trascendentales y gloriosos para un pueblo, sus creencias y sentimientos más importantes y el juicio y concepto que sobre estos pueda formar la fantasía colectiva; asi es, que cuando estas creencias y estos juicios no están bien definidos y deslindados los poemas épicos no existen; por eso se ha dicho que la *epopeya* y el poema *épico heróico*, que son las dos formas más elevadas de la épica, tienen una época á propósito para florecer y manifestarse, y que no todos los tiempos y

---

cio, cosas completamente distintas; porque la definición de la poesía épica en general no puede convenir exactamente á la epopeya, que es una de sus manifestaciones, ni tampoco adaptarse al poema épico-heróico que es otra de sus formas especiales.

(1) En la poesía épica toma esta manifestación un carácter particularísimo, porque aquí el poeta realmente no dice su propio y sólo pensamiento, sino que haciéndose intérprete de la manera como su tiempo, su pueblo ó su raza siente y comprende las cosas, lo relata, lo narra, prestándole él por su parte sólo la forma de decirlo, reconcentrando en sí propio la unidad de la concepción nacional ó humana, y siendo él la voz de su siglo, el eco de sus contemporáneos.

(2) Esta objetividad se forma paulatinamente en las sociedades y en los pueblos, y la fantasía popular la va idealizando poco á poco hasta conseguir, como antes se ha dicho, que un acontecimiento, natural y sencillo en su origen, vaya engrandeciéndose hasta presentar, por último, proporciones colosales y maravillosas.

(3) Los poemas épicos que como por via de ensayo se han escrito en prosa no han logrado producir el interés que los escritos en verso, ni revestir la elevación y grandeza que deben acompañar á todas las manifestaciones épicas. Los *Mártires* de Chateaubriand y otros son una buena prueba de lo que decimos.

ocasiones son adecuados para su desarrollo y florecimiento. (1) Lo *maravilloso* y sorprendente es otro de los elementos de la épica, pues la fantasía popular que es la verdadera creadora de este género poético, no se contenta con lo que la observación común le suministra, sino que tiende y se dirige á revestir de perfecciones y excelencias aquello que le conmueve é impresiona; la idea religiosa la trasforma con arreglo al concepto que tiene de la Divinidad; (2) con la de nacionalidad sucede lo propio, encarnando en un hecho ó personaje todo lo que concibe como bueno, digno y patriótico dentro de su historia. La idea naturalista ó sea la concepción de la naturaleza la presenta con caractéres sorprendentes y sobrenaturales, de modo que lo grande, lo inusitado, lo sorprendente y lo maravilloso cuadran perfectamente en las esplendorosas descripciones épicas.

4. De todo lo expuesto se deducen las condiciones generales de la acción épica y todos los preceptistas están conformes en admitir como tales á la *unidad* y la *variedad*, como cualidades necesarias á toda acción y la *integridad*, *grandeza* é *interés* como particulares de la épica.

Unidad. Llámase así á la idea generadora alrededor de la que se agrupan todos los incidentes de la acción. Esta unidad es lo principal, la síntesis del poema, la idea irreductible á que viene á quedar reducido el asunto, como por ejemplo: la *ira de Aquiles* en la Iliada; la *fundación de Roma* en la Eneida; la *redención* en la Cristiada. Todos los hechos, todos los incidentes deben estar relacionados y han de recibir su valor y explicación de esta idea general que todo lo abarca y compenetra.

---

(1) Esto que el estudio de la historia literaria nos demuestra, se comprende también reflexivamente, pues será tiempo más adecuado para esta poesía aquel, que haya entre los hombres un perfecto acuerdo acerca de todas aquellas cuestiones que más profundamente les puedan interesar, y que este acuerdo se extienda también al modo y manera de resolverlas; pero cuando esto no existe, sin que neguemos la posibilidad de su realización, siempre afirmaremos que el éxito será inseguro y dudoso; por eso son á propósito aquellos tiempos en que se cree mucho y se piensa poco, en que se descansa confiado en la bondad del ideal religioso, social, político y artístico que poseemos; y poco afortunados aquellos en que el espíritu crítico lo discute y remueve todo, y en que el ideal no aparece completamente formado y estatuido por no haberse llegado á un acuerdo en las cuestiones más trascendentales para el hombre.

(2) Así es panteista y monstruosa en las creaciones de la India; antropomórfica en Grecia, espiritual é interna en las literaturas cristianas.

Variedad. Como consecuencia de la unidad resplandece en toda acción épica esta condición que inmediatamente se origina de la anterior. Alrededor de la idea capital deben reunirse otros muchos incidentes y acontecimientos, si se narra un hecho; y junto al personaje principal deben agruparse otros que, sin amenguar la importancia del primero, le exhornen y dén variedad. Solo así, fundándose la variedad en la unidad puede tener lugar la *armonía*, que es la relación de compenetración indispensable en todas las concepciones bellas.

Integridad. No basta que la acción épica sea una, vária y armónica, es preciso que sea íntegra, es decir, que debe desarrollarse y desenvolverse con regularidad exacta, ó lo que es lo mismo, debe tener *principio*, *medio* y *fin*. Entiéndese por principio, medio y fin ó *exposición*, *nudo* y *desenlace* el sucesivo y ordenado desenvolvimiento de la idea que sirve de asunto ó materia al poema, desplegando su rico y vario contenido de modo que nada falte de lo que sea pertinente al objeto, ni nada tampoco sobre, pues lo mismo se falta á la integridad omitiendo algo que sea sustancial, que con decir lo que inmediatamente no concierna y pertenezca al asunto.

Grandeza. Si hemos dicho que la materia épica es obra de una generación y de un pueblo se comprende perfectamente que á todas estas concepciones colectivas va siempre unida cierta magnificencia y una alteza de pensamiento extraordinaria, porque lo que afecta á la generalidad reviste una grande y profunda trascendencia. Esta *grandeza* no debe entenderse en el sentido de la extensión del poema, sino en el de su intensidad, pues el hecho cantado ó narrado debe responder á la importancia del ideal propuesto, y debe ser realizado con el tono grandilocuente del estilo, y la hermosura de una versificación robusta y vigorosa.

Interés. Nace esta condición de haberse llenado y cumplido las anteriores, pues allí donde haya una poderosa unidad, una rica variedad, un acabado y completo desarrollo y una grandeza visible, allí se suscita y despierta el interés del hombre, que no puede dejar de preocuparse, cuando se discuten, se afirman ó se idealizan ciertas ideas que han sido, son y serán las tablas salvadoras del humano linaje: la religión, la pátria, la naturaleza, la sociedad, la vida, en fin, y todo lo que á esto se refiere, inspirarán siempre á los hombres un sentimiento vivísimo de simpa-

tia, y como de todo esto es precisamente de lo que se ocupa la poesía épica, dicho se está que el interés es una de sus cualidades principales. Por otra parte, un hecho trivial y pequeño, una idea particular y pobre, ni á nadie interesa, ni puede extenderse más allá de bien reducidos límites.

5. La acción épica, como toda acción, supone personajes que la realicen y en este sentido se necesita aquí señalar las condiciones de que estos personajes deben estar adornados. Deben ser estos, en primer término, lo mismo que la acción que encarnan, creación espontánea de la fantasía popular, y el poeta no hará otra cosa que individualizarlos y revestirlos con los colores y matices que la común creencia los exorna. Hay dos clases de personajes, el *protagonista* ó héroe principal que debe ostentar aquellas formas majestuosas y graves del hombre que está destinado á llevar á cabo importantes empresas y cumplir misiones elevadísimas. Sus palabras, sus acciones y su carácter en general han de estar vaciados en la opinión, sentido y cualidades que la historia ó la tradición le atribuya; los otros personajes llamados *secundarios* deben tener la variedad y riqueza suficientes para que todos unidos y dependientes de la unidad del protagonista coadyuven al desenlace conveniente. La *bondad* y la *grandeza* son las cualidades que más deben sobresalir en ellos, y singularmente en el protagonista. Por último, los personajes deben ser *consecuentes* y *sostenidos*.

6. La forma externa que generalmente reviste la poesía épica es la *narración* y *descripción*, porque uno y otro modo son los adecuados y propios para la representacion plástica de la belleza objetiva: como consecuencia de esto, el estilo debe tener aquellas condiciones de flexibilidad y tersura que le hagan apto para la concepción narrativa y descriptiva á que ha de servir de medio de expresión, y ha de presentar aquella solemnidad y majestuoso continente que exprese el movimiento acompasado de la acción épica. Hay, pues, un lenguaje y estilo, que si taxativamente no están destinados á las composiciones épicas, lo reclama con frecuencia, debiendo cuidarse siempre de no mezclar los raptos y cuadros líricos, ni los movimientos dramáticos en estas composiciones.

La versificación ha de ser rotunda, sonora y cuidadosamente despojada de todo lo trivial y pequeño y tan rica y esmerada que responda al elevado objeto que se destina. Los griegos y ro-

manos emplearon el exámetro, y nuestros poetas el verso endecasílabo, combinado generalmente en majestuosas octavas reales.

7. Para determinar los géneros que la poesía épica contiene se atiende á los tres grandes objetos á que puede dirigirse esta poesía, Dios, el hombre y la naturaleza. Si se inspiran en la primera de estas tres fuentes se denominan poesías *épico-religiosas*. (1) De los que se inspiran en el hombre se hacen dos manifestaciones: el poema *épico filosófico-social* y los poemas *épico-heróicos*. (2) Cuando la naturaleza es la fuente de inspiración de esta poesía se producen los poemas *épico-naturalistas* y *descriptivos*. También hay otros géneros en los que el elemento subjetivo se sobrepone y domina sobre el objetivo y sin perder el carácter épico, tienen un tinte y colorido burlesco ó cómico los cuales por esto reciben el nombre de poemas *épico-burlescos* ó *heróico-cómicos*. Por último hay otras composiciones que siendo de reducidas dimensiones con respecto á los géneros ya enunciados, conservan bastantes elementos épicos á vueltas de otros líricos y dramáticos y estos se llaman *poemas menores*.

Sobre todos estos géneros y comprendiéndolos á todos está la manifestación más importante de la épica, la llamada *epopeya*, que puede ser *religiosa*, *humana* y *naturalista*, aunque Dios y el hombre son sus mejores fuentes de inspiración.

La poesía épica se clasifica y divide tambien por la *forma* y *tendencia final* que adopta; así se divide en poesía *épico-didáctica*; *épico-heróica* y *epopeya*. La primera comprende varios géneros de la anterior división, cómo son: la *épico-religiosa*; *épico naturalista*, *descriptiva* y *filosófico-social*. Las otras divisiones, la *épico-heróica* y *epopeya* no tienen subgéneros: por lo que nos ocuparemos separadamente de la poesía *épico-didáctica* y sus manifestaciones y después nos ocuparemos de la *épico-heróica* y de la *epopeya*, terminando el estudio de toda esta manifestación con los poemas *épico-burlescos* y *heróico-cómicos* y con los llamados *menores*.

---

(1) Estos poemas tienen por asunto, cantar la grandeza de la Divnidad, ó bien narrar la genealogía de los dioses ó describe los milagros portentosos con que Dios interviene en el gobierno del mundo.

(2) El hombre inspira á la poesía épica, bien ocupándose de los complicados problemas sociales, bien queriendo descifrar el fin y destino humano y también queriendo explicar sus relaciones con Dios y la naturaleza; ó en otro sentido canta su misma historia, las hazañas de sus compatriotas y las glorias de su pátria.

LECCIÓN XXVIII.

Géneros épicos.—8. De la poesía *épico-didáctica* en general.—9. Su definición y observaciones principales.—10. Clasificación de esta poesía.—11. Del poema *épico-religioso.*—12. De los poemas *épico-naturalistas* y *descriptivos.*—13. De los poemas *épico-filosóficos-sociales.*—14. Determinación histórica de cada una de estas composiciones.

8. Expuestas ya en la lección anterior las ideas generales correspondientes á la poesía épica, y establecida la división más general de *didáctica*, *heróica* y *epopeya* además de los géneros *épico-burlesco* y *heróico-cómico*, vamos en la presente á ocuparnos de la primera división ó sea de la poesía *épico-didáctica*.

Llámanse así aquellas manifestaciones poéticas que tienen por objeto expresar la belleza que contempla el espíritu humano en las concepciones religiosas, en la naturaleza orgánica é inorgánica y en la ciencia producto de la actividad del hombre. No quiere decir la palabra didáctica (1) que el poema sea un encadenamiento de verdades con arreglo á un método lógico sobre cualquier orden de cosas, que puedan interesar al espíritu hu-

(1) La denominacion de didáctica no expresa que el objeto de estos poemas sea enseñar la magnificencia de Dios, es decir, que no son una ciencia teológica, ni demostrar las leyes inmutables á que obedecen todos los séres finitos, ni que pretenda dar reglas sobre los productos de la actividad del espíritu; sino que esta palabra por venir aceptada ya por el uso constante de los preceptistas hay que respetarla, pero explicando á la vez el sentido verdadero en que debe tomarse, dando á conocer la esencia de la poesía épico-didáctica, cuya significación no es otra que la expresión de la belleza objetiva que produce en el hombre la consideración de los grandes objetos que pueden ser fuentes de la poesía épica. Dista, pues, mucho el sentido de la palabra didáctica cuando se emplea para designar composiciones poéticas que cuando se aplica á las composiciones en prosa.

mano, sino que es simplemente la manifestación artística del entusiasmo que en la fantasía de los hombres y de los pueblos producen estas verdades.

La enseñanza no es el fin de estos poemas, pues si esto fuera, no tendrian los caractéres de verdadera poesía, y la que resulte de ellos es solamente una consecuencia mediata, no el fin preconcebido del poeta. No es tampoco lo verdadero, vestido con formas poéticas, porque donde no hay interioridad bella, creación poética, no hay tampoco belleza; lo didáctico, pues, significa sólo que tiene por asunto cantar la belleza de la religión, de la verdad, de la naturaleza y de las relaciones del hombre con Dios, la ciencia y el mundo.

La poesía *épico-didáctica* es la primera que aparece en el orden cronológico de los tiempos; porque el hombre antes de nada sorprendió y admiró la regularidad y grandeza de los fénomenos naturales; antes que nada levantó su cabeza hácia los cielos para admirar tanta maravilla y de todo esto dedujo la existencia de una mano poderosa que regulaba todos estos fenómenos que aparecian á su vista. Los himnos religiosos, las observaciones naturales, los resultados de la experiencia formulados en *refranes*, *adagios* y *proverbios*, son los antecedentes de esta clase de poesía, que como todo lo que participa del carácter épico, tiende y responde á ser producto de la fantasía colectiva, que es la que señala el derrotero que han de seguir después los poemas artísticos.

9. La poesía épico-didáctica se define diciendo, que es la *expresión artística mediante la palabra rítmica de la belleza objetiva que reside en la Divinidad, en las leyes de la naturaleza* y *del espíritu humano.*

Por esta definición se comprende que la *didáctica* conviene con la épica en general en que es la expresión de la belleza objetiva, y se diferencia y determina en que la acción producto de este entusiasmo es el desarrollo mismo de las leyes y hechos que nos impresionan: así la poesía didáctica no presenta generalmente otra acción que el proceso dinámico de las leyes de la naturaleza ó la lógica de las de la inteligencia. Conviene, sin embargo, no olvidar que aunque la acción parezca que en la épico-didáctica no tenga una realidad tan ostensible, se manifiesta con todo tan claramente como puede hacerlo en la épico heróica y tiene las mismas condiciones de unidad, variedad etc. que he-

mos señalado como propias de todas manifestaciones de este género (1).

10. Las variedades que en la poesía épico didáctica pueden considerarse, son tres, á saber: poemas *épico religiosos*, poemas *épico naturalistas* y *descriptivos* y poemas *épico-filosófico-sociales*, dejando aparte otras manifestaciones que por lo fragmentarias y primitivas sólo debemos considerar como componentes y elementos de la poesía épico-didáctica; tales son los *himnos*, los *refranes*, *proverbios* y la poesía *gnómica*, ocupándonos aquí únicamente de estas que tienen ya una forma artística, acabada y perfecta.

11. Se llaman *poemas épico-religiosos* aquellas composiciones que tienen por objeto *la expresión de la belleza de las concepciones religiosas por medio de la palabra sujeta á una forma rítmica*: de modo que el asunto de estos poemas es siempre el ideal religioso de un pueblo ó de una civilización, bién presentando el poder de la Divinidad, bién sus atributos; ya formando prácticamente la concepción teológica, ya las relaciones del hombre con Dios, ya por último, narrando los hechos y portentosos acontecimientos con que se ha revelado en la historia y ha influido en el destino del hombre. (2)

---

(1) La unidad está representada en el hecho mismo que sirve de asunto al poema y la variedad por los detalles y resultados distintos que el hecho debe encarnar; hay también nudo y complicación de incidentes, porque las luchas entre el bién y el mal en unos poemas, y en otros el temor de que dejen de cumplirse las leyes naturales ó se aproxime su cumplimiento, y también las luchas en el corazón humano en algunos, todo esto y mucho más que puede decirse, es bastante para comprender que la acción en la poesía épico-didáctica existe con tanta realidad como en cualquiera otra manifestación poética, si bién es cierto, que no admite las mismas formas que de ordinario acompañan al poema heróico y á las composiciones dramáticas.

(2) La poesía épico-religiosa es la más antigua y no hay pueblo, ni civilización por primitiva que se la considere en la que no aparezca esta manifestación, ya en una forma, ya en otra, pues todos los pueblos y á todos los hombres lo primero que ha exaltado su fantasía ha sido la idea religiosa; podrá suceder que á la vez de los himnos religiosos aparezcan los cantos guerreros, pero nunca antes, y aún estos cantos heróicos se relacionan en cierto modo con la Divinidad, pues hacen á los hombres grandes y valerosos como hijos, descendientes y hechuras de los dioses, ó por lo menos inspirados por Dios y representantes suyos aquí en la tierra. La poesía épico-religiosa no intenta tampoco la enseñanza de los dogmas, sino que expresa solamente la belleza que en ellos se contiene; no busca la exposición de las doctrinas religiosas, sino más bien propende á excitar el fervor y la piedad por medio de la contemplación de las bellezas divinas.

El campo de la poesía épico-religiosa es tan vasto y magnífico que no hay otra alguna que pueda comparársele en grandeza de concepción y trascendencia de pensamiento, y la acción épico-religiosa se desarrolla con una solemnidad y magnificencia admirables.

La grandilocuencia del estilo y lo escogido de la versificación deben responder á la concepción ideal de la Divinidad, á las luchas portentosas de los espíritus superiores y suprasensibles, que son generalmenle los personajes que intervienen en estas acciones divinas. Lo *maravilloso* tiene, por último, como fácilmente puede comprenderse, una importancia en este género, que no puede tener en ninguna otra manifestación.

11. Poemas *épico-naturalistas* y *descriptivos*. Así como los poemas *épico-religiosos* tienen por fondo de su concepción la Divinidad, los poemas *épico-naturalistas* como su nombre mismo indica, toman á la naturaleza como motivo de su inspiración y se dirigen por lo tanto á expresar la admiración que en el hombre producen los fenómenos naturales. (1)

Son, pues, los poemas *épico naturalistas la expresion de la belleza de los objetos naturales ó de sus leyes por medio de la palabra ritmica*. El poeta en estos poemas no hace otra cosa que expresar la belleza que reconoce en el mundo externo y en las leyes que lo regulan, haciéndose intérprete, como en todas las manifestaciones épicas, de los sentimientos y creencias que sobre la naturaleza y sus fenómenos han tenido sus antecesores y tienen sus contemporáneos. La unidad, aqui, como en el género anterior, está en el hecho mismo que sirve de motivo á la composición, el cual debe ser tan rico y fecundo que pueda sostener el interés de la acción del poema. Las demás cualidades dependen del acierto que el poeta tenga para elegir y desarrollar el pensamiento que le sirve de asunto ó materia de su composición.

Hay también otros poemas que tienen por exclusivo objeto la descripción de la naturaleza, por lo cual se llaman *descriptivas;*

---

(1) Cuando estos fenómenos no son conocidos científicamente, cuando la naturaleza aparece á los ojos del hombre como un conjunto de fuerzas heterogéneas y sin relación aparente, en los primeros tiempos de las sociedades, es cuando la fantasía colectiva obrando sobre las leyes y fenómenos naturales sorprende las maravillas de la naturaleza y forma y da vida á concepciones y fábulas grandiosas; fábulas y acciones en que intervienen, como personajes, las fuerzas cosmológicas del mundo.

son composiciones relativamente muy modernas y su mérito estriba sólo en saber presentar con oportunidad y acierto cuadros variados y bellos de la naturaleza, cautivando con la galanura del estilo y con lo melodioso de la versificación.

12. Poemas *épico-filosófico-social.* La humanidad es el objeto es de estos poemas, considerada bajo un punto de vista filosófico. Pertenece esta manifestación á la época contemporánea y no puede precisarse con exactitud el verdadero concepto y determinación de ella, quizá sin duda, porque el objeto y asunto de estos poemas no está tampoco bién determinado, pues unas veces les ocupa el problema del destino del hombre, otras sus relaciones sociales y otras, por fin, el concepto general de la vida de la humanidad.

Pero esta concepción no sigue comunmente la pauta y reglas establecidas para la poesía épica, especialmente en lo que toca á sus formas, pues parece como interesado el poeta en mostrar empeño por no seguirlas; si bién en el fondo existe la *objetividad*, que como ya repetidas veces hemos dicho constituye lo característico de la poesía épica. (1)

La versificación también aqui busca y se complace en presentar variedad y cambio de metros, y el estilo y el lenguaje lo mismo adoptan la frase llana del tono más familiar y corriente, como revisten las formas grandilocuentes y elevadas para expresar las luchas y borrascosas pasiones del corazón humano. (2)

13. *Determinación histórica.* Los poemas *épico-religiosos* más notables son en la Literatura India los *Himnos védicos;* en la hebrea algunos libros de la Biblia, tales como el *Eclesiastés* y el de la *Sabiduria*. En Grecia los *himnos* llamados *órficos* y *homéricos*, la *Teogonía* de Hesiodo y el *Escudo de Hércules*. En la lite-

---

(1) Asi es que este género, bien sea por haber aparecido en una época que hay la tendencia marcada á confundirlos todos, bien por el contenido especial de su concepción, parece como que gusta y hace alarde de mezclar los raptos líricos con el interés dramático y con la narración acompasada y solemne de la poesía épica; el poeta, que en lo épico desaparece siempre, en el poema filosófico se presenta á veces dándole á este género un carácter marcadamente lírico y aún humorístico.

(2) Otra de las particularidades de este género es que adopta casi siempre una forma alegórica y fantástica, y los argumentos de sus poemas van buscando lo inusitado de otras edades para poder acomodar mejor lo maravilloso y sorprendente que la acción contiene, por más que el problema ó cuestión que se plantea pertenezca á todos los tiempos, pero que parezca que no ha preocupado hasta el presente.

ratura latina el *himno de los hermanos Arvales* y los cantos sálios y el poema *Las Metamorfosis* de Ovidio. En las literaturas modernas se encuentran el *Paraiso Perdido* de Miltón; *La Mesiada* de Klospstock y *La Creación del mundo* de Acebedo.

Son notables entre los poemas *épico-naturalistas* el *Libro de los Proverbios* de la Biblia en la literatura hebrea, *Los trabajos* y *los dias* de Hesiodo y los *Fenómenos* de Arato pertenecientes à la griega. En la literatura latina se encuentra el poema, notabilísimo por muchos conceptos, titulado: *De rerum natura* de T. Lucrecio Caro y el no menos bello de Virgilio: *Las Geórgicas*. En castellano no tenemos realmente ningún poema de esta clase, pues el de Cespedes sobre *La Pintura* y el de Iriarte sobre *La Música* pertenecen á los que con más ó menos propiedad se denominan, *Didascalicos*.

De poemas *descriptivos* merecen citarse *Las Estaciones* de Thompsón, los *Jardines* de Delile y en nuestra literatura el gongorino y conceptuoso de Gracián, titulado *Las Selvas del año*.

Como manifestaciones del *épico-filosófico-social* la más importante sin duda es el poema *Fausto* de Goethe, también es notable el *Don Juan* de Lord Byrón, el *Diablo Mundo* de nuestro Espronceda y el *Ahasverus* de Quinet.

LECCIÓN XXXIV.

Géneros épicos.—14. Del poema *épico-heróico* y sus principales diferencias con la poesía épico-didáctica.—15. Concepto y definición del poema épico-heróico.—16. Elementos integrantes de este poema.—17. De los personajes, de la acción y de los episodios.—18. De la forma del poema épico-heróico.—Determinación histórica.

14. El poema *épico-heróico* es el género más popular y conocido de todos los que existen en la poesía épica de tal manera que en la mayor parte de los casos, cuando se habla de composiciones ó poemas épicos, se da este nombre á los que tienen por objeto cantar ó ensalzar las proezas y hazañas de los héroes. (1)

Dijimos al tratar en la lección anterior de la poesía épico-didáctica, cual era el asunto de aquellas composiciones y aquí conviene decir que el asunto del poema épico-heróico es pura y simplemente la admiración y entusiasmo que produce el hecho realizado por el hombre y que tiene por único campo de sus manifestaciones la acción humana; es decir que no mira tampoco á lo interior de la vida del hombre, sino al hecho exterior, á lo realizado en la vida física y llevado á cabo por su propio y material esfuerzo. Este, sin embargo, no tiene por objeto únicamente expresar una vida y acción particular, que tenga que referirse á un sólo individuo, sino que el hecho debe encarnar y representar una situación y momento histórico, que se relacione con el pasado y porvenir de una civilización ó de una raza.

(1) Debemos nosotros conocer distintamente esta composición, diferenciándola de las otras, no sólo porque así lo exige el conocimiento real de la cosa, sino porque con efecto tiene caracteres y condiciones que le individualizan y separan de las demás concepciones épicas.

Por lo dicho se puede venir en conocimiento de las diferencias que separan á la poesía *épico-didáctica* de la *heróica*: tiene aquella por asunto de sus poemas las concepciones metafísicas y teogónicas y ésta se concreta á la expresión de la belleza que existe en la acción humana en relación con la vida de los demás hombres; la épico-didáctica desenvuelve con majestuosa calma y grave severidad el concepto de admiración y belleza que produce la sucesión admirable de las leyes de la naturaleza, al paso que la épico-heróica busca en el hecho individual humano el motivo y objeto de su entusiasmo, más particular y más determinado, pero á la vez más vivo y de más calor y movimiento. La primera no tiene propiamente acción, la segunda se vale de las pasiones para desarrollar armónicamente un conjunto de hechos que conspiran todos á caracterizar el estado de civilización, los sentimientos y creencias de un pueblo ó de una edad. (1)

15. Supuesto lo dicho se define la poesía *épico-heróica*, diciendo: *que es la expresión de la belleza de los hechos producidos por el hombre en la historia mediante la palabra rítmica.*

Ni todos los hechos pueden ser objeto de la poesía épico-heróica, ni en la manera de exponerlos y narrarlos tiene el poeta que atemperarse y circunscribirse á la realidad histórica. No es lo primero porque el hecho individual, aislado no es bastante para poder merecer el ser cantado en la poesía épico-heróica, que exige, como ya repetidas veces hemos dicho, que tenga importancia y trascendencia, que se preste, en fin, á ser narrado y expuesto de una manera plástica y que las consecuencias que de él trasciendan, toquen é interesen á una colectividad.

No quiere tampoco la poesía épico-dramática ser expuesta de la manera real y prosáica que los hechos se suceden en la vida, sino que el mérito artístico consiste en presentarlos como obedeciendo á una ley, que el poeta debe buscar y sorprender en-

---

(1) La poesía épico-heróica es posterior á la épico-didáctica, pues ésta es propia de los primitivos estados de las sociedades, y aquella aparece cuando los pueblos ó naciones se muestran ya organizados y comenzando á gozar de los beneficios de la vida social y política que constituye el bienestar de los pueblos. Es verdad que la poesía épico-didáctica influye en la heróica hasta el punto, que todos los poemas de esta clase tienen algo de lo maravilloso de la poesía religiosa, y algo de lo sorprendente de las cosmologías de los poemas naturalistas, señal de la relación é intimidad que debe existir entre las diferentes manifestaciones de un mismo género.

tre la variedad de los hechos mismos, como correspondiendo al impulso que los personajes van dando á la acción, llenando con los recursos de su fantasía los huecos que la realidad presente, y dándole en fin á todo el conjunto aquella unidad de pensamiento que debe resplandecer y reflejarse en toda obra artística para merecer con justicia el nombre de *creación poética* y distinguir de este modo el poema épico-heróico de lo que propiamente es asunto de la historia.

16. Los elementos integrantes de la poesía épico-heróica son los mismos que dijimos eran los de la poesía épica en general. Así, aunque el asunto de los poemas heróicos sea un hecho histórico ó tradicional, va siempre revestido de la ficción, de la fantasía poética: los acontecimientos que, en su origen no pasan acaso de los límites naturales, van agrandándose en la imaginación colectiva y cuando un poeta artístico los acepta como asunto de sus cantos, los hace aparecer como sorprendentes y sobrenaturales; lo mismo ó cosa parecida ocurre con los personajes, que siendo de condiciones casi comunes á los demás hombres, la fantasía popular los levanta, reune en ellos todas y cada una de las virtudes y excelencias con que quiere rodear á la nación ó pueblo á que los héroes pertenecen. Los personajes *míticos* y los *hechos maravillosos* son, pues, los elementos integrantes de los poemas épico-heróicos.

Llámanse *mitos* á las creaciones y ficciones de la fantasía popular, que á un hecho ó á un personaje va dándole proporciones y atribuyéndole cualidades hasta producir verdaderos milagros y personajes divinos. (1)

17. Al hablar en la lección XXXII, de las generalidades de la poesía épica tratamos de los personajes y á lo dicho allí nos referimos; pero al tratar ahora determinadamente de ellos en el poema épico-heróico conviene decir, en consonancia con lo dicho ya anteriormente, que han de descollar por alguna condición y cualidad característica, especialmente el *protagonista* ó héroe del poema, y los que en primer término coadyuven ó se opongan á

---

(1) Los *mitos* entran tan cómodamente en la poesía épica, en particular en la heróica, y se avienen tan perfectamente á ella, que no hay un poema que, ya en una forma, ya en otra, según las creencias religiosas, el ideal de la raza ó las costumbres públicas, que no constituya lo mas preciado y poético de esta clase de composiciones.

la realización de su empresa, de modo que concentren en sí personalidad todo el ideal de su pueblo ó de su tiempo, y sean la genuina representación de aquellos entre quienes florecen. (1)

El número de personajes es siempre mayor en la poesía épico-heróica que puede serlo en la dramática, pero este número no ha de ser tan excesivo que su intervención en la acción produzca oscuridad y confusión. Para los personajes históricos téngase presentes las reglas de Horacio cuando dice:

Honoratum si forte reponis Achillem, etc.

Y para los ficticios esta prescripción también de Horacio:

. . . . . servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit et sibi constet.

Debe procurarse, por último, que en la pintura de los personajes haya aquella variedad para producir la gradación y oposición de cualidades y caracteres á fin de que no se caiga en la monotonía y equivalencia.

Respecto á la *acción*, reproducimos aquí todo lo dicho al hablar de la poesía épica en general y sólo nos ocuparemos de un punto importante, que aún cuando puede tener cabida en todos los poemas, tiene en el épico-histórico el más propio y acomodado lugar; tales son los llamados *episodios*.

Reciben este nombre aquellos hechos particulares ó acciones secundarias que se introducen en los poemas con el objeto de distraer y apartar la atención del lector ú oyente de la acción principal, y á fin de darle variedad y evitar el cansancio que naturalmente produce cuando es larga y prolongada. Para que los *episodios* produzcan el efecto apetecido, deben atemperarse á las reglas siguientes:

1.ª Que sean *motivados*, es decir que se originen de la acción misma y no sean como un retazo postizo, sin conexión ni enlace;

(1) Pueden ser estos personajes históricos, pero á quienes la gratitud y admiración de su pueblo eleva á la categoría de dioses ó descendientes de ellos, y pueden ser enteramente míticos y sin realidad histórica. A veces sin perder el carácter humano aparecen como sublimados por la fantasía popular á ser dechado de virtudes y compendio de grandezas, ó también que siendo ficticios sean el símbolo y expresión de toda una civilización. Los héroes de Homero pertenecen á la primera clase; y son personajes que simbolizan y compendian el valor y la hidalguía castellana *Bernardo del Carpio* y el *Cid Campeador*.

bajo este supuesto es digno de elogio entre otros el que Virgilio pone en boca de su héroe Eneas cuando refiere á Dido la guerra de Troya; falta á este precepto nuestro Ercilla cuando en su *Araucana* describe la batalla de Lepanto.

2.ª Han de ser *interesantes*, es decir que han de cautivar por la belleza que en sí mismos contengan: son notables en este sentido, casi todos los episodios de la Iliada, Odisea y Eneida.

3.ª Que sean *cortos* para que no nos separen tanto de la acción principal, que al reanudarla no nos acordemos de ella.

18. Al ocuparnos de la *forma* del poema épico-heróico debemos decir lo concerniente al *plan*, *estilo* y *versificación*.

Plan. El delineamiento y distribución general del poema épico consta ordinariamente de cuatro partes: *invocación*, *proposición*, *narración* y *desenlace*. La *invocación* consiste en implorar el poeta el auxilio de un Numen, una Musa, ó la Divinidad en general, para que le ayuden á llevar á feliz término la grandiosa empresa que intenta narrar. La *proposición* es la enunciación de lo que se va á tratar: Horacio preceptuó ya las condiciones á que debe atemperarse el poeta en esta parte de su obra, siendo las principales que sea *modesta* y *clara* y que no se prometan grandes cosas, que luego acaso no puedan cumplirse.

Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

Suelen juntarse algunas veces la *invocación* y la *proposición*.

La *narración* es la parte del poema en que se cuenta ó refiere el asunto de él. La *exposición* ó *desenlace* es el término y fin de la acción que ha de ser siempre el natural resultado de los antecedentes expuestos; feliz, si así se deduce de la narración, desgraciado, cuando naturalmente se desprenda así de la lucha que toda acción supone.

En cuanto á la *forma externa*, los poemas se han dividido generalmente en *cantos* ó *libros*. La Odisea consta de veinticuatro; la Eneida de doce. La forma narrativa y algunas veces la descriptiva es la que mejor conviene á la poesía épico-heróica; y lo escogido y severo del lenguaje con la elevación y fluidéz del estilo son sus cualidades más principales.

La *versificación*, ya hemos dicho que el exámetro, llamado por esta razón verso heróico, fué el empleado sin excepción por los griegos y los latinos, y el endecasílabo combinado en octavas reales, lo ha sido, sin casi ninguna en nuestra literatura.

19. El primer poema épico-heróico que aparece es el *Mahabaratha* perteneciente á la literatura de la India, escrito según parece poco antes que los de Homero. El Mahabaratha se atribuye al poeta *Veda-Vyasa* y su argumento es la historia de los famosos *Barathidas*, una de las dinastías de reyes de la India.

La literatura griega tiene la *Odisea* de Homero, y aunque hay cuestión sobre la época en que se escribió y aún hay también sobre si existió ó no Homero, parece que la mayoría de los críticos se resuelven por la afirmativa y que vivió hácia el siglo VIII al IX antes de Jesucristo. El argumento de la Odisea consiste en la narración de las aventuras de Ulises, héroe griego, de vuelta á su pátria Itaca del sitio de Troya.

En la literatura latina se citan generalmente dos poemas épico-heróicos: la *Eneida* de Virgilio y la *Farsalia* de Lucano. A imitación de la Odisea, Virgilio cuenta las aventuras de su héroe Eneas, hijo de Priamo, rey de Troya desde la toma de esta ciudad hasta su arribo á las costas de Italia, enlazando así la guerra de Troya con la fundación de Roma. En la *Farsalia*, Lucano canta la guerra civil entre César y Pompeyo. Los dos poemas pertenecen al siglo de oro de la literatura romana, ó sea al siglo de Augusto.

En las modernas literaturas pueden citarse entre otros menos notables, los poemas espontáneos, pero nacionales y heróicos de los *Nibelungen* en Alemania, y el del *Cid* en nuestra pátria. En Italia son los más notables el de Ariosto, titulado *Orlando furioso*, cuyo asunto es celebrar los amores y desesperación de Roldán, uno de los caballeros de los doce pares de Francia en lo época de Carlo-Magno; es un poema caballeresco. Torcuato Tasso escribió la *Jerusalen libertada*, su asunto las Cruzadas y su héroe Godofredo de Bullon.

La Literatura portuguesa tiene la gloria de poseer el poema épico-heróico más notable de los tiempos modernos en *Los Lusiadas* del inmortal Camoens. Este poema se ocupa de la expedición de los portugueses mandados por Vasco de Gama á las Indias orientales.

En nuestra literatura sólo merecen citarse como poemas de esta clase la *Araucana* de Ercilla y el *Bernardo* de Balbuena; no porque se atemperen á las condiciones del poema épico-heróico, sino porque á través de bastantes defectos, se admiran en ellos condiciones poéticas sobresalientes. El primero tiene por objeto

narrar la conquista del valle de *Arauco* en la América del Sur por los españoles; y el segundo se ocupa de las hazañas inverosímiles y maravillosas del casi fabuloso héroe español Bernardo del Cárpio.

Por último en la literatura francesa escribió Voltaire su *Henriada* que canta los hechos de Enrique IV; pero á pesar del mérito que bajo ciertos aspectos tiene este poema y el talento indisputable de su autor no logra realizar las condiciones que la crítica exije para las composiciones épico-heróicas.

LECCIÓN XXXV.

Géneros épicos.—20. Concepto y definición de la *Epopeya.*—21. Momento histórico más á propósito para la aparición de la Epopeya.—22. Leyes poéticas de esta manifestación.—23. Elementos de la Epopeya.—24. Formas de exposición de este género.—25. Clasificación y exámen de las tres Epopeyas, Oriental, Clásica y Cristiana.

20. Tócanos en la lección presente discurrir acerca del género y manifestación superior, no sólo de la poesía épica, sino de la lírica y dramática. Es el tercer término de la división de la épica, y se llama *Epopeya*, que es sin duda alguna la obra literaria por excelencia, la concepción artística más trascendental, el resumen y compendio de la idealidad bella de un período histórico determinado y la expresión plástica del carácter, tendencias y aspiraciones de una civilización.

La epopeya no puede ni debe confundirse, ni con el poema religioso, ni con el naturalista, ni con el social, ni filosófico, ni tampoco con el heróico; la epopeya los abraza todos, es naturalista y filosófico, á la vez, es al par que heróico eminentemente social y religioso, pero esto no á título de caracterizar el poema y darle un tinte determinado, no con el objeto de que predomine y sobresalga cualquiera de estas tendencias, sino como factores cada uno para producir la suma de unidades que entran á formar y componer el conjunto de la vida, sentimientos y creencias de un pueblo ó de una edad histórica. (1)

(1) No es la epopeya la manifestación más importante de la literatura, porque atienda á la extensión y magnitud de su exterioridad, ni porque su fondo contenga una idea fecunda y trascendente, sino porque bajo una unidad sintética, comprensiva y total sepa presentar en desarrollo orgánico y proceso sistemático la ley de unidad y relación entre el fondo y la forma, constituyendo por lo tanto, la plenitud de vida de la poesía épica, porque resulten en ella expresados artísticamente todos los elementos que hemos dicho están comprendidos en la poesía épica en general.

Expuesto ya el concepto de la epopeya, falta resumirlo y presentarlo en una definición diciendo: *que es la expresión del ideal artístico, total y completo de una edad histórica, mediante la palabra rítmica.* Al decir que es la *expresión del ideal artístico*, queremos decir que la epopeya es el resumen, el canon que estatuye y define la ley de la belleza objetiva, (1) y por consiguiente que la idea general de la vida humana tiene en ella su representación y explicación propia y adecuada, y de ella han de recibir el criterio para concebir y explicar cada una de estas cosas. Decimos que es la expresión *total y completa* del ideal artístico, porque todo lo abarca, nada excluye y todo se halla comprendido en esta manifestación. Se dice de *una edad histórica*, porque con efecto, para llegar á un acuerdo sobre el criterio que debe presidir á la concepción del ideal artístico, es preciso considerar dividida la historia de la humanidad en diferentes periodos, y sólo así podremos explicar, como en determinados momentos históricos se aceptan por la generalidad sin discusión, las ideas sobre Dios, la naturaleza y el hombre. Por último, decimos expresado *por medio de la palabra rítmica*, porque siendo la epopeya el ideal artístico, es claro que ha de buscar lo más bello y preciado de la forma y para distinguir de este modo y señalar el medio de expresión empleado en esta manifestación literaria.

21. De todo lo dicho puede deducirse cuál será la época más á propósito para la producción de la epopeya que será aquel periodo ó momento que suele mediar entre la vida de los pueblos cuando salen del estado primitivo de civilización y dan los primeros pasos en el reflexivo-social, (2) cuando empiezan á re-

---

(1) La idea de la Divinidad, la idea de la pátria, la idea de la naturaleza y la idea del hombre toman en la epopeya el colorido particular bajo el cual todos conocen y sienten estas ideas, y es por lo tanto la representación plástica de todas ellas. De aquí se sigue que el ideal artístico que en la epopeya se realiza, abarca todas las manifestaciones del arte, no sólo literario sino escultural, pictórico, etc., porque todas estas artes conciben y expresan la belleza bajo la misma tendencia y carácter que se manifiesta en ella, é influye tan directamente en algunas composiciones literarias, como en las dramáticas, por ejemplo, que se toman de la epopeya el carácter aceptado por ésta para las acciones y personajes que se llevan al teatro.

(2) Entiéndase que aunque hemos dicho que esta manifestación abarca y comprende las otras manifestaciones épicas no quiere decir esto que ha de aparecer precisamente después que se hayan producido los otros géneros, pues sería despó-

conocerse á sí propios, distinta y característicamente separados de los demás, no por otra cosa, sino porque en aquel momento ocurre ordinariamente el fenómeno de estar todos los hombres que componen ese pueblo ó esa civilización, conformes y unidos en la manera de sentir, concebir y querer lo que les rodea y conocen; pues cuando se discute y analiza, cuando predomina la diversidad de criterios para la apreciación de las cosas, sin afirmar que sea imposible la realización de la epopeya, sostendremos que no es el momento más oportuno para su aparición. (1) La epopeya puede, por lo tanto, ser antes ó después de haber aparecido la concepción épico-religiosa ó épico-heróica y no es tampoco necesario que preceda ó siga á lo épico-social ó filosófico; pero su carácter sintético, total y comprensivo, exige y reclama un momento adecuado, decisivo y oportuno para realizarse.

22. Las leyes que presiden á la concepción de la epopeya son la *unidad*, *variedad* y *armonía*, que como exigidas á todas las manifestaciones bellas, son aquí de una necesidad absoluta é indispensable. Ya hemos dicho en varias ocasiones como deben entenderse la unidad, variedad y armonía y nos creemos excusados de repetirlo una vez más.

La *acción de la epopeya* no puede ser como la de la épico-didáctica la expresión pura de una ley orgánica ó lógica, ni como la épico-heróica que se refiere á un hecho histórico ó tradicional, sino que debe ser tan amplia, tan intensa que abarque el cielo y la tierra, el tiempo y la eternidad, lo relativo y lo absoluto, todo unido y combinado y presentado armónicamente, de

---

jar á la epopeya del carácter de espontaneidad y libertad que le corresponde como producción del espíritu, sino que la ley de su aparición consiste sólo en la conformidad y aquiescencia que todos los hombres prestan á la manera de conocer, sentir y querer los problemas y hechos generales de la vida humana en su relación total y completa con la Divinidad y con la naturaleza; cuando esto suceda, entonces será el momento oportuno para realizarse la epopeya.

(1) De este modo se explica natural y satisfactoriamente el porqué en la edad moderna no tiene la epopeya realización alguna, pues domina en este periodo histórico la diversidad de criterios para resolver los problemas que afectan al hombre, y porqué siendo este periodo analítico y no sintético, es muy difícil venir á un acuerdo general y completo, y por lo tanto los obstáculos para la realización de la epopeya son de mayor importancia y trascendencia. También así se explica que cada edad histórica, cada civilización no pueda tener más que una sóla epopeya, toda vez que ésta es la manifestación total y sintética de una y otra.

modo que concurra al cumplimiento de los fines y designios que en la epopeya se determinan y comprenden.

Si la acción debe tener estas cualidades que acabamos de señalarle, los *caracteres*, los *personajes* y las *pasiones* desarrolladas en la epopeya han de corresponder al alto y elevado concepto de la acción en que intervienen, advirtiendo que puede servirse el poeta desde la representación de la unidad hasta el concepto del último ser y átomo animado, con sólo la condición de que se atempere y responda al ideal concebido en la epopeya. Lo *maravilloso*, que como hemos dicho es un elemento en los demás géneros épicos, tiene en la epopeya su más alta y genuina representación, entendiéndose que no es lo maravilloso sobrenatural, sino el religioso que en todas las epopeyas interviene como elemento esencial.

Respecto á los *episodios*, son igualmente necesarios para dar la variedad conveniente á la acción, pudiendo referirse lo mismo á esta que á los personajes. El *nudo* y desenvolvimiento de aquella exige también los choques y peripecias consiguientes y pueden manifestarse de la misma manera y en la misma forma que se verifica y realiza en el poema épico-didáctico, ó heróico; así vemos que en las epopeyas oriental y clásica se manifiesta por medio del mecanismo épico-heróico y en la epopeya cristiana por el épico-religioso.

23. Constituyen, pues, los *elementos* de la epopeya lo particular y variable de la vida humana y lo general y esencial de ella. En tanto es epopeya, en cuanto realiza el ideal artístico de una edad, y para esto es preciso que en ella tengan representación lo que es constitutivo y esencial del hombre y aquellas relaciones y fenómenos pasajeros que caracterizan y distinguen al hombre individual. Es decir, que la epopeya ha de representar de una manera plástica, las ideas generales, los conceptos universales del hombre, ya versen sobre Dios, la naturaleza ó el hombre mismo, ha de ocuparse de todo aquello que es común á todos los hombres de todas las edades y latitudes y á la vez ha de presentar figurativamente los caracteres individuales y privativos de la edad histórica ó de la civilización cuyo ideal y criterio artístico intenta determinar. (1)

---

(1) Sólo así se comprende la diferencia que existe entre el poema épico en general y la epopeya propiamente dicha, así distinguiremos también las diferencias que

24. Todas las *formas literarias* pueden emplearse en la epopeya, pero más particularmente la *narración* y la *descripción*. La crítica ha observado, sin embargo, después de un prolijo estudio sobre las tres epopeyas que se conocen, que si bien estas formas bastan para las dos epopeyas, la oriental y la clásica, en la epopeya cristiana hay algo más, y se ha necesitado que el poeta crée el tiempo y el espacio, pues siendo el argumento de la *Divina Comedia*, no un hecho maravilloso, ni un personaje divino los que dan vida á este argumento, sino que tratándose de un asunto que no tiene ni espacio ni tiempo en que realizarse, queriendo desplegar un ideal que traspase las condiciones de lo finito, es preciso aquí la *representación*, como única manera de encontrar cuadro bastante y teatro adecuado para la exposición de la vida eterna que es lo que quiso el poeta exponer en la epopeya cristiana, tomándolo del concepto que sobre esto habia establecido el dogma católico.

25. De todo lo expuesto se deduce cuál es el fundamento que ha de servir para la clasificación de las diferentes epopeyas, que no es otro que la manifestación ó expresión del ideal artístico que en cada edad del arte aparece y no siendo estas edades más que tres, esas son las epopeyas que conocemos. Corresponde la que primero aparece en la historia al *simbolismo* oriental y tiene su expresión en el *Ramayana* de Valmiki (1), compuesta en el

---

separan á la epopeya oriental de la clásica y de la cristiana, pues todas comprenden lo que el hombre tiene de general y común con los demás hombres, pero cada uno lo presenta también como se concibe al hombre oriental, al griego y al cristiano.

La concepción unitaria y sintética que supone la epopeya parece que está en contradicción con el carácter fragmentario que asignamos á la poesía épica en general, pero es muy conveniente aclarar que la *materia épica* es el elemento ó componente de la epopeya, pero su concepción orgánica y su desarrollo vario y armónico es propio de una personalidad, de un poeta; lo épico se forma en la fantasía colectiva del pueblo, la forma pertenece y corresponde á una sóla inteligencia, á una fantasía individual.

(1) Como quiera que la epopeya reviste una importancia tan grande, nos creemos obligados á decir, siquiera sea muy sucintamente, algo de sus argumentos.

El *Ramayana* de Valmiki es la *epopeya oriental*, que como todas las concepciones de la India afectan una extensión y grandeza inconmensurable. Consta de 48.000 versos y se desarrolla en ella una acción vasta, comprensiva, rica é interesante con multitud de episodios é incidentes que van presentándose en la acción de una manera natural, clara y metódica sin confusión ni violencia, de modo que todo conspira á la expresión del ideal simbólico que es el propio de la civilización oriental, cuya representación más genuina es el pueblo indio. El argumento con-

siglo VIII antes de Jesucristo: sigue en el orden cronológico la que representa el ideal clásico y antropomórfico en la *Iliada* de Homero, (1) escrita según convienen la mayoria de los críticos,

---

siste en la lucha de las diferentes razas, la blanca, la amarilla y la negra que se disputaban el predominio de la India. Rama, representante de la raza blanca, es el héroe principal; desterrado de la córte de su padre, rey de Ayodhia, por cumplir éste un juramento prestado en un momento solemne, se retira Rama con su esposa Sita, la mas bella de todas las princesas de la India, á los bosques para entregarse á la contemplación de la naturaleza; allí Rávana el rey de los vampiros, (los negros), arrebata á la hermosa Sita y la conduce por medio de un mónstruo que la remonta por los aires á la ciudad de Lanka que pertenece á una isla del Océano. Rama al verse sin su esposa corre en busca de ella y ayudado de Sugriva, rey de los monos ó sátiros, (los malayos), llegan, no sin vencer muchísimas dificultades con ayuda del dios Brahma, protector del héroe, y ponen sitio á la ciudad donde estaba prisionera Sita, y después de grandes y empeñados combates en los que se avalora el mérito de Rama, logra éste por fin tomar la ciudad de Lanka, vencer á su contrario Rávana y rescatar á su esposa, con la cual se vuelve contento á su pátria para ser coronado rey, puesto que su padre habia ya muerto.

Domina en esta obra un sentido moral profundo, una grandeza de concepción admirable, la idea religiosa en toda su magnificencia y esplendor, descripciones de la naturaleza sorprendentes y un conjunto total rico, vario é interesante. El simbolismo como forma general del arte en el oriente es el ideal realizado en esta epopeya, y el panteismo religioso y naturalista la idea que bajo este simbolismo se manifiesta.

(1) Tambien en la *Iliada* aparece una cosa semejante, también hay lucha de razas, los aqueos ó griegos con los teucros ó troyanos; hay una ciudad, Troya, que como Lanka es el lugar del combate y la presa que se disputa y donde se encuentra también una princesa arrebatada del lado de su esposo; Elena es la causa de la guerra de Troya, como Sita fue la causa del asedio de Lanka, pero el carácter moral es mucho más profundo y mejor en la princesa india que en la griega; hay también dos héroes, Aquiles el de los aqueos, Hector el de los teucros. El argumento de la Iliada gira todo al rededor de la cólera de Aquiles, que disgustado por el agravio que le había inferido Agamenón, jefe de los espedicionarios griegos á la Troade para vengar el robo de Elena esposa de Menelao, por Páris hijo de Priamo rey de Troya, se decide á no pelear y estar inactivo en sus naves. La ciudad resiste á pesar de los diarios combates que se libran, pero los griegos no pueden vencer á los troyanos mientras Aquiles no se decida á batallar. Los dioses del Olimpo se dividen á la vez en bandos, unos de parte de los griegos y otros de los troyanos y pelean ayudando respectivamente á unos y á otros. Los males y las derrotas afligen á los griegos que en vano suplican á Aquiles, y sólo logran que dé su armadura á su íntimo amigo Patroclo, quien saliendo á la pelea contra Héctor, el más valiente de los troyanos, queda vencido y muerto; Aquiles, cuando vé al que fué su amigo horriblemente mutilado se decide á salir de su inacción y proporcionándole su madre Tétis una nueva armadura sale en busca de Héctor y después de encarnizada lucha vence al héroe troyano y atando á su carro de batalla el cadáver del desgraciado Héctor le arrastra repetidas veces alrededor de los muros de Troya: Príamo suplica á Aquiles que le entregue el cuerpo de su hijo Héctor y la Iliada termina con la descripción de los funerales que se tributan al héroe troyano.

por el mismo tiempo que la anterior, y termina con la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, natural de Florencia, (1) compuesta por este insigne poeta en el primer tercio del siglo XIV de la era cristiana.

El conjunto general de la Iliada no es comparable al del Ramayana ni en grandeza de acción, ni en trascendencia de pensamiento, ni mucho menos en profundidad de sentido moral, si bien excede en la belleza de su forma y en la extructura artística. La Iliada responde á la expresión del ideal clásico, cuya tendencia se manifiesta en equiparar el fondo con la forma: ésta en la Iliada es la narración y la descripción y el fondo es el antropomorfismo ó sea el presentar á la Divinidad revestida con los caracteres de los hombres, de modo que los dioses de Homero hacen y obran exactamente como pudieran obrar los simples mortales.

(1) Dante Alighieri habia asistido al Jubileo que para el año mil trescientos concediera el Papa, que impulsó á toda la Europa á ir en peregrinación á Roma, é impresionado el poeta por aquel espíritu que llevaba á tantas gentes á ganar la vida eterna se propuso la representación de la vida futura y describió las mansiones del *infierno*, del *purgatorio* y del *paraiso*.

Bajo una forma alegórica y acompañado del poeta Virgilio, llega Dante á la entrada del infierno; los dos poetas leen aquella famosísima inscripción grabada sobre sus puertas y penetran en aquel lóbrego y triste recinto, recorriendo los varios círculos en donde sufren diferentes penas los condenados, y cuando los han examinado todos, continúan su expedición al purgatorio, donde igualmente recorren y examinan el contenido de este lugar; para subir al paraiso, Dante despide á su fiel amigo y le sale al encuentro Beatriz, que es la representación de la Teología, y le va enseñando y explicando los misterios de las mansiones celestes.

La *Divina Comedia* tiene sobre las anteriores epopeyas la ventaja de que además de la narración y descripción, emplea la representación figurativa de aquello que no puede narrarse ni describirse; como es una acción puramente imaginativa é ideal que se pierde y fluctúa entre lo finito y lo infinito, entre el tiempo y la eternidad, entre Dios y el hombre, pero teniendo de ambos una idea grande y nobilísima, como profundos y grandes son los misterios que el espíritu católico de la Edad Media entraña, y que sirvieron de nudo al poeta florentino para su poema. La *Divina Comedia* sobrepuja en mucho á las epopeyas oriental y griega en sublimidad de concepto y en el maravilloso artificio de su concepción. Su forma es la *alegoría* perfeccionada ya del espíritu simbólico indio y propia para expresar los recónditos y sublimes misterios del ideal cristiano.

LECCIÓN XXXVI.

Géneros épicos.—26 La poesía heróico-cómica y épico-burlesca; su concepto y definición:—27. Relaciones de estos géneros con los poemas épico-heróicos: sus cualidades y reglas principales.—28. Enumeración de las composiciones más notables de este género.—*Poemas menores.*—29. Del Epinicio.—30. Del cuento. —31. De la leyenda.—32. Narraciones y Baladas épicas.

26. Para formar el concepto de los poemas heróico-cómicos y épico-burlescos que en esta lección estudiamos, hay que recordar todo lo que respecto de lo *cómico* dijimos en la lección V, pues lo cómico como grado de la belleza es lo esencial de estos poemas.

La propensión que teñemos los hombres á imitar y remedar los objetos y acciones de otros hombres, considerándolas bajo el punto de vista más desfavorable y ménos digno se llama *parodia.* La exageración en el retrato ó pintura de estas mismas acciones ú objetos, pronunciando sus detalles para que produzca en nosotros la emoción de lo cómico se llama *caricatura.* La parodia y la caricatura son, pues, los elementos de las composiciones que vamos á examinar cuyo objeto no es otro que presentar, mediante una idealización, ciertas cualidades y propiedades, que realmente no tienen los objetos, pero que el poeta se las da para producir el efecto deseado que es el placer regocijado y agradable de lo ridículo. Este es el fondo de los poemas *heróico-cómicos.*

Pero cuando no es sólo el deseo de reproducir cómica ó risiblemente un objeto para excitar en nosotros la risa, sino que llevados de la idea malévola de zaherir y contrariar los ideales ó creencias tenidas como buenas anteriormente, se exageran de intento para hacer ver el lado flaco ó risible de las cosas, esto, que es también caricatura, engendra otra manifestación en la poesía épica que se llama poema *épico-burlesco.*

Por último, cuando se mezcla y compara lo sério y elevado, con lo ridículo y prosáico, deduciendo una interpretación punzante y una crítica acerba, acompañada de lo que se llama *humor*, entonces se produce lo *satírico* ó *humorístico*, que aplicado al caso presente se denomina poesía *épico-satírica*.

En todos estos casos se presenta lo *cómico*, ó como negación y contradicción de la belleza, ó como destrucción y protesta contra lo que se ha adorado y reverenciado hasta entonces. Tal es, pues, el concepto de los poemas heróico-cómicos y epico-burlescos. (1)

Se define, pues, la poesía heróico-cómica y épico-burlesca diciendo: *que es la expresión de lo cómico que el poeta concibe en el ideal expuesto y realizado en la poesía épica en general, ó la contradicción establecida entre la concepción épica y la realidad presentada por el poeta.*

27. Las relaciones y analogías entre las manifestaciones cómico-burlescas y heróico-cómicas con la poesía épica en general y con el poema épico-heróico son tan patentes y visibles que en algunos poemas heróico-cómicos, cuyo recurso principal es la parodia, en la *Mosquea* de Villaviciosa, por ejemplo, no hay mas que sustituir las hormigas y las moscas, que son los personajes de este poema, por hombres ó héroes, y no desdecirían seguramente las palabras, las situaciones y las arengas mismas, puestas en boca de tan ridículos personajes, de las que pudieran decir los hombres más honrados y valientes.

Así pues, las condiciones y cualidades generales de estas composiciones serán las mismas que hemos preceptuado para los poemas épico-heróicos, advirtiendo que cuanto mayor y más perfecta sea la semejanza de formas, estilo y versificación, mayor será el contraste y oposición que se establezca y el efecto cómico será también mas notable y meritorio (2)

---

(1) En todos los géneros literarios caben las manifestaciones que ridiculizan y zahieren los ideales admitidos, y tendremos ocasión de notarlos en la lírica y en la dramática, pero como la poesía épica es la que encarna pensamientos y tendencias más trascendentales, son aquí en este género más notables que en los otros.

(2) En el *Facistól* de Boileau, por ejemplo, se describe y narra la empeñada contienda á que dió lugar la colocación de tan vulgar utensilio, y esta desproporción entre la causa que produce las diferencias y luchas y el ardor y medios desplegados en ellas es precisamente en lo que consiste el mérito y la importancia cómica de la obra.

El poema *heróico-cómico* no puede tener, sin embargo, tanta extensión como el épico-heróico á quien parodia, porque como lo cómico es un estado anormal y contradictorio no puede nunca prolongarse mucho, y por lo tanto todos los preceptistas señalan esta regla como inherente á este poema. El satírico-burlesco puede tener mayor amplitud y más grandes proporciones, porque como aquí la base es la intención humorística y la acerba crítica, esto suele halagarnos é interesarnos más y el poeta puede encontrar recursos con más abundancia y facilidad para dar variedad al poema.

La descripción y narración objetiva son, como en los poemas épicos las formas generales que deben adoptar los géneros que estamos examinando; la acción y los personajes deben sustituir con la parodia, la caricatura y la sátira, á la grandeza y seriedad plástica de las acciones y personajes épicos. Igual sustitución y contraste debe existir entre el estilo y lenguaje solemne, elevado y escogido que se emplea en estos poemas, comparado con la acción trivial ó ridícula que encierran y los personajes humildes y aún despreciables que la representan.

28. La manifestación heróico-cómica y épico-burlesca no tiene representación en las literaturas orientales, sin duda por el respecto y absoluta veneración que se prestaba en esas civilizaciones al ideal admitido. En la literatura griega aparece tan inmediatamente á los poemas épico-heróicos, que algunos han atribuido aunque sin fundamento á Homero la paternidad del poema heróico-cómico la *Batracomiomaquia* (batalla entre las ranas y los ratones) que es una bellísima parodia de la Iliada.

En la literatura romana no se encuentra obra alguna de esta clase, pero en la Edad Media el espíritu satírico se desarrolla con gran intensidad y todas las naciones tienen composiciones satírico-burlesca. La *Novela del Zorro*, tan popular en Francia y Alemania, la *Batalla entre Don Carnaval y Doña Cuaresma* de nuestro Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en que se ridiculiza el ideal de la Edad Media son buena prueba de la existencia de este género.

En la edad moderna los poemas más notables de esta clase son: en Italia el *Morgante* de Pulci; el *Orlando enamorado* de Boyardo; el *Cubo robado* de Tasoni, y otros: en Inglaterra el *Rizo robado* de Pope: en Francia el *Facistol* de Boileau: en Alemania el *Zorro* de Goethe y en España la *Mosquea* de Villaviciosa y la *Galomaquia* de Lope de Vega.

29. *Poemas menores* son todas aquellas composiciones que participando de la esencia y de la forma de la poesía épica no tienen, sin embargo, la extensión é importancia que encierran los poemas épico-heróicos; tales son, el *epinicio* ó *canto épico*, el *cuento*, la *leyenda* y la *balada*, y *narración épica*. (1)

Se da el nombre de *epinicio*, canto épico, canto de victoria, á aquellas composiciones que son producidas por la consideración de un hecho glorioso que impresiona vivamente la imaginación del poeta; en la literatura griega son muy abundantes, pues hay muchos himnos que son verdaderos epinicios: se citan como ejemplos en la literatura pátria, *Las Naves de Cortés destruidas*, de Moratín, y la *Inocencia perdida* de Reinoso. El elemento subjetivo suele encontrarse en estas composiciones, y lo mismo que hemos dicho de los griegos pueden ser epinicios muchas canciones guerreras y cantos de victoria de las literaturas modernas.

30. El *cuento épico* es una composición de pequeñas dimensiones por lo general, que desenvuelve una acción, las más de las veces ficticia, con el objeto de presentar poeticamente una ley moral, un principio filosófico ó también describir los usos y costumbres sociales. (2)

Suele llamarse también á esta composición *poema novelesco* y es muy abundante en todas las literaturas, habiéndose distinguido entre los modernos, *Byron* en Inglaterra; *Heine* en Alemania; *Alfredo de Musset* y *Victor Hugo* en Francia. En la literatura castellana tienen modelos de este género, Espronceda en su *don Juan*, el duque de Rivas, Arolas y Campoamor en sus *Pequeños Poemas*.

31. Parecida al cuento, aunque fundándose en un hecho tradicional, es la *leyenda* una composición en que se desarrolla una acción interesante y que pertenece por lo regular á las creencias religiosas, á las tradiciones nobiliaras y á los acontecimientos sorprendentes y fantásticos que se cuentan y comentan en deter-

---

(1) Todas estas composiciones tienen mucho de líricas, porque si bien es un hecho, una objetividad cualquiera la que produce la inspiración del poeta, casi puede decirse que es producto de su sentimiento el canto ó la composición realizada, de tal modo, que algunas de las citadas, como el epinicio y la balada se incluyen por algunos preceptistas entre los géneros líricos.

(2) Adopta las formas de la poesía épica y es realmente una degeneración de la épico-didáctica, pero caben en él muy buenamente los recursos líricos y las peripecias y elementos dramáticos.

BIBLIOTECA POPULAR VALENCIANA

minadas comarcas y localidades. Partícipa de las condiciones épicas en su esencia por la expresión de la objetividad que entraña, pero hay en la acción de la leyenda cierta viveza y cierto movimiento que la asimilan á las obras líricas y dramáticas: En todas las literaturas aparecen estas composiciones llevando cierto tinte y colorido de comarca y localidad y aunque falten los poemas épicos, hay en todas las naciones leyendas bellísimas que narran y trasmiten las creencias y milagros piadosos, y las acciones ilustres de familias y pueblos. La Edad media sobre todo es la más fecunda en este género, pues los *Cantares de gesta*, los milagros de la Vírgen y los Santos, y las tradiciones de las familias feudales eran manantiales muy á propósito para esta clase de composiciones.

En nuestra literatura las hay muy bellas é interesantes habiendo sobresalido en esta clase de composiciones Don José Zorrilla, mereciendo citarse en particular la tan celebrada y conocida titulada, *Margarita la Tornera*.

32. Por último, y para concluir las manifestaciones del género épico diremos algo de las llamadas *narraciones* y *baladas* épicas. Son las primeras conmemoraciones de hechos, que si bien tienen importancia no han pasado aún á recibir aquel carácter peculiar que el tiempo y la fantasía colectiva del pueblo presta á los sucesos y acontecimientos para que puedan llamarse épicos; pueden referirse á hechos pasados ó contemporáneos; deben revestir las mismas formas que son propias de la épica, pero no puede el poeta crear ni desfigurar los hechos, sino simplemente darle belleza recurriendo á las descripciones vivas y detalladas y á la narración apasionada y vehemente. Las segundas son poemas cortos, tan populares en Alemania, como los *romances* en Castilla; se refieren á un hecho novelesco, legendario, fantástico y mitológico ó á la descripción de una escena sencilla, ó un paisaje campestre; domina en esta composición el elemento lírico y se distingue por hallarse revestida de un sentimiento vago y melancólico. Se han distinguido en este género *Goethe*, *Schiller* y *Heine*.

TRANSICIÓN DE LA POESÍA ÉPICA Á LA LÍRICA.

LECCION XXXVII.

1. Razón de método.—2. *Elegía:* su concepto, definición, clasificación y reglas.—3. Su desarrollo histórico.—4. *Sátira:* su concepto, definición, clasificación y reglas.—5. Determinación histórica.—6. La *Epístola:* su definición, reglas y ejemplos más notables.

1. Expuesto ya todo lo concerniente á la poesía épica, tócanos en la lección presente ocuparnos de los géneros que hemos considerado intermedios entre la manifestación poética que acabamos de examinar y la lírica que inmediatamente sigue. Ya dijimos al ocuparnos de la clasificación general de las obras literarias y de los géneros poéticos lo suficiente sobre la razón filosófica que justifica la existencia de los géneros de transición para que aquí volvamos á repetir lo dicho anteriormente. Esto supuesto nos ocuparemos de la *Elegía*, de la *Sátira* y de la *Epístola*.

2. La *Elegía* considerada etimológicamente procede de la palabra griega *elegos*, que significa *queja*, *tristeza*, *melancolía* y es *un canto que tiene por objeto expresar los sentimientos que nos producen las desgracias y contrariedades de la vida, los acontecimientos tristes de la pátria y las caidas y desdichas nacionales.*

La elegía participa de lo épico, porque el hecho exterior, la objetividad real es lo que excita y mueve al poeta para que se lamente y llore, y conviene con lo lírico en que la individualidad del poeta es la que exhala sentidas quejas y amargos ayes. En la elegía el sentimiento individual se halla solicitado por el hecho externo y es verdaderamente una composición que participa de elementos épicos y líricos.

En la clasificación de esta composición seguiremos á la mayoría de los preceptistas (1) que la dividen en dos clases, siendo consecuentes con la definición dada, á saber: elegía *privada* ó *particular*, que es aquella que debe su origen á un hecho particular y privado del poeta, como por ejemplo, una desgracia de familia, una contradicción de la vida y los sinsabores del amor, etc.; y elegía llamada *heróica*, que es producida por un acontecimiento triste para una colectividad, la derrota y humillación de un pueblo, ó motivada por una calamidad general.

Los preceptos que principalmente pueden darse para esta composición se reducen á que domine en todas ellas ese sentimiento vago é indeterminado propio de los estados del ánimo, cuando le rodean pesares y congojas, esa melancolía y ternura que tan bien sienta en un espíritu atribulado, huyendo de los arrebatos y del entusiasmo, que convienen, como luego veremos, á la oda, y que sólo podrán tener lugar, aunque empleándolos con parsimonia, en las elegías heróicas.

El estilo, sin estar recargado de figuras debe ser elevado y digno, y á veces hace gala de cierto abandono y descuido, que retrata mejor el estado de tristeza del poeta. El lenguaje limpio, fácil y buscando las formas naturales y poco artificiosas. La versificación, los latinos usaron los disticos ó sea la unión del exámetro y pentámetro, y en nuestra literatura se emplea la silva, la lira y todas aquellas combinaciones que, sin dejar de ser sencillas, tengan cierta elevación que cuadre con lo particular de la situación que representa.

3. Que la expresión de la melancolía, de la tristeza, y los

---

(1) Los críticos no están muy de acuerdo sobre el principio que ha de servir de base para la clasificación de la elegía, porque siendo tantos los objetos que pueden excitar nuestra melancolía y en tan diferentes grados, es muy difícil una clasificación exacta; por otra parte como en cada literatura ha tenido esta composición un carácter diverso, es aún más difícil llegar á ese acuerdo: Horacio dice en su *Arte poética* hablando de la elegía:

Versibus impariter junctis querimonia primúm,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Y los críticos modernos no están conformes con el poeta latino, al menos en los primeros tiempos de la poesía griega, puesto que allí sirvió para expresar sentimientos vehementes, para reanimar el valor de los guerreros, para inspirar virtudes heróicas y aún á veces descendía á fines didácticos; en la poesía latina es donde se empleó casi exclusivamente para expresar los sentimientos eróticos.

cantos luctuosos son patrimonio de todas las literaturas, como condición inherente que es del hombre la falta de felicidad completa, nos lo demuestra la historia de todas ellas. Empezando por la hebrea encontramos ejemplos magníficos de elegías: nadie como el profeta Jeremías ha sabido elevar á punto más alto el sentimiento y la expresión de lo melancólico; sus célebres *Trenos* están llenos de la amargura que produce el recuerdo de la pátria por quien el poeta suspira. Este mismo sentimiento se nota en algunos *Salmos*.

En la literatura griega son notables Calímaco y Simonides de Ceos. En Roma Catulo, Tibulo, Propercio y sobre todo Ovidio. En la edad media muchos himnos religiosos entre los cuales merecen especial mención el terrible *Dies iræ* y el sentimental *Stabat Mater*.

En castellano, las mejores elegías, entre las que tiene por objeto expresar los sentimientos privados son: la de Jorge Manrique, *A la muerte de su padre*; la de Moratín, *A las Musas*; la de Martínez de la Rosa, *A la muerte de la Duquesa de Frías*. Son ejemplos de elegías heróicas, la de Herrera, *A la pérdida del rey Don Sebastian*; la titulada *A las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro y refundida por Rioja, la de Don Juan Nicasio Gallego, *Al dos de Mayo* y la bellísima de Espronceda, *A la Pátria*.

4. *Sátira*. Se le ha considerado generalmente como un género poético que se distinguía de los demás sólo por su forma (1) pero nosotros debemos buscar el concepto de la sátira analizando su esencia y la observación distingue en estas composiciones que un hecho cualquiera impresionando al poeta ó al escritor hace prorumpir á este en inventivas ó denuestos, ó en carcajadas y risas, produciéndose en su espíritu una relación de oposición ó contrariedad entre lo que ve realizado y lo que él concibe que debe realizarse, y esto que como anteriormente hemos visto es lo cómico, tiene en esta composición que nos ocupa su lugar determinado y propio. Lo cómico en su sentido más

(1) Los latinos dijeron *Sátira tota nostra est*, porque sólo por la forma la consideraron, más la crítica moderna busca su concepto en su propia esencia y entonces es inexacta la afirmación de Quintiliano puesto que sabemos que la sátira existió entre los griegos, si bien no revistió la forma particular que toma en la literatura latina. Horacio atestigua la existencia de la sátira cuando dice:

Archilocum proprio rabies armavit jambo.

lato es lo esencial en la sátira, y esta condición da tal carácter de importancia á las manifestaciones satíricas que allí donde no llegan el imperio de la razón y los fueros de la justicia para destruir y desarraigar los vicios y las malas pasiones, el despotismo y la inmoralidad, allí se dirige la sátira empleando el arma terrible del ridículo que derrumba y socaba las más altas instituciones y los ideales más extendidos y respetados. (1)

La sátira es épica por el objeto que excita su mordacidad, y es lírica porque la individualidad del poeta se pone á contribución merced á la realidad exterior, y por lo tanto cabe perfectamente colocarla entre los géneros transitorios de la poesía épica y lírica. (2) Se la define diciendo que es la *expresión de la oposición ó contrariedad que surge en el hombre por la consideración del ideal que concibe y la realidad que presencia, traduciéndose comunmente en mofa de esta realidad* Entendida de este modo la sátira, claro es, que no se concreta á una forma literaria determinada, sino que puede presentarse en todos los géneros como hemos visto que se manifiesta en la épica, y como la veremos en la lírica y en la dramática, trascendiendo en muchas ocasiones su influjo é imperio á las composiciones en prosa.

Aunque, como antes hemos apuntado, es muy difícil señalar los diversos matices que puede adoptar la sátira, suele clasificarse y dividirse en varias clases. Así, será *objetiva* ó *subjetiva*, según que se inspire más ó menos en un principio de la realidad exterior, ó en la propia personalidad del escritor, en cuyo caso se llama también *humoristica*. Puede ser sátira *afirmativa* cuando al ideal ó realidad que combate, opone otra afirmación ó idealidad que le sustituya, se llama *negativa* ó *escéptica* cuando la intención es sólo destruir sin edificar. Se llama *moral ó filosófica* cuando tiende á corregir y mejorar lo existente y recibe el nombre de *burlesca*, cuando su fin es únicamente ridiculizar lo

---

(1) La sátira en este sentido puede ser un elemento destructor, manejado por quien le guie el interés ó las malas pasiones, ó un elemento utilísimo y moralizador cuando responda al mejoramiento de las costumbres, al progreso científico y á la perfección de la sociedad y del hombre.

(2) La sátira según lo que acabamos de exponer, no es simplemente una composición, sino que es un género literario importantísimo, que puede presentar distintas formas y caracteres, que no se circunscribe á una manera sóla de manifestarse, sino que adopta tantas, cuantos puedan ser los tonos ó matices de la pasión, cuantos puedan ser los objetos que produzcan la risa ó la indignación del escritor.

que encuentra defectuoso, ó provocar la risa. Por último, se llama *religiosa*, *política*, *literaria* y *personal*, cuando va contra las ideas que representan cada una de estas denominaciones, advirtiendo que la última está muy expuesta á extralimitarse degenerando en *libelo* infamatorio y odioso. Por razón del tono se divide en *austera* ó *seria* y *festiva* ó *jocosa* según adopte la grave entonación de la virtud indignada, ó la ligera diatriva de un espíritu punzante y festivo.

Las reglas principales con respecto á la sátira son:

1.ª Debe mantenerse en los límites de la prudencia, procurando atacar directamente al vicio y huyendo de las personalidades.

Parcere personis, dicere de vitiis.

2.ª Debe estar en armonía el fondo que la composición encierre con la forma que adopte, es decir: que si el asunto es festivo, el lenguaje, el estilo y la versificación deben ser ligeras y fáciles, si el pensamiento es trascendental é importante, la sátira debe buscar las escelencias de la forma.

3.ª Debe procurar, obedeciendo á las condiciones que establecimos como esenciales para el pensamiento y la palabra, huir de las ideas inmorales, obscenas y groseras y cuando sea preciso se usará de un lenguaje digno, pulcro y escogido.

5. Los escritores satíricos más notables tanto en verso como en prosa son: en Grecia, Alceo, Arquíloco de Paros que inventó el verso yambo y sobre todos Luciano de Samosata. (1) En Roma, se citan como modelos de la sátira *festiva*, *grave* y *elevada* respectivamente á Persio, Horacio y Juvenal y á Marcial en sus renombrados *Epigramas*. (2)

En la época moderna se distinguen en Alemania *Heine*; en Inglaterra *Sterne* y *Byron*; en Francia *Boileau*, *La Bruyere* y *Vol-*

---

(1) Vivió en el siglo II de la era cristiana y en sus inmortales *Diálogos* combatió duramente el paganismo.

(2) En la Edad Media tuvo la sátira mucha importancia y un desarrollo completo, pues desde los poetas provenzales y los autores de los *Fabliaux* franceses, que tronaban contra la inmoralidad, codicia é ignorancia de los clérigos, y contra la tiranía y corrupción de los nobles, hasta nuestro Arcipreste de Hita que dirigia sus acerbas inventivas contra los mismos vicios y la concupiscencia de las clases superiores, la satira aparece y toma toda clase de formas, unas veces líricas, otras épicas é indistintamente unas y otras.

taire; en Italia *Ariosto* y *Berni* que pertenecen á la época del Renacimiento, y en los tiempos casi contemporáneos, *Leopardi* que es, sin disputa, el mejor de los satíricos modernos.

En España hay muchísimos, mereciendo citarse como más notables á Castillejo, Quevedo, Góngora, Los Argensolas, Cervantes y Lope de Vega que pertenecen á nuestro siglo de oro; Vargas Ponce, Jovellanos, Hervas (Jorge Pitillas), Iglesias, Moratín y Gallardo que florecieron en el siglo pasado, y en nuestros dias La Fuente y Larra, conocidos con los pseudónimos de *Fray Gerundio* y *Figaro*.

6. *Epístola*. Aunque no tan importante como las dos anteriores, es la epístola una composición poética destinada ordinariamente á expresar las reflexiones, ideas ó sentimientos que un objeto ó realidad exterior produce en el ánimo del poeta; es verdaderamente una carta en verso y participa como la elegía y la sátira de elementos épicos y líricos, caben en ella toda clase de asuntos ó cuestiones, así pueden ser *filosóficas*, *heróicas*, *morales*, *literarias* y hasta *familiares*.

El tono general de la *epístola* es más bien tranquilo y reflexivo, que vehemente y apasionado; y si alguna vez, como las *heróidas* de Ovidio toma este último carácter, es más propia de ella la solidez y exactitud de las ideas y la profundidad de los juicios. La versificación adoptada más comunmente en castellano es el terceto y también se ha usado la silva, el romance heróico y el verso suelto.

Citanse como modelos de esta composición entre las heróicas á las que Ovidio tituló *heróidas*, que son cartas poéticas entre personajes heróicos, como las de Páris á Elena, de Hero é Leandro; *Filosóficas* como la de Meléndez *A un ministro sobre la utilidad de la Historia*; la de Moratín *A Don Melchor Gaspar de Jovellanos*: *Morales* como la de Rioja *A Fabio*; (1) *Literarias* como la de Horacio *Ad Pisones* y otras muchas.

---

(1) Las investigaciones críticas modernas han reconocido como de Fernández Andrada esta composición que hasta aquí se habia atribuido sin contradicción á Rioja; como se le atribuia también á este mismo poeta la paternidad de la preciosa elegía, *A las ruinas de Itálica* que resultó ser escrita primeramente por Rodrigo Caro; pero así como Rioja reformó y mejoró mucho la obra de Caro, también mejoró la de Fernández Andrada.

PARTE ESPECIAL.

SECCIÓN TERCERA.

De la poesía lírica.

LECCIÓN XXXVIII.

1. Concepto de la poesía lírica en general.—2. Formas y reglas principales de ella.—3. Importancia de la versificación en la lírica.—4. Clasificación de los poemas líricos.—5. Época propia de la aparición de la poesía lírica.

1. Cuando establecimos la división de la poesía dijimos algo del carácter que distingue á la lírica, y al venir ahora al estudio determinado de ella, ampliaremos aquellas ideas exponiendo el concepto y definición de esta manifestación poética.

Todo aquello que puede relacionarse con nuestra interioridad, todo aquello que es producto de la espontaneidad de nuestro espíritu entra y tiene lugar á propósito en la poesía lírica; es esta, pues, la expresión de lo que es individual y personalísimo del poeta, cuando esta intimidad responde y trasciende á lo que forma el conjunto de sentimientos generales del hombre, porque sólo á la condición de que sea general y humano puede aceptarse como asunto digno de la poesía, es decir, que si el poeta expresa un estado anímico suyo, en este estado han de verse representados la generalidad de sus semejantes; sin este requisito, las situaciones particulares que no signifiquen ni tengan mas valor que el personal que les da el poeta, no merecerán nunca la atención de los hombres y serán frivolidades y juegos indignos de espíritus varoniles.

La poesía lírica se diferencia de la épica en que ésta, como hemos dicho, es motivada y solicitada por el hecho exterior, mientras que la lírica busca sus inspiraciones en nuestra propia conciencia, en los afectos, sentimientos y emociones, que nosotros interiormente sentimos, y aunque estos sentimientos y afectos sean ocasionados muchas veces por los objetos exteriores, en la poesía lírica la objetividad es sólo el pretexto para exponer ó desarrollar las ideas y afectos que nos inspiran los objetos. El poeta épico representa en sus cantos la imagen de la realidad que observa, el poeta lírico expresa el sentimiento y la emoción que esa misma realidad le produce.

La esfera de la poesía lírica no es menos extensa que la de la épica; caben en ella, como antes hemos dicho, todo lo que puede relacionarse con nuestra interioridad y como realmente todos nuestros sentimientos, conocimientos y voliciones tienen su punto de partida en nuestra conciencia, de aquí se deduce que nuestra interioridad abarca y comprende toda la realidad. Pero lo que verdaderamente constituye el fondo del lirismo son los varios y encontrados matices del sentimiento y las distintas formas de la pasión; el amor sobre todo es una de sus más fecundas é inagotables fuentes. En resumen, la poesía lírica *es la expresión de la belleza subjetiva por medio de la palabra rítmica.*

2. Como el poema lírico es la expresión de un estado de conciencia del poeta y puede este tomar tan varios aspectos y tan diferentes formas, es muy difícil señalar las condiciones de este género poético, pero desde luego puede decirse que es necesario que brille la unidad de idea y de sentimiento, representada en ese estado de conciencia que el poeta va á exteriorizar; no es menos importante la variedad, que exige el cambio de ideas y la riqueza de circunstancias que dependan naturalmente de la idea principal y que trasportando el poeta en alas de su fantasía reuna lo que al parecer está distante, separe lo que en la realidad se da unido y busque digresiones, episodios y detalles que hagan rica, abundante y fecunda la composición lírica de modo que resulte ese *bello desorden* que caracteriza este género poético. (1)

---

(1) No existe en el poema lírico un plan tan ordenado y consecuente como en la épica, sino que de la misma manera que allí el poeta tiene que atemperarse al

La *exposición* y *descripción* son las formas en que generalmente se realiza la poesía lírica; porque siendo ésta manifestación la exteriorización de nuestra conciencia, estas formas como *enunciativas* son las más á propósito para exponer inmediamente esta interioridad, bien enunciando de un modo directo ó bien describiendo los objetos que es otra manera de expresar lo que sobre ellos pensamos y sentimos. El lenguaje y estilo de la lírica es el que acepta mayores libertades y más ricas y preciadas galas, pues las figuras de pensamiento, el lenguaje tropológico, las imágenes y licencias poéticas y todo lo que conspire á dar vida, calor y movimiento á las composiciones líricas entra propia y adecuadamente en sus condiciones y le da mayor perfección y excelencia.

3. Tomó este género el nombre de *lírica* del instrumento musical con que se acompañaban siempre estos cantos, de la lira; por cuya razón y porque iba unida á la música, exige la poesía lírica un lenguaje más cadencioso y rítmico. No es posible concebir la poesía lírica despojada de la versificación, la épica y más principalmente la dramática pueden alguna vez servirse del lenguaje prosáico, pero la lírica exige imperiosamente como ley esencial de existencia el aditamento y gala de la versificación. El sentimiento fugaz y apasionado, y el delicado y tierno pensamiento piden para poder expresarse poética y bellamente una forma también delicada, primorosa y bella, si ha de producir el resultado apetecido. (1)

Como los tonos y matices del sentimiento pueden ser tantos, la versificación lírica recorre desde los más delicados y excelentes metros hasta los mas sencillos y juguetones, consistiendo el

---

hecho, aquí no tiene que sujetarse á él, sino que el movimiento de los afectos, el del sentimiento, la brillantez y frescura de las imágenes, debe formar en estas composiciones su mayor atractivo y más bello encanto. Para conseguir esto, es preciso que el poeta sienta, viva y apasionadamente, que no finja de una manera glacial y artificiosa afectos y pasiones que no posee, porque entonces resultarán esas producciones sin vida, sin animación y sin atractivo, que muchas veces vemos en los poetas cortesanos y eruditos, consecuencia natural del arte despojado del sentimiento.

(1) Conviene, sin embargo, no olvidar que muchas veces en la lírica suelen predominar los primores de la forma sobre la importancia del fondo, y esto ha conducido á muchos, que no merecen con verdad el dictado de poetas, á entregarse á todos los caprichos y juegos de la versificación, siendo solamente unos simples rimadores sin importancia ni trascendencia en el fondo.

principal mérito del poeta en saber escoger aquél que esté más en relación y analogía con el pensamiento que va á expresar. La extensión que las composiciones líricas adoptan es siempre mucho más reducida que la que emplean los géneros épico y dramático, siendo esta circunstancia muchas veces la que hace que una obra poética se clasifique entre los géneros líricos, aunque no lo sea por su fondo. (1)

4. Para clasificar los géneros líricos puede servir de base la consideración del fondo ó de la forma, pero cualquiera que sea ha de producir dificultades grandísimas por la imposibilidad de señalar caracteres distintivos é individuales á cada una de las composiciones, debido esto á la gran variedad de asuntos que abraza la poesía lírica y las infinitas formas que puede adoptar. Algunos preceptistas, tomando su punto de partida del fondo de los poemas líricos, han establecido la clasificación de poemas que tienen por objeto expresar los sentimientos que la idea de Dios puede producir, otros los que tienen por motivo las inspiraciones de la naturaleza y por último poemas cuyo argumento nace de la consideración á que el hombre da lugar, clasificando por lo tanto las composiciones líricas en *religiosas*, *naturalistas* y *humanas* con las derivaciones de esta última de *heróicas*, *eróticas*, *morales*, *filosóficas* y *humorísticas*. Pero aunque esta clasificación puede aceptarse, es tan general y extensiva, que nada dice determinadamente y vale más seguir aceptando la clasificación y nomenclatura de las composiciones líricas, tal como clásica y tradicionalmente se viene haciendo por los retóricos, atendiendo á ciertas formas ya consagradas por el uso. En este supuesto estudiaremos las manifestaciones de este género hoy conocidas, que son, entre las más principales, las siguientes: el *himno*, la *oda*, la *canción*, la *cantata*, el *soneto*, el *epigrama*, el *romance*, la *letrilla*, el *madrigal*, la *dolora* y la *balada lírica*.

5. La poesía lírica aparece después de la épica en el desarrollo histórico de los pueblos, porque el conocimiento de lo que es interior en nosotros es siempre posterior al de lo que nos

---

(1) Ejemplo de ello los *romances* que siendo muchos por su pensamiento y por su forma enteramente épicos, se comprenden todos, sin embargo, por lo reducido de su extensión entre las composiciones líricas. Lo mismo sucede con los *sonetos* y *epigramas* que se confunden indistintamente los que son líricos con los que participan de la esencia de lo épico, enumerándolos todos como composiciones líricas.

rodea; asi vemos que la primera edad nuestra se distingue por la preponderancia que se nota del elemento externo, y sólo cuando entramos en la época de la reflexión es cuando penetramos en la interioridad de nuestra conciencia; eso mismo ocurre en las naciones y pueblos, pues lo primero que les impresiona y conmueve es la realidad exterior, después se concentran en sí propios: en el primer caso son cantos épicos lo que producen, en el segundo líricos.

Pero asi como dijimos que habia unas épocas más á propósito que otras para la realización de los géneros épicos, también las hay en que la lírica se desarrolla con más pujanza y lozanía, que son aquellas en que el ideal se halla contrariado ó no está perfectamente definido, y tienen cabida los conceptos y apreciaciones individuales y se resuelven las cuestiones con criterio parcial y diverso, en épocas en fin de crisis y cambios. Igualmente hay pueblos también más á propósito para las manifestaciones líricas que otros, como á su vez estos quizá sean más felices en lo épico. (1)

---

(1) Los pueblos sometidos á un régimen despótico ó de castas son poco aptos para la poesía lírica, que tiene mayor preponderancia en aquellos que tienen el sentimiento de la propia personalidad como base de sus constituciones políticas y costumbres sociales. Entre los pueblos antiguos no prosperó la lírica en la India, sujeta al despotismo de las castas, en cambio los hebreos la cultivaron con grande lucimiento; entre los modernos, los pueblos latinos no llegan nunca á poseer la riqueza de formas y matices con que se engalana y ostenta la poesía lírica de los pueblos de raza germánica.

LECCIÓN XXXIX.

Géneros líricos.—6. El himno, sus condiciones y clases principales.—7. La Oda, su etimología y reglas.—8. División y exámen de cada una de sus clases.—9. Canción, sus caracteres.—10. La cantata.

Vamos á ocuparnos en la lección presente de los géneros líricos que primero hemos enumerado en la anterior, porque son también á su vez los más importantes y principales en la poesía lírica.

6. Se dijo antes que la poesía lírica iba en los tiempos primitivos constantemente acompañada de la música y aunque son muy contadas hoy las composiciones de este género en que esto sucede, consérvanse, sin embargo, algunas en que tiene lugar lo mismo que en los tiempos clásicos el acompañamiento musical; tal es entre otras el *himno*.

Llámase asi aquella composición que tiene por objeto cantar algún hecho ó acontecimiento importante ya en el orden religioso, ya en el humano, pero casi siempre con el propósito de que le acompañe la música. (1)

Domina en el *himno* el mismo entusiasmo y el mismo calor que, como luego veremos, es propio de la *Oda*, hasta el punto de que muchos himnos, especialmente los religiosos son verdaderas odas. Si bien su esencia es el *lirismo* ó *subjetivismo*, parece que por efecto del fin á que se destina, que es á celebrar festividades ó conmemoraciones religiosas, civiles ó triunfos nacionales, y la aquiescencia que toda una colectividad presta á las ideas y sentimientos que contiene, pierde algo de su ca-

(1) Decimos, casi siempre, porque no todos los himnos van acompañados de la música y aún hay algunos que aunque se quisiera hacerlo se conseguiria con dificultad.

rácter lírico y prepondera la inspiración colectiva y casi épica. En cuanto á las reglas que en esta composición deben guardarse, se reducen á que la versificación sea cadenciosa y melódica y se preste con facilidad á servir de motivo para la armonía musical, sujetándose en consecuencia á compases y estrofas fijas y simétricas.

Los himnos se dividen en *religiosos*, en cuyo número se cuentan los que la Iglesia cristiana usa en la liturgia de su culto, mereciendo citarse entre otros el *Te-Deum* de San Ambrosio y muchos del español Prudencio, que se encuentran en los *himnarios* eclesiásticos. A Homero se le atribuyen algunos dedicados á los dioses de la gentilidad, como Apolo, Mercurio, Venus etc.; son también himnos muchos coros de las tragedias griegas que participan las más veces del carácter religioso. Se llaman *himnos nacionales* los que tienen un sentido y color político, como *La Marsellesa* en Francia y el de *Riego* en España: Son *patrióticos* los que están destinados á celebrar un hecho glorioso para la pátria, como los de Arriaza y Gallego *Al dos de Mayo*, y por último otros que no siendo verdaderamente musicales pueden considerarse como odas; tal es el de Espronceda *Al Sol*.

7. Oda. Significa etimológicamente canto, y esto demuestra su perfecta intimidad con la música. Es la oda la composición por excelencia entre los géneros líricos; es también la más importante por el pensamiento que encarna, por la concepción de su plan y desarrollo artístico y por la forma majestuosa y á veces sublime en que se manifiesta. (1) En la oda es donde caben todos aquellos arrebatos y entusiasmos, que hemos dicho son patrimonio de la poesía lírica; ella es la expresión magnífica y grandilocuente del sentimiento individual, á ella es solamente aplicable lo que dijimos del *bello desorden* y lo que también ha dado en llamarse *extravíos líricos*, entendiéndose por tales aquellos arrobamientos y trasportes que llevan á la imaginación del poeta de un objeto en otro por virtud del fuego y calor de que se halla poseído; y estimulado por la cólera, la admiración, el

(1) Aunque se ha dicho que tiene íntimas relaciones con la música, debe entenderse que fué en la antigüedad: al presente ninguna oda se canta y todas están destinadas la recitación ó á la lectura.

amor ó la piedad le hacen recorrer estas vehementes emociones las distancias que á los distintos objetos separan en el estado ordinario de las cosas. Son también extravios aquellas digresiones rápidas interesantes y animadas que el poeta introduce en la expresión de la marcha general del pensamiento objeto de su canto; para que dándole variedad, muestren la riqueza de su fantasía y el vigor de su inspiración, teniendo, sin embargo, presente que estas digresiones no entorpezcan y confundan la exposición clara y trasparente del pensamiento, sino que por el contrario ayuden á su desarrollo y conspiren á que cada vez vaya creciendo el interés hasta terminar, como antes hemos dicho, de una manera satisfactoria y completa.

En cuanto á la forma de la oda caben en ella todos los primores del estilo, toda la elevación y grandeza del lenguaje y todas las galas de la versificación. Las imágenes, las figuras patéticas, los tropos y las elegancias se emplean frecuentemente en ella y nada de lo que sea galanura, perfección y riqueza desdice de esta composición. Algunas veces, como en la *anacreóntica*, usa de un estilo fácil y de un lenguaje juguetón y festivo. La versificacion, sobre todo, busca siempre la sonoridad y cadencia, y aunque todos los metros y combinaciones son buenas cuando se manejan con arte, en castellano se han usado casi siempre la silva en estancias regulares y simétricas, algunas veces las liras, y los cuartetos endecasílabos y también mezclados endecasílabos y eptasílabos.

8. La misma dificultad que dijimos habia para clasificar y dividir los poemas líricos encontramos para las odas, que pudiéndose referir á tan vários y distintos sentimientos pueden ser innumerables las clasificaciones; nosotros conformándonos con la más generalmente admitida dividiremos las odas en *religiosas*, *heróicas*, *filosóficas* ó *morales* y *anacreónticas*

Oda religiosa. Es aquella que tiene por objeto cantar la grandeza y poder de Dios, sus divinos atributos y también las aspiraciones del alma al infinito. Es la composición que requiere mayor trascendencia de pensamiento, más riqueza de ideas y un plan más grandioso y artístico; los pensamientos sublimes, el arrobamiento místico y hasta el éxtasis tienen en la oda religiosa un perfecto lugar; la forma debe corresponder al fondo con la sublimidad y grandeza del estilo, y el lenguaje majestuoso y digno. Modelos de odas sagradas se encuentran en algunos pa-

sajes de la Biblia; el *Cántico de Moisés* después del paso del Mar Rojo que imitó nuestro Herrera en la oda *A la batalla de Lepanto* y algunos salmos de David. En las literaturas clásicas no hay muchas composiciones de esta clase por el carácter de la religión politeista que profesaban. En castellano merecen citarse entre otras muchas las odas sagradas: *A la Ascensión del Señor* del maestro Fray Luis de León y *A la Noche Serena* del mismo autor. *El Diálogo entre el alma* y *Cristo su Esposo* de San Juan de la Cruz; algunas de Santa Teresa, la de Arolas, *A Dios*, y la de D. Alberto de Lista *A la muerte de Jesús*.

Oda heróica. Cuando el poeta se siente conmovido y entusiasmado por la contemplación de un hecho humano, virtuoso y digno, cuando admira lo portentoso de una invención ó descubrimiento, cuando se enardece y apasiona ante los hechos gloriosos y trascendentales del hombre, cuando queda sorprendido ante las maravillas de la naturaleza, y canta los sentimientos, afectos y pasiones que estos hechos le inspiran, entonces se produce la oda heróica, que no es otra cosa que la expresión viva y animada de las ideas que alguno de los hechos indicados producen en el ánimo del poeta. (1) Participa la oda heróica de la elevación y entusiasmo de la religiosa, y aunque no siempre tiene su fuego y grandilocuencia es muy frecuente en la heróica encontrar dignamente realizadas estas cualidades. Su fondo debe consistir en un pensamiento elevado y digno, y el plan ó distribución de ella debe tener aquella unidad que ese pensamiento le preste y la rica variedad que el calor y entusiasmo de la inspiración del poeta sepa realizar: su conjunto total debe ser completo y perfecto hasta el punto que cuando la oda termine parezca como que se ha agotado lo que hay que decir con relación al hecho, pero que esto no parezca como pobreza de imaginación sino como coronación perfecta de la obra. El estilo y lenguaje sigue muy de cerca al que hemos dicho corresponde á la oda religiosa estando sujeto á los mismos preceptos y condiciones. La versificación sonora, amplia y cadenciosa, ya se presente en

(1) El hecho en la oda heróica es sólo el pretexto, el motivo para que el poeta prorrumpa en sonoros y magníficos acentos, exponiendo sus ideas, sus afectos y emociones acerca de lo que le mueve, agita é impresiona, y que, como caudaloso y fecundante rio invada los hermosos campos de la fantasía sembrando la belleza por doquiera y llevando su rica y preciada sávia á la vida del sentimiento.

armoniosas liras, ya en silvas llenas de robustez, grandeza y magnificencia. Entre los líricos griegos sobresalen en estas odas y en las eróticas, que son una derivación de las heróicas, Píndaro, Tirteo y las poetisas Safo y Corina. En Roma nadie aventaja á Horacio en este género, pues si bien no posee una inspiración tan natural y robusta como Píndaro es, sin embargo, más atildado y artístico; las odas más notables suyas son las que empiezan: *Pastor cúm traheret* y *Quem virum, aut heroa lyra, vel acri* y otras. En castellano son modelos de esta clase la de Fr. Luis de León titulada: *La profecía del Tajo*; las de Herrera *A D. Juan de Austria* y la ya citada *A la Batalla de Lepanto*; la de D. J. N. Gallego *A la defensa de Buenos-Aires* y las de Quintana *A la invención de la imprenta* y *A Juan de Padilla* y otras muchas que pudieran citarse de los mejores poetas de nuestro Parnaso.

Oda filosófica y moral. Es aquella que tiene por objeto expresar el entusiasmo que producen en el ánimo del poeta la consideración de alguno de los problemas de la vida, ó de los que se refieren á las relaciones sociales, los cambios de la fortuna, las contingencias y peligros del poder y las riquezas, la tranquilidad y holgura de una modesta medianía. Distínguese la oda filosófica ó moral por su carácter templado y digno, por la profundidad de sus pensamientos, por la lucidez en el modo de concebir y presentar el asunto y por todas aquellas condiciones que resultan de la acertada combinación de una inteligencia perspicaz é indagadora con una fantasía rica y poderosa. (1) El lenguaje y estilo debe ser elevado y escogido y la versificación sonora y elegante. También Horacio es el mejor de los poetas en esta clase de odas, siendo dignas de estudio las que empiezan: *Beatus ille que procul negotiis*: y *Eheu fugaces, Postume.* En nuestra literatura pueden citarse la tan conocida y bella de Fr. Luis de León, titulada *A la vida del campo*, algunas de los Argensolas, Rioja y Meléndez y bastantes de Quintana, especialmente, la titulada *Al mar*.

Oda anacreóntica. De Anacreonte, poeta griego que cantó los placeres del amor y del vino, tomó el nombre esta composición

(1) Se ha comparado con mucho acierto á la oda heróica con un torrente y á la oda filosófica con un majestuoso rio.

que se distingue por la facilidad y sencillez de los pensamientos por el tono juguetón y festivo, y por la espontaneidad y gracia de todo el conjunto, como consecuencia de expresar esos sentimientos que el amor sencillo produce y la libertad bulliciosa é inofensiva de la alegria y expansión que el vino engendra, como igualmente el festivo placer de los banquetes y regalos. La ligereza y la gracia son las cualidades que deben sobresalir en el lenguaje y estilo, y la versificación adoptada en castellano es el verso eptasílabo asonantado casi siempre, que se acomoda y equipara con mucha propiedad al metro usado en griego por su inventor. Los príncipales modelos en castellano pueden buscarse en las obras de Villegas, Castillejo, Cadalso, Iglesias y Meléndez Valdés.

9. *Canción.* Todos los retóricos dan este nombre á las composiciones, que á imitación de los *canzones* italianas, expresan los sentimientos producidos por un hecho amoroso, sentimental ó elegiaco; en realidad son verdaderas odas ó elegías y que nuestros poetas del siglo de oro titularon así, porque de la misma manera las habian denominado el Petrarca y los poetas italianos. Las canciones *A la flor de Gnido* de Garcilaso, la de Herrera *A la batalla de Lepanto*, la de Quevedo *A Roma antigua y moderna* y la de La Torre *A la tórtola,* son respectivamente odas erótica, heróica, filosófica y elegía, y por lo tanto es inútil el dar reglas para un género, que así concebido, no existe. (1) Modernamente se llama también canción á ciertas poesías que revistiendo un carácter y entonación más ligera que la oda, tienen sin embargo, un corte simétrico y musical; tales son las tituladas *El Pirata* y *El canto del Cosaco* de Espronceda.

10. *Cantata.* Es un poemita destinado exclusivamente para ser puesto en música; consta de dos partes, una para los recita-

(1) En los siglos XIV y XV se escribieron también muchas canciones que se conservan en los llamados *cancioneros*, que fueron imitaciones de los italianos y que tampoco estaban destinadas al canto, sino que eran composiciones pertenecientes á la poesía erudita escritas por poetas cortesanos. También la poesía popular de la Edad Media tuvo muchas canciones en los cantos populares, recibiendo los nombres *cantigas, desires,* etc., con que los *juglares de boca* alegraban, acompañándolas de instrumentos músicos al pueblo de las ciudades y campos y que habian de convertirse después en los modernos *cantares, seguidillas, playeras*, etc., con que la musa popular entretiene hoy á las clases menos acomodadas de nuestra época.

dos ó narraciones y otra para las voces, ya sean arias, duos, etc. De la primera parte se deduce la segunda, es decir, que de lo expuesto han de nacer los afectos y sentimientos que son el contenido de la parte lírica ó musical. Esta composición ha sido muy poco usada en nuestra literatura hasta el punto de que algún preceptista tuvo que escribir una para que sirviera de modelo en su Retórica; la han empleado casi únicamente los italianos entre los que sobresale en este género Metastasio; en nuestra pátria pueden servir de modelo la de Sanchez Barbero, que es á quien antes hemos aludido y la titulada: *Los Padres del Limbo*, de Moratín.

LECCIÓN XL.

Continuación de los géneros literarios.—11. El Soneto.—12. El Epígrama.—13. El Romance: su importancia y clasificación.—14. La Letrilla.—15. El Madrigal.—16. La Dolora y la Balada lírica.

Continuando el estudio de los géneros líricos vamos á ocuparnos de los contenidos en el sumario, completando de este modo todo lo concerniente á la poesía lírica.

11. *Soneto.* Cuando se trató de las combinaciones métricas hablamos también del soneto como una de ellas; al estudiar ahora los géneros líricos debemos hacerlo igualmente, no porque sea el soneto una composición puramente lírica, pues ya hemos dicho antes que muchos pertenecen por su fondo á la poesía épica, sino porque siendo de cortas dimensiones todos los preceptistas le colocan en este lugar.

El soneto es, pues, una composición en la que se desarrolla un sólo pensamiento y su mérito consiste principalmente en encerrar este pensamiento en las cortas dimensiones del poema; el desarrollo deberá ser gradual, de modo que el interés vaya creciendo hasta que al terminar quede cerrado y completo de una manera perfecta y concluyente. Ya sabemos que consta de catorce versos pero cuando estos no bastan para contener el pensamiento le es permitido al poeta añadir otro terceto y aún á veces hasta cinco versos, en cuyo caso recibe esta demasía el nombre de *estrambote*, como el de Cervantes *Al túmulo de Felipe II.* Los sonetos pueden ser *narrativos*, *descriptivos* y hasta *dialogados*; y por el fondo del pensamiento se clasifican en *amorosos*, *filosóficos*, *heróicos*, *satíricos*, *humorísticos* y *jocosos*.

Los preceptistas son muy exigentes respecto de esta composición, y el buen gusto requiere en efecto, que los pensamientos, el lenguaje y la versificación estén perfectamente ajustados á los

preceptos gramaticales y retóricos. Ya dijimos antes que en nuestra literatura había muchísimos, de entre los cuales pueden sacarse algunos muy bellos, particularmente de Lope, Calderón, los Argensolas, Quirós, Góngora y también de entre los poetas contemporáneos.

12. *Epigrama.* Esta composición también pertenece en algunas ocasiones al género épico y siempre participa de la oposición y contraste que dijimos ser la esencia de la sátira (1): en tal concepto el *epigrama* es una composición de pequeñas dimensiones, que encierra un pensamiento agudo é ingenioso, en donde por medio del equívoco ó de la sátira produce cierta mortificación en aquél contra quien va dirigido. Consta el epígrama de dos partes, en la primera se expone brevemente el asunto, en la segunda se expresa el desenlace con el equívoco y con el chiste ó con una salida de tono inesperada y ridícula. El defecto que debe evitarse en esta composición es que las alusiones ó los equívocos sean tan trasparentes que caigan en lo obsceno, ó que queriendo ser demasiado ingeniosas se toque en lo enigmático. Los poetas que más han sobresalido en el epigrama son Catulo y Marcial entre los latinos, y en nuestra pátria Baltasar del Alcázar, Lope, Iglesias, Moratín, Forner y otros contemporáneos.

13. *Romance.* Todo lo que se refiere á las condiciones materiales de esta composición lo dijimos en su lugar oportuno, y ocupándonos de él como obra literaria debemos decir que toda la poesía popular castellana está escrita en *romance* y de aquí puede colegirse la importancia de esta composición, que en este sentido no es sólo un género lírico ó épico, sino que es toda una manifestación literaria; además su nombre fué el mismo que adoptó nuestra lengua en sus primeros comienzos y junto todo esto á lo ductil de su versificación y á lo flexible de su corte general para acomodarse á expresar toda clase de asuntos, ya

---

(1) El epigrama, atendida su etimología, significa inscripción, y así es como la usaron los griegos, pero como una inscripción ha de ser compendiosa, y encerrar en pocas palabras muchas ideas, pronto tomó el carácter irónico, reticente y mordáz que hoy le distingue; Iriarte decía que el epígrama había de tener las condiciones siguientes:

A la abeja semejante
Para que cause placer,
El epigrama ha de ser
Pequeño, dulce y picante.

elevados ya humildes no es extraño que en la Edad Media se empleara en España para ser el medio y el instrumento de la poesía popular. Encarnaba ésta, en oposición á la erudita, que buscaba su inspiración en los modelos antiguos, todas las creencias, sentimientos, amores y ódios del pueblo castellano, que iba poco á poco formando su nacionalidad en su incesante lucha con los árabes. En los *romances* está la historia de sus combates con la morisma, en los *romances* están sus ideas caballerescas y galantes, en los *romances* está cuanto el pueblo castellano amó y defendió, cuanto creyó y aborreció en el periodo glorioso de la Reconquista. (1)

Los romances se pueden dividir en tantas clases cuantos sean los sentimientos predominantes en ellos; se han dividido sin embargo, ya tradicionalmente en *caballerescos*, *históricos*, *moriscos* y *varios*.

Romances caballerescos. Son los más antiguos y populares, se refieren á los asuntos de las historias caballerescas, que tan en boga estuvieron en la Edad Media, fueron el entretenimiento de todas las clases y lo mismo se cantaban en los castillos de los señores como en las plazas de las ciudades libres; al principio no se escribieron y circulaban de boca en boca y tradicionalmente. Sus principales asuntos están tomados ó de la historia fabulosa de *Carlo-Magno y sus doce Pares* ó de la del *Rey Artus*, ó también de la de los *Amadises* y *Palmerines*.

Romances históricos. Siguen en el orden de su aparición á los anteriores y contienen tantas bellezas literarias como ellos y mayor importancia para nosotros, puesto que se ocupan de todos los hechos más notables de nuestra historia y hasta de algu-

---

(1) Los *Romanceros*, ó sean las compilaciones de romances, si tuvieran la unidad personal que un artista produce, serían la verdadera epopeya nacional, pues contienen todas las demás cualidades de este género elevadísimo; pero sino pueden llamarse así en el riguroso sentido científico de la palabra, ha sido esta poesía popular encarnada en los romances la que dió, como sazonado fruto de su esencia, la base para la creación del gran teatro español, iniciada por Lope y coronada dignamente por el inmortal Calderón. Por mucho que digamos no llegaremos nunca á ponderar bastante la importancia del tesoro de riquezas artísticas que los expresados Romanceros encierran; dramas apasionados y sublimes, escenas bellísimas llenas de sencillez y naturalidad, lances ora valientes y arriesgados, ora galantes y caballerescos, aquí la fé religiosa, allí el amor á la pátria, en suma cuanto de interesante y bueno tiene la vida nacional y el carácter atrevido de nuestra raza.

nos de la de Grecia y Roma. Los más populares de esta clase son los que se refieren á la historia de los *Siete infantes de Lara*, los del *Conde Fernan-Gonzalez* y sobre todo los pertenecientes á Rodrigo Diaz de Vivar, conocido más comunmente por el *Cid Campeador*.

Romances moriscos. Son los más artísticos y los últimos que aparecen; están inspirados por el sentimiento de satisfacción y orgullo que produjo en España la toma de Granada; sus argumentos consisten casi todos en la pintura de las costumbres brillantes de los árabes y de las zambras, partidos y juegos de *Zegries* y *Abencerrajes* que eran las dos parcialidades que se disputaban el dominio en la córte del último monarca árabe-español. Hay otros más antiguos que se ocupan de las escaramuzas y guerras entre moros y cristianos en los paises fronterizos; todos ellos participan de esa esplendidez y riqueza de detalles y de ese brillante colorido que caracteriza la vida de los árabes españoles.

Romances varios. Compréndese en este grupo los *amorosos*, *pastoriles*, *satiricos* y *jocosos* que no tienen cabida en los anteriores.

Cuando llegó el siglo de oro de nuestra literatura, ya los poetas artísticos y de primer orden se apoderaron del romance y aumentaron con su crédito y sus producciones la ya general fama que alcanzaba; su uso no decae y hasta en nuestros dias los vemos con general aplauso empleados. Las reglas que sobre esta composición pueden darse son las comunes á todas las obras literarias y se aprenderán, mejor que formulándolas, en los modelos mismos, leyéndolas y familiarizándose con ellos. Conviene, sin embargo, no usar de asonantes y consonantes en una misma composición, y de que aquellos no sean muy comunes, escaseando cuanto se pueda los agudos y esdrújulos. La naturalidad, facilidad y armonía son sus cualidades principales y si se cumplen se conseguirá un buen resultado. Todos los poetas españoles han escrito romances, pero los mejores se encuentran en las obras de Góngora, Lope, Calderón, Quevedo, Meléndez y el Duque de Rivas.

14. *Letrilla.* Es una composición corta que se distingue por la ligereza y vivacidad del pensamiento que encierra y además por tener uno que se llama *estribillo*, pues se repite en todas las estrofas simétricas que el poema contiene. Puede ser la letrilla

amatoria, *satírica* y *jocosa*; se escribe en versos de seis, siete y ocho sílabas combinados en estrofas de cuatro, seis, ocho, diez ó más versos asonantados ó aconsonantados al arbitrio del poeta.

Aunque de pretensiones modestas las letrillas, deben predominar los pensamientos sencillos, candorosos y tiernos en la amatoria; los picantes y agudos en la satírica, en la jocosa los alegres y festivos y en todas han de ser naturales, fáciles y oportunos. Las mejores letrillas son sin disputa las de Góngora; Quevedo sobresale particularmente en las satíricas: son también notables en este género Juan de la Encina, el Marqués de Santillana, Hurtado de Mendoza, Meléndez, y en nuestros dias Bretón de los Herreros, sin contar muchos poetas anónimos cuyas letrillas se encuentran en los romanceros y cancioneros de los siglos XIV y XV.

15. *Madrigal.* Es un poemita en el que se desenvuelve un pensamiento ingenioso ó delicado. Esta composición es parecida hasta cierto punto al epigrama con sólo la diferencia de que en el madrigal el pensamiento ingenioso ó delicado es á la vez tierno y amoroso, y en el epigrama picante y satírico. En el siglo XVI se escribieron bastantes, pero sólo son dignos de notarse el de Gutierre de Cetina que empieza: *Ojos claros, serenos*, y el de Luis Marín: *Iba cogiendo flores.*

16. Parecida al madrigal, aunque con carácter mas tendencioso y filosófico, es la *Dolora*, creación de D. Ramon Campoamor, poeta que aunque vive todavía merece ser citado y estudiado, ya por la importancia que como poeta lírico tiene, ya por los muchísimos imitadores que en la actualidad siguen sus huellas, y que han dado un carácter especial á la lírica de nuestros dias. La *Dolora* es pues una composición en la que se desenvuelve un pensamiento profundo ó delicado, pero con carácter filosófico y general y trascendiendo también algunas veces á humorístico. Su forma puede ser expositiva, narrativa y dramática, puesto que las hay de todas clases; el estilo elegante, sentencioso y á veces naturalmente antitético en el Sr. Campoamor, pero que por esto es más difícil de imitar, y por cuya razón naufragan muchos de los que se proponen seguirle; la versificación rica, abundante y sonora.

La *Balada* es para los pueblos del Norte, especialmente para los alemanes, como para nosotros el *romance*, la expresión de sus sentimientos populares. Se distingue la balada lírica de la

que hemos llamado épica, en que aquí aparece con mayor claridad y trasparencia la personalidad del poeta, conteniendo un pensamiento profundo, ya filosófico, ya moral y tomando como medio de expresión de estos pensamintos las descripciones sencillas y bellas de la naturaleza ó las acciones tiernas y delicadas de la vida. Han sobresalido en este género, Schiller, Goethe, Uhland y Heine.

Por último los retóricos colocan también entre los géneros líricos otras composiciones de menor importancia, como por ejemplo el *epitalamio*, cuyo objeto es celebrar las bodas felices; pero aparte de que tiene un carácter marcadamente épico, es una composición muy poco usada, y lo mismo puede decirse de otras que no mencionamos, bastando en nuestro juicio lo que hemos dicho para completar el estudio de la lírica.

TRANSICIÓN DE LA POESÍA ÉPICA Á LA LÍRICA Y Á LA DRAMÁTICA

LECCIÓN XLI.

1. Concepto y definición de la poesía *bucólica*.—2. Reglas principales de este género.—3. Su división y diferencia entre el *idilio* y la *égloga*.—4. Determinación histórica.—5. La *fábula ó apólogo:* su carácter, reglas y modelos —6. *Parábola, proverbio* y otras composiciones.

Dicho ya todo lo que se refiere á la poesía lírica vamos á ocuparnos, antes de entrar en la dramática, de los géneros intermedios entre esta última manifestación y las dos anteriores la épica y la lírica.

1. La contemplación de la naturaleza en relación con la vida del hombre es el objeto de la poesía bucólica. La poesía épico-didáctica hemos dicho que tiene en algunos casos inspiraciones para la naturaleza, pero allí la vida del hombre en relación con ella no existe y es sólo la contemplación aislada de los fenómenos naturales. Los encantos que la vida del campo produce, las descripciones de la naturaleza para gozarlas y disfrutarlas, las sencillas costumbres de los que viven en más intimidad con ella, su inocencia, tranquilidad y estado feliz, despertados estos sentimientos y aparecidos estos cuadros seductores en la imaginación de los que habitan en las grandes ciudades, en oposición á lo artificial, ficticio y aparente de un lado, y á la intranquilidad y desasosiego de la vida en ellas por otro, es la razón de existencia y el verdadero concepto de la poesía bucólica. (1)

(1) Tiene la bucólica una base esencial y una razón fundamental para existir y presentarse en el organismo de la poesía; no es por lo tanto un género convencional y ficticio, como algunos han afirmado, guiados sin duda por los extravíos que en

La etimología de la palabra *bucólica*, procedente del griego *bous*, *buey*, *boyero* ó guardador de bueyes ó ganados en general, es decir, pastores, indica también el objeto principal de esta composición, pues desde un principio se inspiró en las acciones y episodios á que da lugar la vida de los campesinos rústicos y pastores. La bucólica ha extendido, sin embargo, los límites de su acción, pues no bastándole al hombre el reducido campo del pastoreo, buscó en la vida agrícola y faenas campestres, en la pesca y hasta en los duros ejercicios de la caza motivos también para expresar sentimientos y afectos que corresponden á la bucólica.

Por lo que llevamos dicho se puede comprender el carácter de transición que distingue á este género y conviene á la vez decir que no es sólo intermediario entre lo épico y lo lírico, sino que lo es del propio modo de uno y otro á lo dramático. El elemento épico es la naturaleza, objeto que inspira al poeta; el lírico está representado por los sentimientos y afectos que á éste aquella proporciona y el dramático por la acción puesta en ejecución por los pastores, y los diálogos entre los rústicos y sencillos habitantes de los campos, predominando cualquiera de estos elementos, según las circunstancias del poeta ó las exigencias de la acción ó cuadro que se intenta desarrollar.

La poesía bucólica, según todos los precedentes que llevamos sentados será, pues, *la expresión y representación de la belleza de la vida del hombre en relación é intimidad con la naturaleza.*

2. A los dos puntos capitales se refieren las reglas que pueden darse para este género, corresponden unas á la *verdad* y *naturalidad* y otras á la *novedad* ú *originalidad.*

Las correspondientes á la *verdad* y *naturalidad* preceptúan al

---

ciertas épocas y literaturas ha tenido la poesía bucólica que, como todo está sujeto á excesos y decadencias, cuando se va mas allá de los límites que la naturaleza ha señalado á los objetos. El placer que causa la vida del campo en oposición á la de las ciudades, la hermosura de los paisajes y cuadros naturales comparados con lo falso, artificial y mezquino de los de las grandes poblaciones y las relaciones y costumbres sencillas é inocentes de los pastores y campesinos en oposición con las taimadas y poco sinceras de los cortesanos, han inspirado é inspirarán siempre manifestaciones bellas que irán á enriquecer el tesoro de las artes, porque no es sólo propio de la poesía esta manifestación, sino que el *paisaje* en la pintura y algunas composicionss musicales, por ejemplo las llamadas *pastoretas*, responden como la bucólica á este mismo sentimiento é inspiración.

poeta una conformidad, siempre dentro de los términos del arte, entre los cuadros presentados por él y la realidad de la naturaleza y también la correspondencia entre la pintura de los pastores ó personajes y la verdad con que estos mismos existen en los campos y valles, en las florestas y collados. (1)

Se falta, pues, á la *verdad* y *naturalidad* en la poesía bucólica, cuando la pintura y descripción de la naturaleza ó de los personajes se hace fuera de las condiciones con que en la realidad se ofrecen, presentando cuadros que por su exageración, ya en el sentido de la perfección ó de la bajeza, no estén conformes con lo que la realización de la belleza pide ó á la realidad de las cosas conviene, ó cuando en el carácter de los pastores se extreman los términos, ya pintándolos como personas profundamente instruidas y de alambicados conceptos ó ya presentándolos demasiado zafios, groseros y rústicos. Estas exageraciones son las que han valido á este género el calificativo de convencional y falso que en algunas ocasiones ha merecido, consistiendo, por lo tanto, el mérito en presentarlos limpios, sin refinamientos, ingénuos y sencillos, sin discreteos ni empalagosa erudición y pedantería.

La *novedad* ú *originalidad* en la poesía bucólica es una de sus condiciones más excelentes, porque los poetas en su deseo de imitar á los primeros bucólicos han ido tan adelante, que casi se han reducido muchos á traducir ó copiar servilmente los pensamientos, cuadros y detalles de los anteriores. Esto ha contribuido también para dar á estas composiciones un carácter grandísimo de amaneramiento y afectación y ha influido no poco en su descrédito y decadencia. Algunos poetas, como el suizo Gésner, han sabido darle originalidad, buscando en la naturaleza, en los valles, prados y montañas objetos, que embellecidos é

---

(1) Para realizar y conseguir la idealización de la naturaleza y de la sociedad que con ella vive más íntimamente debe el poeta sentir de veras las bellezas y emociones naturales, ha de tener un tacto exquisito para rodear de frescura y encantador colorido los fenómenos y hechos más insignificantes; el balido de la oveja, el saltar de los cabritos, el aroma de las flores, el humo de la rústica choza, todo esto y mucho más que el poeta sabrá apreciar y sentir debe proporcionarle motivos suficientes para presentar idealizada la vida campestre y libre. Los amores sencillos y apasionados, las ocupaciones y ejercicios de los pastores, los discursos referentes á estas mismas ocupaciones, las alusiones ú objetos de su uso y trato frecuente, las comparaciones y símiles traidos de todo lo que les rodea, es lo que cuadra y conviene más directamente á esta poesía.

idealizados han sustraído la poesía bucólica de la servil imitación, dándole un carácter de frescura y novedad admirable.

En cuanto al *lenguaje*, *estilo* y *versificación* debe tenerse en cuenta las observaciones antes expuestas para que guarden la conveniencia y naturalidad necesaria, no usando los personajes un lenguaje tan pulcro, escogido y retumbante que fácilmente se descubra la afectación y pedantería, ni tampoco tan zafio, rústico y desaliñado que nos cause displicencia y repugnancia. El estilo en las descripciones de la naturaleza debe ser florido, abundante y rico, en los pastores sencillo, natural y huyendo del conceptismo y de las frases rebuscadas y oscuras. La versificación melodiosa y rica, habiendo sido usados por los poetas bucólicos casi todos los metros y combinaciones desde el terceto y la octava, hasta las quintillas y la silva.

3. La división más generalmente admitida de la poesía bucólica es en *idilios* y *églogas*, porque si bien algunos ponen como tercer término de esta división los *dramas pastoriles*, la verdad es que ya estas composiciones corresponden de lleno á la poesía dramática. También hay entre los retóricos grave cuestión, no por completo resuelta, sobre los caracteres que son propios del idilio y los que le corresponden á la égloga, pues no están definitivamente deslindados; parece, sin embargo, que la palabra égloga no quiso significar una cosa distinta del idilio, sino que introducida por el poeta Virgilio en el sentido de *escogido*, *selecto*, etc., tuvo los mismos caracteres del idilio de Teócrito á quién el poeta romano imitó y por consiguiente en nada se diferencian las églogas de este último de los idilios del poeta griego; pero en la poesía bucólica moderna parece que se ha convenido en designar con el nombre de idilios aquellas composiciones en que predomina el movimiento de los afectos, la forma narrativa y sentimientos líricos; y con el de églogas á las que tienen complicación dramática y forma dialogada. Las églogas se dividen á su vez en *pastoriles*, *piscatorias* y *venatorias*, según que los personajes sean pastores, pescadores ó cazadores.

4. La contemplación de la naturaleza en relación con la vida del hombre no se produjo en las literaturas orientales en la forma que en la poesía bucólica hemos examinado, por causas que no son de este lugar el explicar, sino en la fábula, de la que inmediatamente vamos á ocuparnos. Entre los griegos sobresale Teócrito, que floreció en la época de los Tolomeos y también son

citados como poetas bucólicos Bión y Mosco. En Roma Virgilio el más sentimental y tierno de los poetas del siglo de Augusto. En la Edad Media no faltaron ensayos en las *vaqueiras* y *pastorelas* de los poetas provenzales y en las *serranas* del Arcipreste de Hita y Marqués de Santillana. En la época del Renacimiento florece en Italia, Sanazaro, Tasso y Guarini. En Inglaterra, Pope. En Suiza, Gesner. En Francia, Fontenelle. En Portugal Saa de Miranda, Camoes y otros. En España, Garcilaso, Balbuena, Latorre, Villegas, Figueroa, Lope, Meléndez Valdés y también Cervantes.

5. *Fábula ó apólogo.* Hemos hablado en diferentes ocasiones de la fábula, tomando esta palabra en un sentido lato para designar el argumento de un poema ó composición literaria, pero aquí la usamos en sentido restringido para señalar el nombre de una composición poética. Así, pues, diremos que fábula *es una obra literaria que tiene por objeto el desarrollo de una acción alegórica, realizada por personajes que generalmente son animales y con el fin de producir cierta enseñanza.*

A tres extremos pueden reducirse las reglas de la fábula; á la *acción* que debe ser íntegra y por lo tanto tener *exposición*, *nudo* y *desenlace* y ha de presentarse con naturalidad y despojada de toda afectación. A los *caracteres*, respecto á los cuales debe preceptuarse que se procure atribuir y dar á los animales cualidades, intentos, acciones y pasiones acomodadas y conformes con lo que ordinariamente se les distingue y conoce; así al ciervo se le presentará tímido y ligero, al asno paciente y sufrido, al gallo vigilante y orgulloso, á la zorra astuta, al león valiente etc., etc. A la *moralidad* ó enseñanza, procurando que sea de alguna importancia y trascendencia, y digna, por lo tanto, de ocupar la atención de las gentes, pues sería ridículo gastar tiempo é ingénio en presentar un pensamiento ó aforismo sin interés é importancia encarnado en una fábula. Si la moralidad se coloca al principio, sirviendo en cierto modo como de tema se llama *afabulación*, y si se pone al final, pareciendo como deducida del argumento, se denomina *post fabulación*.

Por lo que hace al *estilo*, debe predominar la sencillez y naturalidad, pues la fábula excluye toda idea de complicación y amaneramiento. El *lenguaje* claro, correcto y en consonancia con los personajes que lo emplean, y en cuanto á la *versificación* pueden usarse toda clase de metros y combinaciones con tal de

que se atemperen y acomoden al carácter del argumento y cualidades de los personajes.

La fábula es un género también intermedio entre la poesía épica, la lírica y la dramática, como lo es la bucólica que ántes hemos examinado, pues tiene caracteres y elementos épicos, líricos y dramáticos, como fácilmente puede notarse, y participa también como la bucólica de la contemplación de la naturaleza con relación á la vida, pues los animales y séres que en ella intervienen pertenecen á la naturaleza, y las acciones que desenvuelvan, semejantes á las de los hombres, les asimilan á éste. El orígen de la fábula hay que buscarlo en la India y en el Oriente, donde se presentó en ricas y variadas formas, siendo una verdadera poesia bucólica, aunque con tendencia y finalidad didáctica. El fabulista más notable de Grecia fué Esopo; el de Roma, Fedro. En Francia Lafontaine y en España Samaniego é Iriarte.

6. Todavía los preceptistas después de hablar de la poesía bucólica y de la fábula, se ocupan de otras composicionos como la *parábola*, el *proverbio* y otras; pero éstas en realidad no son géneros expeciales, sino formas particulares de alguna manifestación poética, porque la parábola, por ejemplo, no es otra cosa que una fábula en la que la acción es algo más extensa y solemne, y el proverbio es una forma expecial de la poesía didáctica, y por lo tanto, no merecen que nos ocupemos de ellos en una obra elemental. Tampoco lo haremos de los poemas *didascolicos*, porque en nuestro juicio, no es género distinto de los ya estudiados, pues si no revisten la forma de epístolas, corresponden de lleno á una de las especies de la poesía épico-didáctica, y de una ó de otra manera ya están estudiados, quedando ya, por lo tanto, completo lo que hay que decir de los géneros de transición, para entrar ya inmediatamente en el exámen de la poesía dramática.

PARTE ESPECIAL.

SECCIÓN CUARTA.

Poesía Dramática.

LECCIÓN XLII.

1, De la poesía dramática en general.—2. Su influencia y cuestión acerca de la moral en el teatro.—3. Elementos de la poesía dramática.—De la acción y sus cualidades.

1. En todo lo que llevamos dicho, tanto sobre la poesía épica como sobre la lírica, se ha podido observar que no hay más que vistas y estados parciales de la vida humana, ya contemplando lo exterior y objetivo á nosotros, ó ya presentando los estados de nuestra conciencia; pero no hemos conseguido todavía que estos dos elementos se compenetren y combinen, presentándonos una verdadera y exacta reproduccion de la vida humana; ya ha llegado el caso de realizarlo, puesto que la poesía dramática es un género verdaderamente compuesto de lo épico y lo lírico, pero compuesto en síntesis indisoluble y completa, que ofrece como resultado natural la representación y figuración de la vida del hombre.

La poesía dramática no se contenta con narrar el hecho externo, ni con enunciar el sentimiento interior del poeta, sino que va con la narración y enunciación á exponer el proceso y

desarrollo de la vida, y esto por medio de una acción que representan y desenvuelven personajes reales; por medio de los afectos que en los mismos personajes supone representa el cuadro exacto de la vida, y recurriendo á las otras artes para que le presten también sus recursos y hagan más eficaz, trasparente y real la ficción artística, llega á conseguir la ilusión dramática, ó sea la intimidad entre los que asisten á la representación y la acción ó fábula expuesta, hasta interesarse y sentir vivamente y lograr que los espectadores rian y lloren, que sientan levantarse las tempestuosas borrascas en el corazón á medida que el poeta va tocando los delicados resortes del sentimiento, que gocen y alaben lo que es digno de alabanza y respeto, que desprecien y truenen contra lo que merezca eterna reprobación y desprecio.

Hé aquí, pues, en resumen los principales caracteres de la poesía dramática y el concepto más general que sobre ella podemos concebir: representar la vida del hombre en sus estados más decisivos é importantes, poner para ello en juego las pasiones á que estamos sujetos, encarnar todo esto en una acción donde en virtud de la lucha de ideales opuestos, de deberes encontrados, de pasiones irreductibles, haya ese choque y colisión de ideas y afectos que á los demás hombres les aliente ó abata, les indigne ó produzca la compasión, les regocije ó les haga derramar lágrimas y en todo caso sea una imágen y representacion de la vida humana, es cuanto puede decirse para caracterizar y determinar esta manifestación poética.

La poesía dramática es, pues, la expresion de la belleza objetivo-subjetiva, ó en otros términos: *la expresión de la belleza de la vida humana mediante la representación de una acción verosímil, interesante y conmovedora.* Lo que distingue la poesía dramática de la épica y de la lírica es la *representación*, es decir, que si en la épica se narra una accion, en la dramática se ejecuta, encarnándola en personajes que se mueven, viven y aparecen á nuestra vista, como si fueran los mismos en quien el poeta supone lo sucedido; lo lírico es la expresion de lo personal é íntimo, y lo dramático es la realización en hecho de la idea pensada y del afecto sentido; la *narración* es la forma de lo épico, la *enunciación* de lo lírico y el *dialogo*, ó sea la contrariedad alternativa de dos personas que se oponen, es la forma más propia de la dramática.

2. Si la poesía dramática es la representación de la vida; si su objeto es presentar las varias situaciones de ella, se comprende cuanta será la importancia é influencia que para nosotros tendrá. Si es á la vez un género épico y lírico reunirá por consiguiente la importancia de uno y otro, y si, como ántes hemos dicho, reclama la cooperación de otras artes para desarrollarse, como por ejemplo, la declamación, la pintura, la escultura, indumentaria y decorado; si la música y áun el baile son hasta cierto punto necesarios en el teatro, bien podemos decir que la dramática es el arte sintético y compuesto y el que expresa afectos más vários, emociones más distintas y el que más viva y profunda impresión causa en nuestro ánimo; porque presentes á los sentimientos que vemos conmueven al actor al verle llorar ó reir, maldecir, apostrofar ó suplicar, no podemos sustraernos á los afectos que el poeta ha querido despertar y lloramos ó reimos, maldecimos, apostrofamos ó suplicamos á la par que los personajes por efecto de esa simpatía que tenemos por todo lo que al hombre se refiere. (1)

De esta general y decisiva influencia, y de considerar á la composición dramática como una cátedra de moralidad ó inmoralidad, pues ha habido quien ha llamado al teatro *escuela de las costumbres*, ha nacido la cuestión de, si efectivamente la obra dramática es moral ó perniciosa, ó en otros términos, si las representaciones dramáticas deben admitirse como un placer honesto y decoroso ó por el contrario hay que desecharlas como focos de corrupción y espectáculos indignos de pueblos morigerados y cultos. La cuestión parece á primera vista de difícil solución, pues ha habido épocas, instituciones y poderes que han tronado contra las representaciones escénicas á nombre de la moral ultrajada; y no es ménos exacto que el teatro ha produci-

(1) Así es que los demás géneros poéticos podrán tener una influencia grande en determinadas personas, las que gusten entregarse asíduamente á contemplar y gozar las bellezas en ellos realizadas, pero nunca será tan general y decisiva, tan eficaz y completa como la que puede producir la dramática; un poema ó una oda se leé y saborea en el retiro del gabinete ó á lo más con algunos pocos individuos, pero la obra dramática se desarrolla entre los aplausos y movimientos del público siempre numeroso que acude al teatro, y en la representación se manifiestan pasiones y afectos colectivos, que diferenciándose notablemente de los individuales, tienen una influencia é importancia que no le podrán disputar nunca ninguno de los otros géneros poéticos.

dó en determinados periodos consecuencias funestas, pero en realidad no es esto otra cosa que el abuso y la corrupción del género mismo y no porque esté en la esencia del arte dramático el ser corruptor é inmoral. Si recordamos que todo arte tiene como condición esencial suya la belleza, y ésta es el resplandor de lo verdadero y de lo bueno, síguese de aquí que la poesía dramática por el mero hecho de ser expresión de la belleza no puede ser contraria á la moral. (1)

Pero tampoco, porque las composiciones dramáticas hayan de conformarse con los preceptos de la moral, vaya á creerse que pueda ser exacta la calificación dada al teatro de escuela de las costumbres, porque esto no es así, sino en un sentido indirecto y secundario; al teatro no vamos á oir pláticas morales, ni sermones edificantes, al teatro vamos á gozar las bellezas artísticas; si éstas por su conexión con la virtud y con la moral dan de sí alguna enseñanza, la recogeremos á la vez que sentimos las dulces emociones de la belleza; pero si en algun caso la tragedia, la comedia ó el drama se propusieran en primer término deducir un principio moral y no fuera su fin directo realizar la belleza, la obra dejaría de ser artística para pertenecer á otra clase; faltan, pues, los autores que llenan escenas y situaciones con reflexiones morales ó filosóficas, con lo cual, en vez de producir el interés dramático, logran atraer el sueño de los espectadores.

3. Formado ya el concepto y dada la definición de la poesía dramática y expuesta su influencia para con la sociedad y con

---

(1) Desde el momento que en una obra dramática cualquiera apareciesen ensalzados los errores morales y las máximas perniciosas y contrarias al deber, desde ese mismo instante dejaría esa composición de pertenecer á las concepciones bellas· «La verdad, dice en sus *Lecciones de Literatura* el ilustre D. Alberto de Lista, la virtud y la belleza tienen entre sí una unión más íntima de lo que se cree y »no puede ser bello en moral, ni interesarnos en el teatro, sino lo que esté conforme »con los principios de la rectitud natural. Si hubiese un pueblo en el cual fuese »aplaudida una máxima errónea en moral, digamos atrevidamente que ese pueblo »se halla fuera de la línea de la verdadera civilización, porque el primer elemento »de ésta es la virtud.» Cierto que se han dado ejemplos de poner en escena obras inmorales, pero esto no es otra cosa, que siendo la dramática la composición literaria que más influye en el público y la que á su vez más se deja influir por él, será debido, si se aplaude, á que ese público esté en lastimosa decadencia, y no sabiendo gustar las emociones puras de la belleza va en busca de las sensualidades para satisfacer su gusto corrompido, y corazón extragado.

la vida, debemos determinar ahora los *elementos* que más directa y singularmente constituyen este género.

Hemos dicho que la *representación de la acción humana* es lo esencial en la poesía dramática y es preciso convenir en que para que la acción se desenvuelva, necesita que sea con arreglo á los propósitos, determinaciones y motivos de los personajes imaginarios en que el poeta la ha encarnado; lo que piensen, lo que amen ó lo que aborrezcan estos personajes ha de ser el movil de la acción, y como ésta ha de tener siempre por base un conflicto moral, que los personajes se encargan de resolver, si el poeta, olvidándose de las condiciones de la dramática, resuelve este conflicto, no á consecuencia de los impulsos y determinaciones puestas por los personajes, sino de un poder ó fuerza extraña, la obra corresponderá más bien á la épica y perderá por este hecho sus cualidades dramáticas, pues que la acción en este género quiere exclusivamente que sea producida por la sóla voluntad humana.

El *elemento psicológico* de pensamientos, móviles, afectos y y determinaciones de los *personajes;* y el *elemento histórico*, representado por la *acción* con los detalles y circunstancias con que se desarrolla en tiempo y lugar, son los elementos constitutivos de la poesía dramática, que exige para ser perfecta que no predomine el uno sobre el otro para no desnaturalizar su carácter, pero sobre todo que nunca intervenga otra voluntad que la humana. (1)

El hombre, pues, y sólo el hombre es el que debe aparecer en la composición dramática, todo ha de resolverse por sus impulsos, todo ha de marchar obedeciendo á sus deseos, á su voluntad y hasta á sus pasiones, dirigiéndolo todo por el camino del arte y de la belleza, en la seguridad que entonces producirá el placer dramático, que no podrá menos de estar en armonía con los preceptos morales. La *acción,* pues, como elemento his-

---

(1) Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit. . . . . .

dice Horacio, refiriéndose á la acción trágica, tomando por modelos á los griegos, que sin embargo de tener sus tragedias un marcado carácter de poesía épica por la intervención directa del *fatum* ó destino, áun los preceptistas limitaban la participación de la Divinidad en las acciones dramáticas á los casos más puramente necesarios.

tórico y los *personajes* como condición psicológica, son los elementos de la dramática que inmediatamente vamos á examinar.

4. Ya dijimos al ocuparnos en la épica de la acción, lo que ésta era, y al tratar de ella aquí en la dramática nos limitaremos á preceptuar lo relativo á sus cualidades. Son estas, además de la *unidad*, que supone toda obra de arte la *verosimilitud*, la *integridad* y el *interés*.

Verosimilitud. Cuando se trató de la verdad de los pensamientos dijimos lo que era verosimilitud, condición que referida al drama es tan importante, que es la primera que debe resplandecer en él; pero la verosimilitud dramática se extiende, no sólo á la acción en general, preceptuando que ésta se desarrolle en consonancia con las leyes generales de la naturaleza y de la lógica, sino que va también á los detalles, á los pensamientos, á las palabras, á los sitios, al tiempo, á las situaciones, á la forma misma del poema dramático. (1) Es cierto que el espectador, cuando va al teatro ya sabe que lo que allí va á pasar es fingido y acepta de buen grado que salgan á la escena reyes, emperadores y personajes que pasaron ya á la historia hace muchísimo tiempo; recibe con gusto que se representen hechos, acciones que no han sucedido, pero que está en lo posible que sucedan; oye con complacencia hablar y expresarse en rotundos y sonoros versos á los personajes que representan la acción, y que acaso ni supieron, ni pudieron hablar la lengua en que tan elegantemente se expresan, pero todo lo acepta el público que asiste á la representación á condicion de que sea posible, de que se conforme con las leyes de la lógica; y repugna, por el contrario, y desecha aquello que contradice estas leyes. Esta verosimilitud se llama *absoluta* y también *material*, que es la indispensable y necesaria para poder aceptar la acción dramática.

Hay, además, otra verosimilitud que recibe el nombre de *relativa* ó *moral*, y que consiste en faltar á la posibilidad de los detalles, por ejemplo, atribuir á los personajes de la antigüedad ideas que no pudieron tener por ser propias de la edad moderna, hacer hablar á estos mismos personajes de instituciones, inven-

(1) La verdad es, que la obra dramática es una gran inverosimilitud; pero aceptada por los espectadores la representación, deja de serlo, siempre que el poeta sepa ir presentando la acción con la posible realidad que esta misma representación exige.

ciones ó descubrimientos que no conocieron. (1) Todas estas inverosimilitudes se llaman *anacronismos*, defecto en que incurrieron frecuentemente nuestros grandes dramáticos de los siglos XVI y XVII.

Corresponden también á la verosimilitud las famosas *unidades de lugar y tiempo*, que tanto han dado que discutir á los preceptistas. Consiste la de tiempo en que la acción dramática no gaste más tiempo que el que se necesita para representarla, y la de lugar en que no se cambie el sitio de la escena; fúndanse los que esto exigen en lo dicho por Aristóteles y lo observado por los dramáticos griegos; pero aparte de que estas exigencias están en abierta oposición con la ficción escénica, es lo cierto que ni el filósofo griego preceptuó esto en la forma que lo han hecho sus comentadores, ni los poetas dramáticos griegos guardaron y cumplieron siempre estas unidades de lugar y tiempo, como se demostraría por el examen de sus obras.

No son, pues, necesarias estas unidades en el sentido absoluto y riguroso que las exigía la escuela *galo-clásica* del siglo pasado, y es absurdo pedir que se cumplan en todas las composiciones, pues el espectador acepta, como antes hemos dicho, la ficción, las mutaciones de escena y la prolongación del tiempo, porque dispone mediante su fantasía de un tiempo y espacio imaginario, que utiliza el poeta, cuando sabe usarlo con naturalidad y conveniencia. Por otra parte, el estricto cumplimiento de la unidad de lugar ó de tiempo ocasiona á veces inverosimilitudes, cuando por querer guardarlas se falta á las leyes de la lógica ó á las condiciones de la realidad. La retórica sólo puede preceptuar en este punto, que cuando puedan guardarse estas unidades, se guarden, pero si las exigencias de la acción piden que el tiempo se prolongue y que la escena se cambie, el poeta no debe tener escrúpulo en ello, atemperándose siempre á lo que la razón dicta y la realidad de las cosas aconseja, valiéndose de los entreactos para dar por trascurrido el tiempo y cambiar la escena.

---

(1) Sería inverosímil que á César ó al Cid Campeador se les hiciera hablar en escena de periódicos, de telegramas ó de cañones, pólvora, etc.; lo sería también el vestir á los personajes con trajes que no correspondan á la época en que ellos vivieron, ó adornar la escena con muebles y objetos desconocidos en el tiempo á que la accion se refiere.

Integridad. Llámase así aquella cualidad que sabe presentar la acción dramática en su completo desarrollo, es decir, haciendo que tenga *exposición*, *nudo* y *desenlace*.

La *exposición* en el drama no es tan extensa como en el poema épico, si bien debe ser completa como en éste; en ella se manifiestan los antecedentes de la acción, pero no debe hacerse de de una manera tan formal como solían hacerlo los antiguos, ya por medio de un actor que previamente los exponía, ó en las primeras escenas las contaban en largas *relaciones;* sino que debe ser realizada, es decir, mostrada en los mismos hechos y á la vez que la acción va desarrollándose, como más artísticamente acostumbran hacerlo los poetas dramáticos modernos, de modo que el espectador no se apercibe y queda perfectamente enterado de lo que necesita saber. Deben, pues, desecharse los monólogos, confidencias y relaciones para hacer la exposición por separado, porque prueban pobreza de recursos artísticos y falta de ingenio en el poeta.

El *nudo* debe contener todos aquellos cambios de situación y las peripecias que compliquen y rodeen á la acción de dificultades, llevando al espectador poco á poco con un interés siempre creciente al desenlace, que no ha de ser previsto anteriormente, porque entonces pierde todo el mérito y desaparece el interés, pero tampoco debe el poeta, en busca de una intriga y complicación exagerada, recargar las situaciones de modo que le impidan dar un desenlace natural á la fábula.

El *desenlace* debe ser *inesperado*, *natural* y *lógico* y nunca previsto ni violento; cuando el desenlace es funesto se llama *catástrofe*, que puede muy bien no ser sangrienta. Las escenas violentas, las muertes, los asesinatos pueden ser á veces necesarios para que el desenvolvimiento de la acción vaya á una conclusión rigurosamente lógica y natural; pero entonces debe procurarse que no ocurran en la escena, y si no hubiera otro medio, debe hacerse de modo que no revistan circunstancias y detalles que repugnan hondamente la sensibilidad de los espectadores, así las agonías prolongadas y fatigosas, los dolores y tormentos del martirio y de los suplicios no pueden aceptarse en la escena.

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Interés. Para producir el interés dramático es necesario que

la lucha ó colisión de las pasiones sea vehemente, presentando á los personajes en diferentes cambios repentinos é imprevistos que se llaman propiamente *situaciones dramáticas* ó *peripecias*, que son aquellos momentos críticos de la acción en que la atención del espectador se aviva, produciendo muchos y muy variados afectos y emociones, y excitando fuertemente la simpatía ó animadversión, el dolor ó la compasión. Por lo tanto, el poeta cuidará de que los incidentes se multipliquen y que el espectador tenga siempre algo nuevo que solicite y llame su atención; pero sobre todo debe buscarse el interés en la creación de los personajes, en las ideas que expresan y en las acciones que realizan; este interés nos atrae y seduce, cuando los caracteres están perfectamente dibujados y presentados con distinción y naturalidad, cuando los cambios repentinos ó peripecias son espontánea y naturalmente motivadas por los personajes, cuando sentimos y gozamos, lloramos y reimos y anhelamos llegar al término y fin de la fábula. En resumen el interés dramático es el resultado del cumplimiento de todas las condiciones y preceptos de este género; se produce siempre que vemos sufrir y padecer, alegrarse ó gozar á cualquiera de nuestros semejantes, porque es tan profunda y arraigada la simpatía que nos une con los demás hombres que basta sólo el ver representadas estas situaciones para producir en nosotros el interés, que bien logrado constituye el mérito de las obras dramáticas y el secreto del aplauso con que son recibidas por el público. (1)

(1) No concluiremos sin trasladar aquí unas palabras con que el antes citado Lista resume toda la doctrina sobre este punto. «Este interés, dice, refiriéndose á »que excita la simpatía personal, es la primera de las reglas dramáticas: á ella es»tán subordinadas todas las demás. El poeta que sepa cumplirlas, esté seguro de la »inmortalidad, á pesar de los defectos en que por otra parte incura, escepto si estos »defectos pertenecen á la linea de la moral:»

LECCION XLIII.

5. De los personajes dramáticos.—6. Plan y extructura del poema dramático.—7. Origen histórico y momento á propósito de su aparición.—8. Géneros en que puede dividirse la poesía dramática.

5. Ya hablamos en la poesía épica de los personajes, pero las cualidades de los que allí examinamos son bastante distintas de las que han de adornar á los del drama. En la épica deben ser grandes, heróicos, casi divinos, en relación con las exigencias de la grandeza y solemnidad de la acción épica; aquí sin dejar de ser grandes tienen que ser enteramente humanos; es decir, que han de pensar, sentir y querer como el hombre, han de tener sus defectos y perfecciones, sus escelencias y miserias. La acción no podrá interesarnos á pesar de estar la trama de ella perfectamente conducida, de tener muchas y bien dispuestas complicaciones, si los personajes no corresponden y representan les aspiraciones y deseos de los hombres, si las pasiones que expongan y encarnen no pertenecen al fondo común de las pasiones humanas. Si el espectador no ve en el personaje la semejanza y retrato perfecto de alguna persona que conoce en el mundo real, si comparando lo que dice, con lo que él mismo piensa, halla disparidad y diferencia entre esos pensamientos y los suyos propios, el interés faltará y en su consecuencia esta falsedad é indeterminación de los personajes quitará todo el interés y mérito á la obra dramática.

Las condiciones principales de los personajes dramáticos se reducen á que sean *interesantes*; que estén perfectamente *individualizados* y *determinados*, que exista entre ellos la necesaria oposición, para que pueda resultar el conflicto moral, ó lo que es lo mismo, que sean *variados*, y por último que sean *sostenidos*.

El personaje para ser *interesante* ha de estar colocado en una situación especialísima y sobre todo ha de luchar y combatir,

ha de presentarse siempre en actividad y venciendo obstáculos, ha de encarnar fuertes pasiones, para poder llamar la atención del público y excitar su simpatía. Los caracteres bondadosos, pero pasivos, los frios é indecisos, aunque estén adornados de virtudes, no son verdaderamente dramáticos, porque para serlo requieren actividad, lucha y energía para combatir con arrogancia y denuedo.

Los personajes dramáticos han de estar *individualizados*, es decir, que han de poseer condiciones que, sin separarse de las que son comunes á los demás hombres las posean en tal forma ó cantidad que se distingan completamente de todos los otros. El reunir en un sólo personaje los rasgos característicos y las cualidades más salientes de toda una clase de individuos, es lo que generalmente se llama creación de *tipos*, que es el más alto grado de perfección artística, concedido sólo al genio. No siendo esto siempre posible deberemos exigir del poeta que sepa presentar en la escena individualidades bien determinadas y llenas de vida.

Para conseguir la individualización y trasparencia de los personajes de la acción dramática, es preciso que sean *variados*, es decir, que haya en ellos la indispensable diferenciación que haga más clara y perceptible la distinción de sus sentimientos y pasiones. Todos deben ser bellos, pero esto no quiere decir que todos hayan de ser modelos de virtud, sino que para que ésta resalte más, es conveniente oponer los malos, por supuesto que estén siempre dentro de los términos del arte; además si estos no existiesen no habría lucha, y por lo tanto, tampoco acción dramática, que se alimenta y vive precisamente de la colisión de las pasiones humanas.

Los personajes dramáticos deben ser *sostenidos*, para lo cual hay que tener presente que estos pueden pertenecer á la historia ó pueden ser creados por el poeta; en el primer caso se llaman *históricos* y deben atemperarse á guardar y sostener el carácter que la historia les reconoce; en el segundo caso se llaman *ficticios*, y debe el poeta procurar que el carácter ó fisonomía particular con que los presente permanezca hasta el fin, huyendo de la indecisión ó volubilidad de los personajes como de la tenacidad y rigorismo, incompatible con la naturaleza humana, que á pesar de sus convicciones, muchas veces duda y vacila, siendo ésta una de sus condiciones morales más meri-

toria y excelente, y en muchos casos la más artística y dramática.

El poema dramático es mucho más reducido que el épico, y por lo tanto, el *número* de los personajes ha de estar en relación con ella, siendo por consiguiente mucho más corto, pero es necesario ó indispensable la existencia del *protagonista*. Debe procurarse, por último, no tener en la escena más que dos ó tres personajes, porque si hay más, alguno tiene que quedarse sin tomar parte en el diálogo y queda desairado sin hablar, y si todos los hacen, se produce cierta confusión que el poeta debe cuidadosamente evitar.

6. La obra dramática tiene como objeto principal la *representación*, ó sea la reproducción de la acción por medio de actores que representan los personajes, y esto hace que sea, como ántes hemos dicho, de una extension reducida para que puedan asistir á ella los espectadores sin cansancio. Además esta misma necesidad que el público tiene de descanso, hace que la obra dramática esté también dividida en partes, acabadas las cuales, la representación se interrumpe. Estas partes se llaman *actos*, y tambien *jornadas*, como las llamaron nuestros grandes dramáticos, que se distinguen por el tiempo que dura la representación desde que se levanta el telón hasta que cae; el intermedio comprendido entre uno y otro acto se llama *entreacto*, que está destinado á dar el descanso convenienie al público, y para que el poeta utilice este tiempo en la prolongación del que necesite la acción y en la mutación de escena; suele dividirse también el acto con el fin exclusivo de realizar los dos últimos objetos indicados y entonces recibe el nombre de *cuadro*. El número de actos no puede fijarse como regla invariable, pues aunque Horacio dijo: que no tuvieran ni más ni menos que cinco, este es un precepto absurdo y arbitrario. Las exigencias de la accion son las que han de indicar al poeta los actos que han de tener sus dramas. (1) Lo que si debe preceptuarse es qne cada acto tenga en sí valor propio y una realidad artística

(1) Los latinos dividieron constantemente sus obras dramáticas en cinco actos. Shakespeare, el gran dramaturgo inglés, siguió á los poetas latinos y sus dramas tienen todos cinco actos. Nuestros grandes poetas, desde Lope dividieron sus composiciones en tres *jornadas*, y casi puede decirse que todos los dramáticos españoles han seguido con rarísimas excepciones, esta división en nuestro teatro.

conveniente, además del interés relativo con el todo de la composición, y que termine con una situación dramática importante.

Los actos se dividen en *escenas*, que se caracterizan y distinguen por la entrada ó salida de los personajes; la escena, lo mismo que el acto debe tener valor propio é influir realmente en la marcha de la acción. La entrada y salida de los personajes deberá justificarse, y aunque no se diga ostensiblemente, el espectador ha de darse cuenta de ello por los antecedentes y exigencias de la acción.

El *diálogo* es la forma propia de la poesía dramática, en el cual se distinguen los *monólogos* y *soliloquios*, que consisten en la expresión de los afectos y pensamientos de un personaje que queda sólo en la escena, y cuyo conocimiento es indispensable al espectador para la marcha de la acción. Se llaman *apartes* las reflexiones ó juicios que el actor emite, como si hablara interiormente y consigo mismo, pero en realidad para que el público se entere, con el objeto de que los espectadores conozcan los móviles y causas, ya de algún detalle, ya de la marcha general de la acción, pero suponiendo siempre que los demás actores no oyen estos apartes. En ningún caso debe abusarse ni de los monólogos ni de los apartes por la frecuencia en usarlos, sino emplearlos con la conveniencia y oportunidad posible.

La versificación, si no decimos que es indispensable, al menos afirmamos desde luego que es muy conveniente. (1) Es cierto que se han escrito en prosa comedias y dramas muy estimables, pero nunca tendrán la brillantez y encanto de las escritas en verso; aceptada la ficción escénica, el espectador no desecha las galas y primores de la versificación, antes al contrario, le halagan y complacen.

7. El *origen filosófico* de la poesía dramática puede buscarse en el deseo natural que en el hombre existe de imitar las acciones de sus semejantes. Es tan vehemente este deseo que lo ve-

(1) Algunos preceptistas, especialmente los partidarios de las teorías de la escuela galo-clásica del siglo pasado y también algunos modernos que defienden un riguroso *realismo* en el arte, apoyándose en lo inverosímil de la versificación, han sostenido la necesidad de que las composiciones dramáticas se escriban en prosa, pero ya hemos dicho lo bastante sobre la ficción escénica para aceptar, que con pretexto de una mal entendida verosimilitud, se despoje á un género literario del realce y valor artístico que le da una versificación armoniosa y conveniente.

mos realizado frecuentemente en los primeros pasos de los pueblos y en los primeros años del hombre. Las danzas paródicas, las teorías ó procesiones de los griegos tienen mucho de imitativo y dramático; de la pura imitación nacieron las tragedias y los dramas, y del elemento paródico-satírico, la comedia. (1)

El *origen histórico* de esta poesía está ligado en todos los países en que ha florecido con la reproducción de los episodios épicos nacionales y con la representación de los misterios y dogmas religiosos de los pueblos y razas; asuntos que corresponden, como en otra parte hemos dicho, á la poesía épico-heróica y epico-didáctica. El origen histórico de la tragedia griega tiene su base en lo heróico-religioso y el drama moderno aparece bajo los auspicios de la Iglesia en los pórticos de las catedrales; la comedia tiene un orígen más moderno y cuando se manifiesta, ya supone desarrollado alguno de los géneros superiores.

De estos antecedentes puede deducirse cual será la época más á propósito para la aparición de la poesía dramática, que no puede ser otra que aquella en que la civilización de los pueblos éntre ya en un período reflexivo, cuando después de haberse desarrollado los géneros épico y lírico, el estado de los espíritus es favorable para que produzcan buenos resultados las representaciones dramáticas. (2) Cuando todas estas circunstancias concurren y se han realizado y cumplido las condiciones expuestas, entonces tiene lugar el rápido desarrollo y perfec-

---

(1) Al señalar como orígen filosófico de la poesía dramática la imitación, no queremos decir que en todos los pueblos apareciese y se desarrollase este género literario, porque en muchos queda en un estado rudimentario al paso que en otros llega á un desarrollo artístico; para que esto suceda, es siempre necesario el florecimiento prévio de las manifestaciones líricas y sobre todo de un completo desarrollo de la poesía épica, de la que puede considerarse la dramática como una rama desprendida. Las acciones dramáticas no pueden existir, si no tienen antecedentes épicos en que apoyarse, si no hay ideal artístico y tradiciones históricas, no es posible la ilusión dramática; tiene ésta que vivir de la inspiración nacional y popular y mal podrá hacerlo, si no tiene recuerdos y hechos históricos á que referirse.

(2) Sólo los pueblos cultos y que tienen un grado de civilización aceptable, pueden gustar las bellezas escénicas, que por ser también esta poesía compuesta exige cierto desarrollo intelectual más completo y manifestaciones literarias anteriores, así como los comienzos de otras artes que han de prestar á la dramática su ayuda y cooperación.

ción de este género y entonces aparecen los grandes dramaturgos, como fácilmente podría probarse con el estudio de todos los teatros de la literatura general.

8. La poesía dramática se divide en tres géneros principales, *la tragedia*, *la comedia* y *el drama* y otros secundarios que son derivaciones ó variedades de los tres primeros.

Fúndase esta division en el grado de exaltación en que se desarrollan las pasiones, intereses ó ideas que forman el conflicto dramático y en la manera con que se desenvuelven estas pasiones. Cuando toman un carácter de elevación y trascendencia tal, y haciéndose en cada momento que la acción adelanta más graves y solemnes las situaciones dramáticas, de modo que hacen preveer un funesto y terrible desenlace, se llama *tragedia*; cuando toma la forma paródica y contraponiendo lo elevado á lo trivial se produce lo cómico, que lleva consigo el sentimiento de la alegría y regocijo á que lo satírico se presta, recibe entonces el nombre de *comedia*; por último, cuando se mezclan y combinan los dos elementos anteriores, presentando el carácter terrorífico de la tragedia rebajado á lo sério ó patético de la vida, y lo trivial y jocoso de la comedia se eleva á producir un resultado armónico, se llama *Drama* ó *Tragicomedia*. (1)

En las literaturas antiguas no se conocieron otros géneros que la tragedia y la comedia, pues el drama es creación exclusiva de la edad moderna, en la cual preponderan más, y donde lo trágico no aparece con tanta frecuencia; bien entendido que no cabe tampoco una clasificación tan exacta y perfecta, pues es difícil señalar límites y divisiones á los afectos y al sentimiento.

Después de estos tres géneros principales hay otros, como antes hemos dicho, que sino tan importantes, merecen conocerse y estudiarse, porque tienen también su razón de ser en las literaturas, así como otros que por su unión con la música revis-

---

(1) Algunos han querido negar la existencia de la tragedia y de la comedia como géneros que no tienen realidad en la vida, porque lo trágico y lo cómico se dan en ella en muy raros casos; pero si bien esto último es cierto, no puede negarse que algunas veces se dan, y estos son los que aprovechan los poetas para encarnar y dar vida á sus obras, si bien parece que está más justificado el carácter armónico del drama, como representación de la vida donde ordinariamente se ven confundidos los acontecimientos trágicos y cómicos.

ten también grande importancia. A los primeros pertenecen los *dramas teológicos* y *fantásticos*, *las comedias de mágia*, *los autos*, *loas*, *sainetes*, *entremeses* y *monólogos*; y á los segundos, las *óperas*, *zarzuelas* y *tonadillas*, de todos los cuales nos ocuparemos oportunamente.

LECCIÓN XLIV.

Géneros dramáticos. 9. La tragedia, su concepto y definición.—10. Cualidades de la acción trágica.—11. Del protagonista, de los personajes y del estilo, lenguaje y versificación.—12. Diferente carácter de la tragedia griega y la moderna.—13. Orígen y desarrollo histórico de una y otra.

9. La *Tragedia* es el primero y más importante género de los que componen la poesía dramática; luchan en ella las pasiones más vehementes, los caracteres más esforzados y se desenvuelven en su grandioso argumento los sucesos y acontecimientos más terribles y conmovedores que pueden agitar al corazón humano.

La lucha y conflicto moral que traen consigo los arrebatos de la venganza y del crimen, lo mismo que las tempestades interiores que nacen, se desenvuelven y agitan en nuestro corazón y cerebro, cuando combaten con encarnizada saña y cruel persistencia la voz del deber y los impulsos salvajes de la pasión, todo lo que nos produce honda pena y terribles dolores, todo lo que excita en nosotros el terror y la compasión, y por último, todo lo que produce lo que hemos llamado sublime dinámico en el arte, es lo que constituye el fondo y la esencia de la tragedia, que lleva siempre consigo algo de épico y grandioso, sin dejar de ser dramático. El dolor es su fondo; la admiración y el terror los afectos que en el espectador se despiertan; el conflicto dramático el recurso empleado, y el resultado de todos los antecedentes trágicos enumerados, es el término inevitable y funesto de la catástrofe.

Es, pues, condición de la tragedia que el conflicto ó choque de las pasiones no se resuelva en un sentido armónico y feliz, sino que concluya con una horrible catástrofe que produzca honda perturbación en nuestra sensibilidad y podamos deducir

la enseñanza moral que entraña el quebrantamiento de las leyes del deber, ó las consecuencias funestísimas que el triunfo de nuestras pasiones lleva consigo. La tragedia se define diciendo, *que es la representación de una acción sublime y extraordinaria que termina con una catástrofe, produciendo en los espectadores los afectos más conmovedores y terribles.* (1)

10. La acción trágica ha de ser *grande, excepcional* y *conmovedora.*

Constituye la *grandeza* de la acción trágica lo importante y trascendental del conflicto dramático planteado, la resistencia enérgica de los caracteres y el choque violento que resulta entre el conflicto y los personajes. No es indispensable que la acción trágica para ser grande recurra siempre á los hechos históricos, pues el poeta puede muy bien crearsela él mismo, sacando su asunto del vasto campo de las pasiones humanas; ni tampoco necesita ser sencilla, como fué la de las tragedias griegas, porque no excluyen la grandeza los complicados y varios resortes á que obedecen y responden las pasiones y sentimientos del hombre.

Lo *excepcional* en la tragedia consiste en lo inusitado del conflicto, en lo extraordinario de la acción presentada y en las proporciones de grandeza y magnitud que reviste, anonadando nuestra personalidad, como en lo sublime, cuando vemos rota la armonía de la vida ó perturbada la conciencia moral por el desiquilibrio entre el deber inflexible y la pasión tumultuosa, entre el cumplimiento del bien y la tentación irresistible del crimen. (2).

---

(1) La definición que dieron los antiguos preceptistas, haciendo que en la acción grande y extraordinaria intervinieran sólo personajes elevados, no es posible hoy sostenerla, porque siendo estos dignos, cabe lo mismo que en los de más alta alcurnia, el que pueda ocurrir en ellos el conflicto dramático. Los que así piensan tienen sólo en cuenta al hablar ó definir la tragedia los modelos griegos y así se limita y circunscribe muchismo el concepto trágico, que puede presentarse realizado en personajes comunes en el orden jerárquico social, como el Don Lope de Almeida de *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón, y el Lorenzo de *O locura ó santidad*, de Echegaray.

(2) No necesita la acción trágica para ser excepcional que sea maravillosa, ó que tenga que recurrir á la intervención de la Divinidad, porque sería esto también quedarnos reducidos sólo á la tragedia clásica, cuando por el contrario mejor que el *inexorable destino* de los griegos, mejor que los dioses que en sus tragedias intervienen nos complace, agrada ó interesa ver cómo la voluntad humana lucha

Por último será *conmovedora* por el resultado y fin de la catástrofe, que sin ser prevista ni adivinada, caiga como consecuencia indeclinable del cumplimiento de las leyes morales y produzca en nosotros honda y terrible huella, al ver el obligado desenlace que produce siempre el olvido de nuestros deberes y la insensatez de querer contrariar y sobreponernos á las leyes de nuestro sér. No es preciso que la catástrofe sea sangrienta, es decir, que sucumba con la muerte el protagonista, pues hay castigos y situaciones que son más terribles que la muerte misma.

11. *El protagonista* es el que, como en la poesía épica, reune y concentra alrededor de sí todo el interés de la acción. En consonancia con las cualidades que á ésta hemos señalado deben ser las del protagonista; no es preciso que sea de alta alcurnia ó jerarquía social, sino de una grandeza moral elevada, de enérgicas convicciones y de una inteligencia tan comprensiva, que sea digno de realizar lo sublime de su misión, sin que vacile en su camino ni cambien su vigorosa voluntad obstáculos y dificultades por grandes que sean. No se necesita que el protagonista sea la personificación del ideal moral, pues en muchas ocasiones es un criminal ó un perverso, como el *Orestes* de Eurípides ó el *Macbeth* de Shakespeare, pero lo que es necesario que haya en él es el mayor grado de pasión ó de energía; que concentre y reciba sobre sí el terrible castigo á que sus crímenes le conducen, ó sufra las consecuencias de su insensatez al ir contra las leyes de la realidad; pero cuando el carácter del protagonista es repulsivo debe tener otras cualidades que le hagan simpático y que no le alejen por completo de la virtud. Respecto á los personajes *secundarios*, con lo dicho al tratar en la lección anterior, y con que guarden la conveniencia y decoro que á la tragedia corresponde, creemos haber dicho lo bastante para no caer en inútiles repeticiones.

El *estilo* y *lenguaje* de la tragedia se distingue por la elevación y entonación grandiosa que suele caracterizarla, sin que sea tampoco preciso esa inmovilidad y acompasamiento que se

---

valerosamente contra la injusticia de los hombres, ó impotente, protesta y se revuelve, aunque sucumba, contra las inalterables leyes de la naturaleza que se oponen á sus designios y pretensiones.

nota en los que pretenden imitar el tipo clásico, pues siempre que responda á la grandeza de la acción que la tragedia entraña, podrá el estilo y lenguaje expresar las varias alternativas y movimientos de la pasión. La *versificación*, en castellano se ha usado constantemente el romance heróico por los que han seguido los modelos griegos, pero los que han aspirado á producir la manifestación romántica han usado toda clase de metros.

12. Cumple ahora como necesidad imperiosa de lo que llevamos dicho sobre la tragedia, diferenciar la que ha seguido la pauta que los griegos dieron, y á la cual nos hemos referido varias veces, y la que es producto de las creencias y sentimientos de la vida moderna.

La tragedia clásica es aquella que respondiendo al ideal artístico religioso y social que los griegos tenían, se produjo en aquella literatura y cuyas condiciones principales señalaron los retóricos antiguos. Esta composición como manifestación propia que era en el tiempo y ocasión que se produjo, realizó las más exquisitas bellezas y obtuvo los más lisongeros aplausos del pueblo griego y han llegado sus modelos con esta aureola de gloria á las generaciones sucesivas. Se distinguen por cierto carácter épico que en estas tragedias se nota, por estar reducidas á una acción sencillísima y poco complicada, por la intervención del *fatum* ó destino como resorte dramático y por ser los personajes *héroes* ó divinos, ó cuando menos príncipes, reyes ó de alta alcurnia. Despues del Renacimiento de las letras los ingenios modernos al reconocer y gustar las indisputables bellezas de estas producciones fué todo su afan y empeño imitarlas, desconociendo que los sentimientos, ideas y hasta las pasiones á que respondian esas obras no podian satisfacer al público moderno, porque las suyas eran distintas de las de los griegos, ocasionando esto que dichas imitaciones tuvieran un resultado poco favorable en la generalidad de los pueblos, pues el gusto y el aplauso se encaminaban por senderos y rumbos diferentes.

Esos rumbos y caminos son los propios del hombre de la edad moderna, que busca lo trágico, no ya como el griego en la intervención de lo divino y en el desarrollo sencillo, acompasado y casi épico de una acción, sino en la lucha entre la pasión y el deber, en las terribles perturbaciones de la armonía moral y en el choque violento de la realidad con la voluntad humana. Esta es, pues, la diferencia entre lo clásico que busca la forma

en relacion con el fondo, y lo romántico que anhela con la intensidad del fondo rebajar la importancia de la forma. De una y otra señalaremos el origen y desarrollo histórico, completando de este modo el estudio de la tragedia.

13. El origen de la tragedia se relaciona en Grecia con las fiestas religiosas que se celebraban en honor de Baco. Los vendimiadores se reunian después de la recolección de la uva y mataban un *macho cabrío*, y lo ofrecian al dios cantando un himno, de donde vino el nombre de *Tragodia* ó sea la *canción del macho cabrío*. Después se formaron dos comparsas ó *coros* que cantaban alternativamente y más tarde uno de los vendimiadores narraba un episodio de la vida del dios, ó algún hecho heróico; *Thespis* formó ya un diálogo y llevó á los actores en carros con las caras embadurnadas de heces de vino de un punto á otro, repitiendo los cánticos y el diálogo, y *Esquilo*, por último, inventó la máscara, levantó un tablado y vistió á los actores con ropas magníficas, dejando creada ya la tragedia que llegó á su mayor esplendor con *Sófocles* y *Euripides*. En Roma tuvo este género poca importancia, pues aunque se cuentan como poetas á *Livio Andrónico*, *Ennio*, *Pacuvio* y *Séneca* no hicieron otra cosa que imitar y traducir á los griegos, y aún las del último no se llegaron á representar.

Hasta la época del Renacimiento no vuelve á aparecer la tragedia y en todas las naciones se hacen ensayos imitando la clásica; aunque con poca fortuna también se hicieron en España como lo prueba las del maestro Oliva y el P. Bermudez: *Agamenón* y *Hécuba triste* del primero, y la *Nise lastimosa* del segundo que apénas son conocidas más que de los eruditos y la *Numancia* de Cervantes que sólo por ser de este esclarecido ingenio se recuerda.

En Francia tuvieron más éxito estas imitaciones, distinguiéndose *Corneille*, *Racine* y *Voltaire*; bien que siempre pecaron estas tragedias por cierto carácter amanerado y poco espontáneo, como producto de una inspiración reflexiva, erudita y cortesana. Debido á la fama que alcanzaron los trágicos franceses del reinado de Luis XIV, que ántes hemos citado, siguieron sus huellas en Italia en el siglo pasado Maffei y Alfieri, como más notables; y en España *Montiano* y *Luyando*, *Moratin* (D. Nicolás), *Jovellanos*, *Cienfuegos*, *García de la Huerta* y en el presente *Quintana*, *Martinez de la Rosa* y *Ventura de la Vega*.

Por otro camino más fecundo y más en consonancia con los sentimientos é ideas de la vida y civilización que representaban, pues se inspiraban en el espíritu de la vida nacional, consiguieron Shakesperase y Lope en sus respectivos países, Inglaterra y España, crear la tragedia moderna, llamada tambien *drama trágico*, olvidando por completo los modelos antiguos que al pueblo no satisfacían ni agradaban por tener gustos y sentimientos diferentes. El poeta inglés tiene varias tragedias donde el fuego de la pasión y los asuntos grandilocuentes y sublimes aventajan la entonación clásica, por más que no sea tan cuidadoso en la forma y los detalles como los griegos: *Hamlet*, *Otelo* y *Macbeth* son tragedias insignes.

El poeta español, aunque irregular y anómalo en la inspiración y en la complicación escénica, tiene, entre otras composiciones trágicas de menor mérito, *La Estrella de Sevilla*; y por el camino que él empezó siguieron Tirso, Moreto, Rojas y sobre todos Calderón, uno de los poetas más grandes del mundo, que dejó como imperecedero testimonio de sus condiciones de trágico las obras inmortales, de *El mayor mónstruo los celos*, *A secreto agravio, secreta venganza* y el *Médico de su honra*. En el siglo actual también merecen citarse como poetas trágicos en el género romántico aquí en España, *Gil de Zárate*, el *Duque de Rivas* y otros menos notables.

En Alemania han sobresalido también en esta manifestación *Goethe*, *Schiller y Federico Halm*. En Italia son poetas trágicos románticos *Manzoni* y *Giacomelli* y en Francia *Victor Hugo* y *Alejandro Dumas* (padre).

LECCIÓN XLV.

Géneros dramáticos. 14. La comedia: su concepto y definición.—15. Condiciones principales de la acción, de los personajes, del estilo, lenguaje y versificación.—16. Divisiones de la comedia.—17. Orígen y desarrollo histórico.

14. La *comedia* (1) tiene por principal objeto la expresión y representación de lo cómico, ya con el fin de ridiculizar ó censurar los defectos y debilidades humanas, ya para poner de relieve y mofarse de lo que hay de ridículo ó pecaminoso en las acciones de los hombres; se diferencia de la tragedia, no sólo en que las condiciones de la acción y de los personajes son enteramente distintas, sino también en el desenlace, que aquí en la comedia es siempre feliz; resultando, por lo tanto, que la tragedia y la comedia son los dos géneros extremos de la dramática.

Lo cómico es, pues, lo esencial de la comedia y como ya cuando tratamos de él en la lección V dijimos que era un aspecto y fase de la belleza, debido á cierta perturbación ú oposición, necesariamente en la comedia ha de unirse lo sério y lo cómico para poder apreciar esto último. No puede producir lo

(1) De entre todas las manifestaciones de la poesía dramática ninguna es tan comunmente conocida y popular como la comedia, pues para la mayoría del público, las tragedias y los dramas son denominados casi siempre con el nombre de comedias, y aún queriendo ir más léjos podemos notar que en el lenguaje ordinario aplicamos este nombre al lugar mismo en que se verifican las representaciones dramáticas y también á todas estas manifestaciones. Cuando decimos: «voy esta noche á la comedia» en vez de decir «voy esta noche al teatro;» y cuando se dice «ayer no hubo comedia» por decir «ayer no hubo función en el teatro» prueban estas locuciones lo que ántes hemos afirmado y la generalidad y popularidad que tiene este género dramático que vamos á examinar.

cómico el efecto estético que le caracteriza, si no está limitado por lo sério que le da trasparencia y le pone de relieve para que sea más visible y produzca mayores resultados. Por otra parte, como ya hemos dicho, lo cómico es siempre un estado pasajero, y de prolongarlo indefinidamente ó de idealizarlo demasiado vendríamos á parar á la supresión ó negación de ello; lo cómico sin lo sério produce lo grotesco y lo bufo; y su idealizacion hasta hacerlo simpático, es la negación misma de lo cómico. (1)

La comedia, pues, busca sus asuntos en los lances y contrariedades de la vida privada y doméstica, se complace en hacer la pintura de ella, en representar los conflictos, peripecias y oposiciones que aquí tienen lugar y que perturban momentánea y pasajeramente su paz y armonía, para volver á quedar restablecidas cuando el hombre ha conocido sus debilidades y defectos ó ha sido castigado, siempre de una manera benigna, con la risa ó el ridículo que sus pequeños vicios y faltas han suscitado. De todo lo cual podemos deducir la definición de la comedia, diciendo que es, *la representación de una acción en la que mediante lo cómico se ridiculizan y castigan las pequeñas pasiones y debilidades del hombre.* No es preciso, pues, que esta acción tenga lugar entre personas humildes, como querian los antiguos retóricos, pues lo cómico es patrimonio de todas las clases y todas tienen sus debilidades y defectos que un buen poeta cómico puede utilizar y beneficiar con gran resultado. (2)

15. La *acción* de la comedia no debe ser tan elevada y grandiosa como la de la tragedia, pero sí requiere que sea más interesante y que tenga mayor complicación y dificultad para irse desarrollando.

---

(1) Si bien esta fase ó aspecto de la belleza es lo esencial en la comedia, no es menos cierto que ésta tiene también por fin preferente ridiculizar y censurar los pequeños vicios y defectos de los hombres, ó también excitar la risa con la pintura de los caracteres cómicos ó sucesos ridículos, tendiendo en todos estos fines á buscar una enseñanza moral, á corregir y mejorar las costumbres *'castigat ridendo mores]* y señalar con el estigma del ridículo las acciones, que sin ser vicios graves, afean y deslucen en determinados casos el cuadro general de la vida.

(2) La comedia, como ya hemos dicho, se confunde con los demás géneros dramáticos, pero con ninguno tan particularmente como con el drama; con sólo que el conflicto cómico se acentúe un poco, que la pasión tome un carácter más elevado y se restrinja algo el elemento cómico, pasa con facilidad la obra dramática del terreno propio de la comedia al que corresponde al drama.

Estriba lo cómico unas veces en los caracteres, otras en el juego y combinación de estos mismos caracteres, de modo que lo ridículo provenga de esa misma combinación, y en otras ocasiones es el resultado de los caracteres y de la trama de la composición; por eso hemos dicho que la vida privada es el terreno que utiliza la comedia para sus asuntos; y cuando ha conseguido su objeto, que es ridiculizar y castigar las debilidades que le sirven de pretexto y ocasión, termina felizmente la acción, ya porque los caracteres abandonen los vicios, ya por el descubrimiento del resorte á que la complicación escénica obedece, debiendo siempre resolverse el conflicto dramático en favor de los personajes que representen el elemento sério de la obra. Ni los acontecimientos históricos, ni los hechos que tienen un carácter público son á propósito para argumentos de la comedia, pues aunque en algunas ocasiones los toma de estas fuentes, es porque los considera bajo el punto de vista privado y particular y en este sentido se desarrollan y desenvuelven.

En cuanto á los *personajes* pueden pertenecer á todas las clases sociales, como hemos dicho, según el asunto ó argumento de la comedia, puesto que lo mismo pueden citarse ejemplos de personajes elevados (los que intervienen en la alta comedia), como de humildes (los del sainete); pero en todos los casos han de ser verdaderos caracteres, es decir, individualidades que se distingan de la generalidad por algo particular que les sea propio, sin que se pierdan en la vaguedad é indecisión de un idealismo exagerado, ni en la grosería de un realismo, que sólo tiene el mérito de la imitación servil de la realidad; han de ser verdaderos *tipos* que reunan las varias cualidades que se encuentran diseminadas en distintos individuos. Los verdaderos tipos cómicos son más difíciles, si se quiere, que los mismos trágicos.

El *estilo* y *lenguaje* de la comedia deben participar de aquella llaneza, sencillez y flexibilidad que caracteriza á nuestras relaciones familiares, cuidando, lo mismo que antes hemos dicho de los personajes, caer en una entonación enfática y afectada, como en el prosaismo y vulgaridad de una conversación floja y descuidada. La facilidad y naturalidad en el diálogo y la pureza y corrección en el lenguaje, son condiciones que nunca deben faltar en la comedia, si ha de merecer los honores de la repetición y los aplausos una y otra vez prodigados.

Respecto á la *versificación*, debemos decir, que aunque admite

la prosa, cuando ésta es fácil, numerosa y espontánea, creemos que el verso es su forma más artística y adecuada. (1) El metro más generalmente seguido, es el octosílabo asonantado; sin embargo, se emplea con mucha frecuencia aconsonantado, formando las más armoniosas y complicadas estrofas, como redondillas, quintillas, décimas, etc. Los metros de arte mayor no deben usarse para la comedia, aunque nuestros grandes dramáticos del siglo de oro no tuvieron inconveniente en emplearlos alguna que otra vez.

16. Todas las comedias se dividen en tres clases ó tipos fundamentales, á los que pueden referirse todas las restantes denominaciones que tienen los retóricos, que son : *Comedias de carácter*, *comedias de costumbres* y *comedias de intriga ó de enredo*. Hay otras composiciones como los *sainetes* de que aquí no nos ocupamos, para examinarlas después.

La *comedia de carácter* es aquella que retrata ó representa vicios generales ó tipos comunes de debilidades humanas, como la *Verdad sospechosa*. Si estos tipos se exageran tanto que llegan á la caricatura se llama entonces comedia de *figurón* como el *Lindo Don Diego* y el *Marqués de Cigarral* de Moreto.

Las *comedias de costumbres* son las que tienen por objeto satirizar los vicios y defectos sociales, pintando un cuadro exacto de la vida y costumbres de una época dada. Esta es la clase más abundante y propia de la comedia, pues á ella pueden referirse las llamadas de *capa* y *espada*, las *históricas*, las *políticas* y las de *circunstancias*. Hoy reciben el nombre de comedias de *costumbres* todas las que se refieren á asuntos de nuestra época como por ejemplo : *A Madrid me vuelvo* de Bretón; *La Cruz del matrimonio* de Eguiláz. (2)

---

(1) Ya hemos dicho antes, los que con pretexto de la verosimilitud despojan á este género de la versificación, ignoran que ésta no se opone á la ficción teatral, donde buscamos siempre el placer estético, y donde, si oimos con gusto, por ejemplo, el *Sí de las niñas* de Moratín, nos halaga más y nos complace, si á la belleza de la fábula se unen los encantos de una versificación fácil, fluida y armoniosa, como la que nos ofrece, por ejemplo, *La Verdad sospechosa* de Alarcón y otras muchas que de nuestro teatro antiguo y moderno pudieran citarse.

(2) Se da el nombre de comedias políticas las que tienen por objeto ridiculizar actos de los gobiernos ó satirizar á cualquiera de los partidos políticos que aspiran al poder, y de *circunstancias* aquellas que deben su existencia á un acontecimiento de actualidad y pasajero. Se llaman comedias de *capa* y *espada* aquellas cuyo

Por último, se llaman *comedias de intriga ó de enredo* aquellas que su principal objeto es sorprender la atención de los espectadores con la multitud de lances y complicados acontecimientos con que la fábula va desarrollándose hasta llegar á un punto en que se produce cierta confusión y aturdimiento, pero que inmediatamente desaparece, explicada la causa ó resorte de que el poeta se ha valido para lograr su intento. Son de esta clase las famosas comedias de Tirso de Molina (Fray Gabriel Tellez) tituladas: *Por el sótano y el torno* y *Don Gil de las calzas verdes*; y las no ménos célebres de Calderón *La dama duende* y *Casa con dos puertas*.....; y la de Rojas titulada: *La confusión de un jardin*. A esta clase pueden agregarse las de *mágia* de que después hablaremos.

17. En las literaturas orientales se encuentran manifestaciones dramáticas que son verdaderas comedias, por más que el origen histórico hasta hoy conocido se haya puesto siempre en la literatura griega (1). No se perfeccionó aquí, sin embargo hasta Aristófanes, que escribió comedias que eran verdaderas sátiras políticas, sacando á plaza con sus propios nombres y figuras á personajes principales de Atenas, como puede verse en la titulada *Las Nubes*, que se ridiculiza la ciencia de Sócrates sacándole á la escena. Esto debió desagradar, y en la época de los Treinta Tiranos se prohibió esta clase de comedia que se llamó *antigua*. Poco sirvió la prohibición, pues al poco tiempo apareció bajo el velo de la alegoría la comedia *media* que era tan trasparente y mordaz como habia sido la antigua. También fué Aristófanes el que mejor representó esta clase en el *Pluto*. La ley intervino nuevamente y excluyendo los ataques persona-

---

argumento se refiere á la pintura de las costumbres, bellezas y defectos de nuestra sociedad en los siglos XVI y XVII en que los españoles usaban constantemente en su traje la capa y la espada: son ejemplos de esta clase la mayoría de las composiciones dramáticas de los grandes escritores dramáticos de los citados siglos.

(1) Unos han querido que, como la tragedia, se remonte la comedia á las fiestas religiosas celebradas en honor de Baco ó Dionisio; otros apoyándose en la etimología de la palabra comedia (*come, aldea;* y *oda, canto*; *canto de aldea*) dan el orígen de esta composición á la costumbre que los jóvenes de Grecia tenian, como los de Italia y España, de rondar de noche á sus novias, cantando canciones, y como á la vez á beneficio de la oscuridad y del incógnito, cantáran algunas otras personas satirizándoles y diciéndoles, lo que públicamente no podia decirse, aseguran que aquí tuvo su origen propio la comedia.

les, la comedia *nueva* se ocupa de los vicios en general. El representante de esta nueva forma es Menandro.

En Roma la comedia se produjo con cierta originalidad, si bien como toda la literatura latina fué una imitación de los modelos griegos. Cecilio, Plauto y Terencio fueron verdaderos poetas cómicos y sus obras inspiradas en Aristófanes y Menandro nos pintan y caracterizan las costumbres del pueblo romano. Cayó después la comedia en lastimosa decadencia y en los primeros siglos del cristianismo fueron tan obscenas y lúbricas las representaciones dramáticas en Roma, achaque en que siempre había pecado el teatro latino, que los Padres de la Iglesia condenaron con sobrada razón estas representaciones inmorales.

Al llegar la época del Renacimiento se quiso resucitar la comedia clásica, pero el espíritu y gusto moderno se sobrepuso, y se creó en Inglaterra y España la comedia nacional por Shakespeare y Lope de Vega. En Francia, y en el reinado de Luis XIV, floreció el célebre Moliére, que es uno de los primeros poetas cómicos del mundo.

En nuestra pátria tenemos un gran número de ellos, entre los cuales merecen citarse á Bartolomé Torres Naharro y Lope de Rueda, anteriores al Fénix de los ingénios Lope de Vega, creador del teatro nacional; y como continuadores que perfeccionaron la obra comenzada, Tirso, Alarcón, Rojas, Moreto, sobresaliendo entre todos D. Pedro Calderón de la Barca que es el mejor de nuestro parnaso; más tarde florecieron Zamora y Cañizares quedando después como agotada la vena cómica y precipitándose el teatro, como los demás géneros literarios en una lamentable corrupción y decadencia que duró desde mediados del siglo XVII hasta fines del pasado, en que Moratín, Iriarte, Forner y otros quisieron levantar el género cómico de su postración, aunque queriéndolo hacer bajo la pauta de la escuela *galo-clásica*. El primero con su ejemplo más que con las reglas, pues escribió varias comedias, *El Sí de las niñas*, *El Café*, *La Mogigata* y otras, empezó la nueva era del teatro nacional que se ha visto enriquecido en el presente siglo con las aplaudidas obras de Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y otros muchos que sería prolijo enumerar y que viven todavía.

LECCIÓN XLVI.

Géneros dramáticos.—18. Definición del drama.—19. Observaciones generales sobre esta manifestación.—20. Condiciones principales del drama.—21. Sus divisiones.—22. Origen y desarrollo histórico.

18. La palabra drama procede del griego *drao*, *hago*, significa por tanto *acción* y se define diciendo: *que es la representación de una acción humana interesante* y *conmovedora en la cual el conflicto dramático se resuelve armónicamente.*

Por la anterior definición puede comprenderse cuál es el verdadero concepto del drama; no se presentan ordinariamente en la vida las pasiones con la exaltación que la tragedia las reviste, ni lo cómico en ella es tan frecuente que estemos á cada paso riendo, sino que lo común en la vida es que las pasiones, los afectos y los intereses nos saquen del nivel ordinario y nos lleven hasta lo patético, que combinado y unido convenientemente con lo cómico produce un estado medio más general y humano que la tragedia y la comedia misma; este estado ó situación especial es lo que constituye la esencia del drama, cuya acción hemos calificado de humana por la generalidad con que en la vida aparece y por lo propio y natural que es esta situación para el hombre. Hemos dicho que es interesante y conmovedora, porque nada hay que excite nuestro interés y agite más vivamente nuestro corazón que ver en la escena representados nuestros mismos pensamientos y aspiraciones.

Pero lo que verdaderamente caracteriza al drama es el desenlace de la acción; porque después de haber puesto en excitación nuestra sensibilidad por la exacerbación de nuestros sentimientos y pasiones, después de haber gustado las conmociones de lo trágico y observar que el desequilibrio y roptura de la armonía va á ser un hecho y después de varias alternativas y

fluctuaciones entre lo terrible, feliz ó funesto del desenlace, empieza la tormenta á disiparse y aunque en su marcha haya producido algún desastre, aparece por fin el sol de la justicia alumbrando con vívidos resplandores el cuadro final del desenlace dramático, resuelto en el sentido del bien, y en provecho del protagonista ó de los personajes virtuosos del drama.

Es, pues, necesario que en él termine la acción armónicamente, es decir, que no se resuelva en contra de la razón y de la virtud, pero esto no quiere significar que deban excluirse del drama todos aquellos acontecimientos funestos que en la acción puedan presentarse, sino que no vayan nunca á descargar sobre el protagonista ó personajes principales de la acción, pues estos si alguna vez son víctimas de pasiones ó realizan el mal, lo hacen no como los personajes trágicos, sino por ignorancia ó desconocimiento de su verdadera situación. (1)

19. De lo que se ha dicho respecto al drama no vaya á creerse que es una suma de elementos trágicos y cómicos, sino que es más bien un género intermedio que participa de unos y otros, así que es muy difícil señalar en esta composición los verdaderos límites en que puede contenerse, pues como los matices y grados de las pasiones son tan distintos, no puede con facilidad precisarse el punto medio donde puede concluir uno y otro elemento, de modo que el drama procurará aprovechar indistintamente los elementos de la tragedia y de la comedia manteniéndose á igual distancia de ésta y aquella.

Mientras la comedia busca los aspectos más alegres y festivos de la vida y la tragedia los más terribles y dolorosos, el

---

(1) En el *Alcalde de Zalamea*, de Calderón, por ejemplo, sucumbe aquel capitán que ha deshonrado á la hija del protagonista, el cual después de haber apurado todos los recursos de la prudencia para salvar y remediar el honor de su hija, y en vista de la tenacidad del capitán que se negaba á subsanar su falta casándose con la que había violentado, le forma causa y le manda ahorcar inmediatamente. Este es un verdadero drama, perece en él el impúdico soldado y queda triunfante el limpio honor de Pedro Crespo, protagonista de la obra; hay consecuencias funestas para alguién pero no para los personajes principales del drama. Los espectadores después de haber seguido con vivo interés las peripecias de la acción, después de haber temido en algún momento que el crimen cometido en la hija de Pedro Crespo quedara impune, ven con satisfacción el desenlace y conclusión del drama, resuelto el conflicto del lado y con arreglo á los fueros de la virtud, de la razón y de la justicia.

drama se mantiene en lo sério y lo patético que es siempre para nosotros lo más interesante y conmovedor. Suele ser también condición del drama que enfrente, y como haciendo contraste con lo patético, que en él se desarrolla, se ofrezca lo cómico, como en el *gracioso* de nuestro teatro antiguo, pero este elemento no llega nunca á desnaturalizar el carácter del drama.

En resumen, el elemento esencial de la tragedia es lo sublime, el de la comedia lo cómico y el del drama lo bello; si la primera tiene por objeto despertar los más terribles afectos de la compasión y del dolor, si la segunda tiende á ver todas las cosas por el lado alegre y risible para corregir suavemente, el tercero busca en los afectos apasionados y patéticos la bella y profunda emoción que produce el cumplimiento de nuestros primeros deberes, y la subordinación de los deseos pecaminosos, y el imperio sobre nuestras pasiones.

20. Las condiciones de la *acción* del drama son difíciles de señalar, porque fluctuando esta composición entre los dos extremos opuestos de la tragedia y comedia, es preciso mucho tino é ingenio para mantenerse siempre á igual altura, pues es más fácil, una vez que la fantasía haya conseguido la tensión conveniente, ya para la elevación trágica ó la alegría de la comedia, continuar en estos estados que ir pasando poco á poco, sin intermitencias desagradables, ni bruscas salidas de tono en el verdadero terreno dramático, procurando dar aquella flexibilidad y propio colorido á las múltiples y complicadas situaciones que el drama presenta. Por regla general, en esta composición se le concede al poeta mayor libertad y licencia para la acción, episodios y detalles que en los géneros anteriores, y más amplitud también para el uso de las unidades dramáticas; pero á su vez exige una exquisita sensibilidad y mayor ingenio para disponer y combinar los varios lances escénicos.

Otro tanto puede decirse respecto á los *personajes*, que han de presentarse no tan pronunciados como en la comedia y tragedia, sino más humanos y manuales, pues su mérito consistirá precisamente en rodearlos de aquél colorido que la realidad presenta; en hacer que obren y se muevan por propios y naturales impulsos, desplegando delicada y hábilmente los dobleces y resortes del corazón humano, de modo que esta descripción y pintura responda exacta y artísticamente á la realidad y á lo que es el hombre, no de una clase determinada, no de tal ó

cuál época, sino al hombre en su síntesis general, al hombre de todas las edades y climas.

El *lenguaje* y el *estilo* participan también de la misma libertad en el drama que hemos reconocido para la acción y los personajes. La galanura sin grandes raptos ni descuidadas bajezas, la flexibilidad en el uno y otro para acomodarse á las distintas situaciones de la obra, y la naturalidad siempre, es todo lo que puede preceptuarse, dejando en todo lo demás entera libertad al poeta para que con su buen gusto é instinto artístico, sepa encontrar lo bello y excluir de su obra lo que no conspire directamente á realizar la belleza que es el objeto preferente del drama.

Puede éste escribirse en prosa, pero no hay duda que producirá mejor efecto si se escribe en verso; campea aquí el arte en todo su esplendor y gallardía y recorre en melodiosos períodos los varios matices de la pasión y los distintos afectos del ánimo; si hay dramas muy recomendables en prosa, no es ménos cierto que la índole de esta composición y sus condiciones de obra eminentemente patética y bella reclama con imperio el uso de una versificación rica, sonora y melodiosa; pero aunque la libertad de escoger la prosa ó el verso es concedida por todos los preceptistas al autor del drama, nunca se ha permitido que una parte de él se escriba en verso y otra en prosa, pues esto se opone ya abiertamente á las leyes fundamentales del arte.

21. Siendo tan dilatado el campo que el drama puede recorrer, tan distintos los afectos ó situaciones que pueden motivarlo, nace de aquí la dificultad que existe para hacer una clasificación exacta; se han fijado, sin embargo, tres puntos á los cuales pueden referirse todos los dramas, tales son los siguientes:

1.° La presencia ó ausencia del elemento cómico, que da origen á dos clases de dramas; unos que se llaman *Tragicomedias* y pueden servir de modelo muchos de los dramas de Calderón; otros, en que apenas aparezca el elemento cómico como la mayoría de los dramas modernos v. g., *El tanto por ciento* de Ayala.

2.° La intensidad de la acción ó el carácter del desenlace; admite también esta clase dos géneros, unos que suelen llamarse *dramas-trágicos*, como el *Alcalde de Zalamea*; y otros que se les denomina *sentimentales*, *alta-comedia*, como *El Delincuente honrado* de Jovellanos.

3.º Por último, sirve de base también para la clasificación, la clase de asuntos que el poeta elige para su obra; originándose de aquí tres manifestaciones distintas: *Drama de carácter*; *drama histórico* y *drama filosófico-social*.

El drama de *carácter* es, como la comedia de este mismo nombre, el que tiene por objeto principal pintar las luchas interiores del corazón y los afectos más caros de la vida, suele llamarse también drama psicológico, y es el que presenta tipos y caracteres más perfectos y que mejor personifiquen la conciencia humana; pueden servir de ejemplo muchos de los poetas de la actualidad, especialmente *El gran galeoto*, de Echegaray.

El *drama histórico* es aquél que se inspira en algún hecho ó personaje histórico con el objeto de retratar la vida, sentimientos y costumbres de aquella época ó aquella sociedad á que se refiere, puede ser también un verdadero drama de *costumbres*: ejemplo de drama histórico: *La Jura en Santa Gadea* de Hartzembusch.

El drama *filosófico-social* es aquél que expone como asunto de su argumento un problema trascendental é importante para nuestra vida, ya se refiera á nuestro destino ya también á las relaciones sociales. Hoy dia tiene esta clase de dramas mucha aceptación, sin que pueda decirse que sea exclusivo de este tiempo, pues nuestros grandes dramáticos fueron muy aficionados á este género, como pueden servir de ejemplo los inmortales de Calderón titulados, *La vida es sueño* y el *Mágico prodigioso*.

22. El origen del drama se encuentra en la Edad-Media y su desarrollo y florecimiento en la Moderna. Verdad es que los descubrimientos de los orientalistas han dado por resultado el hallazgo en la literatura de la India de composiciones que son verdaderas comedias, como en la lección anterior hemos dicho, y entre ellas una que tiene todas las condiciones de verdadero drama titulado *Sakuntala*, y su autor *Kalidasa*, pues ni en Grecia ni en Roma fué conocido este género. Nació según unos, de los *misterios* ó *moralidades*, ó según otros de los *juegos de escarnio* en la Edad Media; pero no llegó á tomar carácter definitivo y popular, hasta que Shakespeare y Lope, recogiendo en sus respectivos países la inspiración popular, formaron los teatros nacionales inglés y español. Todos los que hemos citado como autores de comedias en nuestra pátria, lo son también de bellísimos dramas.

En Alemania merecen citarse como muy importantes autores de esta clase de composiciones á Gœthe y Schiller, y lo son igualmente notables en Francia Víctor Hugo, Dumas y otros muchos que florecen en la actualidad. En España en la época presente han escrito dramas de importancia D. Abelardo Lopez de Ayala, D. Juan Engenio Hartzembusch que ya han muerto; don José Zorrilla, D. Antonio García Gutierrez y D. José Echegaray, que aún viven, y muchísimos otros que sería largo enumerar.

LECCIÓN XLVII.

Géneros dramáticos.—23. Clasificación de las obras dramáticas que se apartan en algo de las condiciones anteriormente establecidas.—24. Primer grupo ó composiciones en que lo dramático no constituye lo esencial de la obra: el *drama teológico*, el *auto sacramental*, etc.—25. Segundo grupo, degeneración del elemento cómico: *entremés*, *sainete*, etc.—26. Tercer grupo: combinación de la dramática con la música: *ópera*, *zarzuela*.

23. En las lecciones anteriores hemos hablado de los géneros dramáticos propiamente tales, en la presente nos vamos á ocupar de aquellos que, ó no tienen de dramáticos más que las formas exteriores, siendo en el fondo composiciones épicas, líricas ó novelescas; ó degeneraciones parciales de lo cómico; ó combinaciones en fin de la dramática con la música. A tres grupos pueden reducirse, pues, todos los géneros que llamaremos *secundarios* en la dramática y que consideramos como degeneraciones de la tragedia, la comedia y del drama que son los que únicamente merecen el calificativo de dramáticos.

El *primer grupo* de estas composiciones comprende todas aquéllas, que adoptando sólo la forma dramática son en el fondo épicas, líricas y novelescas ó puramente fastásticas; en ellas el objeto principal consiste en desarrollar un asunto que pertenece á la poesía épico-religiosa y que siendo principios abstractos ó argumentos sobrenaturales, tienen por fin principal la moralidad ó enseñanza, ó también lucir ingenio el poeta con los sucesos sorprendentes que ofrece, y que no son otra cosa que motivos para desarrollar sus condiciones artísticas; ó por último el desenvolvimiento de algún problema trascendental que por su carácter abstracto necesite materializarse por la representación. Comprende este grupo: *El drama teológico*; *El auto sacramental*; *El drama fantástico-simbólico*; *La comedia mitológica, de magia* y de *espectáculo*; *El drama pastoril* y la *Loa*.

El *segundo grupo* lo constituyen las degeneraciones de la comedia, ó sean aquéllas que siendo en realidad dramáticas se distinguen ya por la exageración del elemento cómico, ya por lo reducido de su extensión y se han considerado siempre aparte de la comedia; tales son, el *pasillo*, el *entremés* y el *sainete*.

En el *tercer grupo* entran las combinaciones de la dramática con la música, y aunque de esta unión sale perjudicada la primera, que queda reducida á simple motivo, nos ocuparemos, sin embargo, de la *ópera* y *zarzuela* que son los géneros principales de este grupo. (1)

24. Entrando á examinar los que corresponden al primer grupo, empezaremos por el *drama teológico* que consiste en presentar una acción sobrenatural y divina realizada, unas veces por personajes divinos, como los dioses del paganismo, los ángeles, santos y demonios en la religión cristiana, con el objeto en unos casos de desarrollar un asunto dogmático y teológico y en otros con el fin de sensibilizar los principios y creencias religiosas. Estas dos clases dan orígen al *drama teológico* y al *teológico histórico*. (2)

Autos sacramentales. Se llamaron así las representaciones que en los siglos XVI y XVII principalmente servian para celebrar la fiesta del *Córpus* en las más populosas ciudades de España. Es una composición *alegórica* en la que á semejanza del drama teológico se pone en acción un asunto, que abstracto ó dogmático, lleva á los espectadores una enseñanza moral, ó la exaltacion, entusiasmo y reverencia de la institución del misterio eucarístico. Los personajes del auto sacramental son casi siempre la

(1) Como nosotros hemos considerado lo esencial de la dramática, la intervención del hombre como autor de la acción, decimos que los géneros del primer grupo no son esencialmente dramáticos, porque los personajes no siempre son hombres y la acción suele ser sobrenatural. Los del segundo hemos dicho que son una *degeneración*, porque la obra es verdaderamente dramática, y las del tercero *combinación*, porque con efecto entran elementos dramáticos y musicales.

(2) Estas composiciones no son dramáticas más que en la forma, pues tienen siempre un carácter épico y una tendencia á moralizar y enseñar, por lo cual, deben atemperarse á los preceptos establecidos al tratar de la poesía épica, guardando además las exigencias de la representación. En todas las literaturas hay ejemplos de esta clase; los dramas indios todos participan de este carácter religioso y en Grecia se cita al *Prometeo* de Esquilo como modelo de *drama teológico*. En la Edad Media abundan las *moralidades* y *misterios* y la representación de la *Danza general de la muerte*; y como *dramas teológico-históricos* los que tienen por objeto representar el *nacimiento* y *pasión* de Jesucristo.

personificación de ideas abstractas como la *Fé*, la *Idolatría*, la *Virtud*, la *Justicia*, el *Pensamiento humano*, la *Muerte*, etc. etc. (1)

Drama simbólico fantástico. Parecido al drama teológico y al auto sacramental es esta composición, en la que se desarrolla una acción fantástica, ideada por el poeta con el objeto de deducir una enseñanza filosófica ó esclarecer un punto metafísico y aún á veces una cuestion social. Los personajes suelen ser alegóricos; unas veces hombres, y otras hombres y séres sobrenaturales. (2)

Comedia mitológica, de magia y de espectáculo. Estas tres manifestaciones se asemejan por el fin que á las tres caracteriza de sorprender al espectador con las inesperadas trasformaciones que en ellas se verifican, ó halagar su vista con la brillantez y riqueza de los trajes, decoraciones y mutaciones escénicas. (3)

Drama pastoril. No es tampoco esta composición una verdadera obra dramática, pues que no es otra cosa que la representacion de varios episodios de la vida del campo, para hacer más sensibles los cuadros naturales, y tiene por exclusivo objeto poner en acción y representar la poesía bucólica. (4)

---

(1) Desde tiempos muy antiguos fué costumbre en España solemnizar el dia del Córpus con fiestas populares donde hacian un gran papel los *gigantones* y la *tarasca;* inspiradas en un sentimiento más artístico fueron después las representaciones escénicas llamadas *autos*, que la mayoría de nuestros grandes poetas escribieron, pero que no llégaron á todo su esplendor y magnificencia hasta el siglo XVII en que Don Pedro Calderón de la Barca hace con los autos lo que habia hecho con el teatro, levantarse con el imperio y sobreponerse á los que antes los habian escrito y mejorándolos sobre todo en la regularidad de la fábula y plan general, en la riqueza, profundidad y trascendencia del asunto alegórico-eucarístico, y en la variedad y aumento de formas bellas y poéticas; suyos son los autos sacramentales titulados, *La serpiente de metal, La cena de Baltasar* y otros muchísimos.

(2) Tiene poco de dramática esta composición y participa más del carácter subjetivo y lírico por ser una creación puramente caprichosa é individual del poeta. El *Manfredo* de Lord Byron es un poema de esta clase y en nuestra literatura puede citarse *El desengaño de un sueño* del Duque de Rivas.

(3) Las comedias mitológicas toman su argumento de las metamórfosis de los dioses gentílicos, las de magia estriba su mérito en los repentinos cambios y mutaciones de escena y decoraciones, que sorprenden y complacen con la maquinaria teatral, y las de espectáculo son casi lo mismo que las de magia, aunque domina en ellas más los cambios de escena y las decoraciones grandiosas que las trasformaciones de los personajes.

(4) El drama pastoril es una Égloga de grande extensión cuyos personajes son pastores y cuyo asunto son las luchas y rivalidades amorosas, ó la pintura de sus

Por último, se llama *Loa* á una composición que tiene por objeto enaltecer ó conmemorar un fausto acontecimiento ó ensalzar á un personaje; generalmente el asunto es alegórico y recibe varias denominaciones y nombres según el motivo que celebre; mereciendo el nombre especial de *apoteosis* cuando tiene por objeto enaltecer y celebrar á los grandes hombres, militares, artistas ó poetas. El *monólogo* es una composición en que un sólo personaje expone sus ideas é impresiones sobre un acontecimiento que hace poco ha ocurrido ó un hecho que le impresiona y preocupa. (1)

25. El *segundo grupo* lo componen el *pasillo*, el *entremés* y el *sainete* que son verdaderas composiciones dramáticas, aunque de muy sencilla y poco complicada acción y predominando el elemento cómico.

El *pasillo* es una composición reducidísima, que se destina á servir de entretenimiento á los espectadores, ya en el intermedio de los actos, ya como fin de fiesta, y se contenta con presentar dos ó tres personajes que dén lugar al poeta para lucir su *vis cómica* y producir la risa en el público.

El *entremés* viene á ser una cosa igual á la anterior aunque de alguna mas extensión; está también destinado á representarse en los intermedios de los actos; se distingue por su sabor fuertemente satírico y burlesco á la manera de los platos excitantes que se ponen en las mesas para provocar el apetito y abrir las ganas de comer, de donde tuvo su origen y se aplicó después la palabra *entremés*.

El *sainete* (2) es una comedia de argumento sencillo y redu-

---

costumbres sencillas. Puede citarse como modelo *Las bodas de Camacho* de Meléndez Valdés.

(1) Son poco usadas estas composiciones y puramente de circunstancias: *monólogos* también suelen llamarse los prólogos con que presentaban y explicaban en el teatro antiguo los antecedentes de los argumentos de las composiciones que se iban á representar.

(2) También quieren que como la anterior tenga la misma procedencia la palabra *sainete*, pues significa el sabor pronunciado de las salsas de los manjares. En la dramática es una composición picante y burlesca destinada á ridiculizar los vicios y defectos de las clases populares, y escrita para servir de fin de fiesta en las funciones teatrales, con el objeto de producir una reacción en el ánimo de los espectadores, que después de haber sentido las excitaciones violentas de la pasión trágica ó de la emoción dramática venga á nivelarse y tranquilizarse con los chistes y bufonadas de los personajes del sainete, de modo que neutralizado el terror y la moción

cido, de personajes vulgares y asunto puramente picaresco y satírico, que se diferencia de ella en que el elemento cómico es más pronunciado y el lenguaje suele ser desvergonzado y libre, y el estilo sin artificio alguno, y con el abandono mismo de las clases plebeyas y vulgares cuyas costumbres y vicios intenta zaherir y ridiculizar. (1)

26. *Combinaciones de la dramática con la música.* Las composiciones dramáticas han admitido la música como medio de producir de este modo mayores emociones bellas y recursos artísticos, pero de esta unión ha salido perjudicada la dramática, que al juntarse con la música ha perdido sus más preciadas cualidades y quedado reducida á ser simple motivo, y como si dijéramos, el esqueleto que la música ha de aprovechar para lucir sus bellos recursos y llenar con sus armonías el vacío que ese esqueleto presenta. El *drama lírico* puede ser de dos modos; ó en todo él domina el canto y la música sobre la declamación y la representación dramática y entonces se llama Opera, ó sólo tiene lugar en algunos momentos, quedando los restantes en las condiciones puramente dramáticas y se denomina Zarzuela.

La *ópera* ó *drama-lírico* y también *melodrama* es la composición más importante de las combinaciones de la dramática con la música, en su argumento se desarrollan acciones interesantes y heróicas, pero poco complicadas y sin detalles ni episodios que la música no admite; esta acción y argumento no es otra cosa que el motivo ó pretexto para que el músico luzca los primores de su arte y exprese por medio de ella todos los sentimientos que las situaciones de los personajes puedan sugerirle. Como composicion literaria queda reducida á muy exiguas proporciones, y

---

de afectos promovidos en la obra principal salgan del teatro contentos y satisfechos. Esta costumbre es tan antigua como el teatro, pues entre los griegos se usaba también después de representar las *Trilogias*, ó sean tres tragedias relativas á un mismo asunto, concluir con otra pieza dramática en que los sátiros y personajes burlescos alegraban con sus chocarrerías y desvergüenzas.

(1) Los mejores sainetes en castellano son los de don Ramón de la Cruz que floreció á fines del siglo pasado y son muy recomendables, porque además de ser una pintura exacta de las costumbres de nuestro pueblo en aquella época, se recomiendan por la naturalidad y fuerza cómica, sin incurrir en las chocarrerías y bufonadas que en otras obras provocativas y desvergonzadas de este género se notan. Merecen leerse de don Ramón de la Cruz los celebrados sainetes titulados *Manolo*, y *La Casa de Tócame-Roque*.

el poeta tiene que sujetarse en la versificación y en los lances que presenta á servir sólo de apoyo á la música. Como ésta se expresa en multitud de instrumentos y el canto sirve para manifestar los conceptos literarios, éstos son poco oidos por los espectadores que se preocupan casi exclusivamente de los números y estrofas musicales. (1) Las óperas se dividen en óperas sérias que toman sus argumentos de la historia y la mayor parte de las veces de composiciones dramáticas acreditadas y aplaudidas, como el *Trovador* y el *Fausto:* hay óperas en que interviene lo cómico que á poco que se exagere produce lo grotesto y á las cuales los italianos han llamado óperas *bufas.*

La *zarzuela* es otro género que resulta de la combinación de la dramática con la música, pero aquí ya el primer elemento tiene más importancia, quedando el segundo sólo para los momentos más interesantes y apasionados de la acción. El *libreto*, asi se llama la parte literaria, requiere aqui mayores condiciones que el de la ópera y casi, casi puede decirse que es una verdadera comedia, y que como ella puede recibir los nombres de: *zarzuela de costumbres*, de *intriga* ó *enredo*, de *espectáculo*, etc.; según sea el carácter del argumento que contenga.

En Italia y Alemania es donde mejores óperas se han compuesto y allí hay que buscar los mejores *libretistas* de ellas, en particular en el primer punto, pues la ópera italiana tiene en todas las grandes capitales del mundo teatros exclusivamente consagrados á ella. Son notables en ese pais como libretistas Metastasio y Romani.

La zarzuela ha tenido especial aceptación en Francia y en España, donde aunque en siglos anteriores hubo de conocerse, fué acogida en el presente con verdadero entusiasmo y donde se encuentran ejemplos de ella muy apreciables; bien que desde la aparición del género *bufo* se ha indicado su decadencia. Son no-

---

(1) En la ópera conviene distinguir: las *arias* que es el canto alto y entonado de un sólo personaje, los *duos* que es un aria doble, el *terceto, cuarteto*, etc., que son la combinación de tres, cuatro ó más personajes; el *recitado* que son aquellos momentos de menos pasión en el canto y que se parecen á un diálogo acompañado sólo y sostenido por notas musicales, los *coros* que son aquellos cantos generales que expresan la opinión general y los sentimientos comunes, y sirven para que la música despliegue sus recursos y sean como un desahogo y descanso de los momentos de pasión.

tables como autores literarios de zarzuelas en Francia, Scribe; y en España, Calderón y en nuestros dias Ventura de la Vega, Olona y otros.

Por último, hay otras composiciones mixtas de drama y música, como el *Vaudeville* francés, que es un sainete en que los actores cantan ligeras canciones, y las *tonadillas* y *jácaras* españolas que son canciones picarescas y satíricas unidas por una acción sumamente sencilla y corta y de las que poco puede decirse, bastando sólo su enunciación indicando el asunto que las motiva.

PARTE ESPECIAL.

TRANSICIÓN DE LA POESÍA Á LA PROSA.

Género novelesco.

LECCIÓN XLVIII.

1. ¿Porqué es género de transición la novela?—2. Concepto y definición de ella.—3. Cuestión acerca de su legitimidad en el arte.—4. Importancia social de la novela.—5. Causas de su preponderancia en la época actual.

1. Terminado ya el estudio de los géneros poéticos, que adoptan la forma rítmica, tócanos pasar á examinar los que no tienen esta forma ó sean los prosáicos, pero como ya hemos dicho que el tránsito de unos á otros no es posible hacerlo dando saltos bruscos y violentos, y que necesariamente hemos de encontrar alguno que nos facilite y allane el paso desde los que son genuinamente poéticos á los prosáicos, este no puede ser otro que la novela que va á ser ahora el objeto de nuestras investigaciones.

Para justificar el calificativo que le hemos dado de género intermedio, es preciso determinar los elementos poéticos y prosáicos que informan la novela, y deducir de esto el carácter que le corresponde. En primer lugar esta composición es por su fondo una obra poética, pues el novelista como el poeta tiene libertad absoluta para escoger su asunto, para desarrollar su

pensamiento, y dispone libremente de todos los recursos que la fantasía pueda prestarle para realizar su concepción; poética es, como en el poema épico, la disposición y desarrollo general de la fábula novelesca y la variedad de sus incidentes y episodios; poéticos, como en la lírica, son los sentimientos, las reflexiones y los raptos que á veces se permite el novelista intercalar en su obra; y poética, como en la dramática, es la pintura é individualización de los personajes, el movimiento y representación de ellos y el diálogo animado y vivo con que en determinadas ocasiones procede el novelista en el desenvolvimiento de su concepción.

Pero si bien la novela reune elementos épicos, líricos y dramáticos, que le dan un carácter marcadamente poético, en cambio por su forma, por la naturaleza de la mayoría de los asuntos que toma por argumento y por muchísimas de sus condiciones formales es un género prosáico. El lenguaje sujeto á una forma rítmica no lo acepta en modo alguno, porque este elemento artístico está en contradicción con la realidad histórico-humana y material que la novela intenta representar. No hay, pues, duda que participando de estos distintos caracteres no puede colocarse buenamente ni entre los géneros puramente poéticos, ni entre los prosáicos, sino que corresponde como hemos dicho á los de transición entre la poesía y la prosa.

2. Según lo que llevamos manifestado puede comprenderse cuál es el verdadero concepto de la novela. Ante todo es preciso afirmar que el hombre y la acción humana es y constituye siempre el fondo de toda novela; que ésta tiene mucho de común y semejante con la poesía épica principalmente en ser una narración interesante y bella, aunque el campo donde se mueve la novela es muchísimo más extenso y ámplio, porque lo mismo pueden ser los personajes de ella grandes, ilustres y heróicos, como humildes, desconocidos y pícaros; la novela, á diferencia del poema épico, que busca la entonación y solemnidad, se complace en lo vario, inconstante y común de la vida. Pero la novela á su vez tiene de la dramática el movimiento contradictorio de las pasiones, las luchas constantes de la vida y los conflictos, en fin, que forman la trama y argumento perenne de nuestra existencia.

La novela, pues, se ha definido diciendo: *que es la narración y representación de una acción humana de carácter ficticio, pero*

verosímil, bella é interesante y *cuyo medio de expresión es el lenguaje prosáico.* Si examinamos cada uno de los términos de esta definición vendremos en conocimiento de todo lo esencial que hay que saber sobre la novela. Es *narración* y *representación* porque adoptando la forma general de la épica y de la dramática, la novela comprende á ambas (1); es *acción humana* porque la novela no quiere otros asuntos que aquellos que se refieren á la vida del hombre, y con predileccion aquellos que tienen un carácter íntimo y privado, y que se refieren á lo más recóndito y escondido de ella, huyendo de los que son patrimonio del público y de la historia y complaciéndose en los que más vivamente representan nuestra interioridad; es *ficticia* para distinguirla por completo de la historia, que si alguna vez la toma por asunto es precisamente para describir en el personaje ó acontecimiento que ella acepta lo que por individual y pequeño es impropio de la narración histórica, completándolo y aclarándolo enteramente; esta ficción, sin embargo, debe tener una condición indispensable, la *verosimilitud*, atemperándose al carácter del personaje ó del suceso, si es histórico, y á las leyes generales de la realidad, si es de la invención exclusiva del novelista; se dice que sea *bella é interesante*, como requisito esencial de toda obra artística; y por último, ha de ser expuesta por medio del *lenguaje prosáico* para diferenciarla así por completo de todas las composiciones puramente poéticas.

3. Igual cuestion que dijimos dividía en las composiciones dramáticas á críticos y moralistas, sobre la legitimidad que alcanzaban en el terreno del arte, existe sobre la novela, y aún si se quiere, más enconada y vehemente por ser acaso este género más popular y estar individualmente más generalizado en la época actual. Las mismas razones que allí dimos las damos aquí por reproducidas; el abuso de una cosa no puede condenar la

(1) La novela es narrativa en cuanto el autor ó uno de los personajes cuenta y refiere la acción con todos sus detalles, describe los sitios y personajes y forma un verdadero cuadro plástico y figurativo; es representación, porque aunque no aparezcan tan de bulto como en la escena los lugares en que la acción se realiza y los indivíduos que toman parte en ella, es tan rica, particular y determinada la pintura de los objetos, tan vehemente y rápido el movimiento de las pasiones y tan individual y determinado el carácter de los personajes que el lector llega con facilidad á conocer y distinguir en las palabras que usan y en las ideas que exponen á los personajes mismos que las dicen, como si materialmente los estuvieran viendo.

cosa misma: la novela es una manifestación bella, necesaria y esencial á nuestra vida, es un ejercicio y función propia de nuestra imaginación que en busca del ideal, y anhelando algo que sea más puro que lo que nos cerca, se complace y extasía en la creación de estas ficciones imaginarias.

Todo lo que se declame contra la novela es completamente absurdo é inútil, porque no es este el modo de mejorarla, si va por malos caminos; ni ha de adelantarse gran cosa en el mejoramiento de las costumbres por querer desterrar una manifestación artística que tiene su origen y fundamento en la naturaleza misma del hombre. Escríbanse novelas que respondan exactamente á las condiciones artísticas y bellas de esta composición, y, si así es, tenderán indudablemente á la realización de lo verdadero y de lo bueno á que toda obra bella conspira: dénsele al público novelas donde el interés artístico y el humano preponderen y esta será la manera mejor y más concluyente de desterrar y condenar á perpétuo silencio á los que, olvidando la misión moralizadora del arte y de la belleza, escriben novelas para halagar las malas inclinaciones de las muchedumbres, y los instintos depravados del hombre individual, ó se complacen en la pintura y realismo grosero de las más repugnantes manifestaciones de la vida.

4. Mucha se dijo que era la importancia social del teatro, por lo que hasta cierto punto se explicaban y comprendían las debatidas cuestiones sobre su legitimidad; pero es mucha mayor la influencia de la novela y por eso decimos también que son más acaloradas estas cuestiones. La novela no produce una impresión tan viva como el drama, pero si más profunda y duradera, y por lo tanto de mayor trascendencia; en el teatro vemos moverse, hablar y hacer á los personajes, y esto causa en nosotros una conmovedora impresión, pero al poco rato suele desaparecer y perderse, más al leer una y otra vez una novela en que vemos retratada con admirable exactitud nuestra vida ordinaria, al releer en ella los pensamientos que el autor ha puesto en boca de los personajes, que son nuestros mismos pensamientos é ideas, al ver como se pinta y colorea el ideal á que nosotros también aspiramos, y aún muchas veces se logra verle realizado en la novela el ideal propuesto, nuestra fantasía se exalta, el pensamiento se acalora y la voluntad, por fin le presta su aquiescencia y apoyo decidido, hasta el punto de inclinar-

nos á obrar y tener como deseo vehementísimo el concordar nuestra vida con el modelo propuesto en la novela (1).

Pero esta influencia la comprenderemos mejor, si consideramos que la novela es el resumen y compendio de todas las demás manifestaciones literarias, pues encierra las grandiosas narraciones de la épica, el análisis psicológico y los sentimientos apasionados de la lírica, el movimiento, la lucha y contraste dramático, la enseñanza de la didáctica, la seriedad de la historia, la agudeza de la sátira y lo real y propio de la vida. Su argumento puede tomarse de cualquier parte, lo mismo de un aspecto que de otro, ora elevado y trascendental, ora mediano y común; pero siempre tomando por base la realidad de la vida, los aspectos comunes de la existencia, y prestándose lo mismo á las elucubraciones del filósofo, que á las travesuras del pícaro, lo mismo á los inocentes entretenimientos del hombre sencillo, que á las corrompidas costumbres de la sociedad estragada y envejecida de las ciudades populosas; y todo esto haciéndolo en un lenguaje fácil, natural, sin artificio alguno, para hacerse inteligible á los sábios y á los ignorantes, á los cuidadosos y á los descuidados; en una palabra, popularizando y llevando hasta los más modestos hogares y los más pobres albergues las ideas morales, científicas, históricas y sociales.

5. Para terminar esta lección diciendo todo lo que corresponde á la novela en general, nos falta señalar las causas de porqué este género goza de mayor preponderancia que los demás literarios en la época presente y mayor también que en las demás de la historia.

Una de las causas principales del desarrollo extraordinario que la novela ha alcanzado en la época moderna es la constitución especial de la familia y la complejidad de relaciones que forman la base de las sociedades actuales (2). Por tanto la no-

---

(1) Cervantes presenta á su héroe Don Quijote influido por la lectura de los libros de caballerías hasta el punto de haberle vuelto y secado el seso, y creerse él mismo caballero andante, y saca de esta situación partido inmenso; prueba é indicio claro de la influencia que este género tiene para la vida, y razón que no debe olvidar el novelista para encauzar todas sus concepciones por el camino de la moral y del arte.

(2) Es verdad que en todos los hombres y en todos los pueblos por salvajes que aquellos sean y por rudimentarias que aparezcan las relaciones de éstos, existe en todos ese gusto y atractivo vehemente que tenemos por oir relatar todos aquellos

vela en la época moderna no es ya el cuento rudimentario de la India, de Grecia y de Roma, ni los legendarios y fantásticos *libros de caballería* de la Edad media, sino la novela artístico-reflexiva moderna que analiza, describe, pinta las amplisimas relaciones de la vida actual y señala los distintos rumbos y tendencias de la actividad humana en la época presente.

Por otra parte, la novela ha heredado y recogido los aplausos que la poesía épica recogiera en edades pasadas. Se acomoda lo épico más aquellas sociedades de suyo formalistas y externas y la novela se aviene mejor con estas que tienen relaciones más intimas é individuales; por eso hoy no se concibe que nadie pueda interesarse por una narración épica, y cualquiera ficción novelesca reune y lleva tras si multitud de lectores (1).

Por último, el carácter realista que la novela tiene, por ser manifestación y narración de los varios aspectos de la vida, y el estar escrita en prosa que la hace más accesible y fácil á todas las jerarquías sociales y á las varias inteligencias, junto también á la facilidad con que se multiplica un escrito por medio de la imprenta que á millares los reproduce y abarata y populariza, pues en las sociedades antiguas los libros eran rarísimos y las creaciones bellas debian cantarse en la plaza pública con el objeto de que gozasen y percibiesen sus bellezas el mayor número posible de gentes; pero hoy, que los libros se reproducen con pasmosa facilidad y que están al alcance de todas las fortunas,

---

acontecimientos y proezas que tienen algo de sorprendente y maravilloso, de atrevido y fantástico y que en forma de cuento escuchamos á nuestros mayores é importunamos cuando niños para que nos lo cuenten y refieran; pero la novela artística, reflexiva, que es á lo que ahora nos referimos, no tiene lugar sino cuando la situación del hombre en el seno de su familia es por lo menos tan definida y respetada como en sus relaciones para con el Estado; cuando las relaciones son múltiples y varias, cuando la mujer es la reina del hogar doméstico y se le concede la representación que en la vida de la familia y en la interioridad de la casa le corresponde.

(1) Cada género literario responde á una organización social y así como la épica respondia al mecanismo de aquellas sociedades antiguas donde el hombre era sólo considerado, no como individuo, sino como elemento social de aquella vida sencilla, acompasada y sin variedad, la novela representa y responde á la organización rica de la sociedad de nuestro tiempo, y á las multiplicadas relaciones que nos ligan ya con la familia, ya con el Estado, ya con los fines de la vida que se llaman ciencia, religión, política, arte, derecho, etc., etc.

PARTE ESPECIAL.

COMPOSICIONES EN PROSA.

SECCIÓN PRIMERA.

La oratoria.

LECCIÓN L.

1. Concepto de la oratoria y distinción entre las palabras *oratoria* y *elocuencia*.—2. Relaciones con la poesía y la didáctica: definición de la oratoria.—3. Caracteres generales de la oratoria.—4. Su importancia é influencia social.—5. Partes que su estudio comprende y breve resumen histórico de su desarrollo.

1. Compréndense bajo la denominación de oratoria todos los discursos pronunciados ante un auditorio más ó menos numeroso con el objeto de conseguir un fin determinado, recibiendo los nombres de *discursos*, *peroraciones*, *pláticas*, *sermones*, *alocuciones* y *arengas* según el distinto asunto que los motive y el lugar ú ocasión en que se pronuncien.

La oratoria es uno de los géneros literarios que hemos considerado en la división general establecida y que corresponde á las composiciones *bello-útiles* por su fondo, ¡y *prosáicas* por su forma. Tiene por fin la oratoría llevar el convencimiento y la

persuasión de lo que pensamos y creemos al ánimo de los demás, y ha conseguido su objeto cuando los que escuchan ponen en práctica lo propuesto por el orador.

Se han confundido y usado muchas veces como sinónimas las palabras *oratoria* y *elocuencia*, pero son cosas distintas que ni pueden ni deben confundirse. La oratoria es el arte de persuadir; la elocuencia es como dice Capmani «*el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro*»: la oratoria es un arte; la elocuencia es uno de los medios para realizar ese arte; la oratoria es el conjunto total de medios para convencer y persuadir; la elocuencia es aquella capacidad y aptitud nativa del hombre para trasmitir á otros los afectos, las pasiones más patéticas y vehementes; el orador se hace, el hombre elocuente nace (1).

2. La oratoria participa en cierto modo de los fines y caracteres de la poesía y de la didáctica. Tiene por objeto aquélla realizar la belleza y ésta investigar y exponer la verdad; pero la oratoria tiene un fin más práctico que ambas y tiende derechamente á convertir en realidades lo que en ellas es sólo una especulación teórica. La oratoria se alimenta de la contradicción y de la lucha y tiene su principal asiento en las encontradas y opuestas opiniones de los hombres y en sus diferentes sentimientos, impulsos y pasiones. La poesía se dirige exclusivamente á la sensibilidad y la entusiasma con la fascinación que la belleza produce; la didáctica lleva á nuestra inteligencia las gratas satisfacciones que el descubrimiento de la verdad nos proporciona, pero la oratoria toca á la vez á la sensibilidad á quien electriza y conmueve por la presentación y evocación de todos los recursos de la poesía y convence y reduce á la inteligencia con las pruebas, argumentos y razones que presenta; es decir,

(1) La elocuencia tiene su especial manifestación en la palabra hablada, pero no es exclusiva de ella esta cualidad brillantísima; puede haber elocuencia en las acciones, en los gestos, en las miradas, en los cuadros, etc.; así decimos con frecuencia: «ese hecho es muy elocuente», «la elocuencia de aquella mirada»; pero sólo en la palabra hablada es donde consigue la elocuencia sus más señalados y constantes triunfos; porque la palabra se presta de tal manera á servir de elemento plástico y dócil á la elocuencia que con ella nos arrebata y nos subyuga, nos apasiona y nos desanima, produciendo en nosotros el ardor más exaltado ó el terror más nimio; con ella nos embriaga y fascina, nos entusiasma y enloquece y nos hace, en fin, pasar rapidamente del quietismo más glacial á la actividad más vertiginosa.

que la oratoria se dirige á la vez á la sensibilidad y á la inteligencia, apoyándose siempre en la verdad, y haciéndolo particularmente al corazón y á la voluntad para convertir en acción lo que sólo es idea especulativa, y como muy poética y exactamente dijo San Agustín: *ut veritas pateat, ut veritas mulceat, ut veritas moveat.*

No quiere tampoco esto decir que la oratoria sea la suma de elementos poéticos y didácticos, sino la compenetración y delicada mezcla de unos y otros. El fin principal de la oratoria es la persuasión y como ésta se dirige y encamina con predilección á la voluntad, que á su vez necesita para moverse y determinarse que antes se convenza el entendimiento; una vez conseguido esto con los elementos didácticos, vienen los patéticos á persuadir á la voluntad y mover el corazón. Es cierto que la verdad en la oratoria no ha de exponerse con la aridez y monotonía que en la didáctica, sino con el calor y la animación de la pasión y el sentimiento, uniéndose como hemos dicho ambos elementos, y reuniendo el orador las cualidades de talento y profundidad del filósofo y la imaginación y riqueza de sentimiento del poeta.

De todo lo expuesto se deduce que la oratoria es un arte complejo y difícil, porque no siempre concurren en un sólo hombre estas importantes y opuestas cualidades, y á la vez se reconoce como verdadera la definición que de ella han dado los modernos preceptistas, cuando han dicho que es la *expresión artística* y *bella de la verdad ó del bien, hecha por medio del lenguaje oral, con el objeto de convencer, persuadir* y *mover á los hombres á un fin determinado* (1).

3. El carácter, pues, general y distintivo de la oratoria es la *persuasión por medio de la palabra*, y aquél fin y este medio la distinguen de todas las demás manifestaciones literarias y le dan una trascendencia é importancia que nunca se ponderará suficientemente. Pero para lograr la persuasión se necesita indispensablemente primero producir el convencimiento y como esto no se consigue sin hacer patente á nuestra inteligencia la conveniencia y la verdad de nuestros propósitos y deseos, se deduce de aquí que la persuasión supone el convencimiento de la inteligencia y el movimiento y adhesión de la voluntad, y por

(1) *Principios generales de Literatura*, de D. Manuel de la Revilla.—Tomo I, pág. 446.

lo tanto una série de labores y operaciones delicadísimas y que exigen aptitudes distintas y condiciones diversas.

Otro de los caracteres distintos de la oratoria es la importancia é influencia que en ella tiene el *público*, elemento indispensable en ella y que no le hemos visto intervenir tan directamente en las composiciones hasta aquí examinadas. Con efecto, en los demás géneros, el público no toma una participación tan activa como en la oratoria; en la dramática, por ejemplo, los espectadores son necesarios para que la obra produzca su efecto, pero en la oratoria al público es á quien se trata de persuadir, y por consiguiente es, como la materia sobre que el orador tiene que operar. De aquí nacen condiciones especialísimas que exigen reglas y preceptos distintos, pues no se habla de la misma manera á un auditorio compuesto en su mayoría de gentes sencillas é ignorantes, como cuando el orador se dirige á uno de costumbres corrompidas; no se habla lo mismo ante una asamblea política, que en los estrados de un tribunal de justicia.

Pero el principal distintivo de la oratoria es *el lenguaje oral*: este es su recurso é instrumento poderoso. Por la palabra hablada recoge la oratoria todos sus triunfos y consigue todas sus victorias; nada hay por otra parte que nos impresione tanto como la voz humana unida y acompañada á los gestos y acciones corporales, y todo junto y bien combinado llega á producir efectos portentosos y resultados que nunca de otra manera pudieran conseguirse (1).

En resumen, tres son los elementos característicos de la oratoria: el convencimiento llevado á la inteligencia por la verdad y el sentimiento producido y excitado en la voluntad, que juntos ambos producen la *persuasión*; la presencia de una reunión de personas que se llama *público* ó *auditorio* en quien la persuasión se realice, y el uso del *lenguaje hablado* para conseguir el intento propuesto. Si falta alguna de estas condiciones, la obra podrá pertenecer á cualquiera de los otros géneros literarios, pero nunca podrá considerarse como verdadera composición oratoria.

4. Nace de estas condiciones especiales la importancia que

(1) La lectura de los discursos quita á estos las condiciones oratorias principales, pues para merecer el nombre de tales se necesita llevar por medio del lenguaje oral el sentimiento, el calor y la pasión de nuestro ánimo al de los demás.

como elemento social tiene la oratoria, y el prestigio y valor de que la tribuna debe estar rodeada, si ha de producir los resultados provechosos á que esta institución responde. El orador obra directamente sobre el auditorio á quien trata de reducir á su partido, y á que se decida á obrar en consonancia de lo que le propone, por consiguiente sus pruebas, argumentos y pretensiones van á convencer y persuadir directamente á los que le oyen originándose de aquí multitud de relaciones entre el que habla y los que escuchan (1).

Pero después de todo, el mayor mérito y la más grande importancia de la oratoria es el ser patrimonio de los pueblos cuando se gobiernan por instituciones fundadas en la libertad. En los estados despóticos y absolutistas allí no tiene cabida, porque la voluntad del sumo imperante es la razón suprema y el criterio á que deben ajustarse todas acciones, pero en los países regidos liberalmente, las reformas políticas, los actos de los gobiernos y las cuestiones todas necesitan discutirse y aquilatarse. En las religiones fundadas sobre la base del convencimiento, la persuasión y el amor, es necesario exponer el dogma, explicar los misterios y llevar los corazones y las voluntades al puro ejercicio de la virtud y al elevado amor de Dios y del prójimo y todo esto, tanto en los negocios puramente humanos, como en los religiosos hay que conseguirlo, no por la fuerza de la coacción, sino haciéndolo patente por el razonamiento y revistiéndolo con las conmovedoras y atractivas galas de la fantasía y del lenguaje, para inclinarnos sin violencia y conducirnos dócilmente al perfeccionamiento de nuestras condiciones sociales y políticas, y llevarnos á la mejora de nuestras condiciones morales y vida religiosa. Esta condicion sería bastante, á falta de otras muchísimas que tiene la oratoria, para ser considerada como el arte social por excelencia y la grandísima influencia é importancia que la palabra humana tiene para el progreso y perteccionamiento del hombre.

---

(1) La palabra, el gesto, la acción y el movimiento dan á la oratoria un carácter especialismo, pues como hemos dicho, nada hay que impresione tan vivamente como la palabra humana, cuando sirve de fiel intérprete á los nobles arranques de la pasión en vista de los fueros de la justicia y de la razón hollados, y nada tan conmovedor y elocuente como los apasionados é impetuosos acentos, exhalados á impulsos de honrados sentimientos ó de entusiastas ideas.

5. Con el objeto de hacer un estudio ordenado y metódico debemos precisar con exactitud las partes en que puede considerarse dividido el de la oratoria, y siguiendo el método adoptado por la mayoría de los preceptistas nos ocuparemos: 1.º del *orador* y *del público*; 2.º *del discurso oratorio* y 3.º de las *diferentes clases de oratoria*.

Para concluir todo lo concerniente á las generalidades de este género terminaremos esta lección, haciendo un ligero resumen de su historia.

Ya hemos dicho ántes que la primera condición de su desarrollo es la libertad, asi es que en los imperios orientales de Asia apenas si se encuentra rastro alguno de su manifestación, como no sea en alguna arenga militar á los soldados ó alguna exhortación de los sacerdotes; y para encontrarlos tenemos que fijarnos en la historia griega, donde alcanza, como todas las manifestaciones artísticas, un desenvolvimiento completo, debido al espíritu democrático de aquellas pequeñas repúblicas, á la libertad de sus instituciones políticas y á la volubilidad del carácter y temperamento helénico, un tanto revoltoso y amigo de novedades. En Grecia florecen Temístocles, Pisistrato, Aristides y Sócrates y sobre todos Demóstenes que es entre todos los oradores antiguos el más vehemente, natural y apasionado; no hay para que decir que la oratoria política es la que sobresale y se sobrepone hasta ser ella la palanca poderosa para remover á los pueblos y tenerlos pendientes y sumisos con el eficaz ascendiente de la palabra. El ilustre Pericles logra ser árbitro de Atenas por espacio de muchos años con sólo el prestigio y poder de su palabra. La oratoria decayó en Grecia viniendo á ser en boca de los *sofistas*, que hacian gala de defender lo mismo el pró que el contra, un ejemplo vivo de lo lamentables que son los abusos y los extravíos en las cosas más importantes.

En Roma también, aunque con un gobierno aristocrático, floreció la elocuencia, porque después de todo el pueblo tomó allí una parte importantísima en los negocios públicos, y la oratoria habia de ser arma poderosa para conmover y arrebatar á aquella plebe varonil y enérgica que peleó en todos los terrenos y con una tenacidad de que hay pocos ejemplos en la historia para conquistar aquellos derechos tan preciados, con tanto tesón, lucha y contradicción conseguidos. Catón, Hortensio, César, Cicerón el más elocuente de todos y que puede resistir la compe-

tencia con Demóstenes, aunque con ménos fuego y espontaneidad, son los mejores oradores romanos. La oratoria en Roma, lo mismo que en Grecia decayó en los sofistas, vino á ser en los *retóricos* un signo evidente de corrupción y abuso de los altos fines de la elocuencia.

La predicación del cristianismo trajo nuevos adalides de la palabra, que lucharon heróicamente hasta conseguir por medio del convencimiento y la persuasión convertir á los gentiles de las groseras y sensuales creencias del paganismo á las espirituales y divinas verdades de la religión del Crucificado, y sin contar los Apóstoles, florecen en la Iglesia griega los Basilios, Crisóstomos y Naciáncenos y en la latina los Agustinos, Tertulianos y Ambrosios.

Pero la oratoria artística ya y reflexiva ha tenido su mayor apogeo en la época moderna, donde las monarquías constitucionales y el espíritu eminentemente democrático de la vida moderna ha hecho de la tribuna un poderoso palenque donde se discutan y aquilaten todas las ideas, todas las reformas y todos los procedimientos y donde, merced á los adelantos científicos y sociales, es hoy la elocuencia y la oratoria el medio más propio de conseguir la resolución de todos los problemas, que ántes se resolvian por el derecho del más fuerte ó por la arbitrariedad. No en todas las naciones modernas alcanza la oratoria igual florecimiento, pues depende esto en gran manera de las condiciones del clima y el carácter de los países, pues hay pueblos más locuaces que otros, y se nota que los más meridionales, como España y Francia es donde aparecen mayor número y mejores oradores, teniendo ménos aptitud para ella los individuos de países setentrionales.

LECCIÓN LI.

Cualidades del orador.—6. Cualidades morales.—7. Cualidades intelectuales.—8. Cualidades físicas.—Condiciones del orador con relación al público.

6. Es tan difícil el ser orador elocuente, y se recogen por los que poseen este don tan precioso tan grandes y brillantes triunfos que no es extraño el esmero y diligencia con que se han analizado las cualidades de los grandes oradores, que naturalmente han de servir de base para los preceptos literarios. Se reducen, pues, todas estas cualidades á cuatro clases, á saber: *cualidades morales*, *intelectuales*, *físicas* y las que se *relacionan con el auditorio* á quien se dirige la palabra.

Cualidades morales. En la definición que los antiguos dieron del orador, al decir que era *vir bonus dicendi peritus* están como comprendidas todas sus cualidades, pero con más preferencia las que se llaman morales representadas por la palabra *bonus*. Refiérense estas á aquellas virtudes que deben resplandecer en el orador, siendo honrado y gozando de una fama unánime de hombría de bien y completando esta fama con el ejemplo y la práctica de sus buenas acciones públicas y privadas. Esta es la primera de todas sus cualidades; si no es amante de la virtud y no tiene por norte de todos sus actos la bondad desde luego puede asegurarse que sus triunfos serán bien efímeros; el público verá siempre á través de las buenas razones y fingidos arranques de honradez la vida escandalosa ó corrompida de un orador perverso, y las palabras que en defensa de una buena causa pronuncia, ó los justificados acentos que contra la perfidia ó la inmoralidad exhale, quedarán neutralizados ante el recuerdo y

la contradicción de sus obras de iniquidad y de sus buenas y compuestas frases (1).

Otra cualidad moral es la *modestia*, que es cierta prudencia y cuidadosa compostura de espíritu para no aparecer ante el auditorio como demasiado confiado en sus propias fuerzas, colocándose el orador en condiciones ni de menospreciar á los que le escuchan ni como dominándoles; sin el orgullo y jactancia que ofende y predispone en contra suya, ni tampoco con una timidez fingida que inmediatamente se nota y conoce, pues en este caso produce un efecto contraproducente (2).

Complétanse estas cualidades morales con una *exquisita sensibilidad* de que el orador debe estar adornado para percibir con facilidad y expresar con brillantez las varias y delicadas situaciones que pueda presentar la causa que defiende; las circunstancias que rodean al hecho ó la persona de que se ocupa, y tener aquel tino y acierto necesario para tratar todas las cuestiones con oportunidad y sin violencia. Por último necesita el orador tener un espíritu magnánimo, levantado y abierto para exponer y defender todas las grandes cuestiones y facilitar la consecución de los grandes ideales, pues sólo así se logra interesar y conmover á las muchedumbres que se apasionan por todo lo noble y levantado y desprecian lo mezquino y pobre.

7. *Cualidades intelectuales.* Siguen en importancia á las morales y se refieren, como su nombre indica, al convencimiento y conformidad de la inteligencia. Las principales son: *la sabiduría ó instrucción*, la *memoria* é *imaginación*, *el conocimiento del mun-*

---

(1) Los triunfos de los *retóricos* no deben confundirse nunca con las gloriosas é imperecederas victorias del orador que con obras y con palabras defiende los sagrados fueros de la virtud y de la justicia, ó con su autorizada voz truena contra la perfidia y las malas pasiones de los individuos ó de las sociedades; los *retóricos* podrán agradar momentáneamente con la melodiosa compostura de sus razones y palabras, pero no logran persuadir; los verdaderos oradores arrebatan los ánimos y se llevan tras sí las voluntades de sus oyentes.

(2) Por desgracia hoy es muy común el empezar con un largo exordio, ponderando la falta de condiciones, cuando el mismo orador está persuadido que le adornan muchas, quizá más que las que realmente tenga. Para huir de este defecto recomendamos los acertados consejos que sobre este punto da el ilustre Cormenin en el *Libro de los Oradores*: «Entrad en materia, dice, con sencillez, y sacad naturalmente vuestro exordio de vuestro asunto: no afecteis una modestia falsa, ni un orgullo soberbio; no seais humilde, ni arrogante, sino ingénuo y sincero; no os ahogueis, sobre todo en la fastidiosa palabrería de vuestras precauciones oratorias.

do y *del corazón humano* y *el buen sentido*, llamado también *sentido práctico*.

La *sabiduría ó instrucción*, indispensable para poder hablar con acierto de una cosa, no debe circunscribirse al conocimiento profundo del asunto sobre que el discurso va á versar, sino que además exige otra multitud de conocimientos y noticias que con el mismo asunto ó los detalles que de él puedan originarse, pues relacionándose todas las cuestiones entre sí, necesita el orador dar solución á todos los problemas que puedan presentarse y para esto es preciso acaudalar conocimientos no vulgares en todos los ramos del saber humano supuesto convenientemente aquél á que el asunto se refiere (1). Además de estos conocimientos generales necesita el orador poseer los especiales de la retórica y de la gramática, de la literatura y de la declamación, el dominio de la lengua en que ha de expresarse, juntamente con la aptitud y facilidad para traducir en palabras oportunas y naturales las concepciones de su inteligencia.

La *imaginación* y la *memoria* son igualmente indispensables al orador, como para todo artista: en vano poseerá un gran talento y conocimientos variados y profundos, si no sabe revestirlos con el vistoso colorido de la fantasía, para quitarles la aridez y dureza del razonamiento científico y presentarlos con formas atractivas y sensibles, haciendo fáciles las verdades más recónditas y abstrusas. Un orador sin *memoria* no se concibe, pues estaría inhabilitado no sólo para repetir y recitar lo que ántes se ha preparado ó escrito, sino que no podría tampoco utilizar las numerosas noticias, datos y hechos que son necesarios para tratar un asunto ó cuestión cualquiera (2).

---

(1) Requiere la oratoria una razón poderosa y un entendimiento claro para sintetizar el verdadero punto de la cuestión y adivinar con prontitud y precisión el medio de exponerla y presentarla con órden admirable: «Que vuestra exposición, »dice el citado Cormenin, sea clara, variada, atractiva y que en el orden ingenioso »de exponer los hechos se vea desde luego asomar y surgir el orden de vuestros »medios.»

(2) Pero aunque la memoria es tan indispensable al orador no es muy acertada la costumbre que algunos tienen de mandar á ella las composiciones que han escrito en el retiro de su gabinete, porque esto es quitar al discurso la vehemencia y el calor que la improvisación le presta, pues esta recitación es por lo general fría y afectada y conviene más que fiarse en la memoria, que á lo mejor suele faltar, se-

Pero lo que necesita sobre todo el orador es poseer la *ciencia del mundo* y *del corazon humano* y tener aquel tino y tacto que caracteriza á los hombres que tienen un buen *sentido práctico*. Después de haber estudiado las ciencias, resuelto sus problemas y leido muchos libros, tiene el orador que aprender y estudiar en el gran libro del mundo, analizar las luchas constantes de la vida, profundizar con el escalpelo de la observación los encontrados móviles á que las acciones humanas obedecen, y en una palabra, lanzarse en medio de las multiples tendencias é intereses de las muchedumbres para sorprenderlas en su aparición y desenvolvimiento (1). Llámase *sentido práctico* ó buen sentido aquella aptitud natural, debida en parte al conocimiento del mundo, para dirigirse á la consecución de un objeto por el camino más corto y practicable, huyendo lo mismo de las utopias irrealizables como de las marchas pesadas y fatigosas (2).

Resumiendo todas estas cualidades diremos con un moderno crítico y preceptista que el orador debe reunir: «razón clara, en»tendimiento agudo y penetrante, viva y creadora fantasía, apa»sionado sentimiento, gran memoria, enérgico y varonil carác»ter (3), si ha de dominar las pasiones de las muchedumbres y obtener los preciados laureles y difíciles victorias que en la plaza pública se conceden al que posee el rico don de la elocuencia.

8. *Cualidades físicas.* Son estas el complemento de las que hemos reconocido con los nombres de morales é intelectuales; las más notables son: la *apostura exterior*, la *voz*, la *pronunciación* y la *acción*. Sin que pueda exigirse como condición indis-

---

guir el ejemplo de los grandes oradores que después de haber estudiado bien un asunto y formado un *cróquis*, ó trazado á grandes rasgos el plan de su discurso, se entregan confiadamente al momento de la inspiración.

(1) Sólo así puede conseguirse ser gran orador y saber estimular y neutralizar, excitar y detener los sentimientos y aspiraciones del pùblico á quien se dirige. Todos los grandes oradores han buscado en la agitación de la plaza pública los motivos de su elocuencia y todos han sido también hombres de acción.

(2) Tan conveniente es para el orador esta cualidad, que si nos molesta y fatiga con la mala distribución de las pruebas ó recursos con que cuenta para persuadirnos, si no nos lleva sin que nosotros mismos nos apercibamos y aún á veces arrastrándonos á despecho nuestro, entonces sus palabras se perderán en el vacío y sus razones, argumentos y pruebas, nos enojarán y cansarán hasta aburrirnos y huir si podemos de su presencia.

(3) Revilla, obra citada, pág. 452.

pensable la gallardía del cuerpo y la belleza física, es lo cierto que estas condiciones predisponen muchísimo al auditorio en favor del orador, y el que tenga la fortuna de haber sido agraciado por la naturaleza con ellas, habrá conseguido no poco para brillar en la oratoria: se exige, por lo menos, que el orador no tenga esos defectos ridículos ó grotescos que afean á la personalidad humana (1). Pero si la apostura y belleza no dependen del arte y cuidado del orador, si hay que recibirlo tal como lo dé la naturaleza, no así la compostura del traje y aseo general del cuerpo que pide imperiosamente la limpieza y elegancia más exquisita y delicada (2).

La *voz* es también condición importante para el orador, debiendo ser *extensa* y *agradable* y nunca demasiado gruesa ó chillona. Consiste la extensión de la voz en que el sonido de ella se trasmita y prolongue hasta donde lo exijan las condiciones del auditorio ó las del local en donde se habla, llegando á todas partes y oyéndose desde todos los puntos con igual claridad y distinción; y se dice que es agradable y melodiosa cuando llega á nuestros oidos con el timbre suficiente para percibir el sonido y no ofender el sentido. Pero si la voz no tiene la extensión necesaria por ser gruesa ó pastosa, sin ser clara y distinta, ó se produce con alteraciones excesivas en el ritmo y tono musical, entonces no podemos resistir al orador que parece que nos apedrea con sus palabras. Estos defectos son modificables por el arte y oradores ha habido que han logrado á fuerza de constancia y trabajo dar á su voz la tersura y extensión que le faltaba.

Otro tanto puede decirse de la *pronunciación*, que es la acertada distribución de los sonidos y acentuación de las palabras, cuidando de modularlas según el valor ó sentido que tengan en el discurso, ó el orador quiera darles. La pronunciación orato-

---

(1) Los que han tenido condiciones suficientes para sobresalir en este arte, han conseguido, sin embargo, con sus cualidades espirituales sobreponerse y hacer olvidar sus defectos de apostura, y más principalmente han sabido dar á su rostro una expresión tan animada y vehemente que han hecho desaparecer de él los defectos para representar sin esfuerzo las agitaciones y movimientos interiores.

(2) Si al poeta se le ha podido permitir que ande desgreñado y súcio como olvidándose de este mundo y buscando lo ideal é infinito, al orador ni se lo tolerará nunca el auditorio, ni la índole del asunto de su discurso, que tiene siempre el carácter terrenal y humano de los negocios del mundo.

BIBLIOTECA POPULAR VALLADOLID

ria debe tener aquella variedad y flexibilidad que lleve á nuestros oidos los diversos sonidos, que á nuestro ánimo indiquen las distintas ideas que representan, huyendo de ese amaneramiento y monotonía en que los oradores que no sienten suelen incurrir, pero cuidando también de no caer en la afectación, que es quizá más perjudicial al orador que los defectos mismos de pronunciación, porque esto da indicios de vanidad y de recrearse en oirse á si mismo, lo cual predispone muy desfavorablemente al auditorio.

Por último, cierra el cuadro de las cualidades físicas la *acción*, entendiéndose por tal el movimiento de la cabeza, tronco y brazos. El orador debe tener conocimiento de las reglas generales de la *mímica* ó arte de los gestos y de la *declamación* ó arte de recitar, pero no ha de olvidarse que no está en el teatro y que sus movimientos y gestos no han de ser tan exagerados y pronunciados como los de un actor, sino dignos, naturales, distinguidos y elegantes, sin poner un cuidado nimio en hacer, ahora este movimiento, ya con las manos ó brazos, y luego otro, sino evitar todos aquellos que puedan ser ridículos y entregarse naturalmente á la improvisación, en la inteligencia de que, como el orador sienta de veras, todo el cuerpo responderá dignamente á la situación especial de ánimo en que se encuentre (1).

9. Todas estas cualidades se completan con otras, que aunque no afectan propiamente á la esencia misma del discurso, son, sin embargo, muy convenientes, pues se refieren á las relaciones entre el orador y el público, que como ya hemos dicho, es elemento esencialísimo en la oratoria; son éstas el conocimiento que el orador debe tener de las ideas, gustos, debilidades y pasiones del auditorio á quien dirige la palabra para utilizar los recursos y ocasiones propicias que este conocimiento pueda proporcionarle, halagando, sin mengua de la dignidad y de la moral, sus inclinaciones y deseos, llevándole por el terre-

(1) Esos manoteos exagerados y esos acompasados movimientos de los brazos son igualmente insufribles, pues los unos nos parecen de locos furiosos, los otros de un maniquí que obedece á un resorte mecánico y regular; la espontaneidad, la libertad y la elegancia en los gestos y acciones es lo que el orador debe buscar cuidadosamente y vencer con el arte y el trabajo los vicios y movimientos ridículos de la acción.

no y camino mejor para la consecución de los propósitos del orador y sacando, en fin, de los sentimientos y aún de las preocupaciones y creencias todo el partido posible para sí y para la causa que defiende.

Debe el orador, por último, tener sobre sí mismo y sobre el auditorio un *dominio y superioridad* reconocida; el primero para marchar siempre con desahogo y confianza, cualquiera que sea el estado de la discusión y las eventualidades que puedan presentarse, conservando la serenidad de ánimo suficiente para no abandonar la situación ventajosa en que pueda colocarse, ó también para irse derecho y sin vacilaciones á otra posición que pueda vislumbrar como más conveniente, pero siempre dueño de sí mismo y sin perder por precipitación, temor ó ligereza esta cualidad importantísima.

También necesita el orador tener sobre el auditorio cierta superioridad y dominio, conquistado naturalmente en discursos anteriores, ó ya con el ejemplo de una vida dedicada por entero á la práctica de la virtud y á la defensa de la justicia ó también por su talento, ciencia, respetabilidad, etc , pues en determinados momentos le servirá esto mucho para someter al auditorio, imponiéndose valientemente con rasgos y golpes de efecto que demuestren su entereza de carácter, energía de ánimo y rectitud de motivos (1).

En suma, son tantas y tan importantes las cualidades, lo mismo espirituales que físicas, ya de conocimiento del mundo, como de sentido práctico que al orador deben adornar, que sería muy largo el enumerarlas detalladamente y terminaremos este tratado con una observación general: el que se sienta con ánimos y condiciones de orador, estudie mucho, intervenga con frecuencia en todos los asuntos, fórmese un carácter enérgico, tenga decidida afición por todo lo que sea justo y honesto, acaudale su sensibilidad con nobles y levantados sentimientos, ejercítese en el manejo de la lengua y de la palabra, lea los discur-

(1) El orador nunca debe emplear la adulación ni la lisonja para con el público, porque éste es bastante perspicáz para conocerlo, y se indigna con los que le adulan y desprecia á los que le lisonjean, aceptando mejor las censuras y recriminaciones, cuando son justas, y proceden de lábios autorizados que no las alabanzas y el incienso cuando comprende que es un recurso empleado para obtener de él alguna cosa.

sos de los grandes oradores y cuando haya conseguido todo esto, prepare su asunto y entréguese con confianza al momento de la improvisación, en la seguridad de que si tiene el don de la elocuencia, él mismo guiado por su propio instinto encontrará los grandes recursos del arte y conseguirá trasmitir con vivacidad y calor á los que le escuchan las ideas, sentimientos y resoluciones que palpiten en su corazón y acaloren su fantasía.

LECCIÓN LII.

Análisis del discurso oratorio.—10. INVENCION. Fondo del discurso.—11. Medios de convencer y persuadir.—12. Argumentos y pruebas.—13. DISPOSICIÓN. Forma del discurso.—14. Partes en que se divide el discurso orarorio.—15. ELOCUCIÓN. Reglas principales sobre la pronunciación oratoria.

10. Los antiguos retóricos dividieron en tres partes todo el estudio de la oratoria: *invención, disposición* y *elocución*; en la primera se estudiaba todo aquello que era conducente para buscar los *medios de convencer* y *persuadir*, en la segunda ó sea la disposición todo lo que se refiere á la *forma* y en la tercera estaban comprendidas todas las reglas sobre la voz, el gesto y la acción.

INVENCIÓN. El fondo del discurso oratorio puede ser, como el de toda composición literaria, cualquiera de los asuntos que puedan escogerse, con sólo la diferencia de que aquí siempre ha de tener un carácter práctico y de aplicación inmediata; el orador tiene siempre una tendencia marcada á llevar á la realización, ora el amor de Dios y la práctica de la virtud, ora la reforma de una ley ó el triunfo y planteamiento de sus ideas, ora la absolución ó condenación de un acusado ó también la demostración de la verdad y la refutación de los errores, y en todos estos casos el orador sagrado, político, forense y académico tiene por fin determinado y exclusivo el llevar á la realización sus ideas, y pretende que los que le escuchan obren en el sentido por él indicado.

11. Para conseguir esto es preciso que el orador logre convencer á la inteligencia y persuadir á la voluntad, haciendo á la vez sentir al auditorio y excitar en él los dulces afectos de la simpatía hacia la causa que defiende. Ya hemos dicho que el mejor medio de convencer á la inteligencia es presentarla pruebas y

razones y estos serán los *medios de convencer* y *persuadir*. Así la parte esencial de todo discurso ha de consistir en saber aducir y presentar los argumentos y razones más propias para convencer á la inteligencia y emplear los medios más adecuados para mover y excitar el sentimiento con el fin de inclinar la voluntad de los que escuchan al orador y producir la persuasión.

El primer punto, ó sea el convencimiento, debe obtenerlo el orador principalmente de la verdad y bondad de la causa que defiende ó del propósito que intenta realizar, pero aparte de esto, y sin perjuicio de la verdad que debe ser siempre la base de toda peroración, necesita el orador poseer el arte ó la habilidad práctica de hacerla patente y clara, utilizando los preceptos de la dialéctica, ya para la exposición de sus doctrinas, ya para la refutación de las contrarias, pues no en todas ocasiones basta sólo la verdad que nuestra causa encierra, sino que es preciso hacerla evidente, despojándola de toda duda é indecisión y apartando de ella los conceptos falsos y las calificaciones insidiosas y erróneas que pueda haber contra ella; para esto la retórica no es bastante y es necesario recurrir á la lógica, por lo cual el orador debe estar perfectamente familiarizado con las formas de la argumentación silogística.

Pero no basta hacer evidente la verdad, es necesario saber también emplear los medios de agradar á la imaginación y excitar la sensibilidad, porque el orador no es un filósofo adusto que intenta sólo la demostración de la verdad, sin mirar otro fin que la verdad misma, sino que al demostrarla debe hacerla simpática, y las formas silogísticas y la argumentación en general deben emplearse siempre, no con el rigorismo y concisión científica, sino con exquisita prudencia y el acertado ejercicio de la fantasía, huyendo de las genuinamente silogísticas y empleando con preferencia el *epiquerema*, el *ejemplo*, el *argumento ad hominem*, la *definición* y *amplificación oratoria* con el objeto de que satisfaciendo á la inteligencia vaya también á producir en el sentimiento y en la voluntad esa dulce emoción y agradable atractivo que lo bello excita y la irresistible inclinación que se produce en la voluntad, cuando la inteligencia y la sensibilidad de consuno se encuentran preparadas y dispuestas para que ella se resuelva y ejecute con decisión y prontitud.

En resumen, los *medios de convencer* se fundan y refieren á la verdad y bondad del asunto y á los recursos que la lógica

presta para su exposición y demostración; los *medios de conmover* y *persuadir* son la parte propiamente artística y bella de la oratoria y los que suponen el talento y genio especial de este género literario, reuniendo el empleo acertado de aquellos y éstos la cualidad esencialísima de la elocuencia, que el orador necesariamente ha de poseer para poder llevar con ventaja la palabra ante las muchedumbres y dirigirlas al cumplimiento de los grandes fines religiosos, políticos y sociales.

12. *Argumentos* y *pruebas*. En el fondo del discurso oratorio es donde oportunamente cabe tratar de unos y otros, pues como ya hemos dicho son necesarios para producir el convencimiento. Se llama argumento *á los pensamientos ó razones que prueban la verdad de una proposición* y el conjunto convenientemente ordenado y dispuesto de ellos recibe el nombre de *pruebas*. Los retóricos se han extendido largamente en dar reglas para buscar estos argumentos y para colocarlos y presentarlos del modo que produzcan mejores resultados, empeño y tarea inútil, si no tiene el orador el talento y aptitud suficiente. Por ceñirse demasiado á este mecanismo formalista ha caido la oratoria en la sofistería y palabrería gárrula é insustancial; que no puede suceder otra cosa, cuando se cree que la verdad puede suplirse con las capciosas formas de una dialéctica sutil y engañadora (1).

Las cualidades de los argumentos deben ser la *solidez* y la *propiedad*, entendiendo por la primera aquella fuerza y vigor para demostrar lo que se desea y refiriéndose la *propiedad* á que los argumentos correspondan exacta y especialmente al asunto propuesto, es decir que salgan *ex visceribus rei* y que sean también acomodados á la ocasión y motivo del asunto y á la capacidad y condiciones de aquellos á quienes van dirigidos.

Los argumentos se dividen en *positivos*, *personales* ó *ad homi-*

---

(1) Los *lugares tópicos* ó *comunes* á que dió la antigua retórica tanta importancia quedan hoy reducidos al uso discreto de las circunstancias de *origen*, *causa* y *efecto*, *definiciones* y *divisiones*, *género* y *especie*, *comparaciones*, *antecedentes*, *contrarios*, etc., etc., que puedan servir como de puntos de mira para exponer de la manera y forma más conveniente todo lo que haya que decir sobre un asunto. Las circunstancias citadas se han llamado *lugares tópicos intrínsecos*; y los *ejemplos*, *las leyes*, *los contratos escritos*, *la voz pública*, la *declaración del acusado* se denominan *extrínsecos*. No puede preceptuarse otra cosa sobre ellos que el acierto y sagacidad para establecer las relaciones, y la oportunidad y buen gusto del orador para usarlos y emplearlos convenientemente.

nem, *condicionales*, de *ejemplo*, de *semejanza*, etc. Se llaman positivos cuando se fundan en principios generales ó axiomas admitidos por todos sin contradicción; son personales cuando se fundan en dichos ó hechos del contrario; condicionales si se apoyan en un hecho hipotético, y de ejemplo y semejanza, cuando el hecho que intenta probar tiene con otros relaciones de identidad ó de analogía.

Las reglas principales que pueden darse con respecto á los argumentos se refieren, unas á la *elección* de los mismos y otras á su *colocación*, y todas ellas pueden reducirse á las siguientes:

1.ª Debe procurarse en los argumentos la conveniente novedad y que se adapten exactamente al asunto de que se trata; procurando emplear los personales ó *ad hominem* cuando los haya, porque éstos tienen una fuerza decisiva é incontrastable, con preferencia en muchas ocasiones á los positivos, y siempre á los de semejanza que son más débiles.

2.ª Deben colocarse con la debida separación los argumentos que pertenecen á objetos distintos, empezando por los más débiles, dejando para los últimos los más decisivos y contundentes, con el fin de que dejen en el auditorio una impresión más duradera y que predisponga más fácilmente á la persuasión (1).

3.ª Cuando las pruebas no sean concluyentes deben agruparse unas con otras á fin de que se auxilien mutuamente y se presten reunidas la fuerza de que aisladamente carecen; en cambio cuando sean poderosas no importa, antes al contrario conviene, presentarlas con la posible distinción.

4.ª y última. Sobre todo, lo que es principalmente necesario, es conocer y estar completamente empapado en el asunto; saber todo lo que debe saberse acerca de él; tener la imaginación necesaria para darle calor y vida, y por lo tanto interés; poseer el talento suficiente para escoger el punto más ventajoso para la discusión y haber leido y estar familiarizado sobre todo con los grandes modelos oratorios.

---

(1) Los retóricos usan una comparación que es exacta, cuando dicen, que así como el general de un ejército suele dejar en la reserva la parte de él más aguerrida y valiente para introducirla en la pelea cuando la batalla se ha generalizado y conseguir de este modo una victoria completa, así el orador debe primero preparar el campo con argumentos menos decisivos para entrar por último con aquellos que decidan y resuelvan fácilmente las voluntades de los que escuchan.

13. Disposición. Corresponde esta parte de la retórica de los antiguos al tratado ó estudio que los modernos hacen de la forma del discurso oratorio; porque con efecto al disponer y preparar el modo de pronunciar un discurso no se hace otra cosa que preparar y disponer la forma de él, ó sea la extructura material, supuesta ya realizada la invención oratoria ó sea lo que nosotros llamamos fondo del discurso.

Si importante es el fondo de la oratoria, no lo es menos la forma que aquí se equipara y hasta cierto punto se iguala con aquél. Cuando Cicerón y Quintiliano definieron al orador diciendo que era, *vir bonus*, *dicendi peritus*, señalaron con el *vir bonus* las cualidades intrínsecas, y las extrínsecas ó formales con el *peritus dicendi* é hicieron tan necesarias las unas como las otras, probando de esta manera la importancia de las externas, que no se distinguian ni rebajaban en nada de las del fondo ó intrínsecas; siendo por otra parte tan indispensable que el orador sea *diestro en el decir*, que sin esta circunstancia, aunque puramente formal y externa, nada se adelantaria con querer defender la causa más santa ó propagar los principios más trascendentales y beneficiosos. Además el carácter de bello-útil y la tendencia práctica de la oratoria dan á la forma mayor importancia hasta nivelarla y casi igualarla con el fondo.

14. La forma del discurso se ha dividido por los retóricos en cuatro partes principales á saber: *exordio*, *proposición*, *confirmación* y *epílogo*, á las que suelen añadirse también otras no tan frecuentes y necesarias, como la *división* y *narración*, que se refieren á la proposición, la *refutación* que corresponde á la confirmación, y la *peroración* que va unida al epílogo, constituyendo así la enumeración completa de las partes del discurso, el *exordio*, *proposición*, *división*, *narración*, *confirmación*, *refutación*, *epílogo* y *peroración*, pero no todos los discursos llevan estas partes, algunos prescinden de muchas de ellas, pudiendo decirse que sólo son indispensables la proposición y confirmación y aún en determinadas ocasiones esta última constituye una oración ó discurso oratorio.

Se llama *exordio* á la primera parte del discurso en que se prepara el ánimo de los oyentes para hacerlos atentos y benévolos, tanto para la causa que se defiende como para la persona misma del orador. Etimológicamente significa *comienzo* y el orador debe poner en esta parte sumo cuidado, porque siendo el

principio de su peroración, el auditorio, aún no sometido ni acalorado, examina más friamente y nota con mayor facilidad los defectos en que el orador pueda incurrir. Cicerón aconseja que el exordio se prepare convenientemente antes de hablar y que se aprenda de memoria. Tres son las reglas que para esta parte del discurso pueden darse: 1.ª que sea modesto y que se guarden las consideraciones debidas al auditorio; 2.ª que sea fácil, sencillo y natural, correcto y trabajado con esmero; 3.ª que tenga íntima conexion con el asunto, fundándose y motivándose en él, y que su extensión sea proporcionada á las restantes partes del discurso.

El exordio puede ser de tres clases, *natural, por insinuación* y *exabrupto*. El primero es el más frecuente y para el que con especialidad se han de guardar las reglas arriba establecidas. El exordio *por insinuación* se emplea cuando es preciso desvirtuar y disipar alguna injusta prevención sobre las cosas ó personas de que se va á tratar, ó sobre el orador mismo, dando un rodeo delicado para venir por este medio á colocarse en un lugar ventajoso, ganando de este modo el terreno que se tiene perdido ó poco asegurado. El *exabrupto* se emplea sólo cuando las circunstancias son tan difíciles ó borrascosas, que el orador prorrumpe de pronto y sin preparación alguna en los más violentos apóstrofes y en las exclamaciones más vehementes. (1)

Proposición es la parte del discurso en que se expone el asunto de que se va á tratar: puede ser *simple*, *compuesta* é *ilustrada*, recibiendo respectivamente estas últimas los nombres de *división* y *narración*.

Las principales condiciones de esta parte del discurso deben ser la *claridad* y *precisión*; pero cuando haya necesidad de dividirla, es preciso entonces que las divisiones sean adecuadas y estén perfectamente hechas para que faciliten la inteligencia de la cuestión, y el auditorio comprenda bien la separación y distinción que debe haber entre sus partes y las relaciones con el

---

(1) No pueden darse reglas para el uso determinado de cada uno de estos exordios y sólo el buen criterio y el talento del orador le indicarán lo más natural y oportuno. Cicerón es el que tiene mejores modelos de exordio: el de la oración *pro lege Manilia* es natural; el de la oración *pro Ligario* es exordio por *insinuación* y el tan conocido de la oración contra Catilina: *Quousque tandem abutere, Catilina, patientiam nostram* es exordio exabrupto.

asunto principal. En la proposición ilustrada ó narración, los hechos han de contarse con la debida oportunidad, enlazándose de manera que aparezcan como resultado natural unos de otros y preparándose ya el orador para entrar en la confirmación; el orden y una distinción metódica es la cualidad más excelente de toda narración. (1)

La *confirmación* es la parte más importante y principal y la que constituye realmente el discurso oratorio. (2) Su fin es demostrar la verdad de lo enunciado en la proposición, y por consiguiente aquí es donde debe utilizar el orador todas las reglas establecidas para convencer y persuadir, y aquí es también donde deben emplearse todos sus recursos y facultades.

La *amplificación oratoria* que Cicerón y Quintiliano consideran tan importante, es con efecto una principalísima cualidad, que consiste en presentar bajo aspectos y fases distintas las relaciones y semejanzas, las contradicciones y oposiciones de los objetos para realzar su mérito y conocerlos completamente; pero si esto es un recurso utilísimo y de lucimiento, cuando el talento y el buen gusto manejan la amplificación, puede ser y de hecho sucede con frecuencia, que los que faltos de condiciones quieran emplearla, les sirve para decir tonterías y vulgaridades.

Cuando el orador tiene que rechazar opiniones contrarias ó desvirtuar los argumentos del adversario, toma la confirmación en esta parte el nombre de *refutación*, en la cual debe el orador mostrar su buena fé y su firmeza de convicciones para no atri-

---

(1) En las oraciones de Cicerón se encuentran también los mejores modelos de proposiciones de estas diferentes clases. La oración *pro Marcello* tiene la *proposición simple*, la de la oración *pro lege Manilia* es *compuesta*; y la de la oración *pro Ligario* y *pro Archia poeta*, son ilustradas.

(2) En la confirmación tiene su más propio lugar el uso de los *tópicos* ó lugares comunes de que antes hemos hablado y el utilizar las llamadas *costumbres oratorias*, que son aquellos argumentos indirectos que nacen de la autoridad y confianza que al auditorio merecen la palabra y los pensamientos del orador: aquí es donde principalmente se necesita del buen juicio y discernimiento para buscar los medios mas adecuados al fin que el orador se propone, ya sea los que se refieren al convencimiento, ya los que se dirigen á excitar y mover las pasiones y afectos, sintiendo él primeramente lo mismo que quiere hacer sentir á los demás.

.....Si vis me flere, dolendum est
Primúm ipsi tibi; tunc tua me infortunia lædent.

buir al contrario lo que no ha dicho y rebatir con energía y poderosas razones los argumentos que haya empleado y que perjudiquen su causa. En la oratoria sagrada, que no hay contrario, se suele el orador mismo hacer objecciones para refutarlas inmediatamente.

El *epílogo* es la última parte del discurso y consiste en recapitular todo lo principal y más importante que se ha dicho en el cuerpo del mismo para presentarlo con claridad á fin de que deje una impresión acabada y completa. Es también importante esta parte, porque si no se recapitula y resume parece como que falta algo y no forma el que oye un juicio tan perfecto como cuando se completa y redondea; supone siempre esto que el orador tiene conocimiento perspícuo del asunto de que se ocupa y sabe los medios de que puede disponer para conseguir el convencimiento y la persuasión.

Cuando después del resumen ó epílogo se pretende mover los afectos se llama entonces *peroración*, que es la parte patética y más apasionada del discurso. Verdad es que la moción de afectos puede hacerse en la confirmación y en cualquiera otra parte, pero no hay duda que al final es donde tiene su puesto más oportuno. Esta moción de afectos ha de estar perfectamente justificada y motivada, porque si el orador no tiene el talento de emplearla oportunamente soltarán los oyentes la carcajada al ver la afectación y ridiculez del orador y sus exclamaciones extemporáneas y sin fundamento. Tampoco todos los asuntos son propios para la moción de afectos y hay que prescindir de ella cuando no se pueda sacar partido, y utilizarla cuando buenamente el asunto ó la ocasión se preste y favorezca.

15. Elocución oratoria. Esta parte del discurso, llamada también *pronunciación*, es el resultado inmediato de las dos anteriores, porque cuando se han encontrado todos los argumentos y medios necesarios para exponer y desarrollar un tema dado, cuando se ha dispuesto el modo y forma en que esto se ha de hacer, sólo falta que llegue el momento oportuno para pronunciar el discurso, que es la condición característica de las composiciones oratorias, pues si algunas son destinadas á la lectura pierden por este hecho muchas de sus cualidades más propias. La buena pronunciación, ó sea la reunión de todas aquellas cualidades físicas ó intelectuales, de concepto y de forma, que constituyen lo que se llama elocución oratoria es muy importan-

te y en la que el orador debe esmerarse muchísimo, cuidando de educar su voz, adiestrándose en el importante empleo de los gestos y acciones, y poseyendo una facilidad grande en el uso del lenguaje, para que todas estas cualidades cooperen y concurran al embellecimiento y galanura de la parte formal del discurso. Todo lo que se dijo al hablar de las cualidades físicas del orador y sobre la pronunciación oratoria, es aplicable aquí, y á lo dicho en anteriores lecciones nos referimos.

LECCIÓN LIII.

Parte especial de la oratoria.—16. División general de la oratoria.—17. Oratoria sagrada.—18. Cualidades del orador sagrado.—19. Consideraciones sobre el discurso.—20. Oradores sagrados principales.

16. Dividida la oratoria por su esencia, ó sea atendiendo á los diferentes fines que el orador puede proponerse, resultaron en la antigüedad tres géneros distintos, el *deliberativo*, *demostrativo* y *judicial*: el primero corresponde al que los modernos han llamado *oratoria política*; el segundo á la *académica* y el tercero á la que hoy se llama *forense*; pero habiendo en la actualidad otra manifestación que es la *religiosa* dividiremos la oratoria en cuatro géneros completamente distintos y caracterizados á saber: *Oratoria sagrada*, *forense*, *política* y *académica*.

La oratoria sagrada tiene por fin el discurrir y tratar sobre las relaciones del hombre con Dios; la forense, como la judicial de los romanos, tiene por objeto dilucidar cuestiones de derecho, ya se refieran éstas á las personas, ya á las cosas; la política, ó sea el género deliberativo antiguo, se ocupa de los asuntos que afectan á la gobernación de un Estado, y la académica ó demostrativa intenta exponer y dilucidar las verdades científicas (1). Expondremos, pues, los preceptos de cada una de ellas según el orden en que las hemos enunciado.

(1) Cada uno de estos géneros se dirige, como fácilmente se observa, á un fin importantísimo de la vida, pero merecen una consideración especial por el vasto campo en que se mueven, la *sagrada* y la *política*; la primera por el objeto elevado á que tiende, la segunda por el carácter apasionado y movible que le distingue y ambas por la diversidad de elementos encontrados y heterogéneos de que constan los auditorios, que influyen muchísimo más que aquellos á quienes se dirige el orador forense y académico.

17. ORATORIA SAGRADA. Corresponden á esta clase todos los discursos pronunciados en los templos sobre asuntos religiosos, que reciben, según su carácter los nombres de *pláticas*, *sermones*, *panegíricos* y *oraciones fúnebres* y todos comunmente el de *sermones*. Las pláticas son aquellos discursos puramente doctrinales que no tienen por lo general mucha extensión. Los sermones pueden ser, *morales* si su objeto es desarrollar un principio moral ó intenta la corrección y mejora de las costumbres; *dogmáticos* si exponen ó defienden algún dogma; se llaman *panegíricos* á los elogios de los santos, y *oraciones fúnebres* á los discursos que se pronuncian en los templos con motivo de la muerte ó aniversario de los reyes, príncipes y magnates, ó de los hombres célebres por cualquier motivo, que han producido grandes beneficios á la humanidad (1).

La oratoria sagrada tiene una misión elevadísima y una importancia que excede á toda ponderación, no sólo por el alto objeto á que aspira, sino por la influencia social que reviste, pues tiene lugar lo mismo en la humilde iglesia de la pequeña aldea, como en la majestuosa catedral de las grandes y populosas ciudades; puede tener por auditorio desde el salvaje é ignorante á quien el misionero intenta arrancar del estado de tinieblas en que se encuentra por la falta de fé, para traerlo á la luz de la creencia, al sencillo campesino, al industrioso artesano, hasta el orgulloso magnate ó encopetado sábio, recorriendo de este modo todos los grados de las clases sociales, y casi siempre dirigiéndose á un auditorio compuesto de personas de distintas jerarquías y condiciones. Esto da á la oratoria sagrada un carácter importantísimo y condiciones bellas y poéticas que son las que sobre todo deben sobresalir en este género; difíciles de conseguir por el orador, pero más meritorio y plausible para aquél que logre alcanzarlas.

18. *Las cualidades del orador sagrado* deben ser en primer término, el amor á la virtud y la práctica constante del bien; sin

---

(1) La oratoria sagrada no la conocieron ni los griegos ni los romanos, y sólo es propia de las religiones que tienen por base de sus creencias la propaganda por la razón y el convencimiento, y no está encerrado el dogma en los moldes estrechos é irrebasables del secreto de las castas sacerdotales; pero entre todas las religiones en la que más ha florecido la oratoria ha sido en la cristiana, y principalmente en la iglesia católica, que heredó de Roma la predisposición y gusto para ella.

esta cualidad es inútil que posea las restantes. Los fieles no van al templo á buscar ciencia, en términos generales hablando, sino que exigen y quieren que las amonestaciones morales, las imprecaciones contra el vicio salgan de labios virtuosos, de sacerdotes intachables y que sean la expresión de corazones caritativos y amantes de Dios y de los hombres. Se llama *unción* al resultado de las cualidades morales del orador sagrado con las del sentimiento y el amor, y consiste por lo tanto esta cualidad nobilísima en el amigable consorcio de una virtud austera y una vida intachable, con el calor y arrobamiento que produce el amor á su Dios y el cariño y tolerancia para con el prójimo, sin transigir nunca con la maldad y el pecado. Cualidad es esta importantísima que pocos consiguen y en la cual estriban los triunfos todos de la oratoria sagrada.

Respecto á condiciones intelectuales necesita el orador tener un conocimiento profundo de los libros sagrados y de los fundamentos teológicos del dogma, así como de los principios filosóficos de la moral, sin que pueda dispensarsele el conocimiento elemental de todas las ciencias, á las que en muchas ocasiones tendrá que referirse, y mucho menos de la historia, tanto sagrada como profana. Debe el orador sagrado estar instruido en la literatura y haber manejado los autores clásicos para formar y depurar su gusto literario y artístico. Necesita, por último, tener un gran conocimiento del mundo y del corazón humano para tocar aquellos resortes más á propósito para conseguir la persuasión á que principalmente se dirige, pues que él no tanto intenta convencer y demostrar la verdad en la que todos creen y nadie contradice, como reformar las costumbres, apartar á los hombres del pecado y traerlos al camino de la virtud; además es también preciso que el orador tenga el don de la oportunidad para hacerse cargo del carácter y condiciones de los que le escuchan y emplear los medios más adecuados al objeto (1).

19. Hemos dicho cual debe ser el *fondo* del discurso sagrado y ahora debemos añadir que se necesita que sea eminentemente *persuasivo* como consecuencia del carácter bello y poético

(1) Lo que estaría bien dicho en el púlpito de una ciudad populosa y corrompida, no vendría bien en el de un pueblo trabajador, sóbrio y morigerado; por lo cual se exige al orador sagrado un talento dúctil y flexible que se acomode y haga entender lo mismo del pobre que del rico, del sábio que del ignorante.

que le hemos señalado, porque aunque no se pretenda que la acción siga inmediatamente á la palabra tiene, sin embargo, este carácter, puesto que el orador lo que pretende es que sus prescripciones y consejos sirvan de norma para la vida, y para que el hombre, á pesar de sus debilidades y caidas, se levante y siga el camino de la virtud. El fondo del discurso sagrado no debe nunca buscarse para que sirva de propio lucimiento al que lo pronuncia, sino que debe sacarse con preferencia de aquellos asuntos que tengan una aplicación práctica á la vida, procurando siempre el beneficio de los interes religiosos que le están encomendados y no los personales y mundanos del aplauso y gloria propia del orador.

En cuanto á la *forma*, el *exordio* debe ser esmerado y breve, deducido y motivado del asunto mismo y siempre natural y solemne; la *proposición* clara y precisa, huyendo de las divisiones numerosas porque producen confusión; la *narración*, como no sea en los panegíricos, pocas veces hay que emplearla; en la *confirmación* se debe huir lo mismo de la vaguedad y lugares comunes á que con tanta frecuencia se entregan los malos predicadores, tronando en general contra vicios que á veces no existen ó amplificando indefinidamente los pensamientos, como ciñendose sólo á una argumentación árida, seca y repulsiva, sino presentando las pruebas y razones con el agradable colorido del afecto y amor por la verdad y el bien á fin de hacerlos atractivos y simpáticos. La *refutación* no existe, y si en algunos casos, como antes dijimos, el orador sagrado se hace á si mismo objecciones para refutarlas, esto no es otra cosa que un mero recurso oratorio del que no debe abusarse para no caer en la afectación y pedantería, que es sin género de duda el peor de los defectos que puede tener el orador sagrado; el *epilogo* y la *peroración* son muy importantes, pues todo sermón debe tener una breve recapitulación de lo dicho y concluir con una exhortación fervorosa y patética con que se mueva el ánimo y el corazón de los oyentes para que concluya de una manera completa y deje una impresión favorable (1).

(1) Esta moción de afectos debe ser tan espontánea y ha de deducirse tan íntimamente de lo que en el cuerpo del discurso se ha dicho que parezca como consecuencia natural y nunca como recurso obligado y postizo. Así como una peroración oportunamente traida es de un excelente efecto, las que no tienen esta cualidad son altamente ridículas y extemporáneas, pues no hay espectáculo más grotesco

El *estilo* debe guardar aquel carácter elevado y sério que corresponde al asunto de que se trata y á la sencillez y naturalidad que reclama el auditorio. En los sermones están proscriptas completamente las palabras técnicas, los neologismos y ese lenguaje convencional y profano del mundo y se exige el empleo de aquel estilo clásico sin afectación, y sencillo sin bajeza, buscando con predilección los giros y locuciones usadas en la Escritura y en los libros místicos y escritores piadosos; el frecuente uso de las figuras y de los tropos quita á los discursos sagrados mucha de su claridad y sencillez, así como, cuando se emplean con oportunidad y tino le dan majestad, viveza y gracia, sobre todo, si se imitan ó acomodan los que están esparcidos en la Escritura y en los libros sagrados.

20. Hemos dicho que la oratoria sagrada se ha desarrollado especialmente en la época cristiana, pues aunque en las religiones del Oriente puedan encontrarse alguno que otro ejemplo, nunca igualarán en elevación de pensamiento y proporción de forma á las oraciones inspiradas por el sentimiento cristiano y aún dentro de este á las que lo están por el dogma católico. Citánse como mejores modelos entre los padres de la iglesia griega á San Justino, San Clemente, San Juan Crisóstomo, San Basilio y los dos Gregorios, el Nacianceno y el Niceno; y entre los de la iglesia latina á San Ambrosio, San Gerónimo, San Agustin y á los panegiristas como Tertuliano, etc ; á San Bernardo y Santo Tomas de Aquino en la Edad media.

En los tiempos modernos se citan como más notables á Fléchier, Bossuet, Bourdaloue, Massillon, Fenelon, etc., entre los *franceses*; á Charke y Blair entre los ingleses; al P. Avila, llamado el apóstol de Andalucía, F. Luis de Granada, el P. Malon de Chaide, Calatayud y otros entre los españoles.

---

que ver á un mal predicador hacer contorsiones con su cuerpo, manotear en el vacío y decir palabras ampulosas para querer mover los corazones y que sólo consigue la frialdad y la indiferencia de sus oyentes.

LECCION LIV.

Parte especial de la oratoria.—21. Oratoria forense.—Carácter de la oratoria judicial antigua y de la forense moderna.—23. Cualidades del orador forense.—24. Del fondo y forma del discurso.—25. Modelos principales.

21. Comprende la oratoria forense todos los discursos pronunciados ante los tribunales de justicia sobre asuntos civiles y criminales. De modo que las condiciones características de este género son, tener por auditorio un tribunal y por asunto una causa criminal ó un pleito civil.

Todo discurso forense gira siempre sobre cuestiones de *hecho* de *nombre* ó de *derecho*; es decir, que hay que probar y aclarar debidamente una cosa y esto es el *hecho*; ó se necesita ver que calificación hay que darle y este es el *nombre*, y por último la aplicación que ese hecho tiene en la ley por las cualidades ó circunstancias que le rodean, ó la situación en que debe colocársele en virtud de tal ó cual disposición de la ley escrita, esto es el *derecho*. De aquí nacen naturalmente las principales reglas y condiciones que caracterizan á esta clase de oratoria en la que ha de predominar siempre el convencimiento á la persuasión; es decir que el abogado, más que excitar las pasiones ó declamar artificiosa y exageradamente necesita convencer con razones valiosas y argumentos sólidos á la inteligencia de los jueces. Por otra parte en este género el objeto del orador debe ser más bien demostrar la verdad que inducir á obrar en el sentido del bien, por lo tanto debe ser siempre convencitiva mejor que persuasiva y declamatoria.

Pero las cuestiones jurídicas que en los tribunales se ventilan revisten casi siempre un carácter concreto y pocas veces tienen, como en la oratoria sagrada y política, esa tendencia ge-

neral y colectiva lo cual también influye para que el tono sea más templado, los adornos menos frecuentes y el orador circunscribiéndose sólo á probar el hecho, á señalar la calificación que merece y explicar la interpretación que al texto legal debe dársele en la cuestión aquella que le ocupa, intenta sólo aducir datos y principios jurídicos, aplicar reglas de derecho, exponer opiniones de jurisconsultos y citar resoluciones de casos análogos que vengan á favorecer la causa ó pleito que defiende (1).

22. La oratoria que los antiguos llamaron judicial se diferencia notablemente de la que nosotros llamamos forense, si bien en el fondo una y otra sean poco más ó menos casi una misma cosa. Ambas tienen por objeto defender un derecho, acusar á un delincuente ó pedir la absolución para uno á quien no se cree culpable, pero la antigua se distingue de la moderna: 1.º en la constitución de aquellos y estos tribunales: 2.º en la manera de estar promulgada y expresada la ley, y 3.º en el carácter de la misma cuestión ó hecho que se ventila.

Con efecto, la constitución de los tribunales en Grecia y Roma, que son los pueblos donde principalmente brilló la oratoria en la antigüedad, era completamente distinta de los nuestros; era allí por lo regular crecido el número de jueces y no todos eran peritos en el derecho, sino que simples ciudadanos decidian *ex æquo et bono*, ó como nosotros diríamos *según su leal saber* y *entender*, de las cuestiones que se sometian á su jurisdicción, por consiguiente esto daba motivo para que el orador procurara con los medios artísticos sacar el partido que pudiera negarle la justicia de su causa; pero en los tribunales modernos algunos unipersonales, y los otros compuestos de pocas personas y todas ellas peritas en el derecho y adiestrados por la práctica de largos años de profesión en toda clase de asuntos, se prestan difícilmente á dejarse llevar de las declamaciones patéticas y piden

---

(1) No influye poco para darle este carácter templado el auditorio que son los jueces, personas graves y sérias que saben perfectamente distinguir la forma del fondo y á quien no es posible seducir con melodiosas y bien compuestas frases, sino que hay que convencer con razones y pruebas, sin lo cual no se consigue otra cosa que perder inútilmente el tiempo, ó despertar una sonrisa de conmiseración en los jueces que compadecen al abogado que pretende con estos inocentes medios sorprender la pericia y la práctica en los negocios y el conocimiento que de la ley tienen los magistrados.

mejor razones y argumentos sólidos, oportunos y contundentes (1).

El texto escrito de la ley también era muy distinto del nuestro. En la antigüedad habia pocas leyes y muchas de ellas conservadas más bien por la tradicción y la costumbre que por un código claro, comprensivo y metódico como en la época moderna sucede; así es que Cicerón dice que bastaban sólo tres meses para estudiar todas las leyes, lo cual como puede comprenderse daba ancho campo á la parte artística y á la moción de afectos por parte del orador. Hoy por el contrario los casos todos están clasificados y señalados minuciosamente en los códigos y no cabe otra cosa que la demostración rigurosa y el raciocinio expuesto con claridad y precisión, lo demás es perder el tiempo en vana palabrería y locuacidad insustancial.

Por último, los hechos mismos tomaban allí la mayor parte de las veces cierto carácter político que daban con esto mayor motivo al orador para buscar recursos oratorios y las galas de la elocuencia; pero las cuestiones judiciales modernas, como no sea los delitos cometidos por la imprenta y alguno que otro que se relacione con el orden público, todos se circunscriben al derecho privado, real ó personal y no pueden trascender ni salir fuera de los límites de los estrados de nuestros juzgados ó de las salas de las audiencias.

En resumen, la oratoria forense debe tener por cualidades principales la *claridad* y la *concisión* en la exposición de los hechos: el *método riguroso* y *científico* en la distribución de los argumentos y pruebas, y la *naturalidad* y *sencillez* en el lenguaje y en el estilo sin recurrir á la moción de afectos sino cuando sean motivados y pertinentes (2).

23. El orador forense debe estar adornado de la moralidad

---

(1) La institución del Jurado en las naciones que existe es la que se parece á los tribunales antiguos, donde no sólo los jueces, sino el pueblo mismo congregado en la plaza pública para oir la defensa de los pleitos y causas, influia muchísimo en la decisión y resolución de unos y otros.

(2) No en todos los discursos forenses cabe la moción de afectos, porque hay algunos particularmente los pleitos ó negocios civiles que los rechazan, y sólo en las causas criminales cuando se pide en nombre de la ley ofendida y de la sociedad ultrajada la condenación de un culpable, ó cuando se trata de arrancar de las manos de la justicia á un inocente pueden emplearse con oportunidad los arrebatos de la pasión y el lenguaje vehemente y acalorado.

conveniente para no defender aquellas causas que sean conocidamente injustas, pues esto daña profundamente su reputacion profesional y la autoridad de sus palabras, que no producirán nunca el resultado de las que pronuncie un orador que en esto sea escrupuloso. Debe tener una instrucción sólida y profunda en la ciencia del derecho y un conocimiento práctico, detallado y discreto de las leyes públicas, de las costumbres de los tribunales, juntamente con estar versado y al corriente en las cuestiones de procedimiento, que sirven de forma á las leyes, y son la realización exterior del derecho. Sus conocimientos no deben referirse sólo á la legislación pátria, sino que debe también poseer los principios generales de derecho natural y las nociones filosóficas que más se relacionan con las cuestiones jurídicas, la historia de la legislación y las demás ciencias auxiliares, juntamente con el conocimiento del mundo y del corazón humano, que tan necesario es cuando se tratan y se discuten cuestiones de intereses positivos, ó se necesita explicar los móviles á que obedecen los crímenes ó delitos humanos.

24. Por lo que á la forma del discurso forense se refiere, diremos que el *exordio* en estos discursos es muy importante y necesario, como que debe dirigirse á captarse la benevolencia del tribunal, á disipar alguna prevención injusta que sobre la causa puede haber y aprovechar todas las circunstancias favorables en beneficio de ella. Al efecto debe estar cuidadosamente trabajado y razonablemente dispuesto, que es la única manera de producir en los jueces el interés, la atención y la benevolencia.

La *proposición* exige mucha distinción é individualidad, de modo que los términos de ella sean claros y trasparentes y que con facilidad se comprenda lo que se quiere demostrar, estableciendo una línea divisoria, ostensible y perfecta entre la causa del orador y la del contrario. El planteamiento bien hecho de una cuestión envuelve en muchos casos su resolución satisfactoria y da indicios de que se tiene conocimiento completo y de que se dispone de medios suficientes para combatir.

La confirmación contiene dos partes, en una se *prueba* la verdad y bondad de la causa, en otra se *refutan* los argumentos del contrario. Las pruebas pueden ser *lógicas*, si se fundan en la razón natural y en la naturaleza misma de las cosas, y *legales* cuando se deducen del texto escrito de la ley. Las unas y las

otras deben emplearse, según dijimos y preceptuamos al tratar de los argumentos y pruebas en general. La *refutación* debe ser franca y verídica, acometiendo con denuedo y valentía cuando los argumentos del contrario sean débiles y no desfigurándolos de como los han presentado, porque esto supone cierta perfidia y falsía que desdice de la honradez de que debe hacer gala el orador. Será permitido alguna fina ironía ó alusión oportuna, pero nunca el sarcasmo ó las diatrivas que dan un carácter personal al discurso y menos debe permitirse el que hable, los denuestos agresivos que ofendan, ya á los jueces ó los adversarios, y que en vez de favorecer la causa la empeoran y perjudican.

El *epílogo* es muy conveniente en los discursos forenses para recapitular los hechos principales y dejar en los jueces una impresión clara y completa de todo lo dicho y haciéndolo con tal arte y brevedad, que de una sóla mirada se abarque el conjunto y se vean y distingan los puntos más culminantes. La *peroración* en los pleitos no tiene de ordinario lugar, pues las cuestiones que se ventilan son demasiado reducidas y prosáicas para mover los afectos (1); sólo en las causas criminales, y aquellas que hayan afectado hondamente á la conciencia pública, es donde puede el abogado usar con éxito y oportunidad la moción de afectos.

Por último, el lenguaje debe ser escogido y exacto, sin caer en la pedantería del uso frecuente de los términos técnicos y rimbombantes, ni tampoco en el estudio y cuidado, decidido por no emplearlos; ni por huir de la verbosidad, tan común en los abogados que informan mucho y de prisa, se vaya á caer en el vicio opuesto de la exagerada concisión, sino que con el tino y acierto necesario se procure usar de un lenguaje claro, correcto y preciso, y de un estilo fácil, natural y acomodado á la índole de los asuntos que en el foro se dilucidan.

25. Los modelos más notables que en la oratoria forense pueden presentarse son: en Grecia los discursos de Isócrates, Iseo y Demóstenes su discípulo, que es el más vehemente y natural entre todos los antiguos. En Roma Marco Antonio, Craso, Hortensio y Cicerón, que aunque no tan grande como Demóste-

---

(1) Sería ridículo querer excitar las pasiones, sobre si tal ó cuál individuo ó familia ha de percibir las rentas de una finca, ó si pudo ó no venderla; ó si un camino cualquiera ú otra servidumbre afecta y recae sobre ésta ó aquella heredad.

nes le aventaja en arte, proporción y recursos oratorios, aunque llega á ser á veces afectado y retórico.

En nuestra pátria, cuando la oratoria forense pudo florecer después del siglo de oro de nuestra literatura, cayó como todas las artes en la decadencia y el mal gusto, viniendo á parar en los leguleyos, que con su fastidiosa palabrería y enrevesados períodos creian defender mejor los intereses de sus clientes; así es que hasta el presente siglo no se encuentra un nombre que pueda merecer con justicia el título de orador. Jovellanos y Meléndez Valdés á fines del siglo pasado y en el actual Pacheco, Lopez, Cortina y otros son los principales y más dignos de estudio.

LECCIÓN LV.

Parte especial de la oratoria.—26. Oratoria política.—27. Su concepto y caracteres generales.—28. Influencia de este género.—29. Observaciones principales sobre el orador y el discurso político.—30. División de la oratoria política.—31. Oradores políticos más notables.—32. Oratoria académica.—33. Sus cualidades principales.

26. Todos los discursos que tienen por objeto dilucidar y tratar las cuestiones que interesan á la gobernación y marcha de un Estado corresponden á la oratoria política; pueden pronunciarse éstos en diferentes sitios y lugares, como son: en los Senados ó asambleas privilegiadas, conservadoras por espíritu de propia conservación y de edad; en los Congresos ó asambleas populares, movibles de suyo, emprendedoras y dominadas por el deseo de iniciativa y reforma; en las reuniones de la plaza pública, *meetings* que llaman los ingleses, cuyo carácter apasionado y no pocas veces tumultuoso es debido al ardor y vehemencia de los discursos que allí se pronuncian, y por último, en el *club*, cuya oratoria es la más acalorada, agresiva y batalladora, como consecuencia del carácter limitado é intransigente que toman siempre los intereses de los partidos y parcialidades políticas, que sin participación en el poder quieren, sin embargo, apoderarse de él y llevar á la práctica sus principios ó también sus utopias sociales.

27. La oratoria política es la que verdaderamente representa el carácter propio de la elocuencia, y sólo ella es la que, ya por la importancia y variedad de las cuestiones y asuntos de que trata, ya por el ardor é interés que todos toman en ella, ya porque siempre el auditorio toma aquí una parte más activa, que en la sagrada y forense, ya también por las condiciones especiales de los diversos y aún encontrados elementos que le componen,

la oratoria política se diferencia de los demás géneros y reviste un carácter particularísimo de animación, entusiasmo y fogosidad que es y constituye su esencia característica. Caben en la oratoria política toda clase de movimientos apasionados y ardientes, todos los recursos del ingenio y de la dialéctica, todas las formas y matices del sentimiento, con tal que sean justificados, oportunos y que no se falte á los principios inmutables de la verdad y del bien (1).

Además del carácter apasionado y vehemente que acabamos de señalar á la oratoria política tiene también otro de lucha constante que no tienen ni la religiosa ni la forense, porque el orador sagrado ni tiene enemigos en el auditorio, sino que todos le escuchan sumisos, aceptando un conjunto de verdades comunes, ni como el orador forense tiene la ley taxativa y escrita, que es superior á los jueces mismos, sino que el orador político se ve por todas partes rodeado de enemigos que espian cualquier descuido ó defecto para echarse sobre él y destrozarlo y destruirlo, ni hay de común entre él y mucha parte de su auditorio otra cosa, que algunos principios generales y comunes, mientras que por otro lado difieren en otros principios y cuestiones secundarias y de procedimiento, dando de este modo lugar á la lucha encarnizada y guerra sin cuartel entre unos y otros oradores. Esto, como fácilmente se comprende, hace dificilísimo el ejercicio de esta clase de oratoria, pero á la vez da al vencedor triunfos ruidosos y gloriosas victorias, al paso que el vencido sufre las consecuencias más amargas y funestas de su derrota.

28. La influencia de la oratoria política es grandísima y sobrepuja á la de la sagrada misma, no tanto por la elevación y

(1) Como el asunto puede ser tan diferente, pues no es lo mismo discutir sobre un tratado de paz, que sobre una declaración de guerra; no es lo mismo la discusión que se entabla sobre las bases que han de establecerse para un tratado de comercio con una nación amiga, como la manera de reparar el agravio ó insulto hecho al pabellón nacional por pueblos insolentes ó desconsiderados, no es lo mismo discutir las altas cuestiones de gobierno interior y político, como las apasionadas y rencorosas luchas de los partidos beligerantes; no es lo mismo hablar en un Senado moderado y sesudo, como en una Asamblea agitada por las pasiones políticas; nacen de aquí condiciones particularísimas, que no pueden sujetarse á preceptos y reglas establecidas y aprendidas de antemano, sino que dependen del talento y gusto del orador, de sus conocimientos y recursos y de su práctica para saber sobreponerse y utilizar los varios incidentes que en la discusión puedan presentarse.

trascendencia de los asuntos de que trata, cuanto por el carácter práctico y de aplicación que reviste. Las consecuencias de la oratoria sagrada son paulatinas y remotas, mientras que las de la política son instantáneas y decisivas. Si los pueblos están preparados, si los desaciertos de los gobiernos han ido alejándoles amigos y defensores, si las conmociones de un período revolucionario y azaroso se prestan, basta sólo que un orador desde la tribuna ó desde la plaza pública levante su voz elocuente y conmovedora para que se cambie y trastorne el régimen político de una nación ó se den paso á reformas sociales, que por lo radicales vengan á dar á ese pueblo un aspecto y fisonomía completamente diferente á la que antes representaba (1).

Nace de esta influencia la responsabilidad que sobre el orador recae por el empleo que haga de sus facultades oratorias, pues si las pone á disposición del mal, merecerá la execración de todos los hombres honrados, así como el aplauso, cuando con su palabra defienda las soluciones salvadoras de la libertad, el espíritu de amor y fraternidad entre los hombres, y truene contra toda clase de tiranías, corrupciones ó inmoralidades bajo cualquier aspecto y forma que se presenten.

29. Siendo tales los caracteres de la oratoria política y teniendo una importancia é influencia tan grande, claro es que las cualidades que deben adornar al orador político han de ser también muy sobresalientes y brillantes. La consecuencia política, que no es otra cosa que la honradez en la vida pública, es lo que más autoridad presta á uno que pretenda hablar en defensa de los principios é ideas que ama y que siempre ha profesado; su incorruptibilidad en los cargos que ha desempeñado y su rectitud en los negocios que ha intervenido, son condiciones que, como *costumbres oratorias*, le pueden servir de mucho

(1) Si Cicerón no se hubiera levantado tan vehemente contra Catilina, la revolución se hubiera posesionado de Roma y quizá el espíritu de César se hubiera adelantado algunos años para crear el imperio. Si Mirabeau no hubiese dada aquella digna y altanera respuesta al enviado de Luis XVI á la asamblea, y no hubiera pronunciado su célebre discurso del *Juego de Pelota*, es posible que la *revolución francesa* hubiera tardado en estallar algún tiempo. Es verdad que estas explosiones han de estar preparadas, pero no es menos cierto que la elocuencia puesta al servicio de una causa es poderosísima palanca para remover los obstáculos que se opongan á su realización.

y de las cuales sacará inmenso partido en determinadas ocasiones (1).

No enumeraremos tampoco las ciencias y conocimientos de que debe estar adornado, y baste decir que todas deben serle familiares, porque todas tiene que ponerlas á contribución en los varios asuntos que pueden ser objeto de las tareas legislativas, pero desde luego debe cultivar con preferencia la Historia, la Filosofía, el Derecho y la Economía que son las que tienen más inmediato empleo y aplicación en el gobierno de los pueblos. Necesita el orador político tener un conocimiento profundo de las ideas, costumbres y sentimientos de su pueblo, para que de este modo pueda aconsejar y defender lo que esté en consonancia y armonía con ellos, pero sobre todo debe poseer en gran escala la ciencia del mundo y el conocimiento de los hombres. Por último, en el orador político es donde se necesita más el entusiasmo y fé por la causa que se abraza y el partido é ideas que se defienden, teniendo además el valor suficiente para no ocultarlas, cualquiera que sean las circunstancias que puedan presentarse, pues en muchas ocasiones el orador tiene que reñir rudos combates con su auditorio, que rebelde y contrario á su causa le increpa y se opone con signos de marcada oposición y disgusto y sólo la entereza de un orador puede someterle y acallarle. Una fantasía viva y rica, una memoria fácil y un talento perspicaz junto todo esto con un lenguaje espontáneo y natural y un estilo fluido y vario que se adapte lo mismo á los arrebatos de la pasión, como á la frialdad del razonamiento lógico y severo, completarán las cualidades del orador político, que no pueden aprenderse en los tratados de preceptiva, sino que hay que buscarlos en dotes naturales, en el estudio de la naturaleza y de los grandes modelos.

En cuanto á la *forma* del discurso debe dominar en todo él la variedad del tono y colorido; precisamente esta condición es contraria á lo que debe ser el discurso sagrado y el forense que

---

(1) Un auditorio contrario á las ideas del orador respetará siempre al hombre que ha sido intachable en su conducta y que siempre ha defendido y practicado las mismas ideas y los mismos principios; por el contrario el orador que no sea consecuente y que su vida política esté llena de contradicciones, ese, con toda la elocuencia imaginable no conseguirá llevar á su auditorio á donde desea, pues este notará la oposición que existe entre sus obras y sus palabras.

huyen de esta variedad y movimiento; verdad es que también entra aquí por mucho el carácter de la nación á que el orador pertenece. (1) El *exordio* breve, natural y modesto y sacado de alguna circunstancia oportuna y pertinente, utilizando las costumbres oratorias para disponer favorablemente al auditorio. La *proposición* suele omitirse muchas veces. La *confirmación* como no hay un conjunto de verdades aceptadas por todos hay que acudir en la mayor parte de los casos á los argumentos prácticos y de ejemplo con preferencia á los positivos. La historia, los hechos semejantes, las resoluciones análogas causan más impresión y predisponen más favorablemente que no los razonamientos y las teorías. Las *refutaciones*, sobre todo deben hacerse con valentía para anonadar y pulverizar los argumentos del contrario, siendo permitida aquí mayor libertad y atrevimiento que en los géneros anteriores, pero no empleando nunca las armas de la insolencia y del insulto personal, aunque produce mucho efecto la ironía delicada y punzante y el ridículo fino y oportunamente manejado que desconcierta y perturba al adversario. Por último una breve recapitulación al fin formará el *epilogo* y sólo en ocasiones muy solemnes y tratándose de asuntos en que peligren grandes intereses de la pátria, podrá tener lugar á propósito la moción de afectos.

30. La oratoria política se divide, atendido el lugar y motivo con que se pronuncia, en *parlamentaria*, *popular* y *militar*, no faltando quien quiera que los artículos de fondo de los periódicos correspondan también á otro miembro de esta división. La *parlamentaria* es la que se pronuncia en las Cámaras legislativas y en las discusiones de las corporaciones encargadas de la administración y gobierno de los pueblos; la *popular* tiene su campo en los *meetings* ó reuniones públicas, en los *clubs* y en general allí donde, no existiendo un reglamento que limite la discusión, pueda entregarse el orador á todos los arrebatos de la pasión. La primera es más templada y didáctica, más ordenada y artística; la segunda es apasionada, vehemente y espontánea y casi siempre exagerada y tumultuosa. La oratoria *militar* com-

(1) Los oradores ingleses son fríos y razonadores y sus discursos son casi conversaciones familiares; los franceses fogosos y apasionados, y nosotros los españoles somos más dados á la grandilocuencia y los periodos rotundos y sonoros.

prende todas aquellas arengas ó discursos con que los grandes generales excitan el valor del soldado antes de entrar en batalla y se distinguen por su concisión, energía y entusiasmo. (1)

31. La oratoria política necesita la libertad como primera condición para manifestarse, así es que no encontramos ejemplo alguno de ella en los imperios despóticos del Oriente. En Grecia, pais libre y democrático hay gran número de oradores políticos entre los cuales son los más notables: Pericles, Temistocles, Esquines y Demóstenes, que es el príncipe de todos ellos. En Roma sobresalieron en este género Catón, los Gracos, Metelo, César y Marco Tulio Cicerón. La oratoria política en la Edad Media tuvo gran importancia, pues los Bárbaros tenian la costumbre de discutir los asuntos de gobierno en asambleas que celebraban en los primeros tiempos al aire libre, pero no se conservan ejemplares de ninguno de estos discursos. En la época moderna donde más ha florecido la oratoria de esta clase es en Inglaterra, que cuenta entre sus oradores políticos á Cromwel, lord Chatham, Pitt, Fox y Oconnell. Francia en donde los que más han sobresalido son: el gran Mirabeau, Vergniaud, Dantón, Robespierre, Casimiro Périer, Guizot, Thiers y otros muchos; y en España qne contamos á Muñoz Torrero, el Conde de Toreno, Martinez de la Rosa, Argüelles, Calatrava, Alcalá Galiano, Lopez, Donoso Cortés, Gonzalez Bravo, Rios Rosas, Olózaga, Aparisi Guijarro y otros muchos que aún viven.

32. Oratoria Académica. Corresponden á este género todos los discursos *leidos* ó *pronunciados* en las Academias, Ateneos y sociedades literarias y artísticas sobre puntos de ciencias y artes y también los pronunciados en las Universidades y establecimientos de enseñanza sobre el mismo objeto ó la exposición de métodos científicos.

La oratoria académica se diferencia notablemente de los géneros anteriores en que no tiene por principal objeto la consecución de un fin inmediato, y en que su fondo es con preferencia la investigación y enunciación de la verdad, lo que le da un carácter marcadamente didáctico y científico. Además, el ser leidos la mayoría de estos discursos, les quita la principal de las exce-

(1) Hoy estas arengas generalmente se expresan y circulan por medio de *proclamas* ú *órdenes del dia* facilitados por medio de la imprenta.

lencias de la oratoria que es la improvisación. Por otra parte, el tono razonador, lógico y templado de esta clase de composiciones las aleja también de la animación, viveza é interés de la oratoria, por más que en algunos casos, como en la rivalidad y lucha de dos escuelas, pueda revestir el carácter apasionado de la oratoria política.

33. Siendo el fondo del discurso académico la verdad, su condición principal debe ser un método rigurosamente científico, dando muy poca cabida á las galas de la fantasía y procurando que sean sólo las puramente necesarias para no producir una disertación árida y seca, sino un discurso razonado y agradable. El lenguaje debe sobresalir por lo castizo y correcto y por el uso oportuno de las voces técnicas y los giros elegantes, debe huirse de los modismos y formas populares, pues este género es propiamente erudito y clásico.

Pueden servir de modelos de estos discursos los de *recepción* en las Academias y los pronunciados en los Ateneos, tésis doctorales, apertura de los tribunales y establecimientos de enseñanza y otros muchos de sociedades científicas, literarias, industriales, etc., etc.

TRANSICIÓN DE LA ORATORIA Á LA DIDÁCTICA. (1)

LECCIÓN LVI.

1. Definición y concepto de la Historia considerada como composición literaria.—2. Modos de escribir la historia.—3. División de la historia.—4. Condiciones del historiador.—5 Ciencias auxiliares de la historia.—6. Reglas relativas á la narración histórica: arengas y retratos.—7. Determinación histórica de este género.

1. La Historia literariamente considerada, es *la narración metódica y ordenada de los hechos realizados por el hombre para enseñanza de los presentes y venideros.*

La narración de los hechos constituye en la historia su parte esencial y característica, por consiguiente en toda composición de esta clase, el fondo deben constituirlo los hechos realizados por el hombre, no todos en verdad que esto sería imposible, sino aquellos que hayan influido más directamente en su beneficio y mejoramiento y en el progreso de las sociedades y de los pueblos: igualmente deben formar parte de la historia los hechos que en sentido opuesto á los anteriores señalan la decadencia y corrupción de los imperios y la destrucción y desaparición de las razas y las nacionalidades, y en suma, todo aquello que haya sido producto de la actividad humana, que es ni más ni menos la

(1) Así como dijimos que la *novela* era un género de transición entre la poesía y las composiciones en prosa, decimos ahora que la *historia* es igualmente una composición intermedia entre la oratoria y la didáctica, porque el fondo de la historia es la verdad y la forma es igualmente severa como la que afectan las composiciones científicas, pero en la distribución de sus partes y en la manera especial de concebirla caben en ella la intervención de la fantasía y las descripciones pintorescas y bellas de personas y lugares.

razón y causa de las grandezas y miserias del hombre, de sus adelantos y retrocesos, de los períodos de lucha y de conquista y de paralización y decadencia.

Pero la historia no sirve sólo para presentar como en vistosa galería ó soberbio panorama los hechos, sino que tiene un fin práctico y moralizador y una tendencia didáctica visible; si sólo contaramos los hechos por el mero placer de saberlos y conocerlos no tendría la historia importancia alguna, porque la fantasía por medio de la novelas podría presentarlos más agradables y mejores, y no revistiría entonces el carácter de *maestra de la vida* con que adecuadamente la apellidó Cicerón; la historia, pues, tiene como hemos dicho en la definición, por fin principal la enseñanza que de los acontecimientos sucedidos puede desprenderse para tenerla por norma en lo sucesivo, y que sus ejemplos nos sirvan en adelante de guía, pauta y escarmiento para nuestras acciones.

2. Desde los primeros tiempos se han dibujado dos métodos de escribir la historia, llamado el uno *ad narrandum* ó *descriptivo* y el otro *ad probandum* ó *pragmático*. Consiste el primero en la narración pintoresca de los hechos con el objeto de presentarlos de la manera más clara y agradable, pero sin investigar sus causas, ni deducir sus consecuencias y descendiendo por lo regular á detalles insignificantes y á episodios casi fabulosos y que sólo tienen la autoridad de la tradición; y el segundo enlaza el hecho con los anteriores indagando su razón y su causa y con los posteriores sacando las consecuencias que la observación y el análisis descubren; organizándolos todos y presentándolos como intimamente unidos y relacionados entre sí.

Cúal sea de los dos el mejor no hace falta decirlo, porque desde luego se comprende que el segundo lleva al primero notables ventajas, pero es preciso también advertir que ambos pueden tener una aplicación oportuna, ya con relación al hecho ó acontecimiento que sirve de motivo á la historia, ya también con relación á la época en que se escribe y al carácter de los pueblos y de los historiadores (1). El mérito de éstos consistirá, pues, en

(1) Hay hechos que se prestan admirablemente á la narración y descripción pintoresca y artística y otros que por el contrario buscan el raciocinio, la reflexión y se prestan admirablemente á las investigaciones filosóficas; por otra parte en los períodos semi-heróicos de los pueblos, la pintura viva y animada gusta más que las

saber aplicar oportunamente el método más propio para cada caso. Los historiadores griegos y romanos, como pertenecientes á pueblos relativamente antiguos y de grande imaginación, fueron en su mayoría partidarios del método *ad narrandum*; en la época moderna hay una tendencia marcada al método contrario, y no se escribe hoy casi ninguna historia en que exclusivamente se use sólo uno de ellos, sino que se combinan armónica y convenientemente ambos.

3. La historia se divide por su extensión en *universal, general, particular* é *individual*. Por el asunto en *sagrada* y *profana*, y esta á su vez en *civil, militar, literaria*, etc. Por el tiempo que abarca en *antigua*, de la *edad media* y *moderna*; y por su forma en *crónicas, anales, décadas, efemérides, memorias*, etc. Explicaremos cada uno de estos términos.

Se da el nombre de *historia universal* á la narración de todos los hechos realizados por el hombre pertenezcan al género que quieran. Hasta la época moderna puede decirse que no se han escrito obras de esta clase; puede servir de ejemplo la *Historia Universal* de Cantú. Es *historia general* la narración de los hechos realizados por un pueblo, como la de *España* del Padre Mariana. Se llama *particular* cuando trata de un sólo acontecimiento ó suceso como *La Conquista de Méjico* de Solís, y es, por último *biografía* ó *historia individual* cuando narra la vida de un personaje ilustre, como cualquiera de las de Plutarco ó Cornelio Nepote en sus *Varones ilustres*; ó las *Vidas de españoles célebres* de Quintana.

Comprende la *historia sagrada* todos aquellos hechos que tienen relación directa con la intervención de Dios en la historia y el desarrollo y progreso de las religiones. La *profana* contiene todos los hechos, ya pertenezcan á la esfera política, social, científica, literaria, industrial, etc.

Recibe el nombre de historia de la *Edad antigua* á la narración de los hechos sucedidos hasta la caida del imperio roma-

---

afirmaciones especulativas, y en los de madurez se desea investigar los motivos de los sucesos; en los pueblos de imaginación ardiente y apasionada gusta la descripción y queda satisfecho el ánimo con la pintura animada é interesante del hecho, en los que tienen un carácter reflexivo y analítico no se dan por satisfechos, si no se buscan los principios especulativos y no se relacionan y deducen los acontecimientos de las leyes generales que presiden al desarrollo de la vida.

no de Occidente; de la *Edad media* á la narración de los hechos comprendidos entre el anterior suceso y la caida del otro imperio de Oriente, y por último comprende la historia *moderna* desde donde concluye la de la edad media hasta nuestros dias.

Se da el nombre de *crónicas* á las relaciones contemporáneas de los sucesos de un reinado ó época dada con detalles minuciosos y guardando un orden extrictamente cronológico. *Anales* son las historias escritas por años. *Décadas* las que comprenden diez. *Efemérides* ó *diarios* las que narran los acontecimientos de cada dia y *memorias* son las relaciones de hechos determinados en que el que las escribe ha tenido participación más ó menos decisiva.

4. Las condiciones que deben adornar al historiador, son entre otras, la *ciencia*, el *discernimiento*, la *imparcialidad* y la *libertad*. La *ciencia* consiste en que el historiador reuna todos aquellos conocimientos necesarios para poder hablar y discurrir sobre un hecho cualquiera con pleno conocimiento de causa, ya porque él mismo haya sido testigo de él, en cuyo caso se llama *testimonio propio*, ya porque se lo hayan contado personas fidedignas, y entonces se llama *testigo ajeno*, ó ya porque lo haya encontrado consignado en alguna parte y recibe en este caso los nombres de *tradicción*, *monumentos* ó *escritos* y todos ellos el nombre genérico de *fuentes históricas*.

El *discernimiento*, que no es otra cosa que el buen juicio para distinguir los hechos verdaderos de los falsos y colocarlos en el lugar conveniente, constituye la *crítica histórica* que es condición importantísima para el buen resultado de la misión del historiador.

La *imparcialidad* se refiere á lo que se llama justicia en la historia y consiste en determinar el verdadero carácter de un hecho y en calificar fundadamente los actos y las acciones, dejando aparte los afectos personales, las simpatías de ideas, sin que ciegue el amor pátrio ó de partido, sino que por encima de todo esté la voz de la razón, la fuerza de la verdad y los fueros eternos de la justicia (1).

---

(1) La imparcialidad absoluta no puede exigirse al historiador, porque es imposible, y basta que reconozca y confiese los móviles de las acciones y tenga la lealtad suficiente para no alterar en modo alguno la verdad histórica.

La *libertad*, por último, es condición esencialísima, porque de no gozar de ella, la historia en vez de tener por signo característico la verdad se convertirá en ridícula farsa, pues obligado el historiador á transigir, atenuar ó justificar las tiranías de los déspotas, ó halagar la vanidad y soberbia de los poderosos, se constituye en propagandista del error, en cuyo caso el escritor que en algo se estime debe romper su pluma y enmudecer antes que servir de instrumento con perjuicio de la verdad para falsear los hechos y engañar á las generaciones venideras.

5. Las ciencias que principalmente ayudan y sirven á la historia son, en primer término la *Cronología* y la *Geografía*, llamadas por los antiguos *los dos ojos de la historia*; porque con efecto todo hecho se ha realizado en un tiempo dado y en un determinado lugar. Estas dos ciencias, que la una corresponde al *tiempo* y la otra al *espacio*, constituyen las formas del suceder á las cuales tienen que sujetarse y conformarse todos los séres finitos, por eso son tan esenciales y están intimamente ligadas á la historia.

Son también ciencias auxiliares la *arqueología* ó ciencia de los monumentos antiguos, la *numismática* ó ciencia de interpretar las medallas y monedas antiguas, la *epigrafía* de las inscripciones, la *paleografía* que sirve para leer los escritos antiguos, la *indumentaria* para conocer y distinguir los muebles y trajes de otras épocas y la *literatura* y otras muchas que sería prolijo enumerar, pues que todas aportan su contigente á la historia, y el que la escribe debe tener cierta noción y dominio sobre ellas para utilizarlas y servirse de ellas convenientemente.

6. Las condiciones de toda narración histórica son: *concisión*, *verdad*, *orden* y *dignidad*.

La *concisión* consiste en poseer el gusto suficiente para decir sólo aquello que deba decirse, sin poner más, de modo que resulte una redundancia, ni quitar lo necesario para la cabal inteligencia de los hechos y también en saber ordenar y colocar los sucesos de modo que ocupen el lugar que les corresponda y no haya confusión ni hacinamiento de ellos. También se extiende esta cualidad á saber apreciarlos para contar aquellos que sean más importantes y dejar para segundo lugar ó hacer leves indicaciones de los secundarios é insignificantes.

Poco hemos de decir de la *verdad* que es la base de la historia, y sin cuyo requisito pierde tal carácter; pero si advertire-

mos que la verdad exige que los hechos no se adulteren, ya callando circunstancias y detalles importantes, ya añadiendo episodios que los desfiguren; porque esto sería faltar á la imparcialidad que antes se ha exigido como condición del historiador.

El *orden* es necesario en la historia porque sin él fuera imposible la inteligencia de ella. El gran mérito del historiador consiste en hallar un principio común que armonice y explique la balumba y multitud de acontecimientos que forman el tejido de un hecho cualquiera. Para las historias particulares y aún las generales es fácil el encontrarlo, pero para la historia universal es dificilísimo (1).

Por último, la *dignidad* es condición muy apropiada para la historia, pues el que escribe ejercita el elevado cargo de maestro de la humanidad y juez al mismo tiempo, y esto impone al historiador obligaciones ineludibles, para tratar todos los asuntos con aquel decoro y majestad que tal cargo le impone, sacando los sucesos de la bajeza ó fealdad de que puedan estar rodeados y no buscando la explicación de ciertos hechos en móviles bajos sino realzándolos y presentándolos con nobleza, aunque sin faltar á la verdad.

Concluiremos, por último, esta parte de las cualidades de la narración histórica, diciendo algo de las *arengas* y *retratos*.

Llámanse *arengas* á los discursos que el historiador pone en boca de los personajes. Los antiguos historiadores griegos y romanos fueron muy dados á estos discursos que suelen ser la parte más bella de sus historias, por más que muchas veces no sean los adornos más conformes con la verdad histórica. Se ha discutido mucho sobre si deben tener ó no cabida, y la cuestión está aún sin resolver; pero lo que si puede aconsejarse es que no se abuse de ellas, porque si bien en alguna ocasión solemne y cuando se conservan estos discursos, ó por lo menos fácilmente se comprende que el personaje pudo decir aquéllo ó cosa parecida, es cuando podrán aceptarse. En los países donde el despotismo impera ó cuando se refiere á tiempos remotos en qué

(1) Diversas son las escuelas que han pretendido dar unidad á la historia mediante un principio dado. San Agustín, Bossuet, Vico y los modernos son los que en busca de esta unidad han echado los cimientos de la *Filosofía de la Historia*.

no se conocían los medios de comunicación y trasmisión de la imprenta y la taquigrafía, serán más inverosímiles. En los tiempos modernos que se conocen ambas cosas, tienen cabida, pero se procurará no intercalar el discurso íntegro, sino en extracto ó su parte esencial.

Los *retratos* son otro adorno de la historia y consisten en la pintura personal ó moral de un personaje. Conviene mucho que el historiador no los prodigue, ni que de intento se proponga hacerlos, sino que con rasgos distintivos y característicos y pinceladas maestras se describan por completo y con exactitud los personajes, y mejor aún, que por sus obras, palabras y pensamientos se distingan y conozcan sin necesidad de pintarlos formalmente.

7. Los historiadores más notables son, entre los griegos Herodoto, apellidado *padre de la historia*, Tucídides y Jenofonte. En Roma, César, Salustio, Tito Livio y Tácito que son los más ilustres, y Nepote, Quinto Curcio y Suetonio que también son notables. Entre los primeros cristianos merecen notarse el español Paulo Orosio y San Agustín. En la Edad media sólo se cultivó la árida *crónica* escrita por monjes cuyos nombres han quedado la mayor parte ignorados. En el Renacimiento volvió á cultivarse la historia á la manera de Grecia y Roma, siendo en todas las naciones modernas muchos los historiadores ilustres y de mérito que cada una puede presentar y cuyos nombres sería prolijo enumerar.

En nuestra pátria son los más conocidos el Padre Mariana, Hurtado de Mendoza, Garibay, Melo, Solís y el Padre Florez; y en este siglo Quintana, el Conde de Toreno, Lafuente (D. Modesto), Cavanilles, Ferrer del Rio y otros.

PARTE ESPECIAL.

COMPOSICIONES EN PROSA.

SECCIÓN SEGUNDA.

La Didáctica.

LECCIÓN LVII.

1. Definición y concepto de la Didáctica.—2. Clasificación de las composiciones didácticas.—3. De los tratados Elementales.—4. De los Magistrales.—5. De las Monografías y Disertaciones.—6. Formas principales de la exposición científica.

1. Se llama Didáctica *á la exposición artística de la verdad por medio de la palabra escrita.*

La Didáctica como composición literaria no puede referirse al fondo de una obra, pues este pertenece exclusivamente á la ciencia, sino á su forma y extructura exterior; por consiguiente todos los preceptos que nosotros podamos formular se dirigen ó á la parte artística y bella de la exposición científica ó al lenguaje que para esta exposición pueda emplearse. Sólo así puede tener cabida este estudio en el arte literario, que tiene en todas ocasiones una finalidad concreta en la belleza, y siendo la Didáctica por su fondo puramente útil, claro es, que nosotros no hemos de ocuparnos de él, sino de la manera ó forma especial de hacer ostensible la verdad que en su fondo encierra.

De aquí se deducen las diferencias que á la didáctica separan de la poesía y de la oratoria. Son tan manifiestas y patentes las que con la poesía mantiene que basta sólo enunciarlas para comprenderlas suficientemente: es la poesía la manifestación interior y exterior de la belleza, es la didáctica la manifestación interna y externa de la verdad; en la primera se da la verdad, no como fin preconcebido, sino como inmediata consecuencia y resultado natural de la belleza; en la segunda se da ésta de la misma manera que allí se manifiesta la verdad, pues así como todo lo bello es verdadero, todo lo verdadero tiene cierto encanto y atractivo que nos seduce y agrada, como resultado inmediato de su intimidad con la belleza.

No son menos notables las diferencias que la separan de la oratoria, porque la didáctica tiene ordinariamente como medio la palabra escrita y la oratoria la hablada; ésta á la vez que exposición y demostración de la verdad tiende también al movimiento de los afectos, al paso que la primera busca el orden rigurosamente científico y el método puramente didáctico; y por último, la oratoria es una verdadera creación artística, mientras que la didáctica sólo por incidencia y de un modo secundario da entrada á los elementos imaginativos y artísticos.

La didáctica tiene, pues, un carácter determinado de enseñanza que es precisamente lo que la distingue de todos los demás géneros literarios; pero á la vez que la enseñanza, deben las obras didácticas contener también rasgos imaginativos que hagan simpática la verdad, ó lo que es lo mismo, deben agradar y enseñar á la vez, si quieren conseguir el aplauso unánime, mezclando lo útil con lo dulce, como dice Horacio.

2. Las *obras didácticas* se clasifican atendida su *extensión* en *Tratados elementales*, *magistrales* y *monografías*, que es la división más generalmente admitida; con respecto al *carácter de su exposición* en obras *fundamentales* y *populares*, que hasta cierto punto se corresponden estos miembros con los dos primeros de la anterior división, pues las fundamentales se asemejan á los tratados magistrales y las obras populares á los elementales; por su *asunto* pueden ser obras *científicas*, *filosóficas*, *físicas*, *políticas*, *morales*, etc., según que su asunto recaiga sobre cualquiera de las ciencias ó artes que pueda estudiar la inteligencia humana.

3. *Tratados Elementales.* Se llaman así las obras que comprenden las bases generales y los principios más esenciales de

una ciencia ó un arte cualquiera. Es entre todas las producciones didácticas la que requiere más condiciones de juicio, discernimiento y gusto, pues además de suponer un conocimiento tan general y ámplio sobre la ciencia que se pretende exponer, demostrado esto por una exposición clara, trasparente y ordenada, es necesario tener el buen gusto suficiente para no hablar, sino de aquello que verdaderamente sea esencial. Además, como de ordinario estas obras están destinadas á la iniciación en las ciencias de los principiantes, el autor tiene que acomodarse á las inteligencias aún débiles y rudimentarias, siendo esto otra nueva dificultad que se añade y que en muchos casos no se logra superar.

Para proceder con mayor claridad hablaremos separadamente de la *doctrina*, del *método* y de la *expresión literaria* propias de las obras elementales.

La *doctrina* debe exponerse tan íntegra y completa como en los tratados magistrales, pero sólo enunciando las verdades, que como puntos culminantes conducen al conocimiento de la ciencia ó arte que se pretende enseñar. No son las obras elementales un conjunto ó reunión de principios escogidos al capricho ó antojo del escritor, sino al desarrollo orgánico y desenvolvimiento natural de estos principios, y es vicioso y reprensible el querer dar á estos principios una colocación distinta de la que científicamente tienen, ó traer asuntos extraños y poco pertinentes á la ciencia de que se trata, lo mismo que extenderse demasiado y más de lo que permite el conocimiento elemental que en este caso vale tanto como esencial. La erudición y la abundancia de datos son un defecto grandísimo en las obras elementales, la perfección de ellas consiste en decir únicamente lo necesario sin que nada falte, ni nada sobre.

El *método* es lo principal de una obra de esta clase, como que es el camino que nos conduce desde el estado de ignorancir en que nos encontramos al de conocimiento que la obra elemental pretende llevarnos. Siendo el fin directo de esta clase de obras la enseñanza, el método ó manera de enseñarlas es el todo y en él debe fijarse preferentemente el escritor. Deben mezclarse y combinarse convenientemente el método *lógico* con el *pedagógico*, pues si bien el primero es el propio científico, conviene también dar lugar en algunas ocasiones al segundo, que consiste en pasar de lo más fácil á lo más difícil y en llevar

siempre al principiante por lo más llano, apartándole de los escollos é indicándole el camino más corto y seguro.

Pero donde principalmente ha de sobresalir el talento del escritor es en las definiciones y divisiones, pues definiendo bien se conoce é individualiza cada objeto ó materia, de modo que no hay lugar á duda, y dividiendo convenientemente se completa el conocimiento del objeto hasta distinguirlo y separarlo por completo de los demás.

Por último, en la *expresión literaria* debe predominar el estilo majestuoso y severo, intercalando á veces cuando el asunto lo requiera las galas de la fantasía, los símiles y las figuras descriptivas y lógicas para hacer más ameno, sensible y fácil el estudio elemental de las ciencias, huyendo del recargado de adornos y demasiado florido que da un carácter extraño á esta clase de composiciones; la sobriedad y limpieza son sus cualidades distintivas, y la corrección, claridad y exactitud las que corresponden al lenguaje. El *tecnicismo* es otro elemento importante que aquí debemos considerar, porque siendo indispensable el empleo de las voces facultativas, conviene no abusar en demasía de modo que intimiden y retraigan al principiante. Deben pues, usarse con oportunidad y explicando inmediatamente su significado y sentido y cuidando mucho de no emplearlas en el resto de la obra en otra acepción distinta. El lenguaje técnico sábiamente manejado facilita y simplifica muchísimo el estudio de cualquier ciencia ó arte, así como cuando no se sabe emplearlo, es la causa de la confusión y repugnancia que los jóvenes tienen á las ciencias.

4. *Tratados Magistrales* Se llaman así aquellas composiciones que tienen por objeto exponer extensamente una ciencia ó un arte, destinadas estas obras á personas que se suponen ya iniciadas y conocedoras de los elementos de esa ciencia ó arte.

Las condiciones de las obras magistrales varían de las que hemos señalado á las elementales, porque aunque el método deba ser exclusivamente el *lógico*, en la doctrina caben algunas digresiones que dan mayor amplitud y libertad, porque las personas á quienes van dirigidas no necesitan ayuda y pueden guiarse por sí propios y además porque tienen mayores fuerzas intelectuales y especulativas. El lenguaje es más rico en estas composiciones que en las anteriores y caben en él los rasgos de grandilocuencia que el entusiasmo por la verdad produce. Lo

que si debe evitarse á toda costa es la abundancia de erudición y la pedantesca profusión de citas y textos extraños que constituyen un balumba indigesta y absurda, diciendo aquéllo que es conducente y necesario y nada más, y dejando para otra ocasión el desenvolver y desarrollar las cuestiones secundarias que piden lugar y sitio distinto.

5. *Monografías* y *Disertaciones*. Reciben este nombre aquellas obras en que se dilucida y estudia una cuestión científica ó artística particular. Como composiciones didácticas están sujetas á las condiciones mismas que á las anteriores hemos señalado, y sólo cabe aquí decir que por su carácter y extructura puede darse al estilo y á sus condiciones literarias mayor belleza, fluidez y galanura. Las monografías parecen obras más científicas y destinadas al estudio profundo y repetido, las disertaciones se aproximan á los discursos académicos, y aunque de más alcance científico que estos, son más ligeras que las monografías y aceptan mayores adornos literarios. También pueden agregarse aquí los artículos científicos que se destinan á ser publicados en las *Revistas de ciencias* y *artes*.

6. Las formas principales de la exposición científica son tres: la *enunciativa*, la *dialogada* y la *epistolar*. Consiste la primera en exponer directamente el autor sus ideas según van apareciendo en el proceso de la investigación científica; esta es la forma más generalmente usada y la que mejores resultados produce, sobre todo en los tratados elementales, magistrales y monografías. La forma *dialogada* consiste en servirse de la intervención de varias personas que con su conversacion, sus preguntas y respuestas vayan dilucidando y resolviendo las cuestiones ó puntos que el autor quiera tratar. Aunque de gran mérito esta forma cuando se tiene el talento para emplearla, como lo hizo el divino Platón en sus inmortales *diálogos*, ofrece muchos inconvenientes y sólo cuando se destina á obras para la primera enseñanza, como *cartillas*, *catecismos*, es cuando tiene una aplicacion oportuna, porque de este modo facilitan y ayudan las preguntas y respuestas la natural pobreza de inteligencia de los niños.

La forma *epistolar* consiste en exponer y resolver los principios científicos por medio de cartas y epístolas. Esta forma es á propósito cuando se quieren tratar asuntos particulares, porque de este modo se hacen las objecciones con naturalidad y se combaten también muy extensa y convenientemente, pero es impro-

pia para la exposición completa de un orden de conocimientos por las frecuentes interrupciones á que da lugar, y porque no es facil tampoco seguir un método rigurosamente científico.

No citamos modelos de estas diferentes composiciones porque habiendo tantos sería difícil la elección; los libros de texto de las escuelas, de los establecimientos de segunda enseñanza y de las universidades que más aceptación han tenido, pueden servir de modelos y en cuanto á escritores didácticos pueden citarse en la antiguedad, como muy notables á Platón, Aristóteles y Cicerón y entre los modernos á Buffón, el ilustre naturalista francés, y en España á Jovellanos.

LECCIÓN LVIII.

7. Definición de las cartas.—8. Su división.—9. Reglas principales.—10. Modelos más notables.—11. De los artículos de periódico y su clasificación.—12. Observaciones generales.

7. Se llama *carta la composición literaria que tiene por objeto comunicarnos con los ausentes*, y también reciben alguna vez el nombre de *epístolas*, aunque en realidad de verdad este nombre está destinado más propiamente á las cartas en verso. Los escritores antiguos, en particular los latinos llamaron *letras* á lo que hoy damos el nombre de cartas, pero ese nombre va cayendo en el olvido y en desuso.

No todas las cartas revisten formas literarias, y por lo tanto, de las que no tengan esta condición, claro es que no hemos de ocuparnos, sino solamente de aquellas que escritas por personas instruidas y sobre asuntos varios, aunque sus autores no pensaran publicarlas, merezcan el examen de la crítica y sean susceptibles de ella.

8. La primera división que se hace de las cartas es, en *particulares, familiares* ó *privadas;* y en *públicas* ó *generales;* las primeras tienen por objeto tratar asuntos que no tienen importancia fuera del círculo de la familia y de los amigos; las segundas se refieren á cuestiones de interés general para los diversos fines de la vida. Cada una de estas clases exige reglas y condiciones distintas por lo que nos ocuparemos de ellas separadamente.

Las cartas familiares se subdividen en otras clases, según sean los distintos asuntos de que se ocupen; así se llaman de *recomendación*, de *enhorabuena*, de *pésame* etc., cuyos nombres indican suficientemente el objeto de que se ocupan.

Las cartas públicas reciben los nombres de *políticas*, *históricas*, *literarias*, *científicas* etc., si su objeto es la política, la historia, la literatura ó la ciencia en general, ocupándose de desenvolver y dilucidar cualquier cuestión ó asunto que á estos objetos se refiera. Realmente las cartas de esta clase, cuando el autor las destina á la publicación, dejan de pertenecer al género epistolar propiamente dicho para entrar en las condiciones y categoría de las composiciones didácticas.

9. Las cartas son realmente *conversaciones por escrito* como las definió Cicerón, *absentium mutus sermo*, y por consiguiente sus condiciones literarias han de atemperarse á esto que constituye su esencia; la naturalidad, la claridad y el decoro son, pues, sus cualidades principales. Los retóricos han dado varias reglas sobre estas composiciones que nosotros reducimos á las siguientes:

1.ª La persona á quien se dirige la carta y el asunto que la motiva han de dar la norma y la pauta para escribirla, procurando que responda á las condiciones del sugeto á quien se escribe, pues no se emplea el mismo lenguaje y estilo para un padre, que para un amigo, no es lo mismo dirigirnos á quien pedimos un favor ó un servicio, como al que nosotros se lo otorgamos.

2.ª Cualquiera que sea la persona y asunto debe procurarse huir de toda afectación en el lenguaje y de lo ingenioso en los pensamientos, campeando la espontaneidad y la naturalidad más completa, juntamente con la sencillez en el estilo.

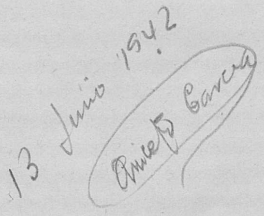
3.ª Cuando la familiaridad lo permita ó el asunto lo exija no hay inconveniente en levantar el estilo ó usar aquellos modismos que emplearíamos en la conversación, pero siempre para dar amenidad, soltura y gracejo á nuestros pensamientos.

10. Se citan como modelos de cartas, entre los romanos á Cicerón y Plinio el Jóven y en nuestra literatura son las más conocidas las colecciones *El Centon epistolario* atribuido hasta ahora al bachiller Fernan Gomez de Cibdareal, las de Hernan Pérez del Pulgar, Antonio Pérez, Santa Teresa, Solís y el P. Isla.

11. Como el periodismo tanto se ha extendido en esta época y tan grande es su importancia en la vida pública moderna, por mas que las producciones y artículos que en ellos aparecen no sean composiciones literarias distintas de las que ya en una sección ó en otra hemos examinado, merecen, sin embargo, capitu-

Ni de los *folletines* ni *comunicados* debemos ocuparnos, pues siendo los primeros generalmente artículos ó de crítica, ó novelescos, ya está preceptuado lo que sobre ellos debe saberse, y revistiendo los segundos la forma de cartas, todo lo que digamos es impertinente, porque sería repetir lo que en los respectivos lugares hemos dicho.

FIN.



BIBLIOTECA POPULAR
VALLADOLID

BIBLIOTECA POPULAR VALLADOLID

APÉNDICE.

Q. HORATII FLACCI

EPISTOLA AD PISONES

DE ARTE DE POETICA

LECCIÓN PRIMERA

Horacio expone las reglas más generales de toda clase de composiciones, y preceptúa como la capital de todas ellas la unidad entendiendo por tal, la trabazón y enlace recíproco entre todas sus partes, y condenando por inútiles todas las que, aunque sean bellas y perfectas, no tengan completa intimidad y sean pertinentes al asunto. Aconseja á los escritores que midan sus fuerzas en la elección del asunto, y afirma que aquél que esté perfectamente enterado de lo que va á hablar, no le faltará ni palabras con que expresarlo, ni un orden brillante.

I. Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas
Undique collatis membris ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa supernè;
Spectatum admissi, risum teneatis, amici?

Credite, Pisones, isti tabulæ fore librum
Persimilem, cujus, velut ægri somnia, vanæ
Fingentur species, ut nec pes, nec caput uni
Reddatur formæ.—Pictoribus atque poëtis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim,
Sed non, ut placidis coëant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.
II. Inceptis gravibus plerumque et magna professis
Purpureus, latè qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus, cum lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus; et fortasse cupressum
Scis simulare; quid hoc, si fractis enatat exspes
Navibus, ære dato qui pingitur? Amphora cæpit
Institui; currente rotâ, cur urceus exit?
Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.
III. Maxima pars vatum, pater, et juvenes patre digni,
Decipimur specie recti: brevis esse laboro
Obscurus fio: sectantem levia nervi
Deficiunt animique: professus grandia, turget:
Serpit humi tutus nimiùm timidusque procellæ
Qui variare cupit rem prodigialiter unam
Delphinum sylvis appingit, fluctivus aprum.
In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.
IV. Æmilium circa ludum faber imus et ungues
Exprimet, et moles imitabitur ære capillos;
Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,
Non magis esse velim, quàm pravo vivere naso,
Spectandum nigris oculis, nigroque capillo.
V. Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus, et versate diu quid ferre recusent.
Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
VI. Ordinis hæc virtus erit, et venus, aut ego fallor,
Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici;
Pleraque diferat, et præsens in tempus omittat;
Hoc amet, hoc spernat promissi carminis autor.

LECCIÓN II.

Reglas relativas á la formación y derivación de las palabras. Necesidad que éstas tienen de irse renovando constantemente con arreglo á las leyes del uso, supremo legislador del lenguaje. Versificación que debe usarse en cada una de las composiciones literarias.

VII. In verbis etiam tenuis, cautusque serendis,
Dixeris egregiè, notum si calida verbum
Reddiderit juntura novum. Si fortè necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum
Fingere cinctutis non exaudita Cethegis
Continget; dabiturque licentia sumpta pudenter.
Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Græco fonte cadant parcè detorta. ¿Quid autem
Cæcilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
Virgilio Varioque? ego cur, acquirere pauca
Si possum, invideor, cùm lingua Catonis et Enni
Sermonem patrium ditaverit, et nova rerum
Nomina protulerit? Licuit, semperque licebit
Signatum præsente notâ procudere nomen.
Ut sylvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt, ita verborum vetus interit ætas,
Et juvenum ritu florent modô nata, vigentque.
Debemur morti nos, nostraque, sive receptus
Terrâ Neptunus classes Aquilonibus arcet,
Regis opus; sterilisve diu palus, aptaque remis,
Vicinas urbes alit, et grave sentit aratrum;
Seu cursum mutavit iniquum frugibus amnis,
Doctus iter melius. Mortalia facta peribunt;
Nedum sermonum stet honos et gratia vivax.
Multa renascentur, quæ jam cecidere, cadentque
Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.

VIII. Res gestæ regumque, ducumque et tristia bella
Quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter junctis querimonia primùm;
Post etiam inclusa est voti sententia compos.
Quis tamen exiguos elegos emiserit autor,
Grammatici certant, et adhuc sub judici lis est.

Archilochum proprio rabies armabit jambo.
Hunc socci cepere pedem, grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus, et populares.
Vicentem strepitus, et natum rebus agendis.
Musa dedit fidibus divos, puerosque Deorum
Et pugilem victorem, et equum certamine primum
Et juvenum curas, et libera vina referre.

LECCIÓN III.

Recomienda Horacio el decoro y conveniencia del estilo y del lenguaje con el asunto de la composición, particularmente en la poesía dramática; afirmando que el nombre de poeta sólo lo podrá merecer con justicia el que tenga el acierto suficiente para dar á cada objeto y á cada situación su verdadero colorido, expresando las ideas de los personajes con arreglo á la situación en que se encuentren y al carácter y condiciones del que habla. Señala, por último, las reglas á que deben ajustarse los personajes, ya sean históricos, ó deban su existencia á la fantasía del poeta.

IX. Descriptas servare vices, operumque colores,
Cur ego, si nequeo, ignoroque, poeta salutor?
¿Cur nescire pudens pravè quàm discere malo?
Versibus exponi tragicis res comica non vult,
Indignatur item privatis, ac prope socco
Dignis carminibus narrari cœna Thyestæ,
Singula quæque locum teneant sortita decenter.
Interdum tamen et vocem comœdia tollit,
Iratusque Chremes tumido delitigat ore,
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.
Telephus et Peleus, cum pauper et exsul uterque
Projicit ampullas et sesquipedalia verba,
Si curat cor spectantis tetigisse querella,
Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto,
Et quòcumque volent, animum auditoris agunto.
Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia lædent.
Telephe, vel Peleu, malè si mandata loqueris,
Aut dormitabo, aut ridebo. Tristia mœstum;
Vultum verba decent; iratum plena minarum;
Ludentem, lasciva; severum, seria dictu.

Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum; juvat aut impellit ad iram;
Aut ad humum mœrore gravi deducit, et angit:
Post effert animi motus interprete linguâ.
Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites, peditesque cachinum.
X. Intererit multum Divusne loquatur, an heros;
Maturusne senex, an adhuc florente juventa
Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
Colchus, an Assyrius; Thebis nutritus, an Argis.
Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,
Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
Impinger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox, invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
Si quid inexpertum scenæ commitis et audes.
Personam formare novam, servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
Difficile est propriè communia dicere: tuque
Rectiùs Iliacum carmen deducis in actus,
Quàm si proferres ignota, indictaque primus.

LECCIÓN IV.

Se dan reglas para presentar con novedad los asuntos históricos, ó que se han tratado ya por otros poetas. Aconseja Horacio que el principio de los poemas no sea jactancioso hasta degenerar en una baladronada, sino modesto y á la vez rico en contenido, y que no se tomen las cosas tan arriba que cansen antes de llegar al asunto. Describe después con exactitud admirable las cualidades más características de cada edad del hombre, afirmando que si el poeta quiere ser aplaudido necesita saber atribuir á los personajes aquellas que les correspondan según su edad.

XI. Publica materies privati juris erit, si
Nec circa vilem, patulumque moraberis orbem,
Nec verbum verbo curabis reddere fidus
Interpres; nec desilies imitator in arctum,
Unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.

Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.
Quantò rectiùs hic, qui nil molitur ineptè!
Dic mihi, Musa, virum, captæ post tempora Trojæ,
Qui mores hominum multorum vidit, et urbes.
Non fumun ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
Antiphaten, Syllamque, et cum Ciclope Carybdim.
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
Nec gemino bellum Trojanum orditor ab ovo.
Semper ad eventum festinat, et in media res,
Non secus ad notas, auditorem rapit, et quæ
Desperat tractata nitescere posse relinquit.
Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
XII.—Tu, quid ego et populus mecum desideret, audi.
Si plausoris eges aulæa manentis, et usque
Sessuri donec cantor, *Vos plaudite*, dicat
Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus, et annis.
Reddere qui voces jam scit puer et pede certo
Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
Colligit ac ponit temere et mutatur in horas.
Imberbis juvenis, tandem custode remoto,
Gaudet equis canibusque, et aprici gramine campi;
Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
Utilium tardus provisor, prodigus æris,
Sublimis, cupidusque, et amata relinquere pernix,
Conversis studiis, ætas, animusque virilis
Quærit opes et amicitias, inservit honori;
Commisisse cavet quod mox mutaret laboret.
Multa senem circunnveniunt incomoda, vel quod
Quærit et inventis miser abstinet, ac timet uti;
Vel quod res omnes timidè, gelideque ministrat;
Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri,
Difficilis, querulus, laudator temporis acti
Se puero, censor, castigatorque minorum.
Multa ferunt anni venientes commoda secum,

Multa recedentes adimunt. Ne fortè seniles
Mandentur juveni partes, pueroque viriles,
Semper in adjuntis, ævoque morabimur aptis.

LECCIÓN V.

Horacio preceptúa la manera cómo debe hacerse la exposición de los hechos en la escena dejando al buen tacto del poeta el que presente los más importantes y relegue para ser contados aquellos que por su carácter ya horrible ó maravilloso sean inverosímiles al espectador, fijando en cinco los actos que debe tener un poema dramático. Rechaza la intervención de la divinidad en el teatro y aconseja que no pasen de cuatro las personas que intervengan en el diálogo. Señala el oficio que el coro debe desempeñar en la composición dramática y también el carácter sóbrio y sencillo que tuvo este género literario en los primeros tiempos de Roma en oposición con el lujo que después tomó y la oscuridad y sentido enigmático de que hizo gala.

XIII.—Aut agitur res in scenis, aut acta refertur:
Segniùs irritant animos demissa per aurem,
Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
Digna geri promes in scenam; multaque tolles
Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens;
Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palàm coquat exta nefarius Atreus;
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
XIV.—Neve minor, neu sit quinto productior actu.
Fabula, quæ posci vult, et spectata reponi.
XV.—Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus
XVI.—Inciderit; nec quarta loqui persona laboret.
XVII.—Actoris partes chorus officiumque virile
Defendat, neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducat, et hæreat apté.
Ille bonis faveatque et consilietur amicè,
Et regat iratos, et amet peccare timentes:
Ille dapes laudet mensæ brevis: ille salubrem
Justitiam. legesque, et apertis otia portis:
Ille tegat commissa, Deosque preceptur, et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

Tibia non, ut nunc, orichalco vincta, tubæque
Æmula, sed tenuis, simplexque, foramine pauco
Aspirare, et adesse choris erat utilis, atque
Nondum spissa nimis complere sedilia flatu:
Quò sanè populus numerabilis, ut pote parvus,
Et frugi, castusque, verecundusque coibat.
Postquam cœpit agros extendere victor, et urbem
Latior amplecti murus, vinoque diurno
Placari Genuis festis impunè diebus,
Accessit numerisque, modisque licentia major.
Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
Sic prisæ motumque, et luxuriem addidit arti.
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem;
Sic etiam fidibus voces crevere severis,
Et tulit eloquium insolitum facundia præceps;
Utiliumque sagax rerum, et divina futuri
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

LECCIÓN VI.

Se establecen las reglas más principales para la poesía satírica que son la naturalidad, la nobleza y la sencillez. Vuelve Horacio á insistir, sobre la necesidad de hacer hablar á los personajes con arreglo á su clase y circunstancias, como igualmente la de tener el tino y habilidad para sacar de un asunto común y vulgar tales bellezas, debido al acierto en la combinación y enlace de sus partes, que pareciendo fácil á primera vista el hacerlo, se haga imposible al intentarlo realizar. Preceptúa también que los sátiros ó personajes satíricos no sean ni tan rastreros y bajos, ni tan apasionados y elegantes, que siendo inverosímiles no puedan satisfacer el gusto de las personas medianamente educadas. Habla, por último, de los piés métricos *ambo* y *espondeo* como los más usados en la poesía dramática.

XVIII.—Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
Mox etiam agrestes Satyros nudavit, et asper,
Incolumi gravitate, jocum tentavit; eo quòd
Illecebris erat, et grata novitate morandus
Spectator, functusque sacris, et potus, et exlex.
Verùm ita risores, ita commendare dicaces
Conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,
Ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,

Regali conspectus in auro nuper, et ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas;
Aut dum vitat humum, nubes et inania captet.
Effutire leves indigna tragœdia versus,
Un festis matrona moveri jussa diebus,
Intererit Satyris paulum pudibumda protervis.
XIX.—Non ego inornata, et dominantia nomina solùm,
Verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo:
Nec sic enitar tragico differre colori,
Ut nihil intersit Davusne loquatur, et audax
Pythias, emuncto lucrata Simone talentum;
An custos, famulusque Dei Silenus alumni.
XX.—Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem: sudet multùm frustraque laboret,
Ausus idem: tantum series junctura que pollet:
Tantum de medio sumptis accedit honoris.
XXI.—Sylvis deducti caveant, me judice, Fauni,
Ne velut innati triviis. ac penè forenses,
Aut nimiùm teneris juvenentur versibus unquam,
Aut immunda crepent, ignominiosaque dicta:
Offendentur enim quibus est equus, et pater, et res;
Nec si quid fricti ciceris probat, et nucis emptor.
Æquis accipiunt animis, donantve corona.
XXII.—Syllaba longa brevi subjecta vocatur jambus,
Pes citus: unde etiam trimetris accrescere jussit
Nomen jambeis, cum senos redderet ictus,
Primus ad extremum similis sibi. Non ita pridem,
Tardior ut paullò graviorque veniret ad aures,
Spondeos stabiles in jura paterna recepit
Commodus et patiens; non ut de sede secunda
Cederet, aut quarta socialiter. Hic et in Acci
Nobilíbus trimetris apparet rarus et Enni.

LECCIÓN VII.

Continúan los preceptos sobre la versificación. Aconseja Horacio el estudio asíduo de los modelos griegos, criticando de paso las consideraciones que se guardan á los poetas que faltan á la armonía y sonoridad en la versificación. Habla del orígen y desarrollo de la tragedia á la vez que manifiesta el carácter de la antigua

comedia y encarece la conveniencia de corregir y pulir muchas veces los versos, terminando con burlarse de aquellos poetas que creen ser más grandes abandonando el cuidado del cuerpo para entregarse á un desaseo y suciedad ridícula.

XXIII.—In scenam missus magno cum pondere versus
Aut operæ celeris nimiùm, curàque carentis,
Aut ignoratæ premit artis crimine turpi.
Non quivis videt immodulata poemata judex;
Et data Romanis venia est indigna poetis.
Incircone vager, scribamque licenter? An omnes
Visuros peccata putem mea tutus et intra
Spem veniæ cautus? Vitavi denique culpam,
Non laudem merui. Vos exemplaria Græca
Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.
At nostri proavi Plautinos et numeros, et
Laudavere sales: nimiùm patienter utrumque,
Ne dicam stultè, mirati; si modò ego et vos
Scimus inurbanum lepido seponere dicto,
Legitimumque sonum digitis callemus et aure.
Ignotum tragicæ genus invenisse Camœnæ
Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis,
Quæ canerent, agerentque, peruncti fæcibus ora.
Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ
Æschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
Successit vetus his comœdia, non sinè multa
Laude; sed in vitium libertas excidi, et vim
Dignam lege regi: lex est accepta, chorusque
Turpiter obticuit, sublato jure nocendi.
Nil intentatum nostri liquere poetæ:
Nec minimum meruere decus, vestigia Græca
Ausi deserere, et celebrare domestica facta;
Vel qui prætextas, vel qui docuere togatas.
Nec virtute foret, clarisve potentius armis.
Quàm linguâ Latium, si non offenderet unum—
Quemque poetarum limæ labor et mora. Vos, o
Pompilius sanguis, carmen reprendite, quod non
Multa dies, et multa litura coercuit, atque
Perfectum decies non castigavit ad unguem.
Ingenium miserâ quia fortunatius arte

Credit, et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non ungues ponere curat,
Non barbam, secreta petit loca, balnea vitat
Nanciscetur enim pretium, nomenque poetæ,
Si tribus Anticyris caput insanabile nunquam
Tonsori Licino commiserit. ¡O, ego lævus,
Qui purgor bilem sub verni temporis horam!
Non alius faceret meliora poemata: verùm
Nil tanti est. Ergo fungar, vice cotis, acutum.
Reddere quæ ferrum valet exsors ipsa secandi.
Munus, et officium, nil scribens ipse, docebo:
Unde parentur opes, quid alat, formetque poetam
Quid deceat, quid non; quò virtus, quò ferat error.

LECCIÓN VIII.

Establece Horacio como condición indispensable para escribir con acierto el buen juicio del escritor, asegurando que este y el conocimiento profundo del asunto es lo bastante para producir las bellezas literarias, que deben consistir en el fondo de las composiciones más bien que en armoniosos versos desprovistos de idea y pensamiento. Estimula á los poetas al amor de la gloria como los griegos que tan amantes eran de ella, y se duele de que los romanos estén tan metalizados; terminando con afirmar que las obras literarias, si han de merecer el aplauso de todos, deben agradar y deleitar á la vez que instruir y ser útiles.

XXIV.—Scribendi rectè sapere est et principium, et fons.
Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ;
Verbaque provisam rem non invita sequentur.
Qui didicit patriæ quid debeat, et quid amicis;
Quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes;
Quod sit conscripti, quod judicis officium, quæ
Partes in bellum missi ducis; ille profectò
Reddere personæ scit convenientia cuique.
Respicere exemplar vitæ, morumque jubebo
Doctum imitatorem, et veras hinc ducere voces.
Interdum speciosa locis, morataque rectè.
Fabula, nullius veneris, sinè pondere et arte,
Valdiùs oblectat populum, meliusque moratur
Quàm versus inopes rerum, nugæque canoræ.

XXV.—Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo
Musa loqui præter laudem nullius avaris.
Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum diducere. Dicat
Filius Albini: si de quincunce remota est
Uncia, quid superat? Poteras dixisse. *Triens*. Eu!
Rem poteris servare tuam. Redit uncia: quid fit?
Semis. At hæc animos ærugo, et cura peculi
Cum semel imbuerit speramus carmina fingi
Posse linenda cedro et levi servanda cupresso?
XXVI.—Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ,
Aut simul et jucunda, et idonea dicere vitæ.
Quidquid præcipies, esto brevis, ut citó dicta
Percipiant animi dociles, teneantque fideles:
Omne supervacuum pleno de pectore manat.

LECCIÓN IX.

Horacio establece como primera condición de toda ficción poética la verosimilitud, mereciendo el común aplauso el que logre á un mismo tiempo mezclar lo útil y lo agradable. Dice que hay que dispensar los defectos de los poetas cuando son hijos de la flaqueza humana, pero no de la falta de inspiración y dotes artísticas. Compara la poesía á la pintura, pues cada cuadro y cada composición exigen para apreciar sus bellezas condiciones distintas en el que las contemplan. Termina asegurando que las medianías no pueden nunca aceptarse en la poesía.

XXVII.—Ficta voluptatis causâ sint proxima veris:
Nec quodcumque volet poscat sibi fabula credi;
Neu pransæ Lamiæ vivum puerum extrahat alvo.
Centuriæ seniorum agitant expertia frugis;
Celsi prætereunt austera poemata Rhamnes;
Omne tulit punctum qui miscuit utili dulci
Lectorem delectando, pariterque monendo.
Hic meret æra liber Sosiis, hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat ævum.
Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus;
Nam neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens,
Poscentique gravem persæpe remittit acutum;
Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus.

Verùm ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura. Quid ergo est?
Ut scriptor si peccat idem librarius usque,
Quàmvis est monitus, venia caret; et citharœdus
Ridetur, chordà qui semper oberrat eàdem,
Sic mihi, qui multum cessat, fit Chœrilus ille,
Quem bis terve bonum cum risu miror, et idem
Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.
Verùm opere in longo fas est obrepere somnum.
Ut pictura poesis erit; quæ, si propius stes,
Te capiet magis; et quædam si longius abstes;
Hæc amat obscurum; volet hæc sub luce videri,
Judicis argutum quæ non formidat acumen;
Hæc placuit semel; hæc decies repetita placebit.
XXVIII.—O major juvenum, quàmvis et voce paterna
Fingeris ad rectum, et per te sapis, hoc tibi dictum
Tolle memor: certis medium et tolerabile rebus
Recte concedi. Consultus juris, et actor
Causarum mediocris abest virtute deserti
Messalæ, nec scit quantum Casselius Aulus;
Sed tamen in pretio est. Mediocribus esse poetis.
Non homines, non Di, non concessere columnæ.
Ut gratas inter mensas simphonia discors,
Et crassum unguentum, et Sardo cum melle papaver
Offendunt, poterat duci quia cœna sine istis;
Sic animis natum inventumque poema juvandis,
Si paullum á summo discessit, vergit ad imum.
Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis;
Indoctusque pilæ, discive, trochive, quiescit,
Ne spissæ risum tollant impunè coronæ.
Qui nescit, versus tamen audet fingere. Qui ni?
Liber, et ingenuus præsertim census equestrem
Summam numerorum, vitioque remotus ab omni.

LECCIÓN X.

Horacio aconseja que los poetas antes de escribir examinen si tienen ó no las dotes necesarias, y siempre antes de publicar sus producciones que las juzguen y

vean personas competentes. Enumera la importancia que en los principios de las sociedades tuvo la poesía y los trascendentales oficios que desempeñaba, resolviendo en sentido armónico el problema de si la poesía es hija del ingenio ó del gusto.

XXIX.—Tu nihil invita dices, faciesve Minervâ.
Id tibi judicium est, ea mens. Si quid tamen olim
Scripseris, in Metii descendat judicis aures,
Et patris, et nostras; nonumque prematur in annum,
Membranis intus positis. Delere licebit
Quod non edideris: nescit voz missa reverti.
Silvestres homines sacer, interpresque deorum
Cædibus, et victu fœdo deterruit Orpheus,
Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.
Dictus et Amphion, Thebanæ conditor arcis,
Saxa movere sono testudinis, et prece blandâ
Ducere quò vellet. Fuit hæc sapientia quondam,
Publica privatis secernere, sacra profanis;
Concubitu prohibere vago, dare jura maritis,
Oppida moliri, leges incidere lingno,
Sic honor et nomen divinis vatibus, atque
Carminibus venit. Post hos insignis Homerus,
Tyrtæusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit. Dictæ per carmina sortes,
Et vitæ monstrata via est et gratia regum
Pieriis tentata modis, ludusque repertus,
Et longorum operum finis; ne forte pudori
Sit tibi Musa lyræ solers, et cantor Apollo.
Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quæsitum est. Ego nec studium sinè divite venâ,
Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amicè.
Qui studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit, fecitque puer, sudavit et alsit,
Abstinuit venere et vino: qui Pythia cantat
Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum.
Nunc satis est dixisse: ego mira poèmata pango;
Occupet extremum scabies: mihi turpe relinquit est,
Et quod non didici sanè nescire fateri.

LECCION XI.

Señala Horacio á los poetas los peligros de los aduladores, y enseña la manera de conocerlos, contraponiendo la bien entendida rigidez de un buen crítico á la punible condescendencia de un amigo débil y complaciente, y termina pintando la calamidad que es un poeta que tiene la creencia de que sus versos son buenos, y la manía de leerlos á todo aquel que encuentra, comparándolo original y exactamente á la sanguijuela que no suelta la piel hasta que está repleta de sangre.

XXX. Ut præco ad merces turbam qui cogit emendas
Asentatores jubet ad lucrum ire poeta
Dives agris, dives positis in fœnore nummis.
Si verò est unctum, qui rectè ponere possit,
Et spondere levi pro paupere, et eripere atris
Litibus implicitum, mirabor si sciet inter—
noscere mendacem, verumque beatus amicum.
Tu, seu donaris, seu quid donare velis cui,
Nolito ad versus tibi factos ducere plenum
Lætitiæ, clamabit enim; pulchrè, bene, rectè;
Pallescet super his; etiam stillabit amicis
Ex oculis rorem; saliet tundet pede terram.
Ut qui conducti plorant in funere, dicunt
Et faciunt prope plura dolentibus ex animo; sic
Derisor vero plus laudatore movetur.
Reges dicuntur multis urgere culullis,
Et torquere mero quem perspexisse laborent
An sit amicitia dignus. Si carmina condes,
Nunquam te fallant animi sub vulpe latentes.
Quintilio si quid recitares, corrige, sodes,
Hoc, ajebat, et hoc. Meliùs te posse negares,
Bis terque expertum frustra: delere jubebat,
Et male tornatos incudi reddere versus.
Si deffendere delictum, quàm vertere malles
Nullum ultrà verbum, aut operam sumebat inanem,
Quin sine rivali teque et tua solus amares.
Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes;
Culpabit duros; incomptis allinet atrum
Transverso calamo signum; ambitiosa recidet

Ornamenta; parum claris lucem dare coget;
Arguet ambiguè dictum, mutanda notabit;
Fiet Aristarchus; nec dicet; cur ego amicum
Offendam in nugis? Hæ nugæ seria ducent
In mala derisum semel exceptumque sinistrè.
Ut mala quem scabies aut morbus regius urget,
Aut fanaticus error, et iracunda Diana;
Vesanum tetigisse timent, fugiuntque poetam
Qui sapiunt: agitant pueri, incautique sequuntur.
Hic, dum sublimes versus ructatur, et errat,
Si veluti merullis intentus decidit auceps
In puteum foveamve; licet succurrite longum
Clamet, io, cives, non sit qui tollere curet.
Si quis curet opem ferre, et dimitere funem;
Qui scis au prudens hùc se dejecerit atque
Servari nolit? dicam, Siculique poetæ
Narrabo interitum. Deus immortalis haberi
Dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Ætnam
Insiluit. Sit jus liceatque perire poetis.
Invitum qui servat, idem facit occidenti.
Nec semel hoc fecit; nec, si retractus erit, jam
Fiet homo et ponet famosæ mortis amorem.
Nec satis apparet, cur versus factitet, utrùm
Minxerit in patrios cineres: an triste bidental
Moverit incestus. Certé furit; ac velut ursus,
Objectos caveæ valuit si frangere clathros
Indoctum, doctumque fugat recitator acerbus.
Quem verò arripuit, tenet, occiditque legendo,
Non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo.

FINIS ARTIS POETICÆ.

BIBLIOTECA POPULAR
VALLADOLID

BIBLIOTECA POPULAR VALLADOLID

INDICE.

Páginas.

PRÓLOGO. . . . . V.

PRELIMINARES.

Concepto de la Retórica y Poética. 1
Plan y ciencias auxiliares de la Retórica. 7

PARTE GENERAL.

SECCIÓN PRIMERA.

De la belleza. 13
De lo sublime. 19
De lo cómico. 24
Del artista literario. 28

SECCIÓN SEGUNDA.

Elementos constitutivos de la obra Literaria. 35
Del pensamiento. 39
Cualidades esenciales del pensamiento. 42
Cualidades accidentales del pensamiento. 48

SECCIÓN TERCERA.

Del lenguaje ó palabra. 53
Análisis de la palabra. 59
Cualidades de las voces ó palabras. 65
De la cláusula y sus cualidades.. 74

SECCIÓN CUARTA.

Del lenguaje figurado en general. 85
De las elegancias ó figuras de dicción. 91
De las figuras de pensamiento: 1.ª clase. 100
De las figuras de 2.ª clase. 105
De las figuras de 3.ª clase. 111
De las figuras de 4.ª clase. 117
De los tropos. 121

SECCIÓN QUINTA.

Del estilo en general.. 129
Clasificaciones del estilo.. 133

SECCIÓN SEXTA.

De la obra literaria en general.. 137

PARTE ESPECIAL.

COMPOSICIONES POÉTICAS.

SECCIÓN PRIMERA.

De la poesía en general.. 143
De la versificación. 151
Arte métrica latina. 157
Arte métrica castellana. 164

SECCIÓN SEGUNDA.

De la poesía épica en general. 181
Poesía épico-didáctica. 188

Poema épico-heróico. 194
De la epopeya. 201
De la poesía heróico-cómica y poemas menores. 208
Géneros de transición.—La elegía, la sátira y la epístola. . . 213

SECCIÓN TERCERA.

De la poesía lírica en general. 219
Del himno, oda, canción y cantata. 224
Del soneto, epigrama, romance, letrilla, etc. 231
Géneros de transición.—La poesía bucólica y la fábula. . . 237

SECCION CUARTA.

De la poesía dramática en general. 243
De los personajes dramáticos. 252
De la tragedia. 259
De la comedia. 265
Del drama. 271
De los géneros dramáticos menores. 277

SECCIÓN QUINTA.

De la novela en general. 285
Reglas principales de la novela. 292

PARTE ESPECIAL.

COMPOSICIONES PROSÁICAS.

SECCIÓN PRIMERA.

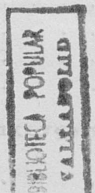
De la oratoria en general. 299
Cualidades del orador. 306
Análisis del discurso. 314
Oratoria sagrada. 323
Oratoria forense. 328
Oratoria política y académica. 334
De la historia. 341

SECCIÓN SEGUNDA.

De la didáctica. 349
De las cartas y de los artículos de periódico. 355

APÉNDICE.

Epístola de Horacio á los Pisones. 361



SL 3654 1900

10000162146

3

MUÑOZ

RETÓRICA

Y POÉTICA

SL
3654