









DGCL
A

RETORICA Y POESIA
LITERATURA PRECEPTIVA

Escuela

Escuela de Retorica y Poesia

Escuela de Retorica y Poesia

C.1177240
H.141649

RETÓRICA Y POÉTICA
6
LITERATURA PRECEPTIVA.

Para uso de.

Antonio Hurtado Payero.

de
Vegamian



RETÓRICA Y POÉTICA
LITERATURA PRECETIVA
208

. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

HORACIO.

. «mezcladas la naturaleza y el arte,
y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectí-
simo poeta.»

CERVANTES.

RETÓRICA Y POÉTICA

6

LITERATURA PRECEPTIVA

POR

D. HIPÓLITO CASAS Y GÓMEZ DE ANDINO,

CATEDRÁTICO NUMERARIO, POR OPOSICION, DE LA MISMA ASIGNATURA

EN EL INSTITUTO PROVINCIAL DE LEON,

DOCTOR GRADUADO EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

É INDIVIDUO CORRESPONDIENTE

DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA.



MADRID.

VALLADOLID.

LIBRERÍA DE FERNANDO FE,
Carrera de S. Gerónimo, 2.

LIB. DE GAVIRIA Y ZAPATERO,
Angustias, 1.

En una de las últimas sesiones del año pasado que se
tuvo en el seno de la Academia Española, se
trató de un asunto de mucha importancia, y
a primera vista pudiera tomarse por hipotético, no
es recordando el mismo (trabajo de que los autores se ocupan
en aquel tiempo, al momento de ser escrito por
presencia de personas a quien se deseará que, las
de los textos, lo sea por sus trabajos, o por las razones
historias de su vida) como, cuando se trata en la
liza de todas las buenas y malas acciones en el
mundo, las buenas de un lado y las malas de otro,
debe de estar adorado el bien.

ES PROPIEDAD DEL AUTOR.

Si por acaso se produjera un poema
de los de hacer en el caso presente con tales
luzes, no pudiera efectuarse, por el contrario, en su
y fácil tarea que la de presentar un caso de que se habla
de V. como uno y feroz enemigo es otro y guía de
nuestro juicio, para aplicarse en la forma de un
la escusa y cualquier la propiedad de la obra con los
que se sus composiciones, para el fin de un trabajo
literario, ofreciendo así a los alumnos en la forma
pública una de las más raras tentativas de que pueden
por ejemplos de bellezas y buen gusto en todos los
literarios.

Agosto, 1880.



VALLADOLID:
Imprenta, Lib., Estereo-galvanoplastia y Grabados,
DE GAVIRIA Y ZAPATERO.
ANGUSTIAS 1, Y SAN BLAS 7.

R. 106482

AL EXCMO. SR. D. GASPAR NÚÑEZ DE ARCE,
INDIVIDUO DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA, CONSEJERO DE
INSTRUCCION PÚBLICA, ETC., ETC.

Afirma un insigne escritor del siglo pasado que no hay en todo el país de la elocuencia provincia más árdua que la de una dedicatoria bien hecha. Esto, que á primera vista pudiera tomarse por hiperbólico, no lo es recordando el nímio trabajo á que los autores se entregaban en aquel tiempo, atormentando su ingenio para presentar al personaje á quien se dirigían (que, las mas de las veces, lo era por sus riquezas, ó por los recuerdos históricos de su casa) como acabado ejemplo en la práctica de todas las buenas máximas sembradas en el libro, ó cual vivo modelo de todas las prendas de ideal perfeccion de que forzosamente habia de estar adornado el héroe, si por acaso se trataba de un poema.

Léjos de luchar en el caso presente con tales dificultades, no pudiera ofrecérseme, por el contrario, más grata y fácil tarea que la de justificar mi deseo de que el nombre de V., cuyo raro y feliz ingenio es norte y guía de la moderna lírica, gana aplausos en la tribuna, triunfos en la escena y enriquece la preceptiva literaria con los prólogos de sus composiciones, figure al frente de un tratado de Literatura, ofreciendo así á los alumnos en la primera página una de las más ricas fuentes á que pudieran ir por ejemplos de belleza y buen gusto en todos los géneros literarios.

Dígnese V. acoger con su proverbial benevolencia esta Dedicatoria, en gracia á los motivos que la justifican, sin atender á las imperfecciones de la obra, humilde como mía.

B. L. M. de V. su entusiasta admirador y siempre afectísimo

HIPÓLITO CASAS Y GÓMEZ
DE ANDINO.

PRÓLOGO.

La publicación de un nuevo tratado de *Retórica y Poética* exige alguna explicación por parte del autor, siquiera sea para dejar á salvo sus propósitos, superiores tal vez á sus fuerzas, pero que no se reducen ciertamente á añadir un libro más á los numerosos que sobre el mismo asunto se han publicado en los últimos años. Desde hace muchos, la asignatura de que tratamos reclamaba profundas reformas para librarse del método exageradamente empírico y del fárrago inútil de figuras impertinentes y reglas injustificadas que debió á los encargados de su enseñanza durante la decadencia de nuestra literatura.

Casi por completo se vé ya realizado este trabajo, gracias á los distinguidos escritores que vienen cultivando estos estudios desde fines del siglo pasado en que principia la restauración del buen gusto, y muy especialmente á vários de los que lo han hecho en los últimos años.

Pero, si en este punto puede considerarse resuelto el problema, ha surgido otro nuevo, cual es, el de armonizar estos estudios con la sencillez que reclama en general la segunda enseñanza. Á procurar por nuestra parte remedio á esta dificultad, responde la publicación de este libro.

Entendemos que es difícilísimo hacer un buen plan de nuestra asignatura por lo vago é indeterminado de su concepto. Para nosotros la llamada *Retórica y Poética* no es en realidad otra cosa que la *técnica literaria* ó el *Arte de hacer obras literarias*, es decir, el conjunto de preceptos técnicos y prácticos encaminados á este fin. Pero, como las reglas no deben ser arbitrarias ni empíricas, sino que han de desprenderse lógicamente y rigurosamente de la naturaleza y leyes fundamentales del Arte que las contiene—á no montar al aire la asignatura y concretarla á un ligero

estudio de memoria, de escasa ó ninguna utilidad—el conocimiento de los preceptos retóricos exige como base y fundamento en que éstos descansan, algunas nociones, ya que otra cosa no se pueda por el carácter propio de la segunda enseñanza, de la naturaleza y leyes del *Arte literario* á que la Retórica pertenece. Bajo este concepto, la asignatura deberá tener un doble carácter teórico-práctico que ha de reflejarse en su plan, cosa difícilísima de conseguir.

Inspirados en el concepto anterior y respetando lo sano, bueno y razonable que la antigüedad, docta maestra en este linaje de estudios, produjo y nos legó para honra suya y provecho nuestro, hemos escrito, sin pretension de ninguna clase, este modesto libro que aventuramos á la publicidad entre los numerosos tratados sobre la materia.

Dos objeciones pueden hacerse principalmente á nuestra obra: la primera, sobre la propiedad ó conveniencia de incluir en ella ciertas nociones de Lógica, de Gramática, de Estética y de la Teoría de la produccion literaria, singularmente en lo que ésta se refiere al artista y al público; la segunda, acerca de la relacion que tiene la índole doctrinal del libro con el grado de cultura ó con el desarrollo de inteligencia de los alumnos á quienes se destina.

A la primera, contestamos: que creemos que las precitadas nociones, aun expuestas en la forma breve y ligerísima que llevan en nuestro libro, son la base fundamental de la preceptiva literaria, sin las cuales no comprendemos cómo pueda darse á la asignatura el carácter algun tanto razonado y científico que le corresponde; ni cómo el alumno pueda hallarse en condiciones de apreciar y completar el concepto de muchas de las cuestiones objeto de su estudio; ni cómo pueda sacarse de esta enseñanza el fruto que es de apetecer.

La segunda de las objeciones apuntadas se contesta por sí sóla. Es verdad, que el alumno en la corta edad que tiene cuando estudia la Retórica no dispone de grandes fuerzas intelectuales, ni de vasta cultura; pero es tambien verdad que no somos justos poniendo ese obstáculo á la enseñanza de una asignatura—obstáculo que la impide su natural desenvolvimiento—y no á la de otras que son á la vez objeto de estudio por parte del mismo alumno, que tiene la misma edad, el mismo desarrollo intelectual y el mismo grado de cultura, v. g. las Matemáticas y la Psicología y Lógica, ciencias abstractas, filosóficas y conceptuosas de suyo. Ahora bien: ó el alumno puede sobrellevar la pesada carga y adquirir el conocimiento de estas ciencias, ó no puede: si lo primero, como la experiencia confirma y la

estadística demuestra, no hay razón real ni aparente que niegue á la enseñanza de la Retórica lo que á la de las antedichas se concede.

Con objeto de hacer más comprensible la teoría de los preceptos y el contenido todo de nuestra asignatura, hemos echado mano, quizás con demasiada frecuencia, de ejemplos que, por una parte, esclarecen la doctrina expuesta y, por otra, comprueban con la práctica la teoría sustentada; á la vez que sirven para formar el gusto literario de los alumnos. Agregamos al libro, por vía de Apéndice, la *Epístola ad Pisones* de Q. Horacio Flaco, inmortal código de buen gusto y verdadero arsenal donde se hallan la mayor parte de las reglas que constituyen la preceptiva literaria.

Estos han sido nuestros propósitos: seguros estamos de su bondad; no lo estamos igualmente de haber acertado á realizarlos: *decipimur specie recti*.

PRELIMINARES.

Leccion I.

1. Concepto de la Literatura.—2. La Literatura como Arte; concepto del Arte, y su division.—3. La Literatura como Arte bello; su distincion de las demás bellas Artes; su excelencia sobre ellas.—4. La Literatura como Ciencia.—5. Definicion de la Literatura.—6. Su division.

1. Entiéndese comunmente por *Literatura* algo que se refiere y pertenece á determinada profesion, que se ejecuta con arreglo á ciertos principios y que se vale de la palabra como medio sensible de expresion: tal es, al ménos, el sentido que encierran las frases "Fulano es un literato," "se dedica á la literatura," "escribe una composicion literaria," y otras semejantes que oímos frecuentemente de personas ajenas á esta clase de estudios: de lo cual se deduce que la Literatura es, ante todo, un *Arte* que tiene la palabra como medio de expresion.

2. El *Arte* se refiere á la actividad, porque se le considera, ya como obra ó resultado de ella, ya como un modo especial de la misma ó procedimiento para conseguir un fin determinado.

En toda actividad hay dos términos inmediatamente relacionados: el autor ó factor, y la obra ó cosa hecha; y de aquí dos conceptos parciales del Arte: subjetivo el uno, y objetivo el otro. En el primer sentido, el arte es una actividad especial, diferente de la ordinaria, ó sea una habilidad para hacer alguna cosa con determinadas condiciones; y en el segundo, una actividad que se refiere al fin particular á que el autor se dirige.

Artista es el que trasforma los objetos naturales con arreglo á una idea y mediante un fin determinado.

Arte se llama á "la trasformacion de la materia con arreglo á ideas y en vista de un fin, llevadu á cabo por la actividad sistemática,

libre y poderosa del hombre; y obra de arte, es el resultado de esta transformacion (1).

La *unidad* del Arte consiste en que es siempre el hombre, en sus diferentes estados, el agente de la obra; y la *variedad*, en los distintos fines á que el Arte obedece.

Las artes se dividen por su fin en *útiles* y *bellas*. Es objeto de las primeras satisfacer las necesidades materiales de la vida, como las llamadas *industriales*; y de las segundas, el manifestar sensiblemente las ideas y realizar cierta propiedad que las cosas tienen, la cual se llama *belleza*.

El arte, de que nos ocupamos, es el *Arte bello* que tiene por objeto la *manifestacion ó realizacion sensible de la belleza*.

El Arte bello, aunque *uno* en sí mismo, porque su fin especial es siempre la manifestacion de la belleza, se divide en *várias* Artes que se distinguen por el medio material de su expresion. Segun que este medio impresione á la vista ó al oido, dá origen á la clasificacion de las artes en *ópticas* ó del espacio—Arquitectura, Escultura, Pintura—y en *acústicas* ó del tiempo—Música, Literatura y Declamacion.

3. La Literatura pertenece al Arte bello, pues su objeto es la manifestacion ó realizacion de la belleza, y entra además en las artes acústicas por valerse del sonido como medio de manifestacion que impresiona al órgano auditivo.

Bajo el concepto de arte, la Literatura es *el Arte bello que tiene la palabra como medio de expresion*; ó bien, *el arte que realiza ó manifiesta esencial ó accidentalmente la belleza por medio de la palabra*.

Diferénciase de las otras bellas artes, ya por su medio de expresion, ya por las singulares cualidades que éste encierra para revelar los estados del alma y los fenómenos del mundo externo. Diferénciase, además, en lo que se distingue lo general de lo particular, la sustancia del modo, la esencia de la forma característica que bajo un solo aspecto la revela.

El Arte literario es superior á las otras bellas artes por su mayor expresion, merced á la facilidad que para ello le ofrece la palabra. Las artes del espacio encuentran graves obstáculos en la manifestacion de algunas ideas por lo puramente material de su medio de expresion. El del Arte literario tiene, al mismo tiempo que la precision de las artes del espacio, la libre vaguedad de la Música, y manifiesta la realidad toda como no pueden hacerlo aquellas.

(1) Manuel de la Revilla.—*Principios generales de Literatura*. Obra que, entre várias otras, hemos consultado predilectamente y tenido á la vista para la redaccion de aquellas cuestiones puramente literarias que tienen mayor relacion con la indole doctrinal de nuestro libro.

La *Literatura* es la expresion total, aunque sucesiva, de la belleza alcanzada por el espíritu humano; en tanto que las demás bellas Artes son manifestaciones sensibles de un solo aspecto de la belleza, para lo cual utilizan la piedra, el dibujo, el color ó el sonido.

4. La *Literatura* no sólo es un arte, es tambien una *ciencia*. El conjunto sistemático de principios ciertos, bajo los cuales se determina el arte que manifiesta ó realiza esencial ó accidentalmente la belleza, unidos por íntimo encadenamiento y mostrados á la luz de la verdad, forma la *Ciencia de la Literatura*, que definiremos diciendo: *el conocimiento sistemático y verdadero, racional y experimental á la vez, de la Literatura*.

5. Establecido ya el concepto de la *Literatura*, en su doble aspecto de ciencia y de arte, podemos definirla: *la ciencia y arte á la vez que nos enseña á conocer, producir y apreciar las bellezas de las obras literarias; y tambien, la realizacion ó manifestacion de la belleza mediante la palabra*.

6. La *Literatura* se divide en tres partes, llamadas *Filosofía, Historia y Filosofía de la Historia de la Literatura*. Ocúpase la primera del concepto, de los elementos esenciales, de las leyes permanentes y de los géneros del Arte literario; la segunda, del desarrollo de este Arte en los diferentes pueblos y épocas, considerando las obras literarias que se han producido en tiempos anteriores al nuestro; y la tercera, llamada *Literatura crítica*, analiza y juzga las obras mediante las leyes ó principios que las determinan, principios que se comprueban á la vez con el análisis de las composiciones examinadas.

Leccion II.

7. *Retórica y Poética ó Literatura Preceptiva*.—8. Su concepto y distincion de la Gramática y de la Literatura.—9. Definicion de la Retórica.—10. Sus relaciones con algunas ciencias y artes.—11. Utilidad ó importancia de la asignatura.

7. Nuestra asignatura se conoce históricamente con el nombre de *Retórica y Poética*, título que no responde al verdadero y acabado concepto de la misma.

La palabra *Retórica* trae origen de la griega *rhētoriké*—de *rhēo*, en latin *elocuo*, yo digo, yo hablo, sobrentendido *technē*, arte—que significa *arte de hablar* (1). Ahora bien; segun el va-

(1) En Grecia es donde la asignatura adopta primeramente esta significacion. Los griegos valiéndose de la tribuna y de la escena, hasta despues de las guerras del Peloponeso, para expresar y propagar verbalmente sus

lor etimológico de la palabra, nuestra asignatura puede confundirse con la Gramática que también es arte de hablar; y limita nuestro estudio al conocimiento de la *oratoria*, excluyendo géneros importantes que en él tienen legítima cabida.

La voz *Poética*, que juntamente con la de Retórica da nombre á esta enseñanza, indica solamente uno de los diferentes géneros que comprende el Arte literario, el género *poético*.

Mas propio sería titular nuestra enseñanza con el nombre de *Literatura Preceptiva* (2), nombre que precisa y completa su verdadero contenido, según se desprende del concepto que vamos á exponer.

8. La *Literatura Preceptiva* se refiere al Arte literario, como lo indican las palabras *literatura* y *preceptiva*—preceptos que sirven para la formación de las composiciones literarias.

El Arte, en uno de los sentidos bajo los cuales lo hemos considerado (§ 2), aparece como una actividad especial, diferente de la ordinaria, ó sea, como cierta habilidad para hacer alguna cosa con singulares condiciones. Las prescripciones que marcan al artista un hacer determinado para que sus obras realicen el fin que en ellas se propone, se llaman *reglas ó preceptos*.

Las artes todas comprenden una parte importantísima, formada por las reglas á las que el artista se somete para la ejecución de sus obras. El estudio de estas reglas constituye la *preceptiva artística*.

El conocimiento de la aplicación práctica de los principios del Arte literario y el de los procedimientos conducentes al desempeño de este Arte, forman la *Retórica y Poética*, que no debe confundirse con la Gramática ni con la Literatura.

Gramática es el arte de hablar con propiedad y de escribir correctamente. Será buen gramático el que conozca y aplique á la práctica las reglas de analogía, sintaxis, prosodia y ortografía. La *Literatura Preceptiva*, que supone el conocimiento y la aplicación de las reglas gramaticales, como base y fundamento del lenguaje—elemento de forma de la obra literaria—es además un arte que tiene por objeto el estudio de las reglas técnicas y prácticas del Arte literario.

ideas, podían tomarla en el sentido que indica la etimología de la palabra, y comprender las reglas del arte escrito, propiamente literario. Con el tiempo, algunos géneros se separaron del dominio de la literatura oral, más los retóricos siguieron preceptuando reglas para todas las composiciones. Los romanos se ocuparon solamente de la Elocuencia, reduciendo el campo del arte al estudio del género oratorio; á cuyo estudio llamaron *Retórica*, de acuerdo la palabra con la naturaleza del conocimiento. Así entendieron nuestra enseñanza Cicerón y Quintiliano.

(2) Varios autores lo han prohibido y mantenido. Nosotros la nombraremos indistintamente *Retórica y Poética* ó *Literatura Preceptiva*.

La *Literatura*, propiamente dicha, es la ciencia y el arte á la vez que realiza esencial ó accidentalmente la belleza (§ 5); y la *Retórica* y *Poética* es el arte que se ocupa s6lamente de la parte mecánica y prÁctica del Arte literario. La diferencia que existe entre la ciencia y el arte, y la distancia que media entre el conocimiento de los elementos permanentes, leyes 6 principios, y el de la parte meramente t6cnica que de ellos se deriva, impiden que se confundan dichas ensefanzas, por mas que el contenido de la segunda se formule bajo el conocimiento de la primera, porque la parte descansa en el todo que la contiene.

La *Ret6rica* y *Poética* es un arte que pertenece al Arte literario, que tiene por objeto el conocimiento de las reglas y de los procedimientos prÁcticos á que debe someterse el que pretenda producir obras literarias. Estas reglas y procedimientos han de fundarse en los principios de la Ciencia de la *Literatura*, como quiera que los preceptos del arte deben deducirse de la naturaleza del mismo (1).

9. *Ret6rica y Poética es aquella parte de la Literatura que tiene por objeto el conocimiento sistemático y razonado de las reglas y procedimientos prÁcticos que sirven para la produccion de las obras literarias; 6 bien, la parte t6cnica y prÁctica del Arte literario.*

10. La *Ret6rica y Poética* se relaciona en *general* con todas las ciencias y artes, no solo por enlazarse á ellas en el organismo total de la ciencia, sino tambien por ser parte del Arte que sirve á estas de medio de expresion; y en *particular*, con la *Estética* 6 *Calología*, la *L6gica*, la *Gramática* y la *Literatura*.

11. Valiosa es la utilidad de la *Literatura Preceptiva*, 6 innegable su importancia. Como parte del Arte literario, ejerce en la vida en *general* la influencia propia de toda ciencia y arte, pues el hombre vive á la luz del conocimiento. La tiene en *particular* para cada una de las manifestaciones de la vida, porque la *Literatura* es el medio universal de expresion de que se valen las ciencias, las artes y las profesiones todas. El hombre en los supremos trances de la existencia, cuando implora 6 amenaza,

(1) Como la prÁctica no se comprende sin la teorÍa, ni el procedimiento sin el principio, claro estÁ que la *Literatura* debe servir de base á nuestro estudio. Por tanto, la *Ret6rica* y *Poética* no es un mero hacinamiento de reglas escuetas, sin 6rden ni fundamento, basadas en la tradici6n y desnudas de carÁcter cientÍfico; pero tampoco debe confundirse con la parte filos6fica del Arte literario, á la que s6lamente la unen los vinculos que enlazan el precepto al principio, el hecho á la ley, el arte á la ciencia. Este concepto que tenemos de la asignatura satisface las exigencias tradicionales que en ella dominan y á la vez las traídas al campo de la ciencia por el curso de los tiempos. De esta suerte conservamos lo bueno, sano y razonable de la tradici6n y abrimos las puertas de la ensefanza á la vida progresiva del arte.

convence ó deleita, se sirve eficazmente de este Arte que enardece las pasiones y avalora las ideas. Nuestro estudio educa el espíritu, engalana la memoria, depura el gusto, forma el corazón en los eternos principios de la belleza, del bien y de la verdad, y perfecciona las facultades anímicas.

Tal es, en resúmen, la utilidad de los estudios literarios que los antiguos llamaron *humanidades — humaniores litteræ*.

Leccion III.

12. Determinacion de nuestro estudio.—13. La literatura Preceptiva como arte. —Su objeto y contenido.—Las reglas literarias.—14. Naturaleza, verdad é invariabilidad de las mismas.—15. Clasificacion de los preceptos del Arte literario.—16. Utilidad é importancia de las reglas para la buena formacion de las obras literarias.—17. Plan de la asignatura.

12. Formado el concepto de la Retórica y Poética, podemos fácilmente señalar el objeto de su conocimiento. Si bien es un arte que pertenece á la Literatura, no se propone el estudio de los elementos permanentes que constituyen la parte *filosófica* de esta Ciencia; ni el conocimiento del desarrollo del Arte literario en los diferentes pueblos, parte *histórica* de ello; ni el análisis y juicio de las obras bajo los principios que las determinan, parte *crítica* de la misma. Su objeto es simplemente el estudio de los elementos técnicos del Arte literario, ó la série de reglas y de procedimientos á que debe someterse el artista en la ejecucion de sus obras; es decir, que se concreta á la parte técnica y práctica de la Literatura. En este sentido, la *Retórica y Poética* es un arte que, valiéndose de la palabra, tiene por objeto la formacion de las composiciones literarias.

13. Nuestra asignatura, por su naturaleza, concepto y definición, es un arte que señala las reglas y los procedimientos de aplicacion práctica que sirven para la produccion de las obras literarias: luego, su *objeto* es el conocimiento de estas reglas; y su *contenido*, la exposicion de las mismas.

Reglas literarias son las prescripciones que imponen al literato un hacer determinado para que en sus obras se realice ó manifieste esencial ó accidentalmente la belleza.

14. Las reglas artísticas son principios eternos y de eterna verdad, basados en la íntima naturaleza de las cosas que sirven de objeto á las artes; y son, por consiguiente, tan inmutables como la naturaleza de las cosas sobre que las artes versan: así, por ejemplo, las reglas de la arquitectura se hallan fundadas en

las eternas verdades de la geometría y las de la pintura en las de la óptica y de la perspectiva.

Las reglas literarias se derivan inmediatamente de las facultades intelectuales y morales del espíritu humano, como lógica consecuencia deducida del entendimiento y de la voluntad, y son tan verdaderas é invariables como el principio en que descansan. De que Aristóteles, Horacio, Ciceron y Quintiliano hayan formulado alguna ó algunas reglas, no debe deducirse que tan insignes retóricos las crearon ó inventaron. Los preceptistas no han hecho otra cosa que estudiar la naturaleza humana y las obras clásicas del arte literario; y, observando la primera y analizando las segundas, formularon las exigencias de aquellas y fijaron las leyes á que obedecen las composiciones. Comparando los mejores modelos de las diferentes literaturas, y suponiendo que estas hayan desarrollado todos los géneros del arte, se ha deducido un código fundamental, universal y completo. Las reglas, pues, son una abstraccion de los autores clásicos y de sus obras, acompañada de la atenta observacion de la naturaleza humana y conforme con los principios racionales que se derivan inmediatamente del concepto del arte y de los diferentes géneros que comprende. Podemos afirmar que las reglas literarias son tan verdaderas é inmutables como los principios que las engendran, á saber, el arte literario y el espíritu humano.

15. Las reglas se dividen en esenciales y accidentales.

Esenciales son las que se fundan en lo permanente del Arte, y son tan invariables como la esencia de este: v. g. las reglas de unidad, variedad, armonía, enlace, proporcion, etc., de toda otra obra literaria.

Accidentales son aquellas que hacen relacion á la parte variable del arte, que se hallan sujetas á modificaciones de lugar y de tiempo, y á otras circunstancias que determinan el desenvolvimiento de aquel; cuyas reglas desaparecen cuando cesa la causa que las motiva, por ejemplo: los coros en la tragedia griega, el número de actos en la obra dramática, etc.

Las reglas accidentales se dividen en *circunstanciales* y *arbitrarias*, segun la causa que las produce. Las primeras son hijas del diferente ideal artístico y del gusto de los pueblos; v. gr. las unidades dramáticas y la fatalidad genésica encaminando forzosamente las acciones humanas, en el teatro griego; y las segundas son propias de la voluntad ó del capricho del preceptista, por ejemplo: que la obra dramática tenga cinco actos (1),

(1) Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, que posci vult, et spectata reponi.
Hor.—*Epist. ad Pis.*

que no se introduzca en el diálogo una cuarta persona (1), que la epopeya se escriba en octavas reales, ó la epístola en tercetos (2).

Las reglas *esenciales* constituyen la parte fundamental de la asignatura y deben estudiarse bajo los principios de la ciencia literaria. Las *accidentales*, particularmente las *circunstanciales*, han de fundarse en el ideal á que obedece la vida de los pueblos y determinarse por los hábitos y costumbres, por la manera de sentir y de pensar que á estos distingue. Estas reglas son esenciales en algun modo para los pueblos que las formulan. Las *arbitrarias* deben desaparecer del arte; porque son inútiles, rutinarias, y no se comprueban en la práctica.

16. El conocimiento de las reglas es importante y útil para la buena formacion de las producciones literarias. En el arte literario, á semejanza de las demás artes, se puede hacer bien ó mal una cosa; para llevarla á efecto con la bondad deseada, es necesario saberla hacer, y esto requiere el conocimiento de los medios que han de emplearse para conseguirlo, ó sea el conocimiento de las reglas.

En vano se objetará que las reglas son rémoras de la imaginacion y que acortan ó deslucen las brillantes disposiciones del genio. Quien así discurre ignora las cualidades propias del verdadero artista. Este supone principalmente aquella facultad llamada *genio*, que llega muchas veces á conocer por intuicion ó adivinar los preceptos del arte, y jamas se halla cohibido por las reglas en su inspiracion. Sólo el génio falso, débil ó enfermizo, que carece de fuerzas para la lucha, se intimida ante las reglas; el verdadero génio no las teme, las desafia, las vence y marcha desembarazadamente unido á ellas, como si no existieran: jamás las trabas de la versificacion impidieron que hubiese buenos poetas.

Poco valor tiene la objecion de que han existido algunos hombres que no conocieron las reglas del arte y llegaron á producir obras admiradas en todo tiempo. Si se trata de tiempos anteriores á la formacion del arte, como código ó cuerpo de

..... y si deseas
Que se aplauda tu fábula y se pida,
Actos cinco tendrá ni más ni menos.
Trad. de D. J. Gualberto González.

(1) Nec quarta loqui persona laboret.
HOR.—*Id.*

..... Ni introduzcas
A razonar el cuarto personaje.

(2) Preceptuado por algunos retóricos.

leyes conocido, es falso el anterior concepto; pues los primeros ensayos en este arte, como en todos los demás, debieron ser naturalmente muy imperfectos. Antes que Homero (1) celebrara la cólera del hijo de Peleo, ó las aventuras de Ulises, existieron poetas épicos, y de alguno se sabe que compuso un poema titulado *Iliada* (2). Si se alude á tiempos posteriores á la formacion y conocimiento del arte, es indudable que los poetas que se citan como ejemplo, ó conocieron y guardaron las reglas, aunque otra cosa se diga, ó ellos mismos son buena prueba de lo contrario que se intenta demostrar.

Finalmente; en balde se dirá que las reglas son inútiles porque aparecen insuficientes para la formacion de las obras, formacion que supone genio en el autor y las reglas no lo dan. De que el medio no sea suficiente para la realizacion del fin no puede deducirse en buena lógica su inutilidad. Además, las reglas son suficientes, en algun modo, para la buena formacion de las obras literarias; pues, aun cuando el arte supone genio en quien lo cultiva y las reglas no lo dan, el genio sin el auxilio de las reglas se expone frecuentemente á caer en el abismo de locas extravagancias: *ægri somnia* de que habla Horacio. Sirva de ejemplo Góngora (3) que, adornado de las más brillantes cualidades para la poesía, fué insigne escritor mientras respetó las reglas y con ellas las leyes del buen gusto, convirtiéndose en afectado delirante cuando alardeó de quebrantarlas (4).

(1) Homero, natural de Esmirna (Grecia), floreció en el siglo X a. de J. C. y se le llama por antonomasia «padre de la poesía épica», porque se le cree autor de los excelentes poemas *la Iliada* y *la Odisea*.

(2) Este poeta se llamó Corinno.

(3) Don Luis de Góngora y Argote nació en Córdoba el año de 1561. Escribió numerosas composiciones poéticas, algunas excelentes, como sus *romances* y *letrillas*; y otras muy conceptuosas, como los poemas titulados *Soledades* y *Polifemo*. Se le considera generalmente como creador del *culteranismo* ó *gongorismo*, escuela que hizo gala de sutileza en los conceptos, de hinchazon en la frase, de violenta construccion en las cláusulas y del más inconcebible abuso de hipérbolos y metáforas.

(4) Horacio, en su celebrada *Epístola ad Pisones*, plantea y resuelve discretamente la importantísima cuestion del genio y del arte, como puede verse por los siguientes versos:

Naturá fieret laudabile carmeu, an arte,
Quæsitum est. Ego nec studium sinè divite venâ,
Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amicé,

Se pregunta si el arte es el que informa
O la naturaleza los poetas.
Yo entiendo que el estudio vale poco
Sin vena rica, ni el ingenio veo,
De que pueda servir no cultivado:
El uno así y el otro mutuamente
Se ayudan y en amor se confederan.

Trad. de D. J. Gualberto González.

Cuanto se diga de la preceptiva literaria, puede igualmente decirse de la propia de las otras artes, como de la música, de la pintura, de la arquitectura; y sin embargo, á nadie le ocurre pensar que las reglas en estas artes sean inútiles ó de escasa importancia.

17. La *Retórica y Poética* se divide en dos partes; una *general*, que dá á conocer y estudia *preceptivamente* los elementos de la composicion, y que trata del procedimiento para la ejecucion de la obra; y otra *particular*, que tiene por objeto el conocimiento de los géneros literarios y el de la *preceptiva* propia de cada uno de ellos.

La parte general se divide en *dos secciones*: la *primera* estudia los elementos de la obra relativos al fondo y á la forma de la composicion; y la *segunda* se ocupa de la teoría de la produccion literaria, ó sea de los factores que intervienen en la produccion; el artista, la obra y el público.

La parte segunda se divide en *tres secciones*, referentes á cada uno de los géneros que comprende el Arte literario; la primera trata del género *poético*; la segunda, del *oratorio*; y la tercera, del *didáctico*.



PARTE PRIMERA.

Leccion IV.

18. Elementos de la obra literaria.—1.º El Pensamiento.—19. Idea.—20. Su carácter subjetivo y objetivo.—21. Clasificación de las ideas.—22. Por razón del sugeto ó modo que tiene de verificarse la representación del objeto: idea clara y oscura; distinta y confusa; completa é incompleta.—23. Con relación al objeto: idea absoluta y relativa; sensible é inteligible; abstracta y concreta singular, universal y colectiva; simple y compuesta.—24. Medios que posee el alma para aprehender estas clases de ideas.—25. Sentimiento.

18. Los elementos de la obra literaria son tres: Pensamiento, Lenguaje y Belleza, de los cuales unos pertenecen al fondo, otros á la forma, y otros al fondo y la forma de la composición.

El pensamiento como tal, abstracción hecha de su manifestación en el lenguaje, es elemento del fondo; el lenguaje lo es de la forma; y la belleza, que más que elemento dado *á priori*, es una resultante del fondo y de la forma, tiene cabida en ambos elementos

Pensamiento, lenguaje y belleza son, pues, los elementos esenciales de la obra literaria, de suerte que, sin ellos ó sin alguno de ellos, no es posible la composición. Aunque sean igualmente esenciales, diferénciase, sin embargo, por la naturaleza propia de cada uno. El pensamiento y la belleza, considerada como elemento de fondo, son inmutables ó permanentes en la obra; y el lenguaje y la belleza, tomada como elemento de forma, son variables, es decir, que pueden cambiar sin que desaparezca la obra.

19. La actividad humana ofrece numerosas manifestaciones que se revelan mediante las facultades del alma; las facultades engendran los actos, y los actos terminan en sus propios objetos.

El acto intelectual supone aquella actividad que se manifiesta en el entendimiento. Éste reproduce el objeto entendido, y forma de él una representación inmaterial é interna que se llama idea.

Idea es la representacion inmaterial é interna de un objeto.

20. Aunque la inteleccion es un acto simplicismo, supone necesariamente, por una parte, la representacion del objeto y, por otra, el acto en cuya virtud el entendimiento aprehende la semejanza que ha formado del objeto. La idea tiene, pues, un doble carácter, *objetivo y subjetivo*.

21. Si el entendimiento conoce los objetos representándolos en sí mismo, se deduce que estas representaciones serán tantas cuantos sean los órdenes de cosas representadas; y, como el acto de la representacion se realiza en el entendimiento y este puede llevarse á cabo con diferentes grados de claridad y de precision, resulta que las ideas se clasifican bajo dos aspectos: primero, por el modo con que se verifica la representacion en relacion á su mayor ó menor grado de claridad; y segundo, por razon de los diversos órdenes de objetos representados, ó sea, atendiendo al sugeto que conoce y al objeto conocido.

22. Las ideas con relacion al sugeto, ó modo que tiene de verificarse en la mente la representacion del objeto, se dividen en claras y oscuras, distintas y confusas, completas é incompletas.

Llámase *idea clara* la que representa de tal modo el objeto que fácilmente lo distinguimos de otro cualquiera; y *oscura*, la que lo hace tan vagamente que con dificultad lo distinguimos.

Distinta es la que lleva su claridad hasta darnos á conocer las diferentes propiedades del objeto; y *confusa*, la que representa un número de cualidades insuficiente para distinguir una cosa de otra.

Completa es aquella que representa el objeto de tal manera que podemos distinguir en él la suma total de sus notas ó caracteres; é *incompleta* la que nos impide verificar tan prolija enumeracion.

23. Las ideas, con relacion al objeto, se dividen en absolutas y relativas; sensibles é inteligibles; abstractas y concretas; singulares, universales y colectivas; simples y compuestas.

Llámase *absoluta* la que representa un objeto que no excita por necesidad en la mente la idea de otro; v. g. las de ser, libro, árbol; y *relativa*, la que lo hace ocasionando en nuestra alma la idea de otro con él que se relaciona estrechamente; como las de inferior, criatura, hijo y efecto, que suponen las de superior, creador, padre y causa.

Idea sensible es la que se refiere á una cosa material; v. g. las de papel, pluma y mesa; é *inteligible*, la que representa un objeto inmaterial; como las de virtud, verdad, belleza y alma.

Abstracta es aquella que manifiesta un objeto despojado de

sus notas individuales, ó una cualidad separada mentalmente de la cosa á que está unida; v. g. las de sabiduría, virtud, hermosura; y *concreta*, la que representa las cualidades adheridas á las sustancias, y las relaciones á los términos; como las de sábio, hermoso y prudente.

Singular es la que se refiere á un objeto totalmente determinado, ó que no tiene igual; v. g. las de tiempo, espacio, Dios; *universal*, la propia de un objeto cuyas propiedades ó notas convienen á todos los individuos pertenecientes á la misma especie ó género; como las de hombre y animal; y *colectiva*, la que representa á vários individuos relacionados entre sí, refiriéndose siempre al conjunto de todos ellos; por ejemplo, las de sociedad, ejército y academia.

Simple es la que se refiere á una cosa única é indivisible, ó á una sola nota del objeto compuesto; v. g. las de tiempo, espacio, color, olor; y *compuesta*, la que se forma por la union de várias simples, y representa un objeto que resulta de la combinacion de diferentes elementos, como las de cuerpo humano y de triángulo.

24. Los medios que el alma tiene para aprehender estas clases de ideas son: la sensibilidad externa (sentidos corporales) á la que pertenece la formacion de las ideas singulares y sensibles, producidas por la accion inmediata de los objetos sobre los órganos corporales; y la facultad de imaginar (propia de la sensibilidad interna) que reproduce las condiciones de singularidad de los objetos sensibles, una vez separados de la accion de los sentidos externos. El poder representativo de esta facultad no solo alcanza á la extension de los objetos materiales, sino tambien á las demás cualidades que les son propias; como la resistencia, la suavidad, la aspereza, el peso, etc., y hasta llega á combinar cualidades de objetos diferentes, formando un todo que no tiene existencia en la realidad—juicios quiméricos.—Esta facultad recibe el nombre de *imaginacion*, si representa simplemente la imágen ó cualidad sensible de la cosa, tal como ella es; y de *fantasia*, si combina las imágenes ó cualidades sensibles de diferentes objetos, formando un todo quimérico ó imaginario.

Al entendimiento pertenece, mediante la abstraccion, formar las ideas abstractas; por la generalizacion, las universales, colectivas, etc.; por medio de la aprehension ó acto de conocimiento, las simples é inteligibles; por la reflexion, las compuestas; y por el raciocinio ó discurso, las absolutas y relativas.

25. De lo expuesto se deduce que el hombre tiene dos órdenes de facultades; el de las sensitivas, mediante el cual

conoce los objetos sensibles y el de las intelectuales, por cuyo medio se dá cuenta de los inmateriales é inteligibles. Ahora bien; la esperiencia enseña que, á consecuencia de tales aprehensiones, nacen en nosotros dos tendencias ó apetitos, que nos unen á los objetos que consideramos buenos; el apetito sensitivo, ó la *sensibilidad*, facultad inferior de conocer, y el racional ó la *voluntad*, resultado del conocimiento; por lo que se cuenta tambien á esta en el órden de las facultades intelectuales.

Una vez en posesion de la cosa apetecida, experimentamos cierta modificacion, si el objeto es bueno y proporcionado á nuestras respectivas facultades. La modificacion agradable, esperimentada mediante el ejercicio del apetito sensitivo y del racional, se produce por la posesion del bien mismo.

Si la modificacion se origina por la aprehension ó conocimiento del objeto, como tal objeto material y sensible, resulta la afeccion denominada propiamente *goce ó placer*; pero si la modificacion se reproduce por la aprehension ó conocimiento de los actos de los seres racionales, hijos del ejercicio de la voluntad y conformes con el órden moral, llámase *sentimiento moral*.

Cuando la cosa se nos ofrece como objeto de conocimiento y de su posesion, como conocida, resulta un sentimiento inspirado por la belleza que la cosa tiene en sí, experimentamos una modificacion llamada *sentimiento estético*; y el objeto que causa en el alma un deleite de esta especie se denomina *bello* (1).

Leccion V.

26. Juicio.—27. Elementos que lo constituyen.—28. Raciocinio.—29.—Pensamiento.—30. Pensamientos principales y accesorios con relacion á la composicion literaria.—31. Medios de enlazarse los pensamientos.—Transiciones.—32. Discurso.—33. Obra literaria.

26. La representacion interna é inmaterial del objeto, que se llama *idea*, es un simple acto de aprehension, que no basta para formar completo conocimiento de la cosa; pues, si bien

(1) No se crea que confundimos la verdad con la belleza.—La primera, si bien dice relacion á nuestras facultades cognoscitivas, consiste en la conformidad del objeto con el entendimiento; y la segunda, considerada en su propia naturaleza ó concepto genérico, es la *debida proporcion en el ser—pulchrum in debita proportione consistit*, dice Santo Tomas que entiendo por proporcion la *variedad en la unidad*.

abrazo el objeto entero, no lo presenta con distincion en sus notas y caractéres. Fáltanos conocer las partes que lo constituyen, y para ello el entendimiento ejerce la funcion denominada *juicio*.

Juicio es la percepcion de la relacion de conveniencia ó repugnancia entre dos ideas; ó bien, el acto intelectual mediante el que afirmamos ó negamos una cosa de otra.

La expresion del juicio con palabras se llama *proposicion*.

Así, el acto interno con que afirmamos que "lo bello agrada" es un *juicio*; y su expresion por medio de lenguaje es una *proposicion*.

27. Todo juicio supone relacion entre dos cosas: una, que se afirma ó niega; y otra, de la que se afirma ó se niega. Aquel, de quien afirmamos ó negamos algo, se llama *sujeto* y lo que afirmamos ó negamos, *atributo ó predicado*.

Para que tenga lugar el *juicio* es indispensable que la facultad, encargada de realizar esta funcion, analice ó descomponga el objeto, de modo que vea indistintamente lo que en él existe, y que lo reconstruya despues, afirmando ó negando, segun el carácter de relacion que haya descubierto en virtud del exámen efectuado.

El juicio es operacion del entendimiento y nó de la voluntad; pues no basta el simple cotejo de los términos, para que el juicio se perfeccione, sinó que es necesario el conocimiento de que una cualidad resida ó nó en el sujeto.

Para que el entendimiento pueda comparar las ideas, y percibir la relacion de unas con otras, necesita de la existencia y presencia de ellas, como tambien es necesaria la funcion llamada juicio, para conseguir un completo conocimiento que satisfaga al ánimo investigador.

28. El entendimiento posee, además de la funcion de representar los objetos y la de afirmar ó negar la conveniencia ó repugnancia, que la mente percibe entre las cualidades y los sujetos de ellas, la virtud de deducir una verdad de otra, á cuya operacion intelectual se dá el nombre de *Razon*.

El tránsito de un juicio á otro supone cierta marcha ordenada en el proceso del entendimiento, segun la cual este puede pasar de una verdad á otra contenida en la primera. Tal procedimiento ordenado y sistemático se llama *Raciocinio*, que es una operacion legítima, por la que la inteligencia llega á la conclusion partiendo de los principios.

Raciocinio es el acto mediante el cual inferimos una cosa de otra.

29. Hemos visto cómo el juicio resulta de la relacion entre dos ideas y el raciocinio de la de dos juicios. Terminada ésta

última operacion se forma el *pensamiento*, producto de la complejidad de todas las operaciones analizadas; pues por concisa y breve que sea la forma en que aparezca, descubriremos, analizándole, que ha sido parto laborioso de las antedichas operaciones y que se ha llegado á su formacion mediante la induccion ó la deducccion. Segun esto, *pensamiento* es el resultado de las ideas, de los juicios y de los racionios, que á la vez son los elementos que lo constituyen.

30. Los pensamientos de la obra literaria no tienen todos igual importancia; se subordinan unos á otros y todos á uno principal que los comprende y que expresa el fin de la composicion, dando unidad á la obra. Deben distinguirse tambien los pensamientos *principales* de los *accesorios*: los primeros forman el núcleo ó fondo íntimo de la composicion y son objeto preferente del arte; y los segundos sirven de ampliacion ó de hermosa vestidura á los primeros.

31. Los diferentes grupos de pensamientos se enlazan en la composicion por medio de las transiciones.

Transiciones son los pensamientos que sirven para expresar la relacion entre lo dicho y lo que se vá á decir.

Los retóricos colocan las transiciones en el extenso catálogo de las llamadas figuras de pensamiento, y las dividen en *perfectas* é *imperfectas*. Son de la primera clase aquellas que indican el punto que se termina y el que se empieza. Ejemplo:

«Esto que hasta aquí te he dicho son documentos que han de adornar tu alma: escucha ahora los que han de servir para adorno de tu cuerpo.»

CERVANTES.

Transiciones imperfectas son las que indican solamente el punto que se vá á tratar; v. g. "Vengamos ya á la ignorancia que de la ley afecta nuestro adversario."

Transiciones son tambien las llamadas *revocacion* y *reyeccion*. La *revocacion* consiste en anunciar que se vuelve al asunto despues de alguna digresion, como en este ejemplo:

«Pero volvamos la mal tajada péñola á referir lo que Mercurio hizo mientras duró la embajada».

MORATIN.

La *reyeccion* ó remision sirve para declarar que nos abstenemos entonces de tratar algun punto, pero indicando que hablaremos de él en otra parte; v. g.

«El designio que tuvo Sanson para disuadirle á que otra vez saliese fué hacer lo que adelante cuenta la historia, todo por consejo del cura y del barbero, con quien él antes lo habia comunicado.»

CERVANTES.

32. Unidos sistemáticamente los pensamientos forman el *discurso*, que es una *série ordenada de ideas, juicios y racionios*.

33. Los pensamientos, abstraccion hecha de su manifestacion por medio del lenguaje, constituyen el fondo de la composicion, elemento esencial é invariable de la obra. Por tanto, *obra literaria*, en lo que hace relacion á su fondo, es *una série ordenada y sistemática de pensamientos que tienen por objeto realizar ó manifestar esencial ó accidentalmente la belleza.*

Leccion VI.

Elementos de la obra literaria.—2. Lenguaje.—34. Concepto del lenguaje en general; su division.—35. Lenguaje articulado.—36. La palabra: sus formas.—37. Caracteres de la palabra.—Elementos que la constituyen.—38. Letras: clasificacion.—39. Silabas: division.—40. Raices: diversas clases.—41. Formacion y definicion de la palabra.

34. Tienen los seres dotados de funciones de relacion ciertos medios, que les sirven para comunicarse entre sí, exteriorizando los estados de su naturaleza. Estos medios son signos exteriores y sensibles que, reunidos en conjunto, reciben el nombre de *lenguaje*.

Segun que los signos sean movimientos, actitudes y gesticulaciones ó sonidos limitados á los producidos por cierto aparato vocal, propio de algunos animales, el lenguaje se divide en *mímico* ó de *accion* y *vocal*.

35. Ambas clases de lenguaje pertenecen al hombre y á otros animales; pero solo el primero, ligando entre sí por una operacion intelectual los sonidos naturales, que produce mediante la voz, dándoles un valor expresivo y convirtiéndolos por obra reflexiva y voluntaria del espíritu, en signos representativos, crea un lenguaje especial, llamado *articulado* ó *palabra*, que le permite traducir sensible y exteriormente sus juicios. En este sentido, lenguaje es un *sistema de sonidos articulados, producidos por el aparato de la voz, mediante el cual expresa el hombre los estados de su conciencia.*

36. La palabra tiene dos formas: una *natural* ó hablada y otra *artificial* ó escrita. La primera es un sistema de sonidos articulados producidos por el aparato de la voz; y la segunda, un sistema de signos gráficos, dibujados en una superficie, que representa los objetos, las ideas ó los sonidos articulados.

37. Hay en la palabra dos elementos que importa distinguir; uno *físico* ó material, otro *espiritual*. Constituyen el primero los sonidos producidos por el aparato de la voz; los cuales, aisladamente considerados, no son la palabra, en tanto no

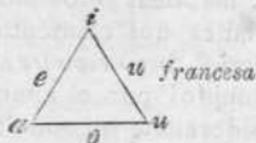
se combinan segun leyes establecidas por el espíritu. Los sonidos representados por las letras *b, o, m, b, r, e*, aisladamente producidos, no son palabra, pues no son signo de cosa alguna; pero llegan á serlo, si reunidos por el espíritu, expresan la idea del ser que llamamos *hombre*. Demuéstrase la espiritualidad de la palabra, ya porque esta puede convertirse, mediante libre operacion del espíritu, en signo y manifestacion de la vida del ser racional en sí mismo y en sus relaciones, ya por la representacion del sonido sensible en la fantasía, palabra interior unida íntimamente á nuestra actividad espiritual y especialmente al pensamiento, de quien es encarnacion.

Las letras y las sílabas son los elementos de la palabra, segun que se la considere escrita ó hablada.

38. La voz humana, ó sea el sonido que el hombre produce cuando el aire expelido por los pulmones pasa á través de la laringe con cierta fuerza, suficiente á poner en vibracion las cuerdas vocales, puede y debe considerarse descompuesta en elementos irreductibles, que dividiremos en sonidos *puros ó simples y articulaciones ó modificaciones* de estos mismos sonidos elementales. El número de los primeros, aunque teóricamente se concibe que entre el más grave y el más agudo hay una extensa gradacion, es muy reducido en todos los idiomas. Nuestra lengua sólo distingue cinco, que se representan con las letras llamadas *vocales*; debiendo notarse que los denominados diptongos y triptongos no son, como en otros idiomas sucede, un sonido resultante de la combinacion de los dos ó tres simples que entran en su formacion, pues en castellano han de pronunciarse clara y distintamente cada una de las vocales que los componen, aunque predominando la cantidad é intensidad de una de estas sobre la otra en los diptongos y sobre las otras en los triptongos (1).

(1) Müller y Bopp designan como principales sonidos vocales los de *a, i, u*, considerando los de *e* y *o* como modificaciones de los anteriores.

Los orientalistas españoles Orchell y García Blanco, que mantuvieron esta doctrina, imaginaron un triangulo que tenia su base desde la epiglotis á los labios, y sus lados desde aquella hasta el punto más alto del paladar y desde este á los labios; colocando en la epiglotis la *a*, en los labios la *u*, y la *i* en el paladar, teniendo como sonidos intermedios los de la *e*, de la *o* y de la *u* francesa, en esta forma:



Las articulaciones, aunque elementos irreductibles de la palabra hablada, como dejamos dicho, no son otra cosa que la modificacion, que producen en los sonidos puros las diferentes posiciones de alguna de las partes del aparato vocal (1) modificándolos inicial ó finalmente, ó de ambos modos á la vez. Tales modificaciones se representan en la palabra escrita con las letras ó caracteres llamados *consonantes*, esto es, que suenan con otra, lo que equivale á decir que no representan ningun sonido, sino la modificacion que ha de hacerse en el simple ó elemental, á quien afectan: x

39. Infiérese de la doctrina precedente que, así como la letra es elemento irreductible en la palabra escrita, los sonidos ó sílabas lo son en la palabra hablada y que estas pueden dividirse ortológicamente en *simples*, ó sean los sonidos puros que, como queda dicho, se representan con letras vocales; y en *compuestas*, cuando los mismos sonidos van modificados en alguna de las formas que dejamos indicadas, ó reunidas formando diptongos ó triptongos.

Sílaba es la sola emision de la voz.

La sílaba será elemento espiritual ó material de la palabra, segun se la considere ó nó dotada de valor significativo, constituyendo vocablo.

Las sílabas, filológicamente consideradas, se dividen en *radicales*, cuando expresan la idea fundamental de la palabra; y *derivativas*, cuando significan las modificaciones distintas de la idea principal que aquella representa.

40. La sílaba ó sílabas, que constituyen la parte invariable de la palabra, ó que expresan la idea fundamental y primaria de esta, se llaman *raiz*; y las que componen la parte ó partes variables de la misma, *afijos* en general y *prefijos* ó *sufijos*, segun que precedan ó se pospongan á la raiz.

Las *raíces* se dividen en *primitivas*, que son siempre monosilábicas y *derivadas*, que carecen de esta cualidad. Las primeras se subdividen en *primarias*, que se componen de una ó dos letras; *secundarias*, que constan de tres; y *terciarias*, que tienen tres, cuatro ó cinco.

Suelen dividirse tambien las raíces en *primitivas* ó *atributivas* y en *derivadas* ó *demostrativas*. Las primeras designan objetos, propiedades y acciones en sí mismas, sin modificacion ni relacion de clase alguna; y las segundas determinan las relaciones, modificaciones y posiciones diversas de las cosas designadas por las primeras.

(1) De aquí la clasificacion de las consonantes en labiales, dentales, paladiales, linguales, etc.

41. Los procedimientos para la formación de las palabras varían según las lenguas. Pueden reducirse á la simple yuxtaposición de las raíces, á la unión de las palabras compuestas por mera combinación ó por adición de partículas afixas y á la derivación ó alteración fonética de la palabra compuesta, que convierte alguno ó algunos de sus componentes en derivados ó desinencias.

Vocablos ó palabras son sonidos articulados, signos de una idea ó afecto, formados alguna vez por un solo sonido irreductible ó sílaba, y más ordinariamente compuestos por varias de estas, combinadas según leyes establecidas por el espíritu humano, mediante la voluntad libre y reflexiva del mismo.

Lección VII.

Diferentes denominaciones que reciben las palabras.—1.º Por la ley que preside á su formación.—**42.** Palabras primitivas y derivadas; simples y compuestas.—**43.** Palabras formadas por imitación (onomatopeya) y por traducción.—**2.º** Por el diverso sentido que encierran.—**44.** Palabras tomadas en sentido recto y traslaticio.—**45.** Palabras equívocas, homónimas, sinónimas, técnicas y cultas.—Explicación y ejemplos de cada clase.

Las palabras reciben diferentes nombres, según la ley que preside á su formación y el diverso sentido que encierran.

Divídense, por su estructura, en primitivas y derivadas, simples y compuestas.

42. *Primitivas* son aquellas, que por razón del menor número de afixos se las considera como el tronco de las que, teniendo la misma raíz, difieren solamente en su terminación; y *derivadas* las que solo se diferencian de las primitivas por su forma gramatical ó su terminación.

Considéranse primitivos en castellano los vocablos *amar* y *arte*; y derivados, *amor*, *amante* y *amado*, *artista*, *artístico*, *artísticamente*, *artesano*, *arterio* y *arteria*.

Rigurosamente hablando, no hay mas vocablos primitivos que las raíces.

Llámanse palabras *simples* á las que constan de un solo vocablo.

Muchas palabras que tenemos por simples, son realmente compuestas; tal sucede, por ejemplo, con la latina *viginti* y con la castellana *veinte*, habidas como simples, hasta que Müller demostró que traían su origen de la sanscrita *vins'ati* que significa *dos diez*.

Palabras *compuestas* son las que se forman de dos ó más simples, por medio del acento que las agrupa y funde en una sola:

v. g. *pelirubio*, compuesta de *pelo* y *rubio*; *cariredondo*, de *cara* y *redondo*; *carricoche*, de *carro* y *coche*; &c.

En la formación de estas palabras, que es necesario emplear con sumo discernimiento, no tenemos la facilidad de los latinos y especialmente de los griegos. Sin embargo, la lengua castellana no carece de tan preciosa dote, como puede verse por los siguientes ejemplos de nuestros clásicos.

Más mortífero siempre y ponzoñoso.

GARCILASO DE LA VEGA.

El flamígero rayose desata.

HERRERA.

Y las aves aligeras del cielo.

ERCILLA.

Al undisono mar.

LOPE DE VEGA.

Al formarse los vocablos compuestos puede suceder, ó que las voces componentes no sufran alteracion, v. g. *ferro-carril*, *porta-plumas*, *sobre-humano*, ó que la primera componente pierda ó cambie por razon de eufonía alguna letra ó sílaba, como *bijo-dalgo*, *perni-quebrado*, *alti-sonante*.

En la mayoría de las palabras compuestas figura una de las preposiciones *re*, *pre*, *ante*, *con*, *a*, *so*, *super*, *in*, *sub*, como *reenganchar*, *prejuicio*, *antedicho*, *contraer*, *anónimo*, *socavar*, *superpuesto*, *inducir*, *submarino*.

Las palabras compuestas conservan por regla general la significacion de las que entran en su composicion; v. g. *circum-polar*, *re-doblar*; debiendo, empero, tenerse presente que cuando la primera componente es alguna de las preposiciones latinas *in* ó *ex* —la última de las cuales ha sido sustituida en castellano muchas veces por la sílaba *des*—la palabra toma generalmente la significacion ó acepcion contraria á la que tenía la segunda componente; v. g. *in-feliz*, *des-ventura*.

43. Del estudio que los filólogos hacen sobre las raíces, se deduce que estas se fundan algunas veces en una relacion de semejanza, que media entre los sonidos producidos por el objeto y aquellos de que nos servimos para nombrarle, lo que dá origen á las palabras *onomatopéyicas*, ó formadas por imitacion, que son las que, por los sonidos de que se componen, imitan ó representan los objetos ó las cualidades de las cosas por ellas significadas; como *chasquido*, *ruido*, *silvido*, *murmullo*, *chisporrotear*, *rugir*, &c. Las palabras de esta especie constituyen uno de los elementos de la armonía del lenguaje poético.

Los vocablos pasan de la lengua de una nacion á la de otra diferente, ora sin experimentar modificacion alguna en su propia constitucion, ora sufriendo aquellas alteraciones que les impone el carácter peculiar del idioma de la patria adoptiva.

De la palabra sanscrita *dantas* proceden la griega *odontos*, la latina *dentis*, la goda *tundus* y la castellana *diente*.

Las palabras *idea*, *drama*, *comedia*, *armonia*, *dogma*, y otras muchas, pasaron del griego al castellano sin modificación alguna; pero las de *museo*, *aire*, *panteon*, *idiota*, *estómago* y *lámpara*, también de origen griego, pasaron con algunas alteraciones ó, lo que es lo mismo, se tradujeron á nuestra lengua; lo propio sucede con las palabras *caridad*, *vida*, *hombre*, *padre*, *elaborar*, y *omnipotente*, entre otras varias, traducidas de las latinas *charitas*, *vita*, *homo*, *pater*, *elaborare* y *omnipotens*.

Palabras formadas por *traducción* son aquellas que adopta una lengua tomándolas de otra, y amoldándolas al carácter que tiene la que las acepta.

Las palabras traducidas conservan su original significacion.

Respecto á nuestra lengua, puede calcularse, segun el P. Larramendi, que la mitad de los vocablos que la componen trae su origen del latin, con alguna variacion en sus terminaciones, y que la otra mitad procede del griego, del árabe, del vasconce, del hebreo, del goda, etc., es decir, de los idiomas que hablaron los pueblos, que ocuparon nuestra península en remotos tiempos. En los posteriores, merced á nuestras relaciones con algunos pueblos, tomamos directamente palabras del italiano, del frances, del ingles, del aleman, etc., pudiéndose afirmar que no llegan á la quinta parte los vocablos de origen desconocido.

4.4. Aunque las palabras todas de una lengua fueron primitivamente formadas en esta, ó en aquella de donde se tomaron, para designar los objetos cuando fué preciso darlos á conocer por medio de un signo vocal, algunas han pasado ó pasan en ciertas ocasiones á significar cosas distintas de las que en su principio designaron.

Tales son, por ejemplo, las palabras *fuenta* y *primavera* que en su primitivo sentido significan, respectivamente, el manantial que brota de la tierra y la más hermosa estacion del año; y, en sentido secundario la primera designa el origen de una cosa, como en la frase «la agricultura es la *fuenta* de la riqueza española»; y la segunda, la edad más risueña y encantadora de la vida humana; v. g. F. murió en la *primavera* de su vida.»

Bajo el anterior concepto, las palabras se dividen en dos clases: unas que se dicen tomadas en sentido *primitivo* ó *recto*; y otras, que se toman en sentido *traslaticio* ó *figurado*. Son de la primera especie aquellas que designan el objeto ó idea, para cuya espresion fueron creadas; y de la segunda, las que significan objetos diferentes del primero, ó que se desvian del sentido primitivo.

Algunas veces, bien por caer en desuso el sentido primitivo de la palabra, bien por carecer de signo propio la lengua que le adopta, bien por otras causas, el vocablo conserva únicamente el sentido derivado ó traslaticio que puede considerarse al presente como recto: tal sucede con el verbo *insistir* que no tiene

en castellano al sentido que tuvo en la lengua latina, y con la palabra *decano* que se usa generalmente en sentido traslaticio.

45. Las palabras que pueden tomarse en dos ó más sentidos, ó que tienen diverso significado, se llaman *equivocas* v. g. *sierra*, (instrumento de carpintería, la acción de serrar una cosa, sistema de montañas, apellido, etc.); *cuarto* (habitación, moneda, fase de la luna, cuarta parte de una cosa, etc.) En castellano tenemos verdadera riqueza de esta clase de palabras, de las que tanto abusaron los culteranos y que cuadran bien en composiciones satíricas y festivas, como puede observarse en el ejemplo siguiente, sacado de un romance de Quevedo:

Los diez años de mi vida,
 Los he vivido hacia atrás,
 Con más grillos que el verano,
 Cadenas que el Escorial.
 Más *alcáides* he tenido
 Que el castillo de Milan,
 Más *guardas* que el monumento,
 Mas *hierros* que el Alcoran.
 Más *sentencias* que el derecho,
 Más *causas* que el no pagar,
 Más *autos* que el día el Corpus,
 Más *registros* que el misal.

Los que distinguen las palabras *equivocas* de las *homónimas* dicen que estas son las que, procediendo de raíces diferentes, ó las que teniendo diverso significado, se pronuncian y escriben del mismo modo; v. g. *enseña*, *mano*, *cara*, *vino*, etc. Ejemplo:

Con dos tragos del que suelo
 Llamar yo néctar divino;
 Y á quien otros llaman *vino*
 Porque nos *vino* del cielo...

Todas las lenguas tienen algunas palabras que significan la idea fundamental de un mismo objeto, pero que cada una de ellas lo designa con alguna diversidad en las circunstancias que lo completan; v. g. en castellano, *amar* y *querer*; *anciano*, *viejo* y *antiguo*. Las palabras de esta clase se llaman *sinónimas* que son las que parece tienen una misma significacion. Decimos *parece* que tienen una misma significacion, porque se diferencian realmente en algunas circunstancias ó detalles que designan en el objeto que representan.

Por ejemplo: los verbos *auxiliar*, *socorrer* y *amparar*, convienen en el fondo de la significacion ó expresan la misma idea fundamental de ayudar, proteger, favorecer, dar ayuda ó apoyo á una persona, en cuyo sentido se confunden, por eso los llamamos *sinónimos*; pero se diferencian en que cada uno revela distinta especie de ayuda, respecto de la persona á quien se favorece. Con efecto; *auxiliar* es prestar apoyo al que lo necesita mayor del que tiene para lograr una empresa; *socorrer*, ayudar al que no tiene lo suficiente; y *amparar*, proteger al que nada tiene. Ahora bien: si queremos expresar la acción de la persona que ayuda á una familia que se

halla en la miseria, no diremos que la auxilia, ni que la socorre, sino que la *protege*, que es la palabra propia, precisa y exacta para designar la idea en el caso presente.

Las voces consagradas especialmente á designar objetos de ciencias y de artes se llaman *técnicas* ó facultativas. Constituyen el tecnicismo de las obras didácticas.

Ejemplos: *metáfora*, *sinécdoque* y *metonimia*, en Retórica; *satélites*, *co-luros* y *selio*, en Geografía; y *polígono*, *hipotenusa* y *cateto*, en Geometría.

Finalmente; se llaman palabras *cultas* á las derivadas de las lenguas muertas (griega y latina, por ejemplo) y que, por no haber recibido la sancion del uso, no son generalmente entendidas de las personas que desconocen aquellas lenguas. Desde fines del siglo xvi hasta entrado el xviii fueron las palabras de este linaje uno de los principales elementos del culteranismo. De voces cultas, ó "frases enfáticas" como las llama Lope de Vega, pueden servir de ejemplo los versos siguientes, tomados del *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva:

De dos archipoetas conocidos
Una murmuracion oí á un poeta
Porque usaban vocablos escondidos.
Sclopetum llamaban la escopeta,
Escapeda decian al estribo
Famélica curante á la dieta;
Al maldiciente decian *causivo*,
Á la causa comun de la vil gente
Público alojamiento del festivo.
Carnes privium llamaban comunmente
Á las carnes tolendas, y así usaban
De aquesta afectacion impertinente.

Leccion VIII.

46. Los vocablos con relacion á la idea que expresan.—Partes de la oracion.—

47. Idea que respectivamente expresan el articulo, nombre, adjetivo, pronombre, verbo, participio, adverbio, preposicion, conjuncion é interjeccion.—
Explicacion y ejemplos.—48. Medios de enlazarse las palabras.

46. Las palabras expresan necesariamente ideas de seres, de cualidades ó de relaciones; y, bajo este principio, nada más natural que dividir las en tres clases ó grupos: pero esta clasificacion, que sería muy científica por hallarse basada en el elemento ideológico que las palabras representan, aplicada al estudio de un idioma cualquiera, ofrece pocas ventajas y tiene el inconveniente de reunir en alguno de aquellos grupos palabras que ejercen diversas funciones. De aquí, el que todos los gramáticos adopten clasificaciones más detalladas, tomando por base de ellas el oficio que las palabras desempeñan en la oracion.

La Academia de la lengua admite hasta diez clases de palabras llamadas comunmente *partes de la oracion* y que, por el orden con que las enumera, son: *artículo, nombre, adjetivo, pronombre, verbo, participio, adverbio, preposicion, conjuncion é interjeccion*; las cuales pueden considerarse divididas en dos secciones; primera, partes que tienen accidentes gramaticales, ó que son *variables*; y segunda, palabras que carecen de ellos, ó que son *invariables*: entendiéndose por tales accidentes gramaticales las alteraciones que se hacen en la estructura material de las palabras para modificar su significacion fundamental.

Pertenece á la primera de dichas clases el artículo, el nombre, el adjetivo, el pronombre, el verbo y el participio; y á la segunda, el adverbio, la preposicion, la conjuncion y la interjeccion. Los accidentes gramaticales del artículo, nombre, adjetivo y participio, son el *género y número*; los pronombres personales tienen, además, la *declinacion*; y el verbo, *modos, tiempos, números y personas*, á cuyo conjunto de variaciones se llama *conjugacion* (1).

47. Dificil es definir el artículo, atendiendo al elemento ideológico que representa, si sólo han de considerarse como tales los llamados *determinado é indeterminado*; puesto que *el*, que pertenece á la primera clase, y *un*, que se refiere á la segunda, no siempre determinan ó limitan la extension de la idea del sustantivo á quien se unen; ántes por el contrario en muchos casos no la circunscriben, y en algunos la indeterminan más y más. Esta dificultad, sin duda, obliga á la Academia á definir el artículo por una de sus funciones, acaso la principal, diciendo que es "la parte de la oracion, que se antepone al nombre para anunciar su género y número, y tambien á cualquiera otra dccion, y aun á locuciones enteras, para indicar que ejercen en la oracion oficio de nombres" (2).

El *nombre*, llamado tambien *sustantivo*, representa ideas de sustancia; esto es, de cosas que subsisten por sí mismas, ya pertenezcan al mundo físico, v. g. *hombre, piedra*, ya al inmaterial como *ángel, espíritu*, ó ya aquellas que nosotros concebimos existiendo por sí mismas, v. g. *blancura, virtud, tiempo*.

El *adjetivo*, así llamado porque necesita un sustantivo expreso ó tácito, ó palabra que haga sus veces á quien referirse, mani-

(1) Gramáticos de nota afirman que las cuatro primeras partes de la oracion tienen tambien *declinacion*, pues que á ésta equivalen, en su sentir, los casos en que el nombre y las demás palabras que á él se refieren pueden encontrarse en la oracion; y no falta quien sostenga que los verbos en castellano tienen las dos voces *activa y pasiva*.

(2) Juzgamos inútil descender á otros detalles pertinentes á esta y á las demás partes de la Oracion, porque suponemos á los alumnos con el suficiente conocimiento de la materia al comenzar el estudio de la Retórica.

fiesta siempre ideas de cualidades como existentes en las cosas, ó bien determina ó limita de algun modo la extension de la idea del sustantivo á quien hace relacion; y, de aquí la division del adjetivo en dos clases: *calificativos*, v. g. *azul, bueno, inmortal*; y *determinativos*, como *alguno, octavo, muchos*.

Los adjetivos *calificativos* se usan frecuentemente en un sentido abstracto; esto es, cuando por medio de una de las facultades de nuestra inteligencia abarcamos, bajo la calificacion que ellos expresan, todas las cosas á quienes esta calificacion es aplicable; y así decimos *lo barato es caro—lo bello agrada*.

Pronombre, segun lo define la Academia, es una parte de la oracion que con frecuencia suple al nombre, para evitar la repeticion de este; definicion que no deja de ofrecer algunas dificultades al que por ella solamente pretenda conocer las palabras que han de entrar en este grupo, ya porque nos dice que *con frecuencia* sustituye á los nombres, lo cual excluye el que esto se verifique siempre, ya tambien porque dada la clasificacion que aquella docta Corporacion hace de los pronombres, no hay en muchos casos tal sustitucion, pues en las locuciones *este libro, tu sombrero* y otras muchas, las palabras *este* y *tu*, llamadas pronombres, no sustituyen á ningun nombre, sino que acompañan al sustantivo á quien determinan.

El pronombre es, sin duda alguna, palabra indispensable en todos los idiomas, pero únicamente en cuanto sustituye á las personas que intervienen en el coloquio; y de aquí el que algunos gramáticos consideren como pronombres solamente á los de la primera clase de las cinco que comunmente se admiten, ó sea, á los personales *yo, tu, él*, con sus variantes, respecto de lo cual debe tomarse en cuenta que estos tres pronombres tienen en nuestro idioma verdadera declinacion (1).

Para definir con precision el *verbo* es necesario conocer la idea que representa, y sobre este punto no han podido llegar á comun acuerdo los gramáticos. Sostienen unos que representa la *cópula* que en todo juicio une al sugeto con el predicado, y segun estos no hay más verbos que el llamado sustantivo *ser* que expresa la esencia de las cosas, y todos los demás verbos pueden y deben resolverse en aquél con un atributo. Así, por ejemplo, *Pedro lee*, equivale á *Pedro es leyendo*. Afirman otros que, aunque

(1) Los pronombres posesivos, demostrativos é indeterminados son tenidos por muchos gramáticos como adjetivos determinativos; y no falta quien, atendiendo á que lo mismo estos que aquellos no hacen otra cosa que determinar de algun modo la idea del sustantivo á quien se refieren, considere á todos como artículos. Admitida esta opinion, los pronombres relativos pueden estimarse como formas especiales que adoptan en ciertos casos los pronombres personales para evitar la monotonía y dureza consiguientes á su inmediata repetición.

efectivamente puede hacerse siempre la antedicha conversion, se altera ó desfigura con ella la significacion propia y recta de los verbos, y que, si bien se comprende que hubiera podido formarse un idioma sin más verbo que el sustantivo *ser*, el hecho de que todas lenguas tengan pluralidad de verbos demuestra bien á las claras que no puede llevarse en la práctica la expresion del juicio á la fórmula simplicísima que sería necesaria para el empleo de aquel verbo. La Academia, inclinándose visiblemente á esta segunda opinion, dice que *verbo* es "una parte de la oracion que designa accion ó estado, casi siempre con expresion de tiempo y persona:" lo que equivale á definirlo más bien por sus funciones que por la idea que expresa en el lenguaje.

En el dia, es doctrina bastante seguida por filólogos y gramáticos que el verbo expresa el atributo de todo juicio ó la idea principal de este: así en la proposicion *Dios es*, el verbo *es* significa lo que atribuimos al sugeto *Dios*; en esta otra, *Pedro lee*, la palabra *lee* representa igualmente el atributo, ó sea, lo que atribuimos al sugeto; y en la siguiente, *Juan escribe una carta*, las palabras *escribe una carta* expresan el atributo, y entre ellas la de *escribe* la idea principal de este, llamada tambien *atributivo*, viniendo á ser las restantes complementarias de la primera.

El *participio* es una parte de la oracion así llamada porque participa de la índole y propiedades del verbo y del nombre. Como voz verbal pertenece á las llamadas del modo infinitivo, y no es susceptible de designacion de tiempo y persona, reduciendo las funciones del participio pasivo—pues el activo, siendo voz verbal, casi no tiene empleo en nuestro idioma—á la formacion de los tiempos compuestos y á la del giro pasivo. Como parte separada de la oracion, sólo creemos del caso indicar que los participios pasivos son verdaderos adjetivos calificativos, y que entre los activos muchos se vienen usando ya como sustantivos, conservando unos y otros, por punto general, el régimen propio de los verbos de que proceden (1).

El *adverbio* expresa generalmente idea de cualidad y júntase de ordinario al verbo, como su nombre indica, para modificar cuantitativa ó cualitativamente su significacion; lo cual no quiere decir que sólo pueda modificar al verbo, pues, aunque con menos frecuencia, ejerce idénticas funciones respecto del adjetivo, del participio (cuando se usa en esta acepcion) y aún del mismo adverbio.

(1) Debe tenerse presente que muchos participios pasivos han adoptado en nuestro idioma en muchas locuciones la significacion activa; tal sucede, entre otros, con *leído* y *favorecido* en estas ó parecidas frases: *F. es muy leído: he recibido su favorecida.*

Las marcadas analogías que existen entre el adverbio y el adjetivo calificativo, tales como la de significar lo mismo que este una idea de cualidad, la de ser susceptible de expresarla comparativa y superlativamente, v. g. *muy lejos, más alto*, y la de poder usarse en sentido abstracto, como *lo mucho que estudia Pedro*, son causa de que algunos gramáticos los consideren como adjetivos calificativos invariables.

Preposicion es toda palabra que, como su nombre lo indica, se antepone á otra para designar la relacion de dependencia que existe entre ambas; de lo cual se deduce que la preposicion expresa siempre la relacion que hay entre dos ideas subordinadas la una á la otra y que forman parte de un juicio.

Conjuncion es la palabra que enlaza, nó dos ideas que forman parte de una oracion, sinó dos oraciones ó proposiciones, sin que á ello obste el que en muchas ocasiones aparezca uniendo una sola palabra, porque en tales casos esta palabra constituye verdadera oracion en la cual se hallan suprimidas todas las demás por ser sumamente fácil el suprimirlas.

Las conjunciones no solamente sirven para enlazar oraciones, sinó que expresan tambien la clase de relacion ó dependencia que hay entre unas y otras; y de aquí, la division que se hace de ellas en *copulativas, disyuntivas*, etc.

La *interjeccion* expresa breve y enérgicamente los afectos vivos y repentinos del ánimo exaltado, como el dolor, la alegría, el terror, la indignacion, etc.: es una verdadera exclamacion. En este sentido las interjecciones son tantas como las palabras que pronunciamos casi siempre indeliberadamente y que salen escapadas de nuestros labios á impulso de los mencionados afectos. Ejemplos:

Quos ego—! Sed motos præstat componere fluctus.

VIRGILIO.

¡Oh monte, oh fuente, oh rio,
Oh secreto seguro, deleitoso!

FR. LUIS DE LEON.

La interjeccion para algunos es, más que parte de la oracion, una oracion perfecta; así las interjecciones *¡ay! ¡oh!* equivalen á las frases *estoy admirado, estoy sorprendido*; otros la consideran simplemente como parte de la oracion; y otros la tienen como signo vago de un afecto y no de una idea, sin otra significacion que la de grito inarticulado. Parece que las interjecciones dieron origen al lenguaje articulado que, segun Max Müller, comienza donde acaban estas.

No obstante lo manifestado respecto de la idea que representa ordinariamente cada una de las partes de la oracion,

entiéndase que la numerosa variedad de giros que nuestra lengua admite y la complejidad de muchos de nuestros conceptos cambian en no pocas ocasiones el valor y oficio de algunas de aquellas partes, convirtiéndose los verbos, adverbios y preposiciones en sustantivos, estos en adjetivos y vice-versa. Conviene tambien tener en cuenta que hay palabras que pueden presentárenos con alguna alteracion en su estructura material por aumento, supresion ó cambio de letras, efecto de las llamadas *figuras de diction*.

48. Los medios por los cuales las palabras se enlazan unas con otras son: la *concordancia*, ó correspondencia que las partes de la oracion guardan entre sí; v. g. *el hombre bueno es amado de la sociedad que le admira*; el *régimen*, ó dependencia que unas partes tienen con otras, por lo que á estas se las llama regentes y á aquellas regidas, como en el siguiente ejemplo: *el hombre justo cumple sus deberes para con Dios, para con sus semejantes y para consigo mismo*; y la *inmediata colocacion* de las palabras v. g. *Dios crió el cielo y la tierra y cuantas cosas existen: dulcemente conmovido le escuchó por largo tiempo*.

Leccion IX.

49. Oracion gramatical.—50. Sus elementos esenciales.—Partes de la oracion que pueden hacer el oficio de sugeto; id. de predicado en las oraciones del verbo ser.—51. Elementos accidentales de la oracion.—52. Division de las oraciones: incomplejas y complejas; simples y compuestas; principales y accesorias: incidentes y subordinadas; oraciones llamadas *paréntesis*.—53. Medios de enlazarse las oraciones.—54. Cláusula: division y explicacion; ejemplos y reglas.—55. Enlace de las cláusulas.—56. Discurso ú obra literaria.

49. Oracion (*orare*, de *os*) ó *proposicion* (*ponere pro*) es la reunion de palabras que expresan un juicio, ó que encierran sentido completo (§ 26).

50. Los elementos esenciales ó términos de la oracion gramatical son *sugeto* y *atributo* ó *predicado*.

Sugeto es la palabra que expresa la idea de quien se afirma ó niega algo, y *atributo* ó *predicado* la que representa lo afirmado ó negado del sugeto.

En el atributo hay que distinguir la palabra que expresa la idea principal de este, ó sea el *verbo*, llamado tambien *atributivo*; y la que completa la idea del mismo atributo, denominada *complemento*. Llámase *cópula* á la palabra que designa la existencia del sugeto y que, excepcion hecha de las oraciones del

verbo sustantivo *ser*, vá envuelta en el atributo, v. g. *Dios creó á los hombres*, la palabra *Dios* es el sugeto, y las de *creó á los hombres* el atributo: entre estas últimas la de *creó* es el verbo ó atributivo, y las de *á los hombres*, el complemento.

No siempre se hallan expresos los elementos ó palabras que constituyen la oracion; unas veces se sobreentiende por elipsis el sugeto, otras el atributivo ó verbo y otras el complemento, como puede notarse en los ejemplos siguientes:

Al grito de la patria
volemós, compañeros..

Tu que siempre á los déspotas fuiste
Como á negras tormentas, el sol.

¡Y qué saqué? Desengaños.

La parte de la oracion que hace naturalmente el oficio de *sugeto* es el *nombre*. Pueden tambien desempeñar este cargo, el adjetivo, el pronombre, el verbo, el adverbio, la conjuncion, la interjeccion y una oracion entera.

Hacen de *predicado* en las oraciones del verbo sustantivo *ser* los sustantivos, los adjetivos, los llamados adjetivos sustantivados, los participios, los pronombres, los infinitivos y una oracion completa.

51. Elementos accidentales de la oracion son los agregados ó modificaciones del sugeto, y los complementos directos y circunstanciales que deben considerarse como modificaciones del atributo.

Llámase complemento *directo* (acusativo) al que completa directamente el sentido del verbo, y que sólo con los nombres sustantivos propios lleva preposicion intermedia; v. g. *amo á Dios—desprecio la calumnia; é indirecto* (dativo) el que completa indirectamente el sentido del sugeto ó del atributo y lleva siempre preposicion intermedia; v. g. *Pedro dá limosna á los pobres*. Complementos circunstanciales son los que se unen al sugeto ó al atributo para expresar alguna circunstancia de tiempo, de modo, de lugar, causa, instrumento, etc, v. g. *el honor es demasiado delicado*.

52. Las oraciones se dividen en complejas é incomplejas; simples y compuestas; principales y accesorias.

Incomplejas son aquellas cuyo sugeto y complemento ó predicado constan de una sola palabra, prescindiendo del artículo si lo llevan; y *complejas*, las que los tienen acompañados de algunas modificaciones, ó que constan de mas de una palabra. *Simple* es la que se compone de un sugeto y un complemento ó predicado; y *compuesta*, la que consta de dos ó más. Estas se

descomponen en tantas oraciones como sujetos y complementos ó predicados tengan. *Principal* es la que encierra el sentido dominante en la frase, teniendo valor real é independiente por sí misma; y *accesoria* ó *secundaria*, la que nada significa por sí sola, debiendo considerarse como un servicio que presta á la principal de que depende.

Las oraciones accesorias se dividen en *incidentes* y *subordinadas*. Las primeras hacen referencia á una sola palabra de otra proposición, determinando ó aclarando el sentido; y las segundas, á una proposición entera á la que se enlazan por medio de conjunciones, de adjetivos ó de adverbios interrogativos. Las oraciones de relativo pertenecen á la primera clase; y las de infinitivo, las condicionales y los gerundios, á la segunda.

Las oraciones llamadas *paréntesis* son las que interrumpen el sentido de aquellas en las que están como ingeridas, pero sin afectarlo ni modificarlo en lo más mínimo.

53. Las oraciones se enlazan unas con otras por medio de las *conjunciones*, v. g.

Sus escogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar; y descendieron
Cual piedra en el profundo; y tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.

HERRERA.

por medio del *relativo*; ejemplo:

Nuestras vidas son los ríos
Que van á dar en el mar
Que es el morir...

JORGE MANRIQUE.

por los *modos del verbo*, como son los gerundios, los infinitivos, etc. v. g.

«En las quebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo á cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo».

CERVANTES.

por *inmediata colocación*; v. g.

«Dichosa edad y siglos dichosos aquellos á quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*».

CERVANTES.

54 Así como del enlace de las palabras resulta la oración, del enlace de las oraciones se forma la *cláusula* que es una reunión de proposiciones que completan el sentido, ó que expresan

uno ó varios pensamientos íntimamente ligados entre sí. En las cláusulas se cuentan tantas oraciones como verbos haya en algun modo personal (indicativo, imperativo y subjuntivo).

Las cláusulas, por su *extension*, se dividen en *cortas* y *largas*, segun que tengan mayor ó menor número de pensamientos principales, y se hallen estos más ó ménos ilustrados por otros accesorios.

Es conveniente variar las cláusulas de una composicion, combinando armónicamente las breves con las largas, pues si todas fueran de igual medida el estilo pecaría de amanerado, defecto altamente reprehensible en toda obra de arte. Hay, sin embargo, composiciones en las que cuadran mejor las cláusulas largas que las breves y vice-versa. Las primeras son mas propias de las obras oratorias; y las segundas, de las históricas. En nuestros clásicos preponderan generalmente las largas; efecto, sin duda, de la riqueza y armonía de la lengua castellana.

Divídense, tambien, las cláusulas en *simples* y *compuestas*. Cláusula *simple* es la que consta de una sola oracion principal, sea cual fuere su extension, es decir, aunque contenga varias palabras ú oraciones accesorias que ilustren ó modifiquen alguna ó algunas de sus partes; y *compuesta*, la que tiene dos ó más oraciones principales.

Respecto de la cláusula simple con varias modificaciones, conviene advertir que las palabras ú oraciones subordinadas, que en ella se contienen, han de colocarse en el paraje que deben naturalmente ocupar con arreglo á los preceptos gramaticales, á la claridad del sentido y á la buena construccion sintáctica del período.

La *unidad* es condicion indispensable de la cláusula, tanto porque así se desprende de la definicion que de esta hemos dado, como por exigirlo la claridad de la buena elocucion. Opónense á la unidad los paréntesis demasiado largos y los frecuentes cambios de escena ó de objeto.

Las proposiciones principales de la cláusula compuesta se llaman *miembros* ó *colonas*; los incidentes y complementos se denominan *incisos*.

Las cláusulas sueltas y periódicas dan origen á la clasificacion del estilo en *cortado* y *periódico*, segun que abunden en él las cláusulas de una ó de otra especie. De acuerdo con el asunto y el carácter de la obra deberá optarse por uno ú otro estilo, y será conveniente en todo caso usarlos en mezcla concertada.

55. Las cláusulas se enlazan unas con otras por medio de las conjunciones, de las transiciones y de la simple é inmediata colocacion.

56. Así como del enlace de las palabras, que expresan un juicio ó pensamiento, se forma la oracion, y de la union de oraciones, que manifiestan todo un sistema de pensamientos, la cláusula ó el período, de la combinacion de las cláusulas resulta el *discurso*, á cuya formacion concurren ordenadamente palabras, oraciones y cláusulas. Por tanto, *obra literaria*, con relacion á su forma, es una *série de cláusulas ó períodos, ordenada segun leyes gramaticales, que tiene por objeto realizar ó manifestar esencial ó accidentalmente la belleza.*

Leccion X.

Elementos de la obra.—3.º Belleza.—57. Concepto subjetivo de la Belleza.—Efectos que la belleza causa en el espíritu del hombre.—58. Juicio—sentimiento de lo bello: sus cualidades.—59. Distincion entre lo bello, lo agradable y lo útil.—60. Concepto objetivo de la belleza.—¿Es esta una cualidad puramente formal, independiente á la bondad ó malicia intrínseca de los objetos?—61. Carácterés esenciales de la belleza en los objetos.—62. Distincion entre lo bello, lo verdadero, lo bueno y lo perfecto.—63. Definicion de la belleza.

57. La belleza (1) es, en primer término, un sentimiento que posee todo hombre sin distincion de clases ni condiciones, y que tiene la vaguedad propia de los fenómenos de la sensibilidad.

La idea de la belleza procede del sentimiento de lo bello, es decir, de una emocion especial causada en el hombre por determinados objetos, cuya emocion se llama *caleológica ó estética.*

La belleza, considerada *subjetivamente*, produce en el ánimo de quien la contempla una emocion agradable, pura, desinteresada, que afecta á todas nuestras facultades, especialmente á la sensibilidad y á la fantasía, que halaga al alma y á los sentidos (algunas veces solo á la primera), acompañada de un juicio inmediato, como instintivo, universal y objetivo por parte del que le forma, y que no se confunde con juicios y sentimientos diferentes, apesar de la mayor ó menor afinidad que con ellos mantiene. La emocion caleológica tiene algo de indescriptible é inefable; es una cualidad *sui generis* de las cosas.

(1) La ciencia que tiene por objeto el estudio de la belleza, se llama *calología* (de *calos*, belleza, y *logos*, tratado ó discurso) voz griega que traducida al castellano significa *Tratado de la belleza*. Conócese generalmente con el nombre de *Estética*, palabra impropia que no determina la verdadera idea de la ciencia á que se aplica, como se desprende de su etimología *stetos*, *steteos*, de donde sale *estezicos*, *estezico*, *estezicon*, que significa *pectoral* ó lo que se refiere al pecho. Baumgarten, filósofo alemán que floreció en el siglo XVIII, fué el primero que la dió el nombre de *Estética*.

58. Con efecto: la emocion calcológica es independiente de toda consideracion de finalidad, y no supone concepto alguno previo. Amamos el objeto bello sin ponerlo en relacion de conformidad con otros fines, como el de la utilidad, el del bien, el de la verdad, el de la perfeccion, etc. sin que se entienda por esto que la belleza carece de tan valiosas cualidades, ó que la cosa bella deja de satisfacer las necesidades de nuestra vida. El objeto bello, una vez contemplado, se nos impone y causa en el ánimo la emocion antedicha.

El hombre á la presencia de ciertos objetos singulares, ó la de acciones extraordinarias, sin que su juicio sea hijo de la reflexion, pronuncia estas ó parecidas frases "¡qué bello es esto!" "esto es bello"; frases que implican un *sentimiento* y un *juicio*, ocasionados por el efecto que produce en el espíritu la contemplacion del objeto.

En comprobacion de lo dicho, la experiencia demuestra que, á la vista de una cosa bella, se ponen en ejercicio las tres facultades del alma: la *sensibilidad* que aprecia lo material, contingente y variable del objeto; la *inteligencia*, que se interna en la cosa á descubrir la belleza; y la *voluntad*, que desarrolla su actividad hácia el objeto que, por ser bello, es digno de ser amado.

59. El agrado de la belleza no debe confundirse con el apetito sensual ó con lo *simplemente agradable*. La causa de este agrado reside en el mundo de la materia, la producen los objetos físicos y es pura sensacion: la de lo bello la motivan los objetos materiales y tambien los de pura concepcion intelectual, puesto que la belleza tiene por campo de su manifestacion el mundo limitado de la materia y el infinito del espíritu; por lo tanto, los sentidos no son el único medio para conocer los diferentes órdenes de belleza. Además, lo simplemente agradable es una sensacion individual que se produce en cada hombre de manera diferente, segun el grado de sensibilidad que este posee, ó su modo de ver las cosas: lo bello, por el contrario, es un juicio universal que todos experimentan igualmente, cuando llegan á cierta esfera de cultura. De otra manera, cada individuo, obedeciendo á su propia sensacion, formaría un gusto particular y se constituiría, con indisputable derecho para el caso, en árbitro y juez de lo bello; y si el *Apolo* de Belvédere, el *Miserere* de Palestrina, ó *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes no le gustáran, tendríamos que tan maravillosas obras perderían de su mérito, sin encontrar medios para mantener su verdadero valor; y, por consiguiente, reduciendo la idea de la belleza á la sensacion de lo agradable,

desaparece la ley del gusto y quedan las artes sin principios fijos en que basarse.

La emocion calcológica es *desinteresada*, es decir, que no debe confundirse con el ánsia de la posesion, ni con el incentivo de la utilidad. El sentimiento de lo bello lo motivan las cualidades del objeto y nó ventaja alguna personal que este pueda reportarnos. Lo bello no es lo *útil*, porque la utilidad, relacion entre el objeto y nuestras necesidades físicas, no nos hace salir de la esfera del mundo sensible, y la belleza sí.

Lo bello, considerado *sujetivamente*, es lo que, sin concepto alguno previo ni consideracion de finalidad, causa en el hombre una emocion agradable, pura y desinteresada.

60. Examinemos *objetivamente* la belleza. No todas las cosas producen la emocion analizada; hay algunas que inspiran emocion opuesta á la de la belleza y las llamamos *feas*, y otras que ni causan la de la belleza ni la de la tealdad y las denominamos *indiferentes*. Esta diferencia en la emocion supone naturalmente otra en el objeto calificado. Si la emocion, motivada por la cosa bella, nos produce agrado y deleite purísimos que nos atraen forzosamente hácia el objeto, cuya presencia nos encanta, la inspirada por la cosa fea nos producirá emocion contraria, ó sea, repulsion y desagrado. Ahora bien, la esperiencia nos dice que el error, por cuanto implica perturbacion para la inteligencia, el mal, el vicio y las personas ó cosas en que aparece, y toda deformidad física ó falta de armonía en los seres, son repulsivos y molestos áun á los sentidos y objeto de aversion para la voluntad; luego el error, lo malo y lo deforme no pueden ser bellos.

La belleza, pues, no es una *cualidad* puramente *formal*, independiente á la bondad ó malicia intrínseca de las cosas.

Los objetos, para los fines de nuestro estudio, pueden considerarse divididos en dos grupos, *materiales* y *espirituales*; y debe tenerse en cuenta que las cualidades que constituyen lo bello toman su nombre de los primeros, nombre que por traslacion se aplica á los segundos.

61. (Examinados los objetos que denominamos *bellos* vemos que la primera condicion que ofrecen es la *unidad* que puede referirse al modo de ser de las cosas (homogeneidad), al espacio (continuidad), y al tiempo (uniformidad). Si el objeto carece de esta virtud no le reconocemos como bello (1). Pero, la unidad misma es compatible con lo diverso, lo diferente, lo opues-

(1) *Omnis porro pulchritudinis unitas est*, dice S. Agustin hablando de la belleza.

to ó contrario, miéntras pueda encerrarse en una cantidad de modo, de espacio y de tiempo; y como la unidad de la belleza no es la uniformidad, que engendra monotonía, sinó la unidad vária, la que se determina interiormente en partes contrapuestas, la *variedad* es otra cualidad del objeto bello. Además, observamos que los elementos que constituyen la variedad de la cosa bella se corresponden entre sí, de modo que parecen formar un todo íntegro (entero, completo y acabado), descubriendo entre la unidad y la variedad cierta *armonía*; y, por tanto, esta cualidad es inexcusable en el objeto bello.

Aunque la belleza supone la armonía, no todo objeto armónico es bello; porque este supone, además, cierta *expresion característica* ó manifestacion de los fines de nuestro ser, mediante la cual revela de un modo propio la fuerza ó vitalidad que le distingue.

La forma de los objetos bellos es, pues, *armónica y expresiva*.

Cualidades del objeto bello son tambien la verdad, la bondad y la perfeccion en las cosas; es decir, que la belleza supone estas cualidades, aunque ellas por sí mismas no son la belleza.

62. Diferénciase lo bello de lo *verdadero* en que la verdad se dirige exclusivamente á la inteligencia, y la belleza más particularmente á la sensibilidad, y en el placer diverso que cada una produce.

Distínguese lo bello de lo *bueno* en que la bondad nos hace concebir el fin de los seres, y la belleza es solamente medio para conseguirlo. La belleza no presupone consideracion alguna de finalidad, y la bondad si.

Lo bello se diferencia de lo *perfecto* en que para afirmar que un objeto es perfecto se requiere que descubramos en él, mediante la reflexion, aquellas excelentes cualidades que le son propias; y para apreciar una cosa como bella, nos basta el juicio inmediato y como instintivo, sin detenernos á examinar las excelencias que el objeto atesora.

Investigadas las cualidades que tiene la belleza en las cosas podemos definirla *objetivamente* diciendo que es *la manifestacion sensible de la fuerza ó la vida del objeto en forma armónica, expresiva y conforme con los fines de nuestras facultades anímicas*.

63. Reuniendo ahora, en definicion total, las que hemos dado anteriormente, diremos que *es bello todo objeto que, expresando armónicamente en su forma y de conformidad con los fines de nuestras facultades la fuerza ó vida que le anima, causa en el*

espíritu del que lo contempla, sin concepto previo ni consideracion de fin, una emocion agradable, pura y desinteresada.

Leccion XI.

64. Conceptos relacionados con la Belleza.—65. Por analogia: lo agradable, bonito ó lindo y gracioso: explicacion.—66. Lo sublime: analogias y diferencias con lo bello.—67. Emocion que produce.—68. Definicion de lo sublime.—69. Sus diversas clases: explicacion y ejemplos de cada una.—70. Conceptos relacionados por oposicion con la belleza.—71. Limite de la belleza: la fealdad.—Su concepto y distincion de lo cómico.—72. Idea de lo cómico.

64. En el mundo de la naturaleza no existe la belleza absoluta: los objetos llevan en sí mismos un límite ó negacion de su hermosura, que es la fealdad. Este límite tiene sus grados, segun que lo bello prepondera sobre lo feo, ó la fealdad sobre la belleza, ó se hallan equilibradas en la cosa ambas cualidades. En el primer caso, el objeto se denomina *bello*; en el segundo, *feo*; y en el tercero, *indiferente*.

Hay objetos que, sin poseer el grado de hermosura que tienen los llamados propiamente bellos, causan efectos semejantes en algun modo á los que estos producen; y hay otros que, por el contrario, inspíran emocion diferente de la que la belleza motiva. Tanto los primeros como los segundos, y los conceptos que de ellos nacen, se relacionan con lo bello; los unos por analogía, los otros por oposicion.

65. (Por *analogía* tienen semejanza con la belleza lo agradable, lo bonito ó lindo, lo gracioso ó agraciado y lo sublime, entre otros numerosos conceptos.

Lo *agradable* se relaciona con la belleza porque el agrado ó deleite es uno de los caracteres de ella. Más, si todo lo bello es agradable, no todo lo que agrada es bello; ántes por el contrario, lo agradable es el grado ínfimo de la belleza.

En lo *bonito ó lindo* aparecen bastante desarrollados los elementos de la belleza; pero, la cantidad de forma en que esta se manifiesta, ó la intension con que se produce, es insuficiente para causar la verdadera y plena emocion caleológica. Lo bonito ó lindo es la belleza de lo pequeño.

Lo *gracioso ó agraciado* se refiere más á la cualidad que á la cantidad y se aplica, bien á la aptitud intrínseca del objeto ó persona que produce el efecto de lo cómico—*gracioso* propiamente dicho—bien á diferentes cualidades que, sin hacerlo

bello, causan en nosotros deleitable simpatía hácia la persona ú objeto adornado de aquella propiedad—*agraciado*.—Tratándose de personas, lo gracioso es algunas veces compatible con la fealdad; así decimos "feo pero gracioso;" otras es un realce especial que hallamos en la belleza de la persona que nos inspira viva simpatía y purísimo amor, como la sonrisa en los temblorosos labios del niño y el candor en la castísima mirada de la doncella. Los rasgos que distinguen al objeto gracioso son la viveza, animacion y facilidad de expresion, y la agilidad y ligereza en los movimientos.

66. *Lo sublime* se relaciona con la belleza en cuanto produce como esta una emocion agradable, pura y desinteresada, que no requiere concepto previo ni consideracion de fin; y se diferencia de lo bello en que la emocion se acompaña de una impresion dolorosa y violenta, de cierto terror que se apodera del ánimo, de una especie de abatimiento que nace de nuestra pequeñez ante la grandeza extraordinaria que reconocemos en el objeto contemplado. Únese á esta impresion un profundo asombro, una admiracion sin límites y un como anonadamiento del espíritu ante el objeto sublime que se muestra en forma mezquina para contener la cantidad de realidad, de sustancia ó de fuerza que en él contemplamos y que nos parece que excede á los límites de nuestra comprension.)

67. La emocion que produce lo sublime es una emocion íntima, que no requiere concepto previo ni consideracion de fin por parte del que la experimenta, agradable y penosa á la vez, apacible y violenta juntamente, mezclada de terror, de alegría y de tristeza que el alma siente ante la vista de algunos objetos del mundo físico, del intelectual ó del moral, cuando en su contemplacion sentimos ó presentimos lo infinito y formamos alta idea (del poder y dignidad de nuestro principio anímico. Esta dualidad de afectos, que aparece en la emocion de lo sublime, revela los diferentes elementos, espíritu y materia, que constituyen la naturaleza humana.

68. (Considerándose lo sublime como el mayor grado de grandeza, ó como la grandeza incomparable que rompe la armonía de la forma en que se manifiesta, por no haber en forma tan pequeña, podemos definirlo diciendo: que *es lo bello perturbado en su armonía por la manifestacion de una extraordinaria grandeza*.

69. Lo sublime, segun que la grandeza incomparable consista en la extension ó magnitud del objeto, ó en la cantidad é intensidad de la fuerza por él desplegada, se divide en matemático ó de extension y en físico ó dinámico.

Llámase sublime de *extension ó matemático* el que es producido por una fuerza superior é invisible que no podemos apreciar mas que por la relacion de objetos conocidos; como la *inmensidad* en extension y la *eternidad* que apreciamos solamente por la relacion que la primera tiene con la idea de espacio y de superficie; y la segunda, con la de tiempo inconmensurable y ésta con la de tiempo medible que es como un corto paréntesis en la concepcion de la eternidad. Lo infinito en duracion y en espacio constituyen lo sublime cuantitativo ó matemático.

Ejemplo: Pascal expresa de esta manera la inmensidad del mundo:

“Todo lo que del mundo vemos no es mas que un punto imperceptible en el vasto seno de la naturaleza: ninguna idea se aproxima á la inmensidad del espacio; por mucho que abultemos nuestros conceptos no produciremos más que átomos en comparacion de la realidad de las cosas. Es una esfera sin limites, cuyo centro se encuentra en todas partes y la circunferencia en ninguna.”)

Sublime *dinámico ó físico* es el que produce una emocion eminentemente agradable, acompañada de profundo sentimiento de tristeza, cuando el hombre, al contemplar ciertos objetos del mundo físico, vé que no ocupa respecto de ellos más que un punto insignificante en el tiempo y en el espacio; y que es, bajo este aspecto, muy inferior á las cosas sensibles que admira. Sentimos la dulce emocion de este sublime cuando, ayudados por la razon, nos representamos los objetos del mundo físico dotados de un poder ó efecto de un poder infinito.

Sirvan de ejemplos un inmenso desierto en el que reina un silencio sepulcral; los huracanes que, hendiendo la atmósfera, parecen aniquilar cuanto á su paso encuentran; la caída del rayo que arranca al hombre la vida y destruye un edificio magestuoso, etc.

Lo sublime se divide tambien en intelectual y moral. Lo sublime *intelectual* produce una emocion agradable, acompañada de la penosa idea que origina la dificultad de llegar la inteligencia á un alto grado de desarrollo; y sentimos lo sublime de esta clase cuando contemplamos algunos objetos del mundo intelectual que nos llevan á la idea de la suprema inteligencia. Tales son las superiores concepciones de la Biblia, los sistemas filosóficos de Bacon, algunos pasages de Homero y las pinturas de Rafael y de Miguel Angel.

Ejemplo: *dixit Deus: fiat lux, et facta est lux.*

Sublime *moral* es una emocion eminentemente agradable, acompañada de profunda tristeza ante la idea de los sacrificios extraordinarios que impone el aspirar á un alto grado de virtud

y de perfeccion. Comprende los pensamientos y acciones morales y virtuosas que despiertan en nosotros sentimientos de respeto y admiracion, presentándonos un gran carácter, puro y enérgico, y recordándonos la idea de nuestro destino sobrenatural.

Pertenece á esta especie de sublime, el perdon de las injurias y la oracion por nuestros enemigos que tanto se resisten á la humana naturaleza; el *Ego sum Christianus* de los mártires, y el acto heroico de Guzman el Bueno. Ejemplo: Newton, harto de años y de gloria, que había descompuesto la luz y fijado la ley de la gravitacion universal, exclama al tiempo de morir: «No sé lo que el mundo pensará de mis trabajos; pero creo que me asemejo á un niño que, paseándose en la playa, encuentra una concha ó piedrecita más bella de la que encontraron allí sus camaradas, en tanto que tiene delante de sí un océano de verdades aún no descubiertas.

Lo sublime, con relacion á la obra literaria y á la mayor ó menor extension en que se ofrece, se divide en *rasgo* y *pasage* sublimes. En el primero se presenta raro é instantáneo, como la luz del relámpago, y se expresa con una ó pocas palabras. Ejemplos: *Transiit et ecce non erat.*—¿*Quil times? Cesarem vebis.* En el *pasage*, lo sublime se prolonga más ó ménos durante el curso de la composicion.

Ejemplo: «Conmovióse y tembló la tierra: los cimientos de los montes se estremecieron y se conmovieron, viéndole tan airado. Inclinó los cielos, y descendió, llevando una oscura niebla bajo sus piés. Montó sobre querubines; y tomó el vuelo: voló, llevado en alas de los vientos. Hiciéronse visibles los ocultos manantiales de las aguas, y quedaron descubiertos los cimientos del orbe terráqueo,—al estruendo tuyo, oh Señor, al soplo del aliento de tu ira.—David, salmo XVII.

70. (Relaciónanse por oposicion con la belleza, lo feo y lo cómico ó ridículo

71. Dejamos dicho (§ 60) que los objetos llevan en sí cierta negacion parcial de su belleza, que es la *fealdad*.

Siendo la fealdad el límite de la belleza, ó lo contrario de lo bello, su concepto deberá formarse por oposicion al de ésta. El objeto feo nos produce una impresion desagradable y repulsiva, cierto enfado y horror, por el desórden ó falta de armonía entre las partes ó cualidades de la cosa contemplada y por la carencia de bondad que en ella observamos. Si bello es lo que siendo bueno, ó lo que apreciamos como tal, nos causa una emocion agradable y purísima, feo será lo malo, ó lo que considerado bajo este concepto, nos produce horror, aversion y repugnancia.

Lo feo, como lo malo, no es un concepto positivo de las cosas y de los seres, sinó una privacion ó falta de belleza en ellos. No hay ser alguno totalmente feo; y sí nos lo parecen, entre otros semejantes, el camello, el raton y la araña, es

debido, á que se confunde lo repugnante y desagradable con lo propiamente feo, ó á las especiales condiciones de temperamento en las personas, ó al desconocimiento que tenemos del completo organismo de la creacion y de los fines de los séres.

(Lo feo tiene gran afinidad con lo *cómico* ó *ridículo*: ámbos reconocen la misma causa, á saber, falta, perturbacion ó desórden en la armonía del objeto. No obstante, se diferencian en que hay cosas feas que nada tienen de ridículas; en que la fealdad se halla más ó ménos ostensible en toda clase de objetos, y lo cómico se produce únicamente en la vida de los séres inteligentes; en que aquella es permanente y éste transitorio; y en que la impresion de lo feo causa algunas veces una emocion de tristeza y nunca de regocijo, y la de lo *cómico* es de alegría y de risa.

72. Podemos considerar lo *cómico* como cierta falta ó perturbacion inofensiva de la belleza que tienen los séres y que, percibida súbitamente por la inteligencia, excita la risa y produce un placer semejante al de lo bello, pero que procede de causa opuesta. A la presencia de los objetos que poseen estas cualidades experimentamos lo *cómico* que es "una falta ó perturbacion que vá contra las leyes de la razon especulativa ó práctica y que percibimos súbita é inesperadamente, siempre que esta falta ó perturbacion no sea de tal gravedad que nos produzca horror, pena ó miedo".

Leccion XII.

73. La belleza como categoría universal.—74. Division de la belleza; absoluta y relativa.—75. Subdivision de esta en física, moral é intelectual.—76. Belleza objetiva y subjetiva.—77. Idealismo y realismo absolutos.—78. Belleza ideal, é ideal de belleza.—79. Formacion del tipo ideal.—80. Facultades que intervienen en esta operacion.

73. (Considérase la belleza como *categoría universal* en cuanto que reside y se manifiesta en todos los séres y las cosas de la creacion.) Ya dijimos que lo absolutamente feo no existe y que sólo se concibe en sentido relativo; la fealdad no es un concepto positivo de las cosas.

Bella es la flor de colores esmaltados, bella la aurora de tintas sonrosadas, bello el rayo de luna, que penetra en el bosque, bellas las brisas primaverales, las lágrimas de la madre que abraza el hijo que creía perdido, las obras de caridad y de misericordia, las superiores concepciones de la inteligencia, las peregrinas creaciones del arte.....

74. (La belleza que el hombre conoce y produce, es finita, limitada, perfectible pero no perfecta; distinta de la infinita y suprema que reside únicamente en Dios. Esta se denomina *absoluta*; aquella *relativa*. La belleza absoluta es la belleza en su total plenitud y más alta expresión)

El hombre, en el progreso constante de su vida, no se satisface con la belleza de suyo imperfecta que la naturaleza le ofrece; pues la naturaleza presenta juntamente lo hermoso y bello con lo feo y deforme: las espinas acompañan á la flor y al pié de la rosa aparece el inmundo escarabajo. Por esto, el hombre aspira incesantemente á la belleza absoluta que la presente immaculada, inefable y suprema; y, no pudiendo alcanzarla, realiza una belleza superior á la de la naturaleza, belleza depurada algun tanto de las imperfecciones que le son propias, y que podemos llamar *artística* y tambien *humana*, pero siempre relativa, diversa siempre de la absoluta.)

75. La belleza relativa; propia de las artes y única que le es dado al hombre concebir y realizar, se divide en física, moral é intelectual; segun que pertenezca al mundo de la naturaleza física, al de la moral ó al de la inteligencia.

Belleza *física* es la que se halla en los objetos del órden físico que nos producen la emocion caleológica; como la de la aurora cuando asoma risueña por las doradas puertas de oriente, la de la puesta del sol recamado de nubes de múltiples formas y colores, la de la noche coronada de brillantes estrellas y la del río cristalino que se desliza mansamente en un valle solitario. Belleza *moral* es la que pinta acciones ó cualidades morales que producen los efectos en la emocion caleológica; como el acto de socorrer al necesitado, el defender de injustas agresiones al amigo ausente, el llevar la luz de la ciencia al alma dormida en la cuna de la ignorancia.

Sirva de ejemplo el hermoso retrato de la mujer, que encontramos en el *Libro de los Proverbios*: «Mujer fuerte ¿quién la hallará? Inmenso es su precio: confía en ella el corazón de su marido y le dará el bien y nó el mal durante los días de su vida. Buscó lana y lino y lo trabajó con la industria de sus manos. Consideró las heredades de su casa y no comió ociosa el pan. Abrió sus manos al pobre y extendió sus palmas al desgraciado. Levantáronse sus hijos y la predicaron por beatísima; su marido tambien la alabó. La mujer que teme al Señor, esa será celebrada.»

Belleza *intelectual* es la que pinta algunos objetos de pura concepcion que nos encantan como los físicamente hermosos. Tal sucede con aquello que es producto de una inteligencia clara, poderosa y activa, como el resolver un difícil problema, conocer con profundidad un arte ó ciencia, ó producir una obra digna de eterna alabanza; v. g. las *Concepciones* de Murillo, la *Perla* de Rafaél y el *Descendimiento* de Rubens, en pintura; la

Vénus de Milo, el *Apolo* de Belvédere y los *Cristos* de Montañés, en escultura; la *Alhambra de Granada*, la *Basílica de San Pedro* y la *catedral de Strasburgo*, en arquitectura; el *Miserere* de Palestrina y la sinfonía *Pastorela* de Beethoven, en música; y las *Eglogas* de Virgilio, la oda á la *Vida del Campo* de Fray Luis de Leon y la *Epistola moral á Fabio* de Fernández Andrada, en literatura.

Como ejemplo determinado de esta clase de belleza [puede citarse la bellísima descripción de la «edad de oro», que hace Cervantes en el tomo I, cap. XI, de su inmortal novela *Don Quijote de la Mancha*: «¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos á quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro, tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna; sino porque entonces los que en ella vivían, ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*! Era en aquella santa edad todas las cosas comunes: etc.

76. La belleza relativa—física, moral é intelectual—se divide en *objetiva* y *sujetiva*, segun que la consideremos real en sí misma, independiente de nosotros, ó real y efectiva en nosotros mismos. La belleza de la naturaleza y la de algunos actos morales é intelectuales que otros hombres realizan, pertenecen á la primera clase; y á la segunda, la belleza física que cada ser lleva en sí, en cuanto se aproxima más ó ménos al tipo perfecto de su especie, y la intelectual y moral que tienen realidad interior en el espíritu ántes de traducirse en actos de la vida.

77. Son falsos en el arte el *realismo* é *idealismo* absolutos. Consiste el primero en limitarse el artista á reproducir fielmente la belleza real, ó sea, en la simple imitación de la naturaleza, cuyo procedimiento será más perfecto cuanto más se amolde á la realidad. Esta doctrina es la exageración de un principio verdadero, entraña exigencias imposibles de satisfacer y no es aplicable á la mayoría de las artes. El idealismo, por el contrario, no reconoce ley alguna, fíalo todo á la fuerza de inspiración, cree que realizar la naturaleza es falsearla, pone límites arbitrarios á la actividad artística y niega el derecho de ser representado en el arte á todo lo que no sea perfecto.)

Indudablemente, la base ó fundamento de la creación artística es la realidad que debe ser estudiada en sí misma; pero, el artista, al reproducir la naturaleza, lo hace segun la concibe en su imaginación, y en esta concepción hay siempre un elemento ideal inescusable: además la naturaleza, como hemos visto, no satisface completamente las exigencias del arte.

78. (El hombre, en posesión de la idea de lo bello, separa mentalmente en los objetos aquellas cualidades bellas de las imperfecciones que los acompañan y, reuniéndolas en una noción común, forma una belleza *ideal* de cada orden de cosas; cuya belleza, tal como es concebida, no se encuentra en la realidad

ó en ningun objeto particular, pero los caractéres que la constituyen se hallan distribuidos en todos los objetos. De modo que entendemos por *belleza ideal* "aquella que el alma percibe en los objetos, ó fuera de ellos, sin intervencion de los sentidos." El alma, sin embargo, no se conforma ni se sujeta en sus ilimitadas aspiraciones á determinado tipo, ya del individuo, ya del género; sinó que se eleva incesantemente á mayor perfeccion de belleza porque supone que sobre aquel tipo hay otros superiores y más acabados; lo cual constituye el *ideal de belleza* que, entendido de este modo, pocas veces se vé realizado ni áun por el espíritu que lo concibe, pues el artista tropieza con lo insuficiente de los medios de expresion.

79. El ideal de belleza se forma por *inspiracion*, mediante un superior esfuerzo de la inteligencia del génio que sorprende, en momentos de concepcion rarísima, el secreto de los séres y de la naturaleza, y cuya elevada concepcion se refleja en las obras de los grandes maestros.

80. Intervienen en la formacion del tipo ideal el *entendimiento*, por medio de ese avance magestuoso de la inteligencia á superiores regiones de las que ordinariamente contemplamos; y la *fantasia*, cuyo auxilio permite al artista dotar de forma exterior sus concepciones.

El ideal de belleza es, pues, resultado del entendimiento y de la fantasía. Es un arquetipo de perfecta ó, por lo ménos, de superior belleza, representado al alma en formas interiormente sensibles, que sirve de criterio para juzgar las bellezas reales y de modelo para la creacion de la belleza artística.

Leccion XIII.

81. Teoria de la produccion literaria.—82. El artista literario.—Sus cualidades.—Vocacion, instruccion y educacion.—83. Facultades intelectuales que deben adornarle.—Imaginacion ó fantasia; sus condiciones.—84. Facultades morales.—85. Id.: sensibles ó afectivas; sensibilidad.—Inspiracion; sus diversas clases.—86. Facultades especiales que acompañan á las intelectuales; habilidad técnica ó destreza artistica.—Génio y talento.—Gusto; su concepto.—Originalidad y extravagancia.

81. La *teoría de la produccion literaria* tiene por objeto el estudio de los factores que intervienen en la formacion de la obra. Estos factores son el *artista* que ejecuta, la *cosa* ejecutada y el *público* que contempla y juzga la obra, y que, al juzgarla, interviene de algun modo en su produccion.

82. Varias son las cualidades que el artista supone: entre

las que podemos llamar *generales* se cuentan la *vocacion*, la *instruccion* y la *educacion*.

La primera es aquella disposicion especial, ó mayor aptitud que tiene el sugeto para cultivar un arte determinado.

Aunque es cierto que sin vocacion no hay artista, tambien lo es que esta cualidad no puede estimarse siempre como prueba inequívoca del génio.

La vocacion necesita de la *educacion* para completarse. Requiere el artista, en primer lugar, una *educacion general* que comprenda aquellos conocimientos que le hacen culto y apto para los fines todos de la vida. La cultura general humana, que representan los estudios de la segunda enseñanza, y un profundo conocimiento del mundo mediante el frecuente trato con la sociedad, son indispensables al artista literario: *scribendi rectè sapere est et principium, et fons* (1). Necesita, además, cierta *educacion particular*, ó cultura especial técnica, propia del arte que cultiva. Esta ha de ser, primero, *teórica* que supone el conocimiento de la ciencia de la Literatura en sus tres partes, filosófica, histórica y crítica (§ 6); segundo, *práctica*, que requiere el conocimiento del material sensible de que el literato se vale para traducir en obra la concepcion interior del asunto, es decir, la palabra (§ 3), que aquel debe conocerla en su esencia y leyes fundamentales, poseyendo con maestría la lengua de su nacion y las que á ella son afines; y tercero, *teórico-práctica*, que se adquiere mediante el estudio de los principales modelos.

83. Las *facultades intelectuales* que el artista supone son: la imaginacion ó fantasía, la memoria y la sensibilidad. Todas las facultades del espíritu contribuyen á la produccion de la obra, pero ninguna tanto como la *imaginacion* que puede ser *reproductora*, si representa pronto y fielmente las sensaciones pasadas; y *creadora*, si combina várias impresiones sensibles, independientes del modo con que las hemos recibido. Esta facultad, creadora de la belleza ideal, es el principal agente de la produccion artística, y ha de ser, en poesia principalmente, fecunda y poderosa, constituyendo lo que se llama *inventiva*, esto es, facilidad de crear formas bellas ideales.

La imaginacion requiere constantemente el auxilio de la *memoria*, mediante la cual el artista, recordando las impresiones recibidas, los conocimientos adquiridos y las observaciones que los séres y los objetos la sugieren, allega abundante arsenal de

(1)

Para escribir, la fuente y el principio
Es el saber.

HOR. — *Epist. ad Pis.*

datos que idealiza en sus composiciones. Estos datos constituyen el material artístico, y se deben á la *sensibilidad*; pero, el entendimiento y la razon, con el auxilio de la memoria, son los encargados de ordenarlos, combinarlos y convertirlos en ideas y conocimientos, suministrando á la fantasía los asuntos que ésta debe informar.

84. El artista, en cuanto á sus cualidades *morales*, ha de poseer, por lo ménos, el sentimiento del bien, y la estimacion de la virtud; y reconocer el valor real de la moral; sentimientos que deben reflejarse en sus obras, ó el respeto que nos merecen tan preciosas cualidades, pues lo bueno es inseparable de lo bello.

85. (La sensibilidad y la inspiracion, llamadas facultades *sensibles ó afectivas*, son necesarias al literato, especialmente al poeta. El verdadero artista supone siempre exquisita *sensibilidad*, ya considerada en su aspecto puramente afectivo, ya como receptiva de toda clase de impresiones físicas y morales, porque la belleza se ama y siente mejor que se conoce y expresa.) Los espíritus sensibles é impresionables son artistas por naturaleza, y sin esfuerzo descubren lo bello donde quiera que se halla. Además, el sentimiento, como facultad que podemos llamar adivinadora que penetra donde la razon no alcanza y que se adelanta con su prevision á sucesos y acontecimientos, es tambien facultad eminentemente artística.

(La *inspiracion* es la espontaneidad del alma puesta en ejercicio á impulsos del amor á lo bello, excitado por una exquisita sensibilidad. La inspiracion verdadera—que se distingue de la falsa ó artificial en que ésta es hija del cálculo y aparece siempre fría y deliberada—puede ser *armónica ó serena*, cuando concurren á ella concertadamente todas las facultades anímicas, efecto de permitir esta concurrencia las impresiones no muy vivas que la producen; y *febril ó arrebatada*, cuando nace del desequilibrio de dichas facultades y se ofrece descompuesta y agitada, á causa de los fenómenos que excitan violentamente el ánimo. Puede ser tambien *subjetiva y objetiva*, segun que las impresiones que la produzcan nazcan de lo íntimo de nosotros, ó vengan de lo exterior.

86. Acompañan á las cualidades intelectuales algunas *especiales* que se originan de las anteriores, como la habilidad técnica, el genio, el talento y el gusto.

Al dominio del material sensible ó del instrumento de que el arte se vale, llámase *habilidad técnica ó destreza artística* que supone, en el arte literario, conocimiento teórico-práctico del lenguaje y especialmente del idioma en que se produce la

composicion, profundo estudio de los buenos hablistas, manejo de metros y de rimas, y destreza en el uso de la palabra.

Esta cualidad, que se adquiere mediante el estudio y la constancia, es indispensable para la produccion, pero de nada sirve sino se acompaña del caudal de ideas que han de expresarse en la obra. De aquí, la necesidad del *genio*, ó poder creador del espíritu, que lo constituyen la alteza de la razon, la penetracion del entendimiento, la profundidad y delicadeza del sentimiento y la fecundidad, riqueza y vitalidad de la fantasía.) La inspiracion llega en él á su más alto grado; él logra una más clara é intensa intuicion de la verdad, del bien ó de la belleza; él adivina lo bello y lo reviste de nuevas y primorosas formas; imprime á sus producciones un sello indeleble de originalidad, y crea obras imperecederas ó modelos por todos imitados.

(El genio no se adquiere, *nace y no se hace*, tiene algo como de divino, es don especial de Dios: Horacio lo llama *mens divinius*; y Ovidio, al hablar de él se expresa de este modo: *Est Deus in nobis, agitante callescemus illo*.

Cuando el poder creador se desenvuelve en modesta escala y sus producciones no traspasan los límites de lo ordinario ó comun, se dice que el artista solamente tiene *talento ó ingenio*. Diferénciase el genio del talento en que éste se reduce generalmente á imitar al primero, distinguiéndose más por su discrecion y cordura que por la profundidad ó alteza de las composiciones.) Además considerado el talento como cierta habilidad para desarrollar y componer el plan ó trama de la obra (en cuyo caso es la aplicacion del entendimiento reflexivo á la produccion artística) vemos que en el genio domina la espontaneidad y la originalidad; y en el talento la reflexion y el gusto; hallándose el primero más expuesto á cometer extravíos que el segundo, que viene á ser moderador de los ímpetus de aquel.

El *gusto*, ó sea la facultad que tiene el genio de percibir el placer de la belleza, es cualidad indispensable del artista que poseyéndola se libra de caer en graves faltas. Adquiérese mediante la cultura, el atento estudio de la naturaleza humana y los grandes modelos.

Una de las cualidades del verdadero genio, por la que se distingue de los demás hombres, es la *originalidad* que se refleja, primero, en la manera de concebir y desempeñar el asunto, lo cual consiste no tanto en decir cosas nuevas como en tratarlas de un modo nuevo, con formas características que diferencien su obra de otras; y segundo, en la manera de expresarlo por medio del lenguaje, ó sea, por el estilo de la composicion.

A la originalidad se opone la *extravagancia* que es el empeño que el artista muestra en distinguirse de los demás diciendo nuevas cosas y de un modo nuevo. Los genios extraviados y las soberbias medianías incurren en este vicio que evita siempre el verdadero genio al transformar en brillantes creaciones las cosas más sencillas y comunes.

Leccion XIV.

87. Proceso de la producción literaria.—88. Momentos de la producción.—89. Concepción general: la razón y el entendimiento.—90. Creación de las formas sensibles: servicio de la fantasía.—91. Desenvolvimiento y combinación; el entendimiento auxiliado por la fantasía.—92. Ejecución: oficio de la fantasía, del entendimiento y de la memoria.—93. Explárese con un ejemplo la doctrina sustentada.

87. Llámase *proceso de la producción literaria* á los diferentes periodos porque pasa la obra, desde que el artista concibe intelectualmente el asunto hasta que lo traduce en formas exteriores sensibles.

88. Estos momentos sucesivos son cuatro: primero, concepción general del asunto; segundo, creación de las formas sensibles; tercero, desenvolvimiento y combinación de los elementos que constituyen la obra; y cuarto, ejecución de la misma. En cada uno de ellos interviene especialmente alguna ó algunas de las facultades propias de la inteligencia—razón, entendimiento, imaginación y memoria,—aunque, realmente, la base primordial de la producción artística es la concurrencia armónica y concertada de todas las facultades del alma. La *inteligencia* (potencia de conocer) se pone en ejercicio para apreciar intelectualmente la belleza; la *sensibilidad* (potencia de sentir) se deleita en la percepción de lo bello; y la *voluntad* (potencia de querer) se mueve por el singular afecto que la cosa bella le inspira (§ 58).

89. El primer momento de la producción es la *concepción general* de la obra. Entran en ella, el asunto, la idea ó pensamiento de la composición, el objeto que el artista se propone y el fin á que obedece al ejecutarla. La razón y el entendimiento intervienen en este primer momento de la producción.

Respecto del asunto, el autor debe escoger materia proporcionada á sus fuerzas (1), que pueda manejar sin contrariedades

(1) Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus, et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri.

HOR.—*Epis. ad Pisones.*

ni esfuerzos, pues de lo contrario, aparte de otros inconvenientes, caería en el vicio de la afectación y de la esterilidad (1). La elección del asunto debe hacerse con sumo detenimiento, porque de ella penden en gran modo los primores ó defectos de la obra (2). Entre las diferentes materias que se ofrecen al escribir, debe preferirse la más adecuada al objeto y fin propuestos. Por último, llevado el artista de un sentimiento producido por una causa exterior á él ó por la acción misma de las facultades de su alma, el asunto de la obra ha de cumplir algún fin social, contribuyendo á estimular el amor á la verdad y al bien.

En la concepción general del asunto, y lo mismo en el plan ó manera de tratarlo, el artista goza de diferente libertad, según la naturaleza y el género literario que cultiva. Esta libertad es muy reducida en el didáctico y el oratorio; más no así en el poético, cuya concepción, al ménos cuando es puramente subjetiva, dispensa al poeta omnímoda libertad en el plan del asunto, en la invención de las formas, en la creación de los personajes y en los caracteres y las cualidades que á éstos atribuye de conformidad con el fin propuesto; libertad limitada solamente por las leyes de la razón y de la naturaleza de las cosas. En los asuntos históricos y tradicionales las creaciones deben conformar con las enseñanzas de la historia y de la tradición; y en los de pura concepción ideal han de amoldarse á las leyes de la verosimilitud (3).

90. El segundo momento de la producción lo constituye la

- (1) Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
 «Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.»
 Quid dignum tanto feret hic promissor hiatus?
 Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

ID.—ID.

- (2) Cui lecta potenter erit res
 Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

ID.—ID.

. Al que midió el asunto
 Conforme á su poder, jamás le faltan
 Voces ni órden lúcido.

Trad. citada.

- (3) Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,
 Scriptor.

HOR.—*Epist. ad Pisones.*

La tradición respeta, ó tus ficciones
 Conformes, oh escritor, entre sí sean.

Trad. citada.

creacion de las bellas formas sensibles; mediante las que la obra se determina é individualiza. Estas formas son: ó meras reproducciones de la realidad exterior—como sucede en las obras poético-históricas y en parte tambien en las tradicionales, cuyos personajes guardan mayor ó menor exactitud con la enseñanza de la historia y de la tradicion, aunque un tanto idealizados—ó libres creaciones del espíritu, hechas con presencia de los datos que la observacion ofrece.

Este momento de la produccion es importantísimo, porque la creacion de las formas determina el carácter artístico de la obra, y porque los pensamientos que constituyen el asunto, aunque sean bellos por sí mismos, dejan de ser artísticos sinó están expresados en formas bellas.

En la concepcion del asunto tienen grande valor las formas *conceptivas ó imaginativas* que son las concepciones y representaciones ideales en que se concreta y realiza el pensamiento de la obra. Pertenecen á ellas las imágenes, símbolos, alegorías, acciones, personajes, tipos (ideales ó reales) de que el artista se sirve para expresar su idea. Estas formas constituyen, por lo general, el asunto de las obras de imaginacion y son exclusivamente propias de la poesía. Su creacion corresponde á la fantasía como facultad que crea y reproduce.

91. El tercer periodo es el *desenvolvimiento y combinacion* de los elementos todos que forman la obra; es decir, que lo componen el desarrollo y marcha de la accion en la poesía épica y dramática y en la novela; la concertada sucesion de imágenes y pensamientos en la lírica; y la exposicion de argumentos y de principios en la composicion oratoria y en la didáctica. Esta funcion corresponde principalmente al entendimiento auxiliado de la fantasía.

Llévase á efecto mediante las *formas expositivas* (interno-externas) en virtud de las que se combinan y desarrollan las imaginativas, constituyendo la trama ó contenido de la obra. Las formas expositivas son: la *enunciativa ó directa*, en la cual el artista expone directamente su pensamiento, dando á conocer sus ideas y afectos; la *narrativa*, en la que se limita á relatar hechos reales ó ficticios; la *descriptiva*, en la cual enumera con viveza y verdad las partes, caractéres, condiciones, etc. de los objetos, de manera que parece que los pone á la vista; la *dialogada*, en la que desaparece la personalidad del autor, exponiendo éste su pensamiento por medio de un diálogo ficticio entre personajes imaginarios; y la *epistolar*, por la que el artista supone que escribe una carta en la que expresa sus pensamientos, ó finge una correspondencia entre varios personajes.

92. El cuarto y último momento de la producción lo constituye la *ejecución*, á la cual precede la formación del plan y acompaña constantemente la manifestación ó expresión, por medio del lenguaje, de lo pensado y compuesto.

Las formas *expresivas* y *significativas* (externas), á las que se someten las imaginativas y expositivas, sirven para exteriorizar la obra. El lenguaje, medio de expresión del Arte literario, adopta las formas expresivas *directa* ó *figurada*, *rítmica* ó *prosáica*, de las cuales nos ocuparemos en otro lugar.

93. Aclaremos, mediante un ejemplo, la doctrina expuesta y veamos cómo el procedimiento indicado es efectivamente el que sigue en su producción la obra literaria. Sirvanos para el caso ese libro que anda en manos de todos, la inmortal novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Propúsose en ella Cervantes combatir y mostrar la perniciosa afición de sus contemporáneos á los libros de caballería. Hé aquí el pensamiento capital de su novela; y el acto de concebirla y pensarla—al que concurrieron indudablemente el *conocer*, al ver ó contemplar la idea que había de explanar; el *sentir*, al interesarse por ella; y el *querer*, al determinarse á ejecutarla—constituye la *concepción general* de su obra, primer momento de la producción. Concebida la idea trató de representarla sensiblemente en una forma, en *imagen* fantástica y bella que la realizara vivamente; y, merced á un momento de inspiración, creó la *fantasía* del insigne novelista los acabados tipos de Don Quijote y de Sancho Panza, cuyas aventuras constituyen el asunto de la obra y el segundo momento de la producción, llamado *creación de las formas sensibles*. Era necesario, además, que el asunto se expresara mediante una acción en la que pudiera adecuadamente desarrollarse; es decir, precisaba relatar una serie de aventuras de los mencionados personajes y de otros de menor cuantía relacionados con los primeros; y Cervantes concibió nuevas ideas y creó nuevas imágenes que compuso entre sí y enlazó á las anteriores en maravillosa trama, mediante el ejercicio del entendimiento y el auxilio de la memoria. Este fué el tercer momento de la producción; la combinación y desenvolvimiento de la obra. Por último, imaginado el modo de obrar y de hablar de los personajes, Cervantes procedió á la *ejecución* de su novela que probablemente escribiría primero en borrador, y después en forma definitiva, corrigiéndola y retocándola hasta dejarla en estado de poderla dar á la imprenta.

Leccion XV.

Teoría de la producción literaria.—94. 2.º La obra literaria; sus cualidades.—
95. Belleza; su necesidad en la composición artístico-literaria. 96. Condi-
ciones que requiere.—97. Unidad, variedad y armonía; vida, expresión y ca-
rácter.—98. Originalidad, novedad é interés.—99. Espontaneidad é inspira-
ción.—100. La Bondad como cualidad de la obra literaria.—101. Su necesidad
en la composición.

94. La obra es otro de los factores que debemos examinar en la teoría literaria y el que tiene mas íntima relación con nuestro estudio.

La composición literaria, si ha de llenar las condiciones y cumplir los fines que le son propios, debe poseer las cualidades de obra calcográfica, á saber: belleza, bondad y verdad (1).

95. La obra literaria es, ante todo, producción de un arte estético, que tiene por objeto el realizar esencial ó accidentalmente la belleza mediante la palabra; por tanto, la primera cualidad que ha de poseer es la de ser *bella*.

96. Esta cualidad, compleja de suyo, reclama el concurso de otras, igualmente esenciales á la producción literaria, que son: unidad, variedad y armonía; vida, expresión y carácter; originalidad, novedad é interés; espontaneidad é inspiración.

97. La *unidad* es igualmente necesaria al fondo y á la forma de la composición literaria, ya por ser cualidad de todo objeto bello (§ 61), ya porque en las obras de la inteligencia es una exigencia que nace de la unidad del alma. La obra ha de ser, pues, *una* en todos sus elementos. Para conseguirlo, debe expresar un sólo pensamiento ó idea fundamental; desenvolver un sólo asunto ó acción; someterse á un sólo plan, y reflejar esta unidad en su estilo y su lenguaje (2). Más, la unidad por sí sólo engendra monotonía que acusa falta de belleza en la com-

(1) Dichas cualidades son más propias de unas que de otras composiciones, segun el género literario á que pertenezca la obra. La verdad, por ejemplo, es más indispensable á las composiciones didácticas y las oratorias que á las poéticas, la belleza lo es más á estas que á las anteriores; y la bondad tiene mayor relación con las morales que con otra alguna.

(2) Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum

HOR.—*Epist. ad Pisones.*

El todo finalmente, si compones,
Ha de ser uno y simple.

Trad. citada.

posicion; y de aquí, lo indispensable de que la unidad se halle animada de amplia y rica *variedad* que contribuya grandemente á la belleza de la obra como la fuente principal de los placeres del espíritu humano. La variedad consiste en reflejar un mismo sentimiento bajo variados aspectos, presentar una accion fecunda en episodios, y exponer una tésis ó desenvolver la doctrina con riqueza de argumentos y de recursos; pero de modo que los diferentes elementos ó partes de la composicion se concierten íntima y orgánicamente, mostrándose cual expresion de una unidad superior que á todos los contenga. El íntimo enlace de la variedad con la unidad produce la *armonía*, condicion esencial de toda produccion bella, que consiste en la debida proporcion, colocacion y distribucion de las diferentes partes de la obra, en la regularidad del plan y en la oportunidad del estilo y del lenguaje, conforme con los diversos aspectos bajo los cuales se desenvuelve el asunto. El orden, la proporcion, la regularidad y en ciertos casos la simetría, contribuyen á la armonía de la obra.

La armonía, por sí sola, no hace bella á la produccion literaria que requiere además aquellas cualidades que la animan y la dan expresion. La obra ha de tener, pues, *vida, expresion y carácter*. La inspiracion debe penetrar las partes todas de la composicion, infundiéndolas vida, energía, animacion y colorido, especialmente en las obras poéticas y en las oratorias; en las didácticas, apénas se manifiesta esta cualidad más que en el estilo. La falta de vida hace fría y lánguida la composicion y oscurece las otras buenas cualidades que deben adornarla. La vida supone *expresion*. La obra será más viva cuanto más expresiva sea. Para esto es necesario que la idea que la anime y los efectos que en ella se reflejen se manifiesten con grande fuerza. El *carácter* contribuye tambien á la animacion y vida de la obra, dotándola de cierta individualidad y fisonomía que la distinguan de otras composiciones.

98. Merced al sello indeleble y auténtico de individualidad que el autor imprime á su obra, debe mostrarse ésta *original y nueva* en su concepcion, composicion y ejecucion, á lo cual contribuye poderosamente el estilo, segun veremos en posteriores lecciones. El *interés* es tambien cualidad importantísima y necesaria de la produccion artística, si esta ha de lograr el efecto deseado. Para conseguirlo es preciso que la obra llame la atencion por su trascendencia, novedad, oportunidad ó cualquiera otra circunstancia notable; que las formas imaginativas causen en el ánimo sorpresa y vivo deleite; que en la exposicion del asunto la atencion del lector ú oyente vaya aumentando

por medio de la graduacion de afectos; y que la creciente vivacidad, riqueza y colorido del lenguaje contribuyan al mismo resultado.

99. La *espontaneidad* y la *inspiracion* son inexcusables condiciones de la obra literaria.

Exige la primera que la produccion sea hija de ún acto *espontáneo*, libre del prolijo estudio que implica falta de inspiracion y demás cualidades, referentes al artista, que examinamos en la Lec. XIII; y la segunda supone verdadera *inspiracion* en el autor, pues sin inspiracion no hay arte. Esta comunica á la obra fuerza de concepcion y de representacion, infundiéndola animacion, color y vida. Las composiciones que carecen de tan meritoria cualidad aparecen frías, afectadas y artificiosas.

100. Como quiera que las obras todas del hombre deben contribuir al triunfo del bien—que es uno de los fines de la vida—y que la bondad es cualidad intrínseca del objeto bello, fuente de donde emana la belleza y manantial de fecunda y elevada inspiracion, la obra literaria ha de ser *buenas*.

101. Puesto que el arte ejerce por medio del sentimiento maravillosa influencia en la vida del individuo y de las sociedades, el autor de toda obra debe poner sumo cuidado en el cumplimiento de su mision y en el alcance de sus producciones, procurando inspirar amor al bien, elevar el pensamiento á las serenas regiones de la verdad, y establecer la armonía entre todas las facultades del alma. Para conseguirlo, es necesario que sean buenos por sí mismos los afectos é ideas que pasan del ánimo del artista al de los oyentes ó lectores.

En ciertas clases de asuntos, v. g. en los de la poesía épica y dramática, existen algunos elementos que, aisladamente considerados, son ménos buenos ó decididamente malos, y que se admiten con tal que contribuyan á la bondad del todo. Aunque el arte tiene en este punto cierta libertad, es preciso que el fin bondadoso de la obra no se logre á costa de escenas corruptoras que pudieran, no sólo neutralizar el buen propósito del autor, sino producir un efecto contrario al apetecido.

Leccion XVI.

102. La verdad como cualidad de la obra literaria.—103. Verdad científica y poética ó verosimilitud: explicacion y ejemplos.—104. Límite de la verosimilitud.—105. El pensamiento con relacion á la verdad.—Pensamiento verdadero y falso; sólido y fútil; ejemplos y reglas.

102. La verdad es compañera inseparable de la belleza; lo bello es el resplandor de lo verdadero, ó, como dice Boilau, *sin verdad no hay belleza*. La verdad es, pues, cualidad de la obra literaria.

Consiste la verdad en la conformidad del pensamiento con el objeto; *conformitas notionis cum objeto*.

Segun el género á que la composicion pertenezca, la verdad será más ó ménos necesaria y deberá tener mayor ó menor cabida en la obra. Con efecto; en las composiciones didácticas y oratorias, cuyo fin inmediato es la exposicion y defensa de la verdad, ésta es absolutamente indispensable; pero no se requiere en tan alto grado en las poéticas, en las que la fantasía campea libremente y la ficcion ideal tiene legítima cabida.) Sin embargo, la verdad, áun en las composiciones poéticas, ha de constituir directa ó indirectamente el fondo de las mismas y la ficcion ha de guardar relacion ó tener su fundamento en la realidad de las cosas, pues de lo contrario el arte degenera en frívolos pasatiempos. (Por esto aconseja Horacio que las ficciones sean verosímiles, *ficta voluptatis causa sint proxima veris* (1), y se afirma que la poesía es tan verdadera como la historia.

103. De lo dicho se desprende que la verdad exigible en las obras poéticas se diferencia grandemente de la que es propia de las didácticas y oratorias; de aquí el que la verdad, para los efectos del Arte literario, se divida en *absoluta ó científica y relativa, poética ó verosimilitud*. Llámase verdad científica á la conformidad que guarda el pensamiento con la naturaleza de las cosas, cuales existen ó han existido en realidad; y *probable ó verosimilitud*, la conformidad de aquel con la naturaleza de éstas, cuales deberfan ser admitidas ciertas suposiciones. La primera es propia del género didáctico y del oratorio; la segunda, del poético.

Ejemplos de verdad científica son los juicios fundados en la realidad y las narraciones de sucesos históricos, habidos indis-

(1) Epístola ad Pisones, v. 338.

putablemente como verdaderos: v. g. *Dios es justo;—el hombre es mortal;—Bruto y Casio dieron muerte á César.*

Pueden servir de ejemplos de verdad poética ó verosimilitud los razonamientos que los autores ponen en boca de los personajes ficticios de sus obras, cuando éstos se expresan conforme al carácter que les es propio y á las circunstancias que les rodean: v. g. los juicios de Don Quijote y Sancho Panza, en la novela de Cervantes, ó los de Segismundo en *La Vida es Sueño* de Calderon de la Barca.

104. La verdad probable ó relativa se mueve en los extensos horizontes de la imaginacion, y la ficcion poética campea libremente por los espacios del espíritu. Al poeta, en ésta como en otras cuestiones del arte, se le concede una libertad omnímoda y sin límites al parecer; *pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit æqua potestas*: pero esta libertad de que nos habla Horacio tiene sus naturales límites que él mismo precisa discretamente cuando dice: *sed non ut placidis coeant immitia, non ut serpentes avibus gementur, tigris agni* (1). Así es, con efecto; la libertad de la ficcion hállase limitada por las leyes de la naturaleza de las cosas, objeto de las artes, y por las de la razon humana (2). Cervantes v. g. pudo hacer de Don Quijote un hombre avisado, que pensara y obrara cuerdate, y de Sancho Panza un discreto personaje; más nunca hubiera podido hacer que el protagonista de su obra y aquel rústico labriego pensaran y obraran de modo diferente al que es propio de las leyes de la humana naturaleza.)

105. La verdad, como cualidad de la obra, se refiere al pensamiento, elemento de la composicion. Los pensamientos se denominan *verdaderos ó falsos*, segun que guardan ó nó conformidad con la naturaleza de las cosas.

Á los primeros pertenecen los citados en las dos clases de verdad científica y poética:

Ejemplos de pensamientos falsos:

Ponderando Ciceron la pena que sufrían en Roma los parricidas y que consistía en meterlos vivos en un cuero y, bien cosido éste por todas sus partes, arrojarlos al Tíber, dice, en la oracion *pro Roscio Amerino*, que los romanos habían imaginado este suplicio «porque si exponían los reos á

- (1) Más no tanta
Que se mezclè lo fiero y apacible;
Ni apareados vayan con las aves
Las sierpes, con las tigres los corderos.
Trad. citada.

- (1) Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi,
HOR.
«Cuanto así me expones, no sólo no lo creo sino que me incomoda».

las fieras, éstas se harían más crueles con su contacto; y si los echaban desnudos al río y éste los arrastraba en su corriente hasta el mar, los cadáveres de tan grandes delincuentes contaminarían sus aguas.» Estos pensamientos son falsos; porque ni las cualidades morales, buenas ó malas, del hombre devorador por las fieras influyen para nada en la bondad ó crueldad de éstas, ni el agua del mar pierde su pureza porque sepulte en su seno el cuerpo desnudo de grandes criminales.

¡Cervantes, en su *Don Quijote de la Mancha*, pone en boca de Cardenio los pensamientos siguientes: «y entrando por estas asperezas, del cansancio y del hambre se cayó mi mula muerta; ó lo que yo más creo, por desechar tan inútil carga como en mí llevaba.» El último pensamiento es conocidamente falso; porque la mula ignoraba si era ó nó de alguna utilidad la carga que conducía.

Á la verdad del pensamiento se puede reducir la *solidez* del mismo, puesto que ésta es el complemento de aquella, ó sea la verdad del raciocinio.

Llámanse *sólidos* los pensamientos que prueban lo que desea el autor; y *fútiles*, aquellos que no lo prueban.

Ejemplo de la primera clase: Saavedra Fajardo, discurriendo atinadamente acerca de la educacion de los Principes, dice (Empresa III, *Robur et Decus*), «Si los principes se crían entre los arriños y las delicias, que ni los visite el sol ni el viento, ni sientan otra áura que la de los perfumes, salen achacosos é inútiles para el gobierno; como al contrario, robusto y hábil quien se entrega á las fatigas y trabajos. Con estos se alarga la vida, con los deleites se abrevia... Quién inútilmente ha de pasear por el mundo, poco importa que sea delicado; el que le ha de sustentar sobre sus hombros, conviene que los crie robustos.

Ejemplos de pensamientos *fútiles*: Ciceron, en la oracion que dirigió al pueblo romano á la vuelta de su destierro, intenta probar que debía más á este pueblo por el beneficio que acababa de dispensarle que á sus mismos padres, y dice: «De mis padres recibí solamente la existencia y nací pequeño; de vosotros nací cónsul.» Discurrir de tal manera, es pensar con ninguna solidez; por la sencilla razon de que si el elocuente orador no hubiera recibido la existencia de sus padres, no habria obtenido la dignidad consular ni otra alguna. El mencionado Saavedra Fajardo, para probar que el varon prudente debe hablar poco (Empresa XI) y oír mucho (Empresa XXXIX), se vale de los siguientes pensamientos: «Está la lengua en parte muy húmeda, y fácilmente se desliza, sinó la detiene la prudencia.—La naturaleza puso puertas á los ojos y á la lengua, y dejó abiertas las orejas para que á todas horas oyesen.» Deducir la obligacion ó conveniencia moral, que el hombre debe hablar poco y oír mucho, de que la lengua está en parte húmeda y que las orejas no tienen puertas, es discurrir con poquísima solidez.

(En las composiciones literarias, especialmente en las de carácter sério y trascendental, los pensamientos han de ser *verdaderos* y *sólidos*, desechándose los falsos y fútiles por galanos y relumbrantes que parezcan.) Las obras desprovistas de verdad degeneran en frívolos pasatiempos y no cumplen con el fin del arte literario, cuyo fin, aunque inmediatamente sea la realizacion de la belleza, indirectamente (aun en las obras de pura fantasía) es instruir ó hablar á la inteligencia, dada la íntima relacion que existe entre las facultades del alma y los fines que de éstas se desprenden (1).

(1) Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.
HOR.—*Epist. ad Pis.*

(Afirman los autores, como excepcion á la regla general sentada, que en las obras festivas y ligeras tienen cabida los pensamientos falsos y áun los fútiles, cuando son hijos del ingenio, nunca de la ignorancia ni del descuido, y que sirven para aumentar la gracia y el donaire de la composicion.) Tal sucede en el siguiente pasage de una obra del chistosísimo Quevedo, en el que el poeta describe la bajada de Orfeo á los infiernos.

Al infierno el tracio Orfeo
Su muger bajó á buscar,
Que no pudo á peor lugar
Llevarle su mal deseo.
Cantó; y al mayor tormento
Puso suspension y espanto,
*Más que lo dulce del canto
La novedad del intento.*
El triste Dios ofendido
*De tan extraño rigor,
La pena que halló mayor
Fue volverle á ser marido.*
Y aunque su mujer le dió
*Por pena de su pecado,
Por premio de lo cantado
Perderla facilitó.*

En ninguna composicion literaria, séria ó festiva, trascendental ó ligera, debe el artista proponerse á sabiendas, y como fin de la obra, el error; pues hasta en las mismas composiciones satíricas, en que pueden hallar cabida los pensamientos falsos como en la citada de Quevedo, aparece visible para los lectores la intencion inofensiva de causar placer, sin que sea el propósito del poeta autorizar ó propagar el error.

Leccion XVII.

106. Partes de la obra literaria.—107. Invencion.—108. Conocimientos que pueden auxiliar las facultades inventivas del escritor.—109. Condiciones á que debe obedecer la eleccion del asunto.—110. Disposicion.—111. Plan de la obra: sus cualidades.—112. Elocucion.—113. Expresion literaria: distincion de la vulgar.—113. Elocucion retórica.

106. Desde antiguos tiempos se viene dividiendo nuestro estudio en tres partes llamadas *invencion*, *disposicion* y *elocucion* (1).

El que haya unido
Lo agradable y lo útil, ese alcanza
Los sufragios de todos, deleitando
Al lector juntamente que instruyendo,
Trad. citada.

(1) Mr. Baron, en su obra titulada *De la Rhétorique ou de la composition oral et littéraire* que vió la luz pública en Bruselas el año de 1853, reproduce

Nosotros consideramos estas partes, nó como division de la asignatura, sinó como partes esenciales de la obra. Con efecto, los elementos de la composicion son relativos unos al fondo, otros á la forma, y todos concurren á la produccion. El *fondo* lo componen la invencion del asunto, es decir, la idea ó pensamiento que el autor desenvuelve, y la posesion de datos ó hechos que constituyen la obra; y la *forma*, la disposicion y elocucion de ésta, es decir, el plan, estilo y lenguaje (1). La forma puede ser *interna* ó *externa*: constituyen la primera el plan ó disposicion de partes, el argumento y el estilo de la obra; y la segunda, el lenguaje que le es propio.

107. Lo primero que ocupa el escritor en la formacion de su obra es hallar la idea ó pensamiento que ha de exponer, ó sea, el fondo de la composicion: por tanto, la *invencion* es la parte primera que debemos estudiar.

Entendemos por *invencion* (2) no sólomente el crear con original carácter el asunto de la obra, lo que tuviera únicamente lugar en algunas composiciones poéticas, sino el acto de allegar materiales para la formacion de aquella. La palabra *invencion* tiene diferente sentido, segun que se refiere á las obras poéticas, y entre éstas á las de pura ficcion, ó á las didácticas y oratorias.

Quando Homero dice "Musa, canta la cólera de Aquiles" nos presenta en esta sólo frase la concepcion sintética, el gérmen de la Iliada. ¿Cuales son las causas, las consecuencias y el desenlace de la cólera del hijo de Peleo? Hé aquí las partes constitutivas de la obra, resultado de un trabajo analítico y escudriñador.

108. El artista ha de hallarse adornado de singulares condiciones, unas puramente naturales y otras adquiridas mediante el estudio, la meditacion y la experiencia, tales son: vocacion, instruccion y educacion; imaginacion ó fantasía; sentimiento

esta clásica division de la Retórica en tres partes, correlativas á las funciones noológicas, ó sea, á la *memoria*, depositaria de las ideas, de la que el escritor saca sus primeros recursos; al *juicio*, que compara las ideas adquiridas, las escoge y coordina; á la *imaginacion*, que las manifiesta, embellece y vivifica.

(1) Horacio, á quien no se puede ménos de citar tratándose de preceptiva literaria, dice á este propósito:

Cui lecta potenter erit res"

Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

"Al que eligió el asunto conforme á sus fuerzas, jamás le faltarán palabras ni brillante orden en la produccion de su obra."

Res lecta potenter es la invencion; *lucidus ordo*, la disposicion; *facundia*, la expresion ó elocucion.

(2) Ciceron la define *excojtitatio rerum verarum aut verosimilium*, eleccion de cosas verdaderas ó verosimiles.

del bien y estimacion de la virtud; sensibilidad esquisita y verdadera inspiracion; habilidad técnica ó destreza artística; genio, talento y depurado gusto. De ellas nos hemos ocupado en la leccion XIII. Réstanos decir en ésta que los conocimientos que pueden auxiliar las facultades inventivas del escritor y que el arte aconseja, son: *observacion* atenta y constante de los hombres y de las cosas, sólida *cultura* general humana y la especial del arte literario, perseverante *meditacion* de las ideas adquiridas, y profundo *estudio* acerca de las obras de nuestros excelentes clásicos.

109. Respecto á la eleccion del asunto, además de lo dicho sobre el particular en la leccion XIV (§ 89), guárdense las reglas siguientes: 1.^a El asunto ha de ser *moral*, por lo ménos que no contenga cosa alguna contraria á la misma, pues lo bello es inseparable de lo bueno (§§ 60 y 84); 2.^a debe ser *interesante*, es decir, deleitable, instructivo ó conmovedor (1) de modo que interese á la inteligencia, planteando ó resolviendo algun problema social ó mostrando á la humanidad nuevos horizontes de perfeccion; al corazon, estimulándole al bien obrar; y á la imaginacion, pintando con brillantes colores las escenas de la naturaleza y los actos de la vida humana que depuran las malas pasiones y ruines sentimientos; 3.^a ha de ser *fecundo*, que ofrezca materia bastante, segun el carácter de la composicion, para justificar la predileccion que al autor merece; y 4.^a que guarde relacion con las facultades del escritor. El buen éxito de la obra se debe casi siempre á la buena eleccion del asunto, cuando ésta depende de la libre voluntad del artista.

110. Habidos los materiales necesarios para la formacion de la composicion literaria es preciso distribuirlos ordenadamente, con sistemático encadenamiento, á fin de que cada uno ocupe el lugar que le corresponde y produzca el efecto apetecido; á cuya operacion se llama *disposicion* ó plan de la obra (2). Esta parte, transcendentalísima de suyo, revela grandemente el ingenio del autor. Asuntos importantes, malamente desenvueltos, pierden su mérito y no producen el efecto deseado; por el contrario, materias de escaso valor desarrolladas con maestría, causan excelente impresion y vivo interés.

- (1) Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu,
Et, quòcumque volent, animum auditoris agunt.

Hor.—*Epist. ad Pis.*

Ni basta

Con ser bello un poema, sino mueve
Dulcemente los ánimos y agita
Y calma á su placer al auditorio

- (2) Ciceron la define *ordo et distributio rerum qua demonstrat quid quibus in locis sit collocandum*: el orden y distribucion de los materiales de la obra, que nos indica en donde debe colocarse cada uno de ellos.»

111. La disposicion requiere cierto plan ó cróquis que señala los pensamientos y puntos de vista culminantes que representan el contenido de la obra.

El Plan ha de poseer las cualidades siguientes: 1.^a *unidad*, de modo que los pensamientos todos de la obra concurren á probar el pensamiento capital ó á manifestar el afecto que el artista se propone; como los rayos solares tienden á un mismo foco; 2.^a *variedad*, que la forman los episodios, digresiones y contrastes en la obra poética, y las graduaciones, transiciones y cuestiones diferentes en la oratoria y didáctica; 3.^a *armonía*, ó sea, que la composicion guarde debida extension con la índole del asunto, y que sus diversas partes mantengan justa proporcion entre sí y con el conjunto de la obra.)

Aristóteles preceptúa que la accion del poema épico ha de tener principio, medio y fin, cualidades esenciales á toda composicion en general. El *principio* de la obra—prólogo, introduccion; exposicion, exordio—debe guardar conformidad con la naturaleza del asunto. En él ha de exponerse ó enunciarse con claridad y sin afectacion el asunto de que se trata, y procurar granjearse la benevolencia del público, especialmente en las composiciones oratorias. Viene despues la parte llamada *medio* ó cuerpo de la obra—narracion, confirmacion, refutacion, nudo, desenvolvimiento—en la que se desarrolla el asunto, obedeciendo á las leyes de la lógica, de la cronología ó á las que sean propias de la composicion que se trabaja. Por último, la obra llega á su *fin*—epílogo, conclusion, peroracion, desenlace—en el cual se prueba ostensiblemente la tesis propuesta, llévase á su más alto grado el afecto que se desea excitar, y se recapitulan ó reasumen los puntos más salientes para que queden mejor grabados en el ánimo de los oyentes ó lectores.

112. (Examinadas las dos partes de la obra literaria, invencion y disposicion, réstanos hacerlo de la tercera y última, ó sea la *Elocucion*.

Elocucion es aquella parte que preceptúa las condiciones que deben concurrir en la buena expresion literaria. Llámase generalmente elocucion á la manifestacion de nuestros pensamientos y afectos por medio del lenguaje.)

113. La elocucion literaria tiene por objeto el estudio de las condiciones especiales que debe poseer la palabra para convertirse en medio de expresion del arte literario. La palabra, como órgano de un arte estético, ha de ser artística y bella; siendo, por tanto, la expresion literaria distinta de la vulgar. (Esta es una produccion libre, espontánea, natural y, en cierto modo, irreflexiva del espíritu, que se encamina solamente á

manifestar con claridad y exactitud el pensamiento; la expresion literaria es, por el contrario, reflexiva, subordinada á leyes y preceptos fijos, ó bien "la manifestacion artística del pensamiento propio de un arte bello."

La forma de la expresion literaria, de acuerdo con el fondo expresado en la obra, requiere singulares condiciones que la distinguan de la propiamente vulgar. Estas cualidades son relativas á la belleza, á la bondad y á la verdad, condiciones esenciales de la obra y de la elocucion. Pertenecen á la *belleza* la unidad y variedad, novedad ú originalidad, energía, elegancia y armonía; á la *bondad*, la pureza, correccion, propiedad, precision y claridad; y á la *verdad*, la naturalidad y oportunidad.

114. *Elocucion retórica* es aquella parte de la asignatura que tiene por objeto el exámen y análisis de las cualidades que han de concurrir en la expresion literaria, y el estudio de la preceptiva que les es propia.

Leccion XVIII.

Cualidades de la elocucion.—115. Unidad y variedad: su fundamento.—116. Reglas para su consecucion.—117. Novedad: su trascendencia en la obra de arte.—118. Novedad en el pensamiento: pensamientos nuevos y comunes; ejemplos y reglas.—119.—Novedad en el lenguaje.—120. Defectos que se oponen á ésta cualidad de la elocucion.—121 Originalidad y plágio.

115. (La *unidad* de la elocucion consiste en que los pensamientos y el lenguaje de la obra coadyuven por su misma naturaleza y disposicion acertada á causar la impresion de un sólo objeto, sin distraer la atencion con incidentes ó accesorios inútiles; y la *variedad*, en que aquellos contribuyan, dentro de la unidad, á manifestar lo rico y múltiple de las partes, que vivifican la obra y deleitan el ánimo de los oyentes ó lectores.)

Ambas cualidades, que en rigor podemos considerar como una sólo porque la una se completa con el auxilio de la otra, tienen su fundamento en las condiciones propias de la cosa bella, (unidad, variedad y armonía (§ 61). Si bien es cierto que la falta de unidad produce desórden y confusion entre los elementos de la obra, tambien lo es que las superiores cualidades de la elocucion que campeáran por sí sólas, sin dar entrada á las que formasen con ella maravilloso contraste, engendrarían empalagosa uniformidad, eclipsarían la viveza y animacion de la obra y cansarían la atencion del auditorio más paciente.

116. (La unidad en la elocucion exige que los pensamientos y el lenguaje se relacionen íntimamente con la naturaleza y el carácter del asunto; que respondan al fin de la obra; que produzcan la impresion de un sólo objeto y nó de muchos, y que no desvíen de la idea capital la atencion de los oyentes ó lectores. La variedad reclama que los pensamientos y el lenguaje otrezcan, sin prescindir del carácter de correspondencia con la índole de la composicion, los diferentes matices que les son propios; que se presenten bajo diversos aspectos, es decir, que no se repita un mismo pensamiento, que no se use constantemente de un mismo giro, que no se abuse de una misma palabra, por marcada predileccion que al autor merezcan el pensamiento, la frase y el vocablo. Un estilo variado debe campear en la obra.)

117. La *novedad* es una cualidad de la buena elocucion literaria. Más que al pensamiento se refiere á su forma ó expresion. Con efecto: el arte, aunque es primeramente sentimiento vivo y percepcion clara ideal de la belleza, vive generalmente de formas: la creacion de éstas determina en la mayoría de las ocasiones el carácter artístico de la obra (§ 90) y, por tanto, la novedad depende, más que del asunto mismo, de la original y desusada concepcion de las expresiones que exteriorizan los pensamientos y que animan la produccion (§§ 91 y 92).

(La novedad tiene grandísima importancia en la obra literaria, porque es una de las más abundantes fuentes del placer estético; ella fija la atencion y aumenta la vivacidad de nuestras impresiones; hace que la composicion se distinga de las demás por medio del sello indeleble que el autor imprime á su obra, y concede á ésta aquel palpitante interés necesario á las producciones artísticas.

118. Los pensamientos, con relacion á la novedad, se llaman *nuevos*, cuando la combinacion de ideas que los forma es enteramente nueva; y *comunes*, cuando ha sido empleada por diferentes autores.

Si tenemos en cuenta los innumerables escritores que nos han precedido, y el uso que habrán hecho de toda clase de ideas, se comprenderá lo difícilísimo que es hallar pensamientos nuevos para nuestras composiciones. Por esto debe solamente preceptuarse que el autor, valiéndose de los diferentes medios de que dispone, exprese sus ideas con cierto carácter original que las ennoblezca, en lo cual se distinguen los verdaderos artistas, segun vemos por los ejemplos siguientes:)

Horacio presenta con sentenciosa novedad (oda III,

lib. III) el pensamiento "el varon justo no tiene porqué temer":

(Sic fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae (1).

Rodrigo Caro, en su cancion *Las Ruinas de Itálica*, reviste de encantadora novedad los pensamientos "aquí nacieron, aquí habitaron":

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

119. Por lo mismo que la novedad se refiere más que al pensamiento á su forma, el lenguaje tiene imponderable trascendencia en esta cualidad de la elocucion. El lenguaje tropológico ó figurado, revestido de imágenes y epítetos, correcto, preciso, enérgico, elegante, acompañado de frases armoniosas y bien formadas, y de cláusulas diestramente construidas, contribuye eficazmente á dar novedad á los más usados y conocidos pensamientos.

120. En la novedad es preciso evitar cuidadosamente los siguientes defectos: 1.º La *vulgaridad*, ó sea, el uso de pensamientos y frases triviales ó excesivamente comunes, que andan constantemente en boca del vulgo, faltos de nobleza y demás condiciones que reclama la novedad. 2.º El *plagio*, que consiste en hurtar conceptos y expresiones, giros y frases, usados por otros escritores. Incurren en este vicio aquellos que, careciendo de ingenio y de conocimientos, pretenden ocupar un puesto en la república de las letras. 3.º El *servil respeto* y la ciega veneracion á determinados autores cuando nos proponemos imitar su estilo, en cuyo caso eclipsamos la novedad que pudieran tener nuestras producciones por adquirir la manera de expresarse propia del escritor que nos sirve de modelo. 4.º La *extravagancia* ó falsa y violenta originalidad, en la que incurren aquellos que, aguijoneados por el deseo de distinguirse de los demás, se obstinan no sólo en decir las cosas de ún modo nuevo, sino en decir cosas nuevas: vicio propio de los genios extraviados y de las medianías (§ 86) que confunden lo original con lo quimérico, lo nuevo con lo absurdo, dando lugar á lamentables extravíos en el arte, como el del *gongorismo* ó *culteranismo* en la literatura española.

(1) «Aunque el universo cuarteándose se desplomara, impávido le aplastarían sus ruinas».

121. La originalidad, prenda de grande estima en la obra literaria, es el distintivo del verdadero genio y aún de los talentos distinguidos. El escritor de genio que recibe sus inspiraciones de la naturaleza, que piensa y discurre por sí mismo acerca de los acontecimientos de la vida, imprime á sus obras un sello original que se refleja siempre en la concepcion y desempeño del asunto, y en la expresion mediante el lenguaje. El escritor de talento no vulgar suele concretarse á ser discípulo ó imitador del genio y, caso de ser verdaderamente original, se distingue más bien por su discrecion y gusto que por la grandiosidad de sus ideas.

¿Hasta qué punto puede llevarse la imitacion, ó dónde comienza el plágio en las obras literarias? Para contestar á la pregunta sepamos ántes quién es imitador y quién plagiario. *Imitador* es el escritor de talento que consigue asimilarse y convertir en sustancia propia lo que estudió en las obras del genio, expresándose casi con la originalidad que los autores que se propuso por modelo; así Virgilio en la *Eneida* y Fr. Luis de Leon en algunas de sus odas imitaron á Homero el primero, y á Horacio el segundo, tan discreta y magistralmente que se podría dudar cuál fué el original. *Plagiario* es aquél; que, sin talento ni ingenio para asimilarse la materia ajena, copia simplemente conceptos y expresiones de autores que le son favoritos. Ahora bien; como la vida del Arte literario consiste principalmente en la forma, nunca será plagiario el escritor que se proponga tratar un asunto expuesto ya por otro, siempre que lo revista de formas nuevas y lo desenvuelva bajo diferente aspecto del anteriormente presentado. De lo contrario, pocos merecerían el título de originales; pues, hasta los poetas de mayor fama, por ejemplo Homero, Virgilio y Dante, celebran en sus concepciones poéticas un mismo asunto; v. g. la descripcion del infierno, trazada, ántes que por ellos, por el autor del *Ramayana*.

Este pensamiento "todos hemos de morir" lo hallamos en las obras de varios escritores y cada uno lo reviste de hermosa novedad. Horacio, por ejemplo, lo expone de la siguiente manera:

Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres (1).

Y Jorge Manrique lo hace de este modo:

Nuestras vidas son los ríos
Que van á dar en la mar,

(1) «La pálida muerte penetra con paso igual en los dorados alcázares de los reyes y en las humildes cabañas de los pobres.»

Que es el morir;
Allí van los señorios
Derechos á se acabar
Y consumir;
Allí los ríos caudales,
Allí los otros medianos,
Y más chicos,
Allegados son iguales;
Los que viven de sus manos
Y los ricos.

Podríamos citar numerosos pensamientos que han ocupado la atención de escritores diferentes y que, presentados por éstos bajo diversas formas, jamás han dado motivo para tildar de plagarios á sus autores. Por último, tampoco implica falta de originalidad en la obra alguna ó algunas frases tomadas de otro escritor, si la composición tiene verdadera novedad en lo general de sus formas conceptivas y expositivas: que nunca las manchas del sol han podido eclipsar el brillo de tan refulgente astro.

Lección XIX.

Cualidades de la elocución: (continuación).—122. Energía: su importancia.—123. Vicios que se le oponen.—124. Medios de conseguirla.—125. Epítetos: Definición y explicación, ejemplos y reglas.—126. Imágenes: su significación literaria; explicación, ejemplos y reglas.—127. La precisión y la concisión respecto de la energía.

122. (*Energía* es la propiedad que tiene la elocución cuando los pensamientos y el lenguaje excitan vivamente el interés, presentando las cualidades del objeto de modo que causen impresión profunda en el ánimo y queden como esculpidas para siempre en la memoria.)

Importantísima es la cualidad de la energía que contribuye á la vida y animación de la obra, que impresiona fuertemente y mantiene despierta la atención de los oyentes ó lectores; pues, por mucho que valga la idea ó pensamiento de la composición, por importante que sea el asunto, por correctos y puros que aparezcan el estilo y el lenguaje, sí los pensamientos, cláusulas y expresiones no excitan vivamente el interés, ni presentan con energía las circunstancias del objeto poniéndolo, por decirlo así, ante los ojos, la composición será fría, lánguida é incolora, careciendo de la expresión y la vida que acompañan siempre al objeto bello.

123. Opónense á la energía la *debilidad* y la *vaguez* en los pensamientos y en el lenguaje; porque la energía depende no ménos de la manera de concebir y de sentir que de la buena disposición

de las palabras. Los pensamientos y expresiones que no causan impresion fuerte y viva se llaman *débiles*; y los que presentan profusa y amplificadamente el objeto, sin determinar las cualidades que le distinguen de otros diferentes, se denominan *vagos*. El arte aconseja que se limpie la composicion de toda debilidad y vaguedad en conceptos y expresiones, á no ser cuando precise dar cuenta de objetos cuya enérgica pintura podría menoscabar las imprescindibles consideraciones que al público se deben; en este caso han de exponerse las ideas con la envoltura de conveniente vaguedad.

124. Los principales medios para conseguir la energía son: los *epítetos*, que sirven para determinar característicamente las cualidades de las cosas; las *imágenes*, que representan con viveza expresiva los objetos y sus circunstancias; y la *precision* y la *concision* en los pensamientos y las expresiones, que manifiestan aquellos rasgos distintivos de la cosa, que convienen sólo al propósito del artista.

125. *Epítetos* son los adjetivos ó participios, las oraciones incidentes, y las modificaciones y complementos indirectos, que sirven para caracterizar la idea principal que se pretende determinar en el objeto, presentándola con más energía ó con mayor gracia.

Ejemplos de adjetivos ó participios que son epítetos:

Más precia el ruiseñor su *pobre* nido
De pluma y *leves* pajas, más sus quejas
En el bosque *repuesto* y *escondido*,
Que agradar *lisonjero* las orejas
De algun príncipe insigne, aprisionado
En el metal de las *doradas* rejas.

FERNÁNDEZ ANDRADA.

Sale de la *sagrada*
Cipro la *soberana* ninfa Flora,
Vestida y *adornada*
Del color de la aurora
Con que pinta la tierra, el cielo dora.
De la *nevada* y *llana*
Frente del *levantado* monte arroja
La *cabellera* *cana*
Del *viejo* invierno, y moja
El *nuevo* fruto en esperanza y hoja.

FRANCISCO DE LA TORRE.

Distínguese al epíteto del adjetivo, en que el primero puede suprimirse sin que varíe la idea principal de la oracion; mientras que la supresion del simple adjetivo altera radicalmente el sentido de aquella. Tal puede verse comparando los adjetivos del anterior ejemplo, que son epítetos, con los de los siguientes, que son meramente adjetivos: "las obras *poéticas* realizan la belleza;—el ser *racional* tué hecho á imágen y semejanza de Dios;—el cuerpo humano es una máquina *admirable*."

Ejemplos de oraciones incidentes, modificaciones y complementos indirectos que, empleándose sin necesidad y con el sólo objeto de hacer resaltar la idea principal, son verdaderos epítetos:

Este despedazado anfiteatro,
Impio honor de los Dioses, cuya afrenta
Publica el amarillo jaramago.

Y á tí Roma, á quien queda el nombre apénas,
¡Oh patria de los Dioses y los reyes!
Y á tí, á quien no valieron justas leyes,
Fábrica de Minerva, sabia Atenas.

RODRIGO CARO.

Imágen espantosa de la muerte
¡Sueño cruel! no turbes más mi pecho.

Ó el rico avaro en el angosto lecho
Haz que temblando consudor despierte...

L. LEONARDO DE ARGENSOLA.

Los epítetos son bellissimo adorno de la obra literaria, como puede verse si despojamos á los pensamientos, contenidos en los ejemplos anteriores, del colorido que les imprime este maravilloso resorte del arte. Empleándose los epítetos para determinar el objeto, para hacerle mas visible y hermoso, para fijar hácia él la atencion y para comunicar á la obra viveza y energía, es necesario que sean *significativos*, es decir, capaces de caracterizar enérgicamente las cosas á que se aplican, ó aquella cualidad que se quiere realzar en ellas y sobre la cual se llama particularmente la atencion. Faltan á esta regla y, por tanto, son *defectuosos* los epítetos *vagos*, que pueden referirse indistintamente á varios objetos; los *impropios*, que no expresan las cualidades que convienen á la cosa á que se destinan; los *inútiles*, que van necesariamente envueltos en la idea principal; y los demasiado *comunes* y de *mera fórmula*, que se usan solamente por simple ostentacion y pompa. Tampoco deben *acumularse* muchos en un mismo objeto; porque léjos de precisar sus cualidades, las oscurecen y confunden, tocando un efecto contrario al que se pretende.)

126. (*Imágenes*, en general, son las imitaciones ó representaciones de los objetos. En literatura se llama imágen á "la representacion de las ideas abstractas ó morales mediante formas sensibles de que se vale la palabra, y á la de los objetos físicos hermoeados por estas formas".)

Las imágenes imprimen á la obra vida y expresion; aclaran las ideas limpiándolas de su vaguedad y poniéndolas á la vista; difunden brillante colorido por la composicion que atavían de

ricas vestiduras, y contribuyen eficazmente á la energía de las expresiones y á la novedad de los pensamientos. (Siendo prenda de grande encomio, es preciso usar de ella con suma discrecion, para lo cual deben tomarse en cuenta las reglas siguientes: 1.^a conviene que las palabras, que forman la imágen, representen en su significacion objetos sensibles y nó ideales; 2.^a que las expresiones no sean vagas, impropias ni vulgares; 3.^a que las imágenes avaloren el objeto á que se aplican; y 4.^a que no se prodiguen con demasía, pues su mérito está en razon directa con la prudente economía que de ellas se haga.)

Las modernas literaturas, engendradas al calor de ideales diferentes de los que dieron vida al arte clásico de la docta antigüedad, no tienen aquellas acabadas imágenes que admiramos en las obras de Homero y de Virgilio. El antropomorfismo griego y el positivismo práctico-social de Roma se prestaban más, sin duda, á la determinacion de las ideas y á la pintura de los objetos que el espiritualismo filosófico de la concepcion cristiana bajo cuya benéfica influencia viven las actuales sociedades. Empero, si hemos perdido algo en esta cuestion del arte, ganado lo tenemos en otras manifestaciones de la vida. La vaga idealidad que distingue á las modernas literaturas, es el sello de una civilizacion más perfecta, la representacion de una cultura más libre y ménos artificiosa que la que caracteriza á la pagana, y emblema elocuente del poder de la idea sobre la materia, del de la inteligencia sobre la naturaleza, del de la libertad sobre la esclavitud.

Por los siguientes ejemplos se comprenderá el encanto, la belleza y la energía que las imágenes dispensan á la elocucion y, en general, á la obra literaria:

Post equitem sedent atra cura (1).

HORACIO.

Illa, gravis oculos conata ad tollere, rursus
Deficit; infixum stridit sub pectore volnus.
Ter sese ad tollens cubitoque adnixa levavit:
Ter revoluta toro est, oculisque errantibus alto
Quæsivit caelo lucem, ingemitque reperta (2).

VIRGILIO.

✓ Aquí nació aquel rayo de la guerra,
Gran padre de la patria, honor de España,
Pío, felice, triunfador Trajano,
Ante quien muda se postró la tierra...

RODRIGO CARO.)

(1) "Detrás del ginete sesientan los negros cuidados."

(2) "Dido se esfuerza por levantar los pesados ojos, y de nuevo cae desmayada; por la profunda herida que tiene debajo del pecho sale silvando su aliento. Tres veces se incorporó, apoyándose sobre el codo, y tres volvió á caer en su lecho; busca con errantes ojos la luz del cielo, la encuentra y gime."

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

J. N. GALLEGO.

Álzase España, en fin; con faz airada
Hace á Marte señal, y el Dios horrendo
Despeña en ella su crujiente carro;
Al espantoso extruendo,
Al revolver de su terrible espada,
Léjos de extremecerse, arde y se agita,
Y vuela en pos el español bizarro.

M. J. DE QUINTANA.

127. La *precision*, que consiste en decir ni más ni ménos que lo que debe decirse para la completa inteligencia del asunto; y la *concision*, que limpia el pensamiento y la frase de aquello que no es absolutamente indispensable para el extricto conocimiento de la cosa, contribuyen en gran manera á la energía de la elocucion. Ámbas cualidades, que vienen á ser en realidad una misma y de las que nos ocuparemos detenidamente en la leccion XXIII, se oponen á la *vaguedad* que es un vicio de la energía, como anteriormente expusimos.

Leccion XX.

Cualidades de la elocucion: (continuacion).—128. Elegancia.—Importancia de esta cualidad.—129. Qué se entiende por las denominadas elegancias del lenguaje: su fundamento y diversas clases.—130. Elegancias por adiccion y supresion.—131. Id.: por repeticion.—132. Id.: por analogia del sonido, de los accidentes gramaticales y de la significacion.—Explicacion y ejemplos de cada clase.

128. (La *elegancia* consiste en que el escritor escoja de entre los pensamientos que se le ofrecen al componer aquellos que imprimen por su belleza, gracia, finura y delicadeza, cierto áire de distincion y particular colorido á la obra; y en que las cláusulas contribuyan por su pureza, propiedad, buena eleccion y colocacion acertada, al armonioso y ameno conjunto del escrito.)

La elegancia depende del pensamiento y de su expresion, del carácter de la lengua, del buen gusto del artista, y no es más que la eleccion de los adornos ó el acertado atildamiento de los elementos de la obra. Supone rigurosa fidelidad á las reglas gramaticales, al buen sentido del pensamiento y á las

leyes del uso y del gusto, es decir, que la elegancia implica correccion en el escrito; nobleza y delicadeza en el pensamiento; facilidad, naturalidad y cierta libertad en la enunciaci6n de éste, mediante expresiones castizas, corrientes y agradables al oido. Su importancia se deduce no sólo por lo que en sí misma significa, sin6 por llevar consigo otras buenas cualidades, á saber: belleza, gracia, delicadeza y finura en los pensamientos; propiedad, precision y melodía en el lenguaje.

129. (G6mez Herмосilla da'el nombre de *elegancias* del lenguaje á determinadas maneras de construir las cláusulas con cierta gracia y belleza, y á veces tambien con energía.

Los vicios contra la elegancia del lenguaje son: 1.º el demasiado acicalamiento en las cláusulas y las expresiones, lo cual afemina y enerva el estilo; 2.º los términos duros, de penosa pronunciaci6n y faltos de sonoridad, y las cláusulas mal acabadas, de construccion ingrata al oido; 3.º la repeticion desagradable de las mismas voces (partículas, adverbios, infinitivos, gerundios, etc.) ó de iguales terminaciones en una oraci6n ó periodo.

A fin de salvar los mencionados inconvenientes y de dar tersura y limpieza al lenguaje, los escritores emplean ciertas maneras de construir las cláusulas, que consisten en omitir ó no omitir ciertas palabras cuando pudiera muy bien hacerse lo contrario; en repetir otras, cuya repeticion puede evitarse; y en reunir varias análogas entre sí por el sonido, por los accidentes gramaticales y por el significado. De aquí, tres clases de elegancias: 1.ª por *adici6n ó supresion*; 2.ª por *repeticion*; y 3.ª por *analogía* del sonido, de los accidentes gramaticales y de la significaci6n.)

130. A la primera pertenecen la *asíndeton* (disjuncion ó disolucion) y la *polisíndeton* (conjuncion). La *asíndeton* suprime las conjunciones que debieran emplearse gramaticalmente, á fin de presentar los objetos reunidos para que hagan de este modo impresion más fuerte de la que harían separadamente presentado. Ejemplos:

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

FR. LUIS DE LEON.

Rompen, talan, destrozan
Cuanto se opone á su sangrienta espada...

J. N. GALLEGO.

La *polisíndeton*, por el contrario, las multiplica, lo que podría en rigor evitarse por elipsis, á fin de presentar cada objeto en particular y de acrecentar la energía de la frase. Ejemplo:

Alá 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 día no reposes.
Y en la mesa le fastidies,
Y que en la cama le enojés.
Y en las fiestas y en las zambras.
Nó se vista tus colores
Ni áun para verlas permita
Que á la ventana te asomes.

ANÓNIMO.

131. Las elegancias por *repetición* consisten en repetir una misma palabra, cuando pudiera evitarse gramaticalmente y áun cuando sea un verdadero pleonismo, con objeto de que la idea, por ella representada, se grave profundamente en el ánimo de los oyentes ó lectores. Estas elegancias, que en rigor se reducen todas á la llamada *repetición*, toman diferentes nombres segun el lugar que la palabra repetida ocupa en los incisos, miembros ó cláusulas.

Si la palabra se repite al principio de incisos, miembros ó cláusulas, conserva el nombre genérico de *repetición*: v. g.

Era negro el corcel: negro el arreo:
Negras tambien las relucientes armas:
Negro el penacho que del viento al soplo
Sobre su casco trémulo ondeaba.

S. B. DE CASTRO.

Por el contrario, si la palabra se repite al fin de miembros, incisos ó cláusulas se llama *conversion* v. g.;

Parece que los gitanos vinieron al mundo para *ladrones*: nacieron de padres *ladrones*, críanse para *ladrones*, estudian para *ladrones* y finalmente salen con ser *ladrones*, corrientes y molientes á todo ruedo.»

CERVANTES.

Cuando dos ó más cláusulas principian con la misma palabra y concluyen con otra igual, aunque distinta de aquella con que comienzan, la elegancia recibe el nombre de *complexion*: v. g.

"Y así vivís ántes de los siglos, y en los siglos, y despues de los siglos."

FR. LUIS DE GRANADA.

Si la palabra se repite consecutivamente en un mismo inciso, la repetición se llama *reduplicacion*. Ejemplos:

Presos, presos caballeros,
Presos, presos fijosdalgos.

Adios, adios, la Condesa,
Que me mandan ir de aquí.

ROM.

La repetición toma nombre de *concatenación* cuando empiezan dos ó más incisos ó miembros con palabras tomadas del antecedente, áunque en éste no sean las últimas. Ejemplos:

Torva lesena *lupum* sequitur; *lupus* ipse *capellam*;
Florentem *cytisum* sequitur lasciva *capella* (1).

VIRGILIO.

Trescientos Zenetes eran
Deste relato la causa,
Que los rayos de la luna
Descubrieron las *adargas*,
Las *adargas* avisaron
A las muchas *atalayas*
Las *atalayas* los *fuegos*
Los *fuegos* á las campanas.

GÓNGORA.

Cuando las palabras primera y última de la frase son las mismas, se llama *sobre-reduplicación* ó *epanadiflipsis*: v. g.

Mono vestido de seda
Nunca deja de ser *mono*.

GÓNGORA.

Por último, la repetición se denomina *conmutación* ó *retruécano* cuando una frase se compone de las mismas palabras que la antecedente, pero invertido el orden, los casos y los tiempos. Ejemplo:

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

PALAFOX. (2).

Hé aquí las principales elegancias por repetición, acerca de las cuales debemos aconsejar que no se usen cuando se pueda buenamente prescindir de ellas, á no exigirlo ya la intención del autor, ya la naturaleza del asunto, con objeto de hacer resaltar ó de que se grave profundamente en el ánimo la idea representada por la palabra repetida; y que jamás se prodiguen, porque

(1) «Sigue al lobo la torva leona, el lobo á la oveja; la oveja triscadora sigue al florido cantueso.»

(2) Ha tenido célebre popularidad un retruécano, atribuido generalmente al italiano Hugo Fóscolo, y que se tradujo al castellano de la siguiente manera:

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

degeneran fácilmente en juegos de palabras, descubren el artificio de la composición, atentan contra la naturalidad del escrito y caen en el defecto llamado *batología*,—inútil repetición de palabras.)

132. Las elegancias por *combinación* reúnen en la cláusula palabras análogas: primero por el sonido; segundo, por los accidentes gramaticales; y tercero, por el significado.

Pertencen á la primera clase:

1.º La *aliteración* que consiste en aglomerar en la cláusula palabras que tienen una misma letra; v. g.

«El ruido con que rueda la ronca tempestad.»

ZORRILLA.

2.º La *asonancia*, cuando terminan dos ó más incisos ó miembros de la cláusula con palabras cuya última ó últimas sílabas son idénticas. Ejemplo:

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

ALARCON.

3.º El *equívoco* que se comete cuando en la cláusula hay una palabra tomada en diversas acepciones, ó dos palabras homónimas; v. g.

Siéntate á yantar, mi hijo,
Do estoy á mi cabecera,
Que quién tal *cabeza* trae
Será en mi casa *cabeza*.

4.º La *paranomasia* que consiste cuando se hallan dos palabras que, sin ser equívocas, suenan casi lo mismo y se diferencian solamente en alguna letra ó sílaba. Ejemplo:

Para *orador* te faltan más de cien
Para *arador* te sobran más de mil.

FR. DIEGO GONZÁLEZ.

Las elegancias que reúnen palabras análogas por los *accidentes gramaticales* son las siguientes:

1.ª *Derivación*, que así se llama cuando en las cláusulas hay varias palabras que se derivan de un mismo radical, v. g.:

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

2.^a *Polípote*, que consiste en emplear una misma palabra en diferentes formas gramaticales, v. g.

«*Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas.*»

ECCLESIASTÉS.

3.^a *Similicadencia*, cuando se terminan dos ó más incisos ó miembros con nombres puestos en igual caso, ó con verbos en un mismo tiempo y persona. Ejemplo:

Te punzen y te sajen,
Te tundan, te golpeen, te martillen,
Te piquen, te acribillen,
Te dividan, te corten y te rajen.

FR. DIEGO GONZÁLEZ.

Finalmente, las elegancias que consisten en juntar palabras análogas por la *significacion* son: la *sinonimia* y la *paradiástole*. Ambas se cometen cuando en la cláusula se encuentran dos ó más términos sinónimos; distinguiéndose en que la primera no indica que se diferencian en el significado, y la segunda señala esta diferencia.

Ejemplo de *sinonimia*:

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

FR. L. DE LEON.

Idem de *paradiástole*:

El amor es infinito,
Si se funda en ser honesto;
Y aquel que se acaba presto.
No es amor sino *apetito*.

CERVANTES.

Respecto de las elegancias, en general, advertiremos que sean motivadas; y que aquellas que no proporcionen al escrito belleza, gracia, delicadeza y finura, ó que se opongan á cualquiera de las cualidades de la buena elocucion, deben desecharse por inútiles ó defectuosas.

Leccion XXI.

Cualidades de la elocucion: (continuacion). —133. Armonia: su importancia. —134. Causas que la motivan—135. Melodia ó suavidad; vicios opuestos: monotonia, hiato, cacofonia y sonsonete: explicacion y ejemplos.—136. Ritmo ó número: sus elementos: pausas ó intervalos, estructura musical de los miembros de las cláusulas y buena cadencia final.—137. Armonia imitativa, diferentes clases.— Explicacion, ejemplos y reglas.

133. *Armonía* es aquella cualidad que tiene la cláusula cuando, por la buena eleccion y combinacion de las palabras y por la acertada distribucion de los acentos y páusas, causa una impresion agradable al oido.

El sonido (como elemento musical), aparte del mágico encanto que produce en el órgano auditivo, impresiona vivamente el corazon y predispone el ánimo á inspiraciones agradables ó desagradables. La voz humana es el sonido que nos afecta más hondamente; y de aquí el singular esmero y cuidado que los buenos hablitas han puesto siempre en dotar á sus respectivas lenguas de aquellos elementos que contribuyen á la armonía, limpiándolas de la aspereza y rusticidad de las palabras.

No todos los idiomas se prestan igualmente á la armonía: el griego y el latin, por ejemplo, aventajan á las modernas lenguas; y entre éstas, las de los pueblos meridionales, v. g. la italiana y la española, nutridas de vocales y consonantes dulces y sonoras, superan á las de los septentrionales que se distinguen por la abundancia de consonantes de áspera y difícil pronunciacion. Los retóricos griegos y latinos dieron grande importancia á la armonía del lenguaje, cualidad que los antiguos oradores apetecían extraordinariamente para sus discursos (1). Los modernos no la tienen en tanta estima, si bien es cierto que los buenos autores se esfuerzan y esmeran por adquirirla, con detrimento algunas veces de las demás cualidades literarias.

134. La armonía de la cláusula proviene: 1.º de que las palabras que la componen sean por sí mismas y por su combinacion fáciles de pronunciar, de modo que causen en el oído

(1) La melodia *nómica* de los atenienses, y lo que se cuenta de C. Graco que se acompañaba de un músico que le marcaba los respectivos tonos de sus discursos, dan idea del alto aprecio en que los antiguos tenían á la armonía del lenguaje.

impresion agradable, en cuyo caso se llaman *melodiosas*; 2.º de que estén distribuidas con cierta proporcion musical, que se denomina *ritmo ó número*; 3.º de que tengan, por la naturaleza de sus sonidos ó por la cantidad de las sílabas, alguna analogía con los objetos que representan, *armonía imitativa*.

135. *Melodía* es la cualidad que tienen las expresiones cuando causan en el oido una impresion agradable; las voces que carecen de esta propiedad se llaman *ásperas ó duras*. Opónense á la melodía: la *monotonía* ó molesta repetición de iguales letras ó palabras; v. g. *nave velera, torre redonda*; el *hiato* ó concurrencia de las mismas vocales, *iba á Asia y encontré á Águeda*; la *cacofonía*, encuentro de consonantes ásperas y duras, *Rex Xérxes, error remoto, becho de pegajosas ajonjeras*; y el *sonsonete*, repetición de sílabas ó desinencias semejantes, *O Tite tute Tati tibi tante tyranne tulisti.*)

136. Consiste el *ritmo ó número* de la cláusula en que las diferentes partes de ésta se distribuyan con cierta proporcion musical, de modo que al recitarlas produzcan en el oido el efecto de una canturia melódica. Sus elementos son: las *páusas* ó intervalos de la cláusula, la estructura de sus miembros y su cadencia final. Respecto de las *páusas*, deberá cuidarse de que, ya las relativas á la necesidad que facilitan la respiracion y sirven para aclarar los sentidos parciales y distinguir los objetos, ya las concernientes al agrado del oido que constituyen el ritmo oratorio, caigan á tales distancias que den á la cláusula cierta proporcion musical. En la *estructura de los miembros* de las cláusulas es preciso que los de todas ellas y cada uno de sus respectivos incisos, si los tuvieren, estén distribuidos de manera que la respiracion no se fatigue al pronunciarlos y que tengan aquella longitud que requieren un oido delicado, la naturaleza y carácter de la composicion y los sentimientos que revelan. El periodo corto es vivo y enérgico; el largo, por el contrario, grave, solemne, magestuoso: conviene á la buena armonía interpolar los periodos cortos con los largos. La *cadencia final* de la cláusula armoniosa demanda que el sonido camine en proporcion creciente hasta el fin; que se reserven para lo último los miembros más extensos, que terminen éstos con palabras llenas y sonoras, y que no se coloquen monosílabos á la terminacion de las cláusulas.)

Nuestros sabios escritores del siglo xvii se distinguen por la armonía de sus escritos, como puede apreciarse por el siguiente párrafo tomado de la Segunda parte, cap. XVI, de la novela *Don Quijote de la Mancha*:

«La poesía, señor hidalgo, á mi parecer, es como una doncella tierna, de poca edad, y en extremo 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; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios; ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hálala de tener el que la tuviere á raya, no dejándola correr en torpes sátiras, ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, ó en comedias alegres y artificiosas: no se ha de dejar tratar de los truanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo sólamente á la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo; y así el que con los requisitos que he dicho, tratare y tuviere á la poesía, será famoso y estimado su nombre en todas las naciones políticas del mundo.»

Escaso ó ningun valor tienen las reglas que los tratadistas prescriben para la consecucion de la armonía: el buen oído, un esmerado gusto y la frecuente lectura de nuestros clásicos, son los mejores consejeros sobre el particular. La armonía no dispensa al escritor la observancia de las otras cualidades del lenguaje.

137. (Aun hay otra clase de armonía más circunscrita y particular que la anterior, llamada *imitativa ó expresiva*, que consiste en que las palabras que componen la cláusula tengan, ya por la naturaleza de los sonidos, ya por la cantidad de las sílabas, alguna analogía con los objetos que representan.

Distínguense dos grados de armonía imitativa. Primero, cierta conveniencia del tono general del sonido con el tono dominante del escrito, lo cual depende de la combinación de los sonidos lentos ó rápidos, unidos y sostenidos por articulaciones fáciles y distintas.) Sabido es que cada hombre, según las circunstancias en que se encuentra, cuando ama ó aborrece, aconseja ó amenaza, refleja en su obra el estado de su espíritu, valiéndose de palabras suaves ó dulces, ásperas ó desagradables. Las cláusulas numerosas y periódicas encierran pompa y magnificencia; las suaves y lentas revelan tristeza y melancolía; las cortadas, rápidas, llenas de voces ásperas y fuertemente acentuadas, retratan un ánimo violentamente agitado. Compárese la oda *La vida del Campo* con la titulada *La profecía del Tajo*, ámbas del Maestro Leon, y se verá claramente el diferente efecto que produce esta especie de armonía.

(El segundo grado de armonía imitativa consiste en que las palabras tengan, por la naturaleza de sus sonidos, particular analogía con los del objeto que se describe. Por analogía del sonido expresamos objetos de tres clases diferentes; primero, otros sonidos; segundo, el movimiento físico y sensible de los cuerpos; tercero, las pasiones y sentimientos del hombre.

Respecto á lo primero cabe perfecta imitacion de los *sonidos* valiéndonos de palabras llamadas *onomatopéyicas*; v. g. *susurro*, *murmullo*, *chisporroteo*, *estruendo*, *silvar*, *relinchar*, *derribar*, y otras semejantes. Ejemplo:

La abeja *susurrando*
El trueno *horrisonante retumbando*
Rompa el cielo en mil rayos encendido
Y con pavor *horrisono cayendo*
Se despedace en *hórrido estampido*.

HERRERA.

Puede tambien imitarse el *movimiento físico y sensible* de los cuerpos, mediante acertada combinacion de palabras y de miembros é incisos de la cláusula.

Las voces compuestas de sílabas largas, de muchas consonantes y diptongos, y los miembros é incisos largos, expresan dificultad y lentitud en el movimiento; por el contrario, las sílabas breves, las que se componen de muchas vocales, los esdrújulos y los miembros é incisos cortos, revelan celeridad y viveza.

Ejemplo del primer caso:

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

RODRIGO CARO.

Id. del segundo:

Es del caballo la veloz carrera
Tendido en el escape volador.

ESPRONCEDA.

Id. de ambos:

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

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

Finalmente, el sonido de las palabras representa las *pasiones y sentimientos* del hombre. Es evidente que por esta especie de imitacion, aunque vaga de suyo ó no tan precisa como las anteriores, el poeta refleja en sus obras el estado borrascoso ó sereno, triste ó alegre de su alma, mediante acertada combinacion de sonidos fuertes ó precipitados, sosegados ó lentos, valiéndose para ello de cláusulas vivas ó cortadas, periódicas ó rotundas. ¡Con qué dulce melancolía pinta Virgilio los postremos instantes de la reina Dido! (§ 126).

El poeta puede variar de tono en una misma composición según se van desenvolviendo los sentimientos de su alma. Tal sucede en la oda de Fr. Luis de León *La vida del Campo*.

Lección XXII.

Cualidades de la elocución (continuación).—138. [Pureza; su importancia en el lenguaje.—139. Pureza en las palabras y las construcciones; explicación y ejemplos.—140. Reglas para conseguirla.—141. Vicios que se le oponen: arcaísmo, barbarismo y neologismo; explicación, ejemplos y reglas.—142. Qué se entiende por purismo.

138. La *pureza* del lenguaje consiste en su conformidad con el uso de los buenos autores y de las personas que conocen perfectamente el idioma.

Formada la lengua, la pureza es de suma importancia: mediante ella se conserva inmaculada la especial fisonomía que caracteriza al idioma y las producciones adquieren ese tinte de familia que distingue á nuestros clásicos de los siglos XVI y XVII.)

La pureza supone verdadero conocimiento de la naturaleza de la lengua y sólo á los autores peritos en las leyes de ésta les es dado el conseguirla. El castellano, solicitado por los diferentes acontecimientos habidos en la historia nacional, no se halla tan puro en sí mismo que no se vea inficionado por algunos italianismos y numerosos galicismos que deslucen su pristina hermosura, máxime cuando lo manejan escritores y hablistas inexpertos ó que viven en frecuente trato con idiomas extranjeros.

No obstante lo dicho acerca de la pureza, sépase que la admisión de vocablos nuevos es en ocasiones conveniente y necesaria: que también las lenguas se renuevan y trasforman á semejanza de la hoja de los árboles, según la hermosa comparación de Horacio (1).

- (1) Ut silvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
Et juvenum ritu florent modo nata, vigentque.

+ Muda la selva al declinar el año,
Y las primeras caen; así mueren
Llegada la vejez también las voces,
Y cual jóvenes plantas, floreciendo
Van y tomando fuerzas las que nacen.

Trad. citada.

139. Será *pura* la elocucion cuando lo sean los términos que la componen y su construccion ó manera de combinarlos.

Llámanse *puras* las voces que pertenecen al idioma en que se usan; y *castizas*, aquellas que además se derivan del lenguaje primitivo y originario: ámbas se denominan tambien *usuales* ó *corrientes*; v. g. *Dios, padre, sol, dia, justicia, hermosura* y casi todas las que se hallan en las obras de los buenos autores, especialmente en los del siglo de oro de nuestra literatura. Faltan á la pureza las voces *soirée, toilette, portières, chaquet, bocato, pacato, turista, crinado, &c.*

Pueden ser puras las voces todas de la cláusula y no serlo su combinacion ó enlace. Para que las *construcciones* sean puras es necesario que guarden conformidad con el carácter distintivo y peculiar del idioma, lo cual se llama *giro castizo*. Faltan á la presente regla las siguientes construcciones: *Cosa pudo bastar á tal cruzza?*, que se lee en la Egloga I de Garcilaso, en lugar de *Qué cosa pudo bastar á tal cruzza?* — *Juan se acercó de mi y me dijo*, en vez de *Juan se acercó á mí, &c.*

140. Respecto á la pureza del lenguaje es necesario prevenir: 1.^o que no se dé á las expresiones la significacion que tienen en otra lengua sus equivalentes, sinó la que el uso les ha señalado en la nuestra; 2.^o que en las voces y en las construcciones se eviten los vicios llamados *arcaismo, barbarismo y neologismo*.

141. El *arcaismo* consiste en el empleo de voces ó locuciones anticuadas, es decir, de aquellas que habiendo sido usadas en otro tiempo no lo son en el nuestro. Hay algunas palabras anticuadas que pierden totalmente su significacion, v. g. *tendal, apres*; y otras que, áun perdiendo la significacion antigua, permanecen en el idioma, como *defender* (prohibir), *pesadumbre* (peso), *seña* (estandarte).

Las construcciones anticuadas suponen siempre la derogacion de una ley gramatical ó una modificacion en el carácter del idioma. Los siguientes versos de Juan Lorenzo de Segura pueden servir de ejemplo de palabras y construcciones arcaicas ó anticuadas:

El mes era de mayo, un tiempo glorioso
 Cuando faceu las aves un solaz deleitoso,
 Son vestidos los prados de vestido fermoso,
 Da suspiros la duenna la que non ha esposo.
 Tiempo dulce é sabroso para bastir casamientos,
 Ca lo templan las flores é los sabrosos vientos:
 Cantan las doncellas, son muchas á conventos,
 Facen unas á otras buenos pronunciamientos.
 Andan mozas é viejas cobiertas en amores;
 Van coger por la siesta á los prados las flores:
 Dicen unas á otras: bonos son los amores;
 E aquellos plus tiernos tiénense por meiores.

En poesía y en escritos jocosos ó festivos puede aventurarse alguna que otra palabra arcáica cuando así convenga al propósito del escritor y siempre que no sea hija de la ignorancia ó del descuido; pero, en composiciones serias y en obras en prosa, es lamentable defecto el uso de voces y locuciones anticuadas.)

(El *barbarismo* ó extranjerismo, que es el uso de voces y de frases extranjeras, se opone mayormente á la pureza de la dición. Recibe los nombres de *helenismo*, *latinismo*, *italianismo*, *galicismo*, etc. segun la nacion de donde trae origen. El galicismo es el barbarismo que más afecta actualmente á la pureza de nuestro idioma. Son galicismos las palabras *chaquet* (chaqueta), *poe-pourri* (olla podrida), *toilette* (tocado ó atavío), *carnard* (embuste ó petardo), *bouquet* (ramillete), *restaurat* (casa de comidas), *tisú* (bordado de bastidor), *dandy* (elegante, afectado), y las frases *hacer camino* (caminar), *pasear á los jardines* (en vez de pasear *por* los jardines), *vos no sois que una purista* (por no sois más que una purista) y otras muchas voces y locuciones que muestran ostensiblemente la influencia francesa sobre la lengua de Cervantes, y nuestra intimidación con las cosas de la vecina nacion traspirenáica.

(Póngase mucho cuidado en limpiar de barbarismos las composiciones, porque sólo serán tolerables cuando los motive imprescindible necesidad, como en el caso que no haya en la lengua palabra que pueda determinar con exactitud y precisión la idea que quiere darse á conocer.

El *neologismo* consiste en el empleo de voces y locuciones nuevas. Como quiera que se opone á la pureza del lenguaje, debe evitarse el uso y mayormente el abuso de palabras nuevas. Sin embargo, las lenguas, como forma del pensamiento, progresan y se desarrollan siguiendo los pasos de éste en las esferas de la ciencia y del arte. De aquí la necesidad que tienen los idiomas de acoger en su seno ciertas voces y locuciones nuevas que responden á nuevos inventos y conocimientos: tales son las palabras *ferro-carril*, *telégrafo*, *teléfono*, *fonógrafo* y otras muchas. No es reprehensible, ni debe estimarse como defecto, el uso de voces nuevas dictado por imperiosa necesidad, siempre que éstas se sometan á ciertas condiciones y no sean fruto de la impericia ó descuido del escritor.

Las palabras nuevas, ó se sacan de la lengua en que han de emplearse, ó se toman de otra, viva ó muerta. Respecto de las primeras, estudiados quedan en la lección VII (§§ 42 y 43) los procedimientos para su formación. En cuanto á las segundas, es regla que no se introduzcan sino cuando lo reclama

imperiosamente la necesidad, en cuyo caso deben conformarse con las reglas de etimología y de analogía peculiares al idioma en que se usan, es decir, que se las *castellanice*, si del castellano se trata. Faltan á la primera parte de la regla preceptuada los que traen á nuestro idioma las voces francesas *garantía*, y *financiero*, teniendo en la lengua pátria sus equivalentes *fianza* y *bacendista*; y pecan contra la segunda parte los que escriben y pronuncian *Esquiles* y *Poliuctes* en vez de *Esquilo* y *Poliucto*.

142. *Purismo* es el excesivo y nimio refinamiento que el autor pone en limpiar la dicción, enervando el estilo y despojándole del colorido, la viveza y la gracia que deben distinguirle. Es un vicio que atenta contra la pureza del lenguaje en opuesto sentido al de los anteriormente examinados; y caen en él aquellos que manejan la lengua guiados solamente por los inflexibles preceptos de la gramática y nó por las obras de los buenos autores y personas entendidas.

Leccion XXIII.

Cualidades de la elocucion; (continuacion).—143. Correccion en el lenguaje, explicacion.—144. Medios de adquirirla.—145. Solécismos ó idiotismos; descuidos y licencias: explicacion y reglas.—146. La construccion figurada respecto á la correccion.—147. Propiedad; trascendencia de esta cualidad del lenguaje.—148. Voces propias: explicacion, ejemplos y reglas.—149. Exactitud.—150. Vicios que se le oponen.—¿En qué consiste la concision; difusion y redundancia?—Ejemplos.

143. Cuando en la extructura material de las palabras y en su concordancia, régimen y construccion se observan puntualmente las reglas gramaticales, se dice que el lenguaje es *correcto*,

Fáltase á lo material de las palabras si se altera su propia extructura, v. g. *corónica* por *crónica*, *cantalle* por *cantadle*, *perdicar* por *predicar*, *ciencia* por *ciencia*, *probe* por *pobre*; á la concordancia, si decimos *era un hombre alta de cuerpo y seca de rostro* en vez de *alto y seco*;—*los soldados de Cesar venció á los de Pompeyo*, por *vencieron*;—*el padre y la madre son digos de ser amadas*, en lugar de *amados*; al regimen y la construccion en las siguientes frases: *la virtud no temo ser vista*, en vez de *no teme*;—*me asomé en el balcon*, por *al balcon*.

144. Medios de conseguir la correccion en el lenguaje son el riguroso cumplimiento de las reglas preceptuadas por la gramática y la Academia, y el depurar de solécismos, idiotismos, descuidos y licencias la composicion que se trabaja.

Las reglas gramaticales, referentes á la correccion del

lenguaje, las suponemos conocidas del alumno y respecto de ellas haremos sólo las siguientes observaciones:

1.^a En la *estructura material de las palabras*, se concede á los poetas cierta libertad de añadir ó suprimir alguna letra ó sílaba en las voces, y de alterar el acento de las mismas. Ejemplos:

Lope dice, señor, que á vuestro abuelo
sirvió en Inglaterra con la espada...

LOPE DE VEGA.

Y Mavorte dudoso se oscurece

HERRERA.

Al fin de un infelice
El cielo hubo piedad.

MELÉNDEZ.

Entonce el pecho generoso, herido...

ID.

Hierven hora en mi pecho...

ID.

Impio honor de los dioses, cuya afrenta..

CARO.

La que huye del mundanal ruido...

FR. L. DE LEON.

2.^a En cuanto á la *concordancia de sustantivo y adjetivo* conviene recordar que hay sustantivos femeninos, que empiezan con *a* y tiene en ella el acento, á los cuales se puede juntar el artículo masculino; v. g. *el alma, el águila*; y otros que son, ya masculinos, ya femeninos, á los que el poeta puede unir el artículo que guste y decir *el puente ó la puente, el vado ó la vado, el mar ó la mar*, aunque ésta palabra no puede usarse con ciertos adjetivos sino en significación masculina, como *el mar oceáno, el mar negro, y nó la mar oceáno y la mar negro*.

3.^a En la *concordancia de los pronombres* ténganse en cuenta las reglas de la Academia, que se estudian en la gramática de esta docta corporación y que se observan en la práctica de los buenos hablantes. Es también necesario un profundo conocimiento de las encontradas opiniones entre los llamados *laistas*, que dicen siempre *la* y *las* en el dativo y acusativo del pronombre *ella*, los *leistas*, que sostienen que *le* es el único acusativo masculino del pronombre *él*, los *loistas* que usan *lo* para acusativo masculino del mismo pronombre, y los que emplean *le* para acusativo, si se refiere á persona, y *lo*, en igual caso, si hace relación á cosa.

4.^a En el *régimen de los nombres* es preciso que sus inflexiones ó desinencias se enuncien mediante las preposiciones que les corresponden; v. g. *los libros del estudiante*;—*amo á Dios*;—*trabajo para comer*. Los nombres de cosas abstractas ó no personificadas, que se hallan en acusativo, no tienen expresa la preposicion *a*; v. g. *envidia la virtud*;—*desprecio las riquezas*.

5.^a Respecto á la *construccion de los verbos con las preposiciones*, no debe omitirse nunca la preposicion que exigen; v. g. *Pedro dá limosna los pobres*, en lugar de *á* los pobres; ni cambiarse una preposicion por otra, como *andar con caballo*, en vez de *á* caballo; ni hacer que dos ó más verbos, que requieren preposiciones diferentes, se construyan con una misma; ejemplo: *Alejandro Magno derrotó y se apoderó del ejército de Darío*, en lugar de derrotó *al* y se apoderó *del* etc.

145. Los defectos de sintáxis se llaman generalmente *solecismos*; y los modismos ó maneras de hablar propias y privativas del idioma, que tomados al pie de la letra ofrecen un sentido disparatado, se denominan *idiotismos*. Ejemplo:

Hablando de cierta historia
A un necio se preguntó:
«¿Te acuerdas tú?» y respondió:
«Esperen que haga memoria.»
Mi Inés viendo su idiotismo,
Dijo risueña al momento:
«Haz tambien entendimiento,
Que te costará lo mismo.»

IGLESIAS.

Sucede algunas veces que se quebrantan las reglas de la buena construccion, ora por inadvertencia, ora por creernos autorizados para ello: á lo primero se llama *descuido*, y *licencia* á lo segundo.

Regla. Evítense desde luego los solecismos é idiotismos que revelan construcciones defectuosas y que se oponen á la pureza, correccion y claridad del lenguaje. Los descuidos pueden solamente disculparse si tienen lugar en obras que se aproximan por su naturaleza á la libertad de la conversacion, si recaen sobre reglas de escasa importancia, ó si el estilo gana con ellos algo en naturalidad y sencillez. Las licencias no hay inconveniente en emplearlas con tal que estén autorizadas por el uso; si fueran nuevas, debe procederse con sumo cuidado especialmente en la prosa.

146. *Construccion figurada* es la que permite, para la mayor energia y elegancia del lenguaje, ciertas licencias en la sintáxis regular, ya alterando el lugar de las palabras, ya infringiendo las reglas de la concordancia.

Fúndase en el orden con que las ideas se presentan en la fantasía exaltada á veces por la sensibilidad; y se distingue de la construcción *lógica* en que ésta enlaza ó coloca en la oración las palabras segun sus grados de importancia y de mútua dependencia. Es propia de todos los idiomas y especialmente de la infancia de las lenguas. La construcción figurada tiene su límite natural en las leyes de la pureza y de la claridad del lenguaje, que se quebrantan cuando la frase se enmaraña con violentas y oscuras trasposiciones.

147. Llámase *propiedad* del lenguaje á la cualidad que éste tiene cuando las expresiones que lo componen enuncian la idea que deseamos.

La propiedad es cualidad importantísima de la elocucion, ora porque contribuye á la claridad del pensamiento, ora porque determina el verdadero sentido de las ideas. De poco serviría al escritor conocer minuciosamente el vocabulario de la lengua y reunir en sus obras algunas buenas cualidades de la elocucion, si las voces de que se valiera no las empleara en su acepcion verdadera ó no fueran adecuadas á la idea que se proponía comunicar.

148. Voces *propias* son las que enuncian la idea que deseamos dar á conocer: é *impropias*, las que expresan otra diferente.

La propiedad del lenguaje requiere profundo conocimiento del valor etimológico y usual de las voces, particularmente de las *sinónimas* (§ 45), y detenido estudio de la lengua en que se escribe. (Véase el ejemplo de palabras *sinónimas* (§ 45) que es también relativo á la propiedad del lenguaje).

149. La *exactitud* consiste en decir ni más ménos de lo que debe decirse. Son, pues, voces *exactas* ó *precisas* las que enuncian la idea, de un modo completo ó con la sólo circunstancia que deseamos comunicar; é *inexactas*, las que la expresan incompletamente ó con circunstancias que no la convienen en aquel caso.

150. Opónense á la exactitud: 1.º la *concision desmedida* que no presenta la idea bajo los aspectos todos que el escritor desea, dejándola envuelta en lamentable oscuridad; 2.º la *difusion*, vicio opuesto al anterior, que consiste en desenvolver excesivamente los pensamientos, amplificándolos ó presentándolos hasta en sus mas detallados é insignificantes pormenores, ó repitiéndolos inútilmente; 3.º la *redundancia* que se comete cuando se adorna la cláusula de palabras superfluas, ya por valernos de pleonasmos condenados por el uso y que no aumentan la energía de la expresion, ya por no aprovechar bienamente la fuerza

elíptica del idioma. La concision desmedida hace frío el estilo, la difusion y la redundancia lo hacen lánguido y sin movimiento: ámbos defectos engendran la oscuridad del lenguaje.

Ejemplo: si tratándose de un héroe que regresaba victorioso dijese el escritor que "aquel llevaba en la cabeza *una cosa*" la expresion sería muy *concisa*, pero tambien muy *vaga y oscura*, porque no decía que cosa llevaba; si digera, *una corona*, sería igualmente *concisa*, pero *impropia* porque no sabíamos de que era la corona; si dijese *una corona de ramas de laurel*, la expresion no sería tan *concisa*, pero sí *precisa*; por último, si llegara á decir *una corona de ramas de laurel entretrejidás unas con otras*, la expresion sería *difusa y redundante* faltándose á la precision debida.

Leccion XXIV.

Cualidades de la elocucion (continuacion).—151. Claridad: su importancia.—152.

Claridad en el pensamiento: pensamientos claros y oscuros; profundos, confusos, embrollados y enigmáticos: explicacion, ejemplos y reglas.—253. Claridad en el lenguaje: reglas.—154. Estilo figurado y construccion figurada.—255. La claridad como cualidad relativa.

151. La *claridad* de la elocucion consiste en que los pensamientos y las expresiones que los enuncian sean fáciles de conocer, sin violencia ni esfuerzo, supuesta la necesaria instruccion en los oyentes ó lectores.

La claridad es condicion inexcusable hasta de la conversacion familiar, pues el hombre expone sus ideas y comunica sus pensamientos para que sean conocidos de sus semejantes. El Arte literario, que tiene por objeto la realizacion de la belleza y el agrado que produce su contemplacion, requiere imprescindiblemente claridad en los conceptos y en las expresiones, porque la oscuridad despoja á la obra de todo deleite y hermosura. La claridad depende tanto del pensamiento como del lenguaje: claramente se expresa lo que claramente se concibe.

152. Son *claros* los pensamientos que los entienden sin esfuerzo alguno las personas á quienes van encaminados, supuesta en ellas la aptitud necesaria; y *oscuros*, los que carecen de tan preciosa cualidad.

Los pensamientos, con relacion al grado de oscuridad que encierran reciben diferentes denominaciones. Se llaman *profundos* los que exigen alguna meditacion para ser entendidos; *confusos*, aquellos en que se han mezclado ideas que debían hallarse separadas; *embrollados*, los que presentan grande trabajo en el

análisis de sus elementos y en separar lo que malamente se había confundido; y *enigmáticos*, aquellos cuya oscuridad, confusión y embrollo son tales que aún después de prolijo exámen nos parece que adivinamos pero no que entendemos su verdadero sentido.

Los pensamientos de nuestros clásicos son claros con rarísimas excepciones. Sirvan de ejemplo los contenidos en la siguiente estrofa de la Egloga I de Garcilaso:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
Árboles que os estáis mirando en ellas,
Verde prado de fresca sombra lleno,
Aves que aquí sembráis vuestras querellas.
Hídra que por los árboles caminas
Torciendo el paso hácia su verde seno;
Yo me ví tan ajeno
Del grave mal que siento.
Que de puro contento
Con vuestra soledad me recreaba,
Donde con dulce sueño reposaba,
Ó con el pensamiento discurría
Por donde no hallaba
Sino memorias llenas de alegría.

Ejemplos de pensamientos *profundos*:

«*Deus patiens quia eternus*; Dios sufre porque es eterno.»

Virgilio pone en boca de Dido (Eneida, lib. I, ver. 630) el siguiente:

Non ignara mali miseris succurrere disco; conocedora de la desgracia, he aprendido á socorrer á los desgraciados.»

Ejemplo de pensamientos *confusos*, *embrollados* y *enigmáticos*. Lope de Vega queriendo al parecer describir la isla de *Circe*, en el poema de este nombre, dice:

Cerca una isla el mar Tirreno, al monte
Opuesta donde en hierro, en bronce duro,
Estéope feroz, desnudo Bronte,
Defensas labran al celeste muro.
Aquí el ardiente padre de Faetonte
A Circe trujo en *plastro más seguro*,
Si el agua del Eridano que inflama
Lámpara de cristal fué de su llama.

Trabajo cuesta comprender como el agua del Eridano (rio Pó) que inflamó Faetonte (el sol) pudo ser lámpara de cristal de su llama.

En las obras de los culteranos abundan desmedidamente los pensamientos oscuros que pueden servir de modelos de verdadera algarabía.

Para dotar á nuestros conocimientos de la debida claridad es preciso que se ofrezcan ordenados y que se asocien en la mente según su diverso grado de importancia respectiva, de modo que no se confundan unos con otros. Esto requiere un

exámen detenido del asunto sobre que versa la composicion y un buen método en la distribucion de sus partes, *lucidus ordo* como dice Horacio.

Regla. Los pensamientos han de ser tan claros como lo permita la índole de la obra, desechándose los oscuros de cualquiera especie que sean. Pueden, sin embargo, usarse los profundos en obras destinadas á las clases doctas de la sociedad, ó á las personas iniciadas en el arte ó ciencia sobre que versa la composicion, para quienes se hacen fácilmente claros los pensamientos de este linaje; pero, en locuciones ó escritos dedicados á las clases ménos ilustradas es necesario que los pensamientos tengan el mayor grado de claridad posible.

153. La claridad en el lenguaje depende de que las expresiones por sí mismas y las cláusulas por su buena construccion ofrezcan un sólo sentido y que éste sea entendido fácilmente por aquellos á quienes la obra se destina.

Llámanse *claras* las voces cuyo sentido se comprende con facilidad; *oscuras*, aquellas que difícilmente lo dejan entender; y *equivocas* ó *ambiguas*, las que ofrecen dos ó más significaciones (§ 45). La claridad, oscuridad y ambigüedad de las expresiones resultan de que los términos que se emplean sean respectivamente claros, oscuros ó ambiguos; y de que la relacion de unos con otros en la cláusula esté ó nó bien indicada por su coordinacion.

La propiedad y exactitud de las palabras contribuye eficazmente á la claridad del lenguaje, porque toda voz propia y exacta no puede ménos de ser entendida por los que conocen el valor de los términos.

Reglas. 1.^a Las expresiones han de ser claras en su mayor grado posible, desechándose las que atentan á la claridad como son las llamadas *técnicas*, *cultas* ó *sabias* y *equivocas* (§ 45). 2.^a Deben evitarse las cláusulas que ofrezcan oscuridad ó ambigüedad en el sentido.

Para el buen cumplimiento de la segunda regla es preciso que cada palabra se coloque en el paraje que haga ver ostensiblemente cual es aquella á que se refiere, es decir, que los adverbios y frases adverbiales, que limitan la significacion de alguna palabra, se coloquen inmediatamente despues de ella; que los complementos, las proposiciones incidentes y en general las circunstancias todas de la accion ó del estado que enuncia el verbo se pongan en el lugar que indiquen mejor la idea que les es propia; que los artículos conjuntivos vayan despues de su antecedente; y que el pronombre *el*, *ella*, *ellos*, *ellas*, y el posesivo *suyo*, *suya*, *suyos*, *suyas*, deben colocarse de modo que se

vea claramente, no sólo por el contexto sino por el lugar mismo que ocupan, la cosa á que hacen referencia.)

154. Parece á primera vista que el *estilo figurado*, por el doble sentido que encierran las palabras tropológicas que tan fácilmente degeneran en equívocas ó ambiguas, y la *construccion figurada*, por el hipébaton ó trasposicion de los términos en la oracion y en la cláusula, se oponen á la buena claridad del lenguaje. Sépase, sin embargo, que pueden evitarse estos inconvenientes si procedemos con discrecion y prudencia en el uso de aquellos adornos, y que el estilo figurado contribuye, mediante el buen empleo de los tropos, á dar claridad al lenguaje y á mantener despierta la atencion de los oyentes ó lectores, ora descubriendo interesantes afectos del ánimo, ora presentando el pensamiento en sus más delicados matices.) La construccion figurada favorece tambien á la inteligencia del sentido poniendo en el lugar más visible de la oracion las palabras enfáticas, contraponiendo ó colocando paralelamente las expresiones y los miembros de la cláusula para indicar el contraste ó correspondencia entre los pensamientos, y agrupando las ideas accesorias de modo que no ofusquen á las principales. En suma, el estilo figurado y la construccion figurada son brillantísimos adornos de la obra, que no eclipsan la claridad del lenguaje cuando se emplean con tino y discernimiento.

Á esta regla faltaron los culteranos que revistieron sus producciones de la más deplorable oscuridad, merced al uso desmedido que hicieron de los tropos y de la violenta trasposicion de las palabras; dando motivo á que Lope de Vega escribiera aquel conocido Soneto que concluye de este modo:

¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?
—Y cómo si lo entiendo.—Mientes, Fabio,
Que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo.

155. La claridad en la obra literaria no pasa muchas veces de ser una cualidad relativa de la elocucion. No todos los asuntos se prestan al mismo grado de claridad. Las obras didácticas sobre materias metafísicas ó abstractas no consienten por su propia naturaleza la claridad que tienen de hecho las composiciones de otro linaje. El público, á quien se destina la obra, decide tambien de la mayor ó menor claridad de ésta, segun el grado de capacidad que debemos naturalmente suponer en las personas á quienes se dirige.) Por último, hay asuntos que, por su especial carácter, no pueden exponerse con claridad sin temor de ofender la decencia, delicadeza ó alguna otra imprescindible consideracion que el público se merece; en cuyo caso, es necesario envolver el pensamiento con cierta conveniente

oscuridad que, indicando lo que se quiere decir, no lo presente de un modo descarnado. Los buenos artistas saben evitar este escollo, como lo hizo Virgilio en el libro IV de la *Eneida*, al hablar de Dido y de Eneas.

Leccion XXV.

Cualidades de la elocucion: (conclusion).—156. Naturalidad: su importancia.—157. En qué sentido la estudiamos con relacion al arte.—Naturalidad en el pensamiento y en el lenguaje.—158. Pensamientos naturales, obvios, fáciles, ingeniosos, finos y delicados: explicacion, ejemplos y reglas.—159. Vicios que se oponen á la naturalidad: afectacion, exageracion ó hinchazon; explicacion y reglas.—160. Oportunidad: valor de esta cualidad de la elocucion.—161. Oportunidad en el pensamiento y en el lenguaje: explicacion.

156. La *naturalidad* de la elocucion consiste en expresar sin estudio ni violencia nuestras ideas y afectos.

La naturalidad, haciendo que los pensamientos y las expresiones se ofrezcan espontáneamente, sin esfuerzo alguno, evita los obstáculos que pudieran detener el libre desenvolvimiento de las ideas, aligera la atencion y la mantiene despierta, aumenta la claridad en los conceptos y nos identifica con el autor. (Pascal, discurrendo acerca del placer que motiva la naturalidad, dice: "el estilo natural nos produce admiracion y contento, porque cuando esperamos hallar un autor nos encontramos con un hombre." Llevada á su perfeccion la naturalidad, hácenos creer que la obra no ha costado al autor trabajo alguno y que nosotros mismos haríamos aquello que celebramos. Más si intentáramos hacerlo, tocaríamos sérias dificultades que harían estériles nuestros esfuerzos para componer lo que tan sencillo nos parece: *sudet multum, frustra que laboret, ausus idem* (1).

157. (La naturalidad no está reñida con el arte; puede manifestarse en composiciones que hayan costado al autor penosos esfuerzos y grande trabajo, siempre que el esfuerzo y el trabajo no aparezcan en la obra. Antes por el contrario, difícilmente se podrá escribir con naturalidad sin detenido y profundo exámen del asunto y sin frecuente ejercicio en componer. Pudiera compararse la naturalidad á la equitacion, la esgrima y la danza, en que el ejercitante de las últimas emplea

(1)

Sude mucho
Si á tal se pone y se fatigue en vano.
Trad. citada.

al comienzo de su aprendizaje mayor caudal de fuerzas y más violentos movimientos que cuando, efecto de la costumbre y del conocimiento del arte, las domina con serenidad y destreza. Sépase además, para la mejor inteligencia del asunto, que la naturalidad no consiste en el descuido y desaliño de la frase, ni en la frivolidad ó trivialidad del pensamiento; es decir, que no es incompatible con el esmerado pulimento del lenguaje ni con la ascada elegancia del estilo.

La naturalidad depende tanto del pensamiento como del lenguaje. Consiste en que las ideas y sentimientos, las expresiones y su construcción, se ofrezcan por sí mismos en la obra sin revelar esfuerzo ni estudio por parte del artista. Un pensamiento exagerado ó violento, una expresión rebuscada y una frase construida con visible afectación y lima destruyen la hermosura que la naturalidad comunica á la obra.)

158. Pensamientos *naturales* son aquellos que nacen del asunto y que tienen con él íntima conexión; *obvios*, los que aparecen tan fáciles que para dar con ellos basta un mediano talento; *fáciles*, los que se presentan por sí mismos sin esfuerzo de género alguno; *ingeniosos* ó *agudos*, los que requieren en su hallazgo aquella especie de penetración llamada ingenio; *finos*, cuando suponen, además del ingenio, aquel particular discernimiento que se llama finura; *delicados*, los que encierran, juntamente con el ingenio y finura, cierto grado de esquisita sensibilidad llamada delicadeza; *sútiles*, aquellos que se fundan en relaciones tan ligeras y ténues que no se perciben sin observación profunda; y *alambicados* los que, analizados escrupulosamente, apenas descubren una ligerísima relación entre las ideas de que constan.

Ejemplos de pensamientos *naturales*, *obvios* y *fáciles*.

Títo, uno de los pastores en la Egloga I de Virgilio, encomia la grandeza de Roma por medio del siguiente pensamiento:

Verum hæc tantam alias inter caput extulit urbes,

Quantum lenta solent inter viburna cupressi.

«Pero Roma descuella tanto sobre las demás ciudades, como los altos cipreses entre las flexibles mimbreras.»

El mismo personaje invita á Melibeo á pasar la noche en su compañía con estos naturalísimos pensamientos:

Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem

Fronde super viridi; sunt nobis mitia poma,

Castaneæ molles, et pressi copia lactis;

Et jam summa procul villarum culmina fumant,

Majoresque cadunt altis de montibus umbre.

«Bien pudieras, empero, descansar aquí conmigo esta noche en la verde

enramada; tengo dulces manzanas, castañas cocidas y queso abundante. Ya humean á lo lejos los más altos tejados de las alquerías y van cayendo las sombras, cada vez mayores, desde los altos montes."

Pensamiento *ingenioso* es el que Garcilaso pone en boca de un pastor, Egloga III, cuando éste dice en elogio de su amada:

Flérida para mí dulce y sabrosa
Más que la fruta del cercado ajeno...

Fino es el siguiente, también de Garcilaso en su Egloga I, cuando un pastor hablando de su rival, se expresa de este modo:

Y cierto no trocara mi figura
Con ese que de mí se está riyendo;
Trocara mi ventura.

Virgilio, Egloga III, tiene un pensamiento *delicado* cuando dice Dametas:

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.
"Galatea, niña traviesa, me tira una manzana y huye hácia los sauces, mas ántes de esconderse procura que la vea."

La sentida descripción de la muerte de Dido (§ 126), que leemos en la Eneida, contiene pensamientos altamente finos y delicados.

Ejemplos de pensamientos *violentos, sutiles y alambicados*:

¡Será que pueda ver que me desvío
De la vida viviendo, y que está unida
La cauta muerte al simple vivir mío!

FERNÁNDEZ ANDRADA.

Las aguas aumentaba
Con las que derramaba
Tirsis cuitado, de quien es temida
Más que la muerte su cansada vida,
Cuya probada y rigurosa suerte
Le acrecienta la vida por la muerte.

FRANCISCO DE LA TORRE.

Los culteranos, émulos de la más impertinente afectación, ofrecen en abundancia pensamientos de estas clases.

Regla. Los pensamientos de la obra literaria deben ser naturales, obvios y fáciles, nunca forzados ó violentos: los ingeniosos, finos y delicados, empleados con discreción y prudencia, tienen cabida cuando así lo reclama la naturaleza del asunto. Deben desecharse los sutiles y alambicados—por nuevos y brillantes que parezcan—que tan cercanos se hallan de la oscuridad, si es que con ella no se confunden.

Las reglas dadas para la claridad del lenguaje deben tenerse en cuenta para la naturalidad del mismo, y es necesario

además analizar cuidadosamente toda palabra ántes de emplearla.

159. Los vicios opuestos á la naturalidad son: la *afectacion*, la *exageracion*, la *hinchazon* y, segun queda dicho, los *pensamientos violentos ó forzados*. Consiste la primera en el demasiado estudio en la eleccion y colocacion de los pensamientos y de las expresiones; la segunda, en aumentar el valor natural de los afectos y de las cosas de manera que traspasen los límites de lo probable ó verosímil; la tercera, en el abuso del lenguaje figurado, de las imágenes y los epítetos, y en el empleo de palabras sesquipedales y retumbantes. La *afectacion* y la *hinchazon* proceden, ya de excesiva timidez ó demasiada lima, ya del vano prurito que el autor tiene en distinguirse de los demás. Aquella engendra el estilo forzado; y ésta dá origen al hinchado, hueco ó campanudo. La *exageracion* es debida principalmente al genio de la raza ó del pueblo á que pertenece el artista: causas topográficas y climatológicas la determinan muchas veces, como puede notarse observando el carácter diverso que distingue á la literatura de los pueblos septentrionales y á la de los del mediodía.

Para componer con naturalidad deben guardarse las reglas siguientes: 1.^a Meditar mucho el asunto y escribir sobre cosas que se tengan bien conocidas y que interesen vivamente; 2.^a hacer grandes esfuerzos contra la tentacion de querer singularizarse. El prurito de brillar, el afan de sobresalir, haciendo una sentencia de cada frase, es el mayor enemigo de la naturalidad.)

160. La *oportunidad* de la elocucion consiste en que los pensamientos y las expresiones tengan íntima relacion con el asunto y el fin de la obra.

La *oportunidad* es cualidad esencialísima de la composicion, pues viene á ser complemento y síntesis de las anteriormente analizadas. Con efecto; si los pensamientos no son adecuados al asunto, si las expresiones no lo reflejan con fidelidad y exactitud, si el tono no se halla en armonía con el fin de la obra y si el fondo no está de acuerdo con la forma, de poco ó nada servirán las otras buenas cualidades de la elocucion—de las que pudiera decirse con Horacio: *Sed nunc non erat his locus* (1)—porque el buen gusto, lastimado por esta discordancia, reprobará que el artista emplee malamente la brillantez de sus conceptos y la hermosura de sus expresiones en obras en que los pensamientos y las frases no responden al tono peculiar del

(1) "Mas ahora no era este su lugar oportuno."

asunto. Los adornos más primorosos degeneran en ridículas trivialidades cuando se usan fuera de su verdadero lugar.

161. La oportunidad del pensamiento consiste en su íntima relación con el tono general y dominante de la composición; y la del lenguaje, en que las expresiones y las cláusulas sean adecuadas al carácter de la obra: es decir, que no deben usarse expresiones y pensamientos innobles, bajos ó vulgares en composiciones elevadas y serias, ni pensamientos delicados, finos, sublimes y frases elegantes, armoniosas ó esmeradamente trabajadas en obras ligeras y festivas.

Leccion XXVI.

162. Diversas formas de expresion en el lenguaje.—163. Sentido recto y figurado de la expresion.—164. Origen del lenguaje figurado.—165. Figuras literarias.—166. Clasificacion que de ellas hacen los retóricos.—Concepto que nos merece esta clasificacion.—167. Qué entienden por figuras de pensamiento y en cuántas clases las dividen.—168. ¿Es de gran utilidad el estudio de las figuras de pensamiento?

162. El espíritu humano descubre constantemente en los objetos analogías que le permiten designar las cosas con el nombre de otras distintas, relacionadas con aquellas por alguna semejanza real ó aparente. Bajo este principio, muchas palabras, que fueron primeramente instituidas en una lengua ó en aquella de donde proceden para nombrar los objetos cuando fué necesario darlos á conocer por medio de un signo vocal, han pasado á significar cosas diversas de las anteriormente designadas. De aquí el que la expresion del lenguaje revista dos formas, *directa y figurada*.

163. Se dice que las palabras se toman en sentido *primitivo* ó *recto* cuando designan la idea para que fueron creadas; y en sentido *figurado*, cuando enuncian otra diferente en virtud de alguna semejanza que con ésta tienen. Por ejemplo: la palabra *corazon* significa, en su primer sentido, una víscera ó parte del organismo humano, y en sentido figurado designa cierta cualidad moral propia del hombre, como el valor, la generosidad, etc. por haberse creído vulgarmente que residía en esta parte del cuerpo la causa de algunos sentimientos de la índole expresada.

164. El origen del lenguaje figurado se debe primeramente á la *necesidad*, motora del perfeccionamiento material humano,

y después al *placer* que marca refinamiento en el arte (1). Algunos lo atribuyen á las pasiones y otros agregan á las causas enumeradas la imaginación y la ignorancia de los hombres.

En la infancia de las lenguas, especialmente en las sintéticas, los hombres se verían, por falta de palabras para designar los objetos todos de su conocimiento, en la imprescindible necesidad de extender el nombre de una cosa al de otra diferente cuando entre ellas mediaba alguna semejanza ó analogía. Daríase primeramente el nombre de los objetos sensibles á otros de la misma especie, y extenderíase después á las operaciones del alma, á las ideas abstractas y morales, por cierta semejanza que la imaginación descubriría entre los primeros y las segundas.

Los retóricos reconocen la necesidad, en su triple aspecto gramatical, ideológico y moral, como primera causa del lenguaje figurado. El hombre, ante la imposibilidad de retener en la memoria los numerosos objetos de su conocimiento, estendió la significación de uno á todos los de la misma especie, género y clase, y aún á los de clases distintas; necesidad *gramatical*. Halló dificultades en designar las cosas abstractas y hubo de darlas á conocer con nombres propios de objetos físicos; necesidad *ideológica*. Quiso, por último, que los signos de las ideas coasociadas se sustituyeran unos á otros por hallarse fundadas bajo el mismo principio; necesidad *moral*. El vocablo *mortal* que pasó del individuo á la especie, de la especie al género y del género á la clase, es ejemplo del primer caso; la palabra *corazon*, ántes citada, lo es del segundo; y la voz *primavera*, aplicada á la vida del hombre, viene á serlo del tercero.

165. *Figuras retóricas* son ciertas formas del lenguaje traslaticio ó tropológico sugeridas por la imaginación y las pasiones, en virtud de las cuales se dá el nombre de una cosa á otra distinta mediante alguna semejanza real ó aparente que entre ellas existe. Por ejemplo: la palabra *perla*, que designa una piedra preciosa y de valor en el comercio, sirve para significar la *gota de rocío* merced á la semejanza que ámbos objetos tienen por su color y figura.

166. Los retóricos, siguiendo la tradición en la materia, dividen las figuras en tres grupos: incluyen en el primero las

(1) Así opinan Ciceron y Quintiliano. El primero esclarece, en el libro III del *orador*, la teoría del origen y desenvolvimiento del lenguaje figurado comparando á éste con el vestido, que sirvió primeramente para cubrir las desnudeces del cuerpo y posteriormente se hizo objeto de placer ó de lujo acomodando su forma á las exigencias de caprichosa moda.

llamadas *figuras de pensamientos*; en el segundo, los *tropos*; y en el tercero las *elegancias del lenguaje* ó *figuras de dición*.

Segun la definicion que hemos dado de las figuras, claro está que no las hay ni puede haberlas allí donde no se verifica traslacion de sentido en la frase ó de significado en la palabra; y que las verdaderas figuras retóricas deben, por tanto, reducirse á los tres fundamentales tropos, *metáfora*, *metonimia* y *sinécdoque*, únicos en que se comete la indicada traslacion, dejando naturalmente fuera de nuestro estudio, por considerarlo de escasa utilidad (1), el conocimiento de todas aquellas que no son propiamente tales.

Respecto de las *figuras de dición* diremos que no son tales figuras en el concepto de que sustituyan el sentido de la frase ó el significado de la palabra por otro diverso del primero, sino meras *elegancias del lenguaje* ó singulares maneras de construir las cláusulas con cierta belleza, gracia y energía (Lec. XX).

Ocupan los autores extensa parte de sus obras exponiendo nimia y prolijamente las denominadas *figuras de pensamiento*. Muchas de ellas nada tienen de figuras; y algunas son, más que figuras propiamente dichas, aspectos varios bajo los cuales se ofrecen los tropos á los que deben reducirse (2).



167. (Lllaman *figura* ó *forma de pensamiento* "aquella manera particular con que nos es presentado cada uno lo cual hace que los distingamos unos de otros, áun prescindiendo de las ideas que los componen y de los signos con que están expresados"; y las dividen en cuatro clases: *descriptivas*, *lógicas*, *patéticas* y *oblicuas*, segun que se emplean para dar á conocer los objetos, comunicar simples racionios, expresar los afectos del ánimo ó presentar los pensamientos con cierto disimulo.

(1) Sánchez Barbero, en su obra titulada *Principios de Retórica y Poética*, dice acerca del particular: «Mi ánimo es dar una idea de las figuras dignas de atencion. Decir todo lo que los autores han hacinado sobre esta materia sería hacerme ridículo, sin lograr otra cosa que aterrar á los lectores con la comparsa innumerable de nombres griegos de difícil pronunciacion, en cuya extrañeza creen algunos estar envuelto y vinculado el sublime arcano de la Retórica, presumiendo dar importancia á lo que nada vale.»

(2) Aunque creemos firmemente que deben excluirse de nuestro estudio todas las pretendidas *figuras de pensamiento* que no son verdaderamente tales, sin embargo, respetando la opinion de aquellos doctos profesores cuyo parecer sobre el asunto no se aviene con el nuestro, y no queriendo privar al alumno del conocimiento de estas llamadas figuras, haremos una ligera reseña de las más principales y comunmente admitidas por los retóricos, reseña que nos servirá á la vez para comprobar la teoría que venimos sustentando acerca del particular.

Incluyen en la primera clase la *descripcion* y la *enumeracion*.

La *descripcion* consiste en que no contentos con nombrar un objeto físico, moral, real ó ideal, lo hacemos visible en cierto modo individualizando sus propiedades y circunstancias.

Ejemplo: Cervantes describe de la manera siguiente la cama que depusieron en la venta á Don Quijote: «Solo tenía cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos, y un colchon que en lo sutil parecía colcha, lleno de bодоques que, á no mostrar que eran de lana por algunas roturas, al tiento en la dureza semejaban de guijarro; y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frazada cuyos hilos, si se quisieran contar, no se perdería uno de la cuenta.»

La *enumeracion* analiza completamente cada una de las partes, cualidades ó circunstancias del objeto. Se divide en *simple* y *compuesta* ó *distribucion*; ésta añade á la primera algo sobre cada una de las cualidades enumeradas.

Ejemplo de *simple enumeracion*: Cervantes dice en el prólogo de *Don Quijote*: «El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento».

Ejemplo de *distribucion*: «Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso 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.—*Don Quijote de la Mancha*.

Á las formas *lógicas* pertenecen las denominadas *antítesis*, *concesion*, *epifonema*, *expolicion*, *gradacion*, *paradoja*, *semejanza*, *sentencia*, *prolipsis*, *transicion*, *reyeccion* y *revocacion*.

Llábase *antítesis* á la forma que tiene el pensamiento cuando se contraponen unas á otras ideas contrarias; v. g.

¡O variedad comun! mudanza cierta!
Quién habrá que en sus males no te espere,
Quién habrá que en sus bienes no te tema.

ARQUIJO.

La *Concesion* consiste en conceder sencilla ó artificiosamente una cosa dando á entender que nos quedan medios suficientes para defender lo que descamos.

Ejemplo: «Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refran traído á propósito; pero cargar y ensartar refranes á troche moche hace la plática desmayada y baja.»

CERV.—*Don Quijote*.

La *Epifonema* es una especie de exclamacion al final de un periodo, ó una reflexion sentenciosa sobre el asunto que se acaba de tratar.

Ejemplos: «*Tantos ne animis celestibus iras!* ¡Tamañas iras en celestes pechos!»

VIRGILIO

«Estaba además mohino y melancólico el mal ferido Don Quijote, vendado el rostro, y señalado, no por la mano de Dios, sino por las uñas de un gato: desdichas anejas á la andante caballería.»

CERVANTES.

La *Expolicion ó amplificacion* consiste en exponer la misma idea bajo diferentes aspectos, ora para esclarecerla, ora para que se grabe profundamente en el ánimo, ora para darla interés y novedad.

Fray Luis de Leon amplifica y glosa de la manera siguiente la idea de la condicion humana: «¿Qué es el hombre sino un vaso de corrupcion, y una criatura inhábil para todo lo bueno y poderosa para todo lo malo? ¿Qué es el hombre sino un animal en todo miserable, en sus consecuencias ciego, en sus obras vano, en sus apetitos sucio, en sus deseos desvariado, y finalmente, en todas sus cosas pequeño y en sólo su estima grande?»

La *Gradacion* presenta una série ordenada de ideas ó de sentimientos en progresion creciente de modo que cada una diga algo más ó ménos que la que le precede: v. g. "Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego non modo non audiam, sed etiam non videam, planeque sentiam."

CICERON.

La *Paradoja* reúne en un objeto cualidades que á primera vista parecen contradictorias. Ejemplo:

Este que llama el vulgo estilo llano
Encumbra tantas fuerzas, que quien osa
Acometerle suda en vano:
Y su *facilidad dificultosa*
Tambien convida y desanima luego
En los dos corifeos de la prosa.

B. LEONARDO ARGENSOLA.

La *Semejanza ó símil* consiste en descubrir la relacion de afinidad que existe entre dos objetos y explicar el uno por el otro. Ejemplo.

Una noche, una de aquellas
Noches que alegran la vida,
En que el corazon olvida
Sus dudas y sus querellas;
En que lucen las estrellas
Cual *lámparas de un altar*;
Y en que convidando á orar
La luna, como *hostia santa*,
Lentamente se levanta
Sobre las olas del ma..r.

NÚÑEZ DE ARCE.

Sentencia es cualquiera reflexion profunda ó luminosa, cuya verdad se funda en el raciocinio ó la experiencia. Se llama tambien principio, máxima, apotegma y adagio ó proverbio: v. g. *La verdad y la justicia son el alimento del alma.*—*La envidia es ciega y solo tiene vista para deprimir las virtudes de los otros.*—*Á muertos y á idos no hay amigos.*—*Del viejo el consejo.*

La *Prolépsis* consiste en prevenir de antemano las objeciones que pudieran hacerse sobre el asunto ó materia de que se trata. Ejemplo:

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

LOPE DE VEGA.

De las tres últimas, ó sea, de la *transicion*, *reyeccion* y *revocacion* nos hemos ocupado en su debido lugar (§ 31).

En las figuras *patéticas* incluyen las llamadas *apóstrofe*, *conminacion*, *deprecacion*, *exclamacion*, *correccion*, *hipérbole*; *histerología*, *optacion*, *prosopopeya*, *reticencia*, *imposible*, *interrogacion* y *permission*.

El *Apóstrofe* se comete cuando dirigimos la palabra en tono de pregunta ó de admiracion á un objeto animado ó inanimado. Ejemplo:

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

FR. LUIS DE LEON.

La *Conminacion* consiste en amenazar á alguien con males terribles, próximos é inevitables. Sirva de ejemplo el himno *Dies iræ, dies illa*.

La *Deprecacion*, es un ruego vehemente para obtener lo que se desea; v. g. "Oh tu sábio encantador, quien quiera que seas, á quien ha de tocar ser coronista de esta peregrina historia, ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mio en todos mis caminos y carreras."

CERVANTES.

La *Exclamacion* es un grito lanzado por un vivo afecto: v. g.

¡Oh monte, oh fuente, oh río,
Oh secreto seguro, deleitoso!

FR. LUIS DE LEON.

La *Correccion* consiste en corregir lo mismo que se acaba de expresar. Ejemplo:

¡Traidores! fué á decirles, y turbada,
Viendo cerca del pecho las cuchillas,
Mudó la voz y dijo: caballeros,
¿Por qué infamais los inclitos aceros?

ULLOA.

La *Hiperbole* exagera el valor de las cosas ya en más, ya en menos, pero de suerte que las expresiones queden reducidas á su justo valor por el que sabe apreciarlas; v. g. "*más blanco que la nieve; — más ligero que el viento.*"

Quod si me Lyricis vatibus inseres
Sublimi feriant sidera vertice.

HORACIO.

La *Histerología* se limita á decir primero lo que, segun el orden lógico de las ideas y siguiendo la sucesion del tiempo, debería decirse lo último; v. g. *Moriamur, et in media arma ruamur.* — VIRGILIO.

La *Optacion* consiste en manifestar vivos deseos de conseguir alguna cosa; v. g. *Pereat dies in qua natus sum, et nox in qua dictum est: conceptus est homo.* — JOB.

La *Prosopopeya* atribuye cualidades y actos propios de los seres animados, particularmente del hombre, á los inanimados y abstractos. Puede ser de cuatro modos:

1.º Cuando simplemente se dan á objetos inanimados é incorpóreos epítetos ó calificaciones que convienen á los animados y corpóreos: v. g. *sueño tranquilo, — prado risueño, — amor ciego.*

2.º Cuando se presenta á los objetos inanimados obrando como si tuvieran vida. Ejemplo:

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

FERNÁNDEZ ANDRADA.

3.º Cuando se les dirige la palabra como si pudieran oirnos. Ejemplo:

Morada de grandeza,
Templo de claridad y hermosura,
El alma que á tu alteza
Nació, ¡qué desventura
La tiene en esta cárcel baja, oscura!

FR. L. DE LEON.

4.º Cuando les hacemos hablar. Ejemplo.

El río sacó fuera
El pecho, y le habló desta manera:
"En mal punto te goces,
Injusto forzador; que ya el sonido
Oyó ya, y las voces,
Las armas y el bramido
De Marte, y de furor y ardor ceñido»....

FR. LUIS DE LEON.

La *Reticencia* es un artificio retórico mediante el cual se queda incompleta una frase comenzada, pero dejando adivinar el sentido de lo que se quiere decir: v. g.

¡Horrible atrocidad!..... Treguas, oh Musa,.....

J. N. GALLEGO.

El *Imposible*, especie de juramento, consiste en asegurar que antes se trastornarán las leyes de la naturaleza en el orden físico y moral que se verifique ó deje de verificarse un suceso: v. g. "¡Ah! Si me olvidare de ti, oh Jerusalem, entregada sea al olvido, seca quede mi mano derecha. Pegada quede al paladar la lengua mía, si no me acordare de ti, oh Sion santa:—si no me propusiere á Jerusalem por el primer objeto de mi alegría." —Salmo cxxxvi.

Las fieras tigres farán
Antes paz con todo armento,
Habrán las arenas cuento.
Los mares se agotarán;
Que me faga la fortuna
Si non tuyo,
Nin me pueda llamar suyo
Otra alguna.

MARQUÉS DE SANTILLANA.

La *interrogacion* consiste en hablar preguntando, no para que se conteste, sino para dar más energía á la frase. Si á la pregunta se agrega la respuesta se llama *suyeccion*. Ejemplo del primer caso.

Qué se hizo del rey Don Juan?
Los infantes de Aragon
¡Qué se hicieron?
¡Qué fué de tanto galan,
Qué fué de tanta invencion
Como truxeron?

JORGE MANRIQUE.

Ejemplo del segundo:

¡Qué es la vida? Un frenesí.
¡Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el mayor bien es pequeño;

Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños son.
CALDERON DE LA BARCA.

La *Permission* consiste en invitar á alguien á cometer un daño con intento de apartarle de él: v. g.

Segad esta garganta
Siempre sedienta de la sangre vuestra;
Que no temo la muerte, ni me espanta
Vuestra amenaza y rigurosa diestra.....
ERCILLA.

A las figuras *oblicuas* ó *indirectas* pertenecen las denominadas *alegoría*, *alusion*, *atenuacion*, *dialogismo*, *dubitacion*, *ironía*, *parresia*, *perífrasis* y *pretericion*.

La *Alegoría*, que es una metáfora continuada, tiene lugar cuando las frases y periodos de la composicion ofrecen á la vez dos sentidos diferentes, uno literal y expreso y otro intelectual y sobreentendido.

Alma region luciente,
Prado de bienandanza que ni al hielo,
Ni con el rayo ardiente
Fallece, fértil suelo,
Producidor eterno de consuelo....

FR. LUIS DE LEON.

La *Alusion* consiste en llamar la atencion hácia un objeto que entonces no se nombra pero que, empleándose cierta expresion indirecta y en virtud de la asociacion de ideas, excita aquella que se quiere recordar.

Cervantes describe del siguiente modo el traje que tenía Don Quijote cuando libró aquella estupenda batalla con los cueros de vino, que éste se imaginaba la cabeza del formidable gigante su enemigo: "En el brazo izquierdo tenía envuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho y él se sabía bien el por qué." Alusion al manteamiento que el bueno de Sancho sufrió en la misma venta.

La *Atenuacion* se comete cuando rebajamos artificiosamente las buenas ó malas cualidades de algun objeto, nó para que se le tenga por tan pequeño como lo presentamos, sino para que se le aprecie en su justo valor. Ejemplo:

No soy, pues, bien mirado,
Tan disforme ni feo.
Que áun ahora me veo
En esta agua que corre clara y pura;
Y cierto no trocara mi figura
Por ese que de mi se esta riyendo:
Trocara mi ventura:
Salid sin duelo lágrimas corriendo.

GARCILASO DE LA VEGA.

El *Dialogismo* supone un discurso en boca de alguna persona: v. g. "Si yo por mal de mis pecados ó por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algun gigante como de ordinario acontece á los caballeros andantes; y le derribo de un encuentro ó le parto por la mitad del cuerpo, ó finalmente le venzo y le rindo: ¿no será bien tener á quien enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: "Yo, Señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, á quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero *Don Quijote de la Mancha*."—CERV.

La *Dubitacion* expresa deliberacion y duda acerca de lo que ha de hacerse ó decirse: v. g. "¿Qué haré, jueces? Si callo me confirmareis reo; si hablo me tachareis de mentiroso."

La *Ironía* manifiesta lo contrario de lo que se piensa y quiere decir. Ejemplo: Juvenal, hablando del politeísmo de los egipcios, exclama: "*¡Oh piadosas gentes! Hasta en los buertos les nacen Dioses!*"

La *Parresia* ó *licencia* consiste en aparentar que uno se excede diciendo algo de que parece debiera ofenderse aquel mismo á quien se habla. Sancho Panza, oyendo contar á su amo las cosas que había visto en la cueva de Montesinos, dice: "Oh santo Dios! ¿es posible que tal hay en el mundo, y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encatamientos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura?"

La *Perífrasis* consiste en dar á conocer un objeto nó con su propio nombre, sino empleando cierto rodeo y citando solamente circunstancias, cualidades ó destinos del mismo. Ejemplo:

Et jam summa procul villarum culmina fumant,
Majoresque cadunt altis de montibus umbræ.

VIRGILIO.

Nunc etiam pecules umbras et frigora captant,
Nunc virides etiam occultant spineta lacertos.

El mismo.

La *Pretericion* aparenta que se pasan en silencio cosas sobre las cuales se insiste en realidad; v. g. "No quiero pasar á otras menudencias, 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."—CERVANTES.

De todas las llamadas figuras de pensamiento únicamente lo son la *semejanza* ó *símil* que es una metáfora expresa, como ésta es una comparacion tácita; la *Hipérbole* que, fundándose en la semejanza que tienen los objetos, es tambien una metáfora; la *Prosopopeya* de primero y segundo grado, en la que se comete la traslacion de sentido en las voces ó frases al atribuir á los séres inanimados cualidades y hechos propios de los animados, y la *Alegoría* que es una série continuada de metáforas. Pueden tambien considerarse en algun modo como figuras la *Alusion*, por cuanto se funda en la relacion de semejanza que tienen los objetos; la *Ironía* que sustituye el sentido literal de la frase por otro diferente, y la *Perífrasis* mediante la cual damos á conocer determinadamente una cosa sin llegar á citarla, valiéndonos para ello de sus cualidades ó circunstancias. En todas se traslada más ó ménos el sentido de las palabras, ó de las frases y pertenecen á la Metáfora, cuya forma adoptan.

Las demás figuras de esta clase nada tienen de figurado, por que no se traslada en ellas el sentido de la frase ó el significado de la palabra; son más bien aspectos ó maneras, singulares que toma el pensamiento para manifestarse con mayor elegancia, belleza y energía, ó expresiones varias del afecto del ánimo, ó giros diversos que reflejan los sentimientos patéticos del hombre movido por una causa que le impresiona.

168. Los retóricos que en vez de figuras llaman *formas* de pensamiento á las de la clase citada, hacen realmente inútil el estudio de ellas; pues las formas que el pensamiento adopta al exteriorizarse son tan variadas y numerosas que su exposicion necesitaría algunos volúmenes; y, de no estudiarlas todas, el exámen de un reducidísimo número será siempre de escasa importancia.

Tenemos, pues, que las únicas figuras literarias son los *tropos* llamados *metáfora*, *metonimia* y *sinécdoque*.

Leccion XXVII.

169. Tropos: etimología.—170. Fundamento racional de los tropos.—171. Determinacion de sus diversas especies.—172. Base para la clasificacion.—173. Metáfora: explicacion, ejemplos y reglas.—174. ¿Qué otras figuras pueden y deben incluirse en la metáfora?

169. *Tropo*—palabra griega que, traducida al castellano, significa *giro*, *vuelta*—es el acto por el cual invertimos las expresiones cambiando su primer sentido.

170. Precisemos el *fundamento* psicológico que determina el origen de los tropos. Fúndanse éstos en la *asociacion de las ideas* en virtud de la cual el hombre relaciona los objetos, investiga sus semejanzas, descubre sus analogías, analiza y abstrae sus propiedades y circunstancias. Así, el humo le recuerda el fuego que lo produce; la lona hinchada por el viento de alta mar, la nave que remolca; el excesivo calor, los rigores del estío; la primavera, la edad florida de la vida; un buen orador, á Demóstenes; la inocencia, la niñez; el esqueleto la muerte; el rocío, las perlas; y el ocaso del sol el término de la existencia humana.

Mediante la asociacion de las ideas sustituimos el significado primitivo de la palabra por otro diferente ó trasladamos el nombre de un objeto á otro distinto.

La asociacion de las ideas acusa en los objetos una relacion que los permite comparar entre sí; ésta relacion puede ser por *coexistencia* de lugar, por inmediata *sucesion* de tiempo y por *semejanza* de cualidad.

Cuando la fantasía reproduce un objeto, que vimos en tiempos anteriores al presente, recordamos las partes, cualidades y circunstancias que lo componían, el lugar en que le hemos visto y las cosas que le rodeaban, lo que nos sucedió ántes y despues de verle y algunos objetos semejantes á él aunque en diferentes tiempos y lugares. Observamos además que, entre las partes, cualidades y circunstancias del objeto recordamos principalmente aquella que hirió con mayor viveza nuestra imaginacion ó que interesa á nuestro propósito en el caso presente. Ahora bien; cuando reproducimos en la fantasía un objeto, podemos comparar á la vez unas con otras sus diferentes partes, cualidades y circunstancias, dentro del todo que las contiene (relacion por *simultaneidad* ó *coexistencia*); ó bien compararlas por inmediata sucesion, segun que se grabaron en nuestra imaginacion las unas ántes que las otras (relacion por *sucesion* ó *continuidad*); ó bien con otras parecidas de objetos diferentes (relacion por *analogía* ó *semejanza*).

Basada en el anterior concepto la teoría de los tropos, tenemos que las palabras pasan á designar objetos distintos de los que significaron primitivamente cuando éstos ó sus partes, cualidades y circunstancias se relacionan entre sí en virtud de ser simultáneas, sucesivas ó semejantes las impresiones que nos produjeron.

171. Siendo el fundamento racional de los tropos la asociacion de las ideas; y efectuándose ésta por simultaneidad, sucesion ó semejanza, resulta que son tres las especies de tropos:

por simultaneidad, *Sinédoque*; por sucesion, *Metonimia*; y por semejanza, *Metáfora*.

Los siguientes ejemplos esclarecerán la doctrina expuesta:

Si en un puerto de mar vemos un navío, analizamos las partes que lo componen, las cualidades que posee y las circunstancias que le rodean, y lo recordamos despues de algun tiempo con sus partes, cualidades y circunstancias y entre las primeras nos fijamos principalmente en la lona, lienzo ó *vela* que fué la parte que llamó mayormente nuestra atencion, y el nombre de ésta parte lo aplicamos á designar el todo diciendo: "tantas velas salieron del puerto", la palabra *vela*, una sóla parte del navío, nos sirve, trasladándola, para designar el navío todo y cometemos el tropo que se funda en la asociacion de los objetos por simultaneidad, llamado *Sinédoque*,

La venerable figura de un anciano decrépito y achacoso infunde en el alma deberes de profundo respeto. Cuando pasado algun tiempo reproducimos la imágen de la persona recordando las partes, cualidades y circunstancias que la adornaban, principalmente la *blanca cabellera* que envolvía su vacilante cabeza, y decimos: "las canas son venerables", la palabra *canas*, consecuencia de la ancianidad, designa por traslacion de sentido la ancianidad misma y entónces cometemos el tropo llamado *Metonimia*.

Si salimos de madrugada al campo y vemos una temblorosa gota de rocío depositada en el cáliz de una flor, que nos recuerda por su color y figura la imágen de la *perla*, y decimos: "las perlas del rocío", la palabra *perla* sustituye, por su semejanza con la *gota* de rocío, el significado de ésta y usamos del tropo que se denomina *Metáfora*.

172. Como la asociacion de las ideas, base y fundamento del lenguaje tropológico, reconoce las causas indicadas (simultaneidad, sucesion ó semejanza) los tropos son tres: *Sinédoque*, *Metonimia* y *Metáfora*.)

173. *Metáfora* es una comparacion abreviada ó símil compendioso.

Aunque la *Metáfora* se diferencia de la *Semejanza* por ser una comparacion tácita, rigurosamente hablando ámbas son una misma cosa.

Por ejemplo: Fernández Andrada expresa de esta manera lo efímero de la existencia humana:

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

Y Jorge Manrique dice con igual motivo:

Nuestras vidas son los ríos
 Que van á dar en la mar
 Que es el morir:
 Allá van los señóros
 Derechos á se acabar
 Y consumir,

La forma de expresion que reviste el pensamiento del primer ejemplo es en rigor igual á la del segundo, por más que á la de aquel se la llame comparacion y á la de éste se la denomine metáfora.

(La Metáfora es el tropo de mayores recursos y efectos; es el tropo por antonomasia que ha dado nombre al lenguaje figurado que tambien se llama metafórico. Las literaturas orientales toman un subido color con el uso extraordinario que sus poetas hacen de esta figura.)

Por lo mismo que es delicado esmalte de la composicion, y con objeto de que no degeneren en feo ó conceptuoso adorno segun vemos en los culteranos, será conveniente observar las reglas siguientes:

1.^a Siendo el fin de la metáfora descubrir semejanzas entre objetos de diferente clase, es preciso que aquel de donde se tome guarde íntima relacion con el otro al cual se aplica, que esta relacion sea fácil de descubrir y que de ámbos tengan conocimiento los lectores á quienes la obra se destina: de lo contrario se falta á la claridad y la metáfora se llama *impropia y oscura*. En este defecto incurre Lope de Vega cuando en el lib. V de *La Jerusalem Conquistada* llama al pensamiento *Nemrod de bajeza* y sitio sobre el cual forma el deseo *un apacible llano en los peñascos de una blanca sierra* y en cuyo llano *levanta el amor propio un edificio tan alto, que el viento tiene debajo de él su base y fundamento*; llama á las congojas *pedras* de este edificio, á los pesares y cuidados sus *pavimentos*, á la imaginacion *columna*, etc. Semejantes pensamientos son, más que metáforas evidentemente *impropias*, delirios de un culterano. De metáforas *oscuras* pueden servir de ejemplo las siguientes:

*Al oro que llovía su cabeza
 La luz con que el sol baña tierra y cielo,
 Comparada, es tinieblas y pobreza.*

BALBUENA.

. Su cabeza
Vierte sobre sus hombros lluvias de oro.

JÁUREGUI.

En ámbos ejemplos se alude á los *cabellos rubios*, y la remota relacion que tienen los objetos comparados hace á la metáfora forzada, violenta y oscura.

2.^a El objeto de donde se tome la metáfora ha de engrandecer y ensalzar aquel á quien se compara. Por tanto, la metáfora no debe tomarse de cosas vulgares, bajas, innobles ó desagradables, á no ser que se trate de excitar la risa ó de envilecer el objeto comparado. En este concepto son defectuosas las metáforas de los ejemplos siguientes :

¡Quién primero que vos, por las orillas
De estos arroyos, los dejó *afeitados*
De blancas y doradas manzanillas,
Con el *hocico* y dientes afilados?

LOPE DE VEGA.—*Circe*, canto II.

Quando el enemigo cielo
Descargó sus arcabuces,
Se desataó la noche
Y se *orinaron* las nubes.

GÓNGORA.

3.^a Las metáforas no deben prolongarse mucho en un mismo objeto ni prodigarse demasiado en la composicion. Lo primero se opone á la claridad, porque la atencion se distrae ante las numerosas relaciones que sacamos del objeto, y lo segundo acusa afectacion, hinchazon y vaguedad. Las metáforas han de ser oportunas y deben emplearse con discreta economía: la abundancia abarata el género y lo que vemos con frecuencia pierde de su importancia.

174. Á la Metáfora pertenecen la *comparacion*, la *hipérbole*, la *prosopopeya* (en su primero y segundo grado), la *alegoría*, *alusion*, *ironía*, *atenuacion* y *perífrasis* (§ 167). Pertenecen tambien á ella la *catacrésis*, la *silépsis* y el *eufemismo*.

La *Catacrésis* consiste en destinar una palabra, que ya designa un objeto, á significar otro diferente para el cual no hay nombre en la lengua; v. g. la palabra *tronco* se aplica, por traslacion, al padre comun de quien procede la familia, al cuerpo humano separado de la cabeza y al par de mulas ó caballos que tiran del coche.

La *Silépsis oratoria* dicen que se comete cuando una palabra se emplea en una frase con tales adjuntos, que es necesario entenderla en sentido figurado respecto de uno de ellos y en sentido literal respecto del otro; v. g. "La conversacion de fulano es más dulce que la miel," donde la palabra *miel* se toma en sentido figurado respecto de conversacion, y literalmente con relacion á miel.

El *Eufemismo* ó *eufonismo* consiste en velar con delicadeza una expresion innoble, indecente ó desagradable, sustituyéndola por otra que salve las consideraciones de respeto que debemos á los oyentes ó lectores. En realidad es una *perífrasis* y más

propriadamente una *antífrasis* (Ironía). Los griegos llamaban á las Furias *Euménides* (benévolas) y al barquero del infierno *Caron* ó *Caronte* (gracioso).

+ nro
(Leccion XXVIII.)

Especies de tropos (continuacion).—175. Metonimia.—176. ¿Á cuántas clases pueden reducirse los diferentes modos que enumeran los retóricos respecto á la traslacion metonimica?—Explicacion y ejemplos.—177. Sinécdoque.—178. Valor que nós merecen sus variedades.—Explicacion y ejemplos.—179. Reglas para el uso de la Metonimia y de la Sinécdoque.—180. Algunos otros tropos ó figuras que pueden reducirse á los antedichos.—181. Ventajas que los tropos reportan á la expresion literaria.

175. *Metonimia* es el tropo por el cual las palabras designan objetos diversos de los que primitivamente significaron por mantener éstos entre sí relaciones de sucesion ó de continuidad.

176. Los diferentes modos de traslacion metonímica, que los retóricos enumeran, se reducen al *antecedente* por el *consiguiente* y vice-versa, como puede observarse por las siguientes variaciones de Metonimia segun aquellos las exponen:

1.^a El *antecedente* por el *consiguiente*; v. g. "*Fuit Ilium et ingens gloria Dardanidum*: fué Troya, y la gloria de los hijos de Dárdano;" ó el *consiguiente* por el *antecedente*, como "*Las canas son respetables*."

2.^a La *causa* por el *efecto*; v. g. "*El sol abrasa los campos*;—*vive de su trabajo*; ó el *efecto* por la *causa*, así decimos: "*Gana el pan con el sudor de su rostro*;—*F. es mi tormento*."

3.^a El *inventor* por la *cosa inventada*, como *Baco* por vino, *Marte* por la *guerra*, *Vulcano* por el *fuego*.

4.^a El *autor* por sus *obras*; v. g. "*traduzco á Homero*;—*leo á Cervantes*;—*tengo un Plutarco*"; ó vice-versa, "*el autor de la Iliada*, del *Don Quijote*, de *La Vida es sueño*."

5.^a El *instrumento* con que se hace una cosa por la *manera de hacerla* ó la *persona* que la hace. Ejemplos: "*El estilo de Cervantes*;—*el pincel de Velázquez*;—*la mejor pluma de la redaccion*."

6.^a El *signo* por la *cosa significada*; v. g. el *mirto* por el *amor*, el *olivo* por la *paz*, el *laurel* por el *genio*, la *mitra* por el *episcopado*, la *borla* por el *doctorado*, el *leon* y los *castillos* por *España*, la *media-luna* por *Turquía*, *Neptuno* por el *tridente*, la *careta* por el *teatro* y el *triángulo* por el *geómetra*.

7.^a Lo *físico* por lo *moral* ó las partes del cuerpo humano

por las propiedades del espíritu; v. g. *Es un hombre sin entrañas*; y vice-versa, cuando decimos; *F. es todo espíritu.*)

177. *Sinécdoque* es un tropo mediante el cual las palabras pasan á designar objetos diferentes de los que primitivamente significaron en virtud de relacionarse éstos dentro de un todo ó principio que los comprende.

178. Las variedades de *Sinécdoque* pueden reducirse al todo por la parte y vice-versa. No obstante, las enumeraremos como lo hacen los tratadistas.

1.^a El todo por la parte; v. g. "*resplandecían las lanzas*", conde el todo *lanza* se toma por la *pica* que es la parte que en aquella resplandece. La parte por el todo; v. g. "*caben dos mil almas*", en cuya frase la palabra *alma*, que designa parte del hombre, se toma por el todo de éste.

2.^a El género por la especie; v. g. "*El brioso animal se lanzó al medio del combate*"; aquí el género *caballo* se pone por la especie *animal* que comprende á todo ser viviente. La especie por el género, ejemplo: "*Con el sudor de tu rostro comerás el pan*"; la palabra *pan*, especie de alimento, se toma por todo género de *alimento* ó por el medio de satisfacer las necesidades de la vida.

3.^a La especie por el individuo ó el nombre propio por el apelativo, á cuya traslación se llama tambien *antonomasia*; v. g. *El Apóstol refiere*, donde la especie *apóstoles* ó nombre apelativo *apóstol*, se emplea por el individuo *San Pablo*. El individuo por la especie, así decimos: *F. es un mecenas*, trasladando el nombre propio de *Mecenas* á todos los protectores de las letras.

4.^a El singular por el plural; así decimos el *leon* es valiente, el *perro* fiel; el *toro* bravo; por los *leones*, los *perros* y los *toros*. El plural por el singular, v. g. Los *Alejandros*, los *Césares*, y los *Napoleones*, por *Alejandro Magno*, *Julio César* y *Napoleon I*.

5.^a El contenido por el contenido y vice-versa. Ejemplos: "*El teatro aplaudía*", por los *espectadores* que en él se hallaban; "*cumplió quince años*", por quince *años*.

6.^a La materia de que está hecha una cosa por la obra ó la cosa misma; v. g. "*Desnudó el acero*", por la *espada*;—"llovía mortífero plomo", por las *balas*.

7.^a El abstracto por el concreto; v. g. "*La juventud desafia la muerte*",—"el profesorado es el sacerdocio de la ciencia"; las cualidades abstractas *juventud* y *profesorado* se ponen aquí por el nombre concreto *jóvenes* y *profesores*.

179. La *Sinécdoque* y la *Metonimia* se someten á las siguientes reglas generales á toda traslación tropológica:

1.^a Es preciso que produzcan alguno de los efectos apetecidos haciendo la expresion más clara, concisa, enérgica,

decente, noble y agraciada, pues de lo contrario son inútiles, descubren visiblemente la afectacion del escritor y acusan falta de naturalidad.

2.^a No basta que la traslacion produzca alguno de estos efectos, es necesario además que lo que gane con ella una cualidad del estilo no lo pierda la otra, es decir, que, si mediante la traslacion se hiciera la expresion más concisa, pero perdiera en claridad, propiedad ó naturalidad, sería conveniente no emplearla, á no obligarnos á ello la decencia ó el adquirir grande valor el estilo á costa de la cualidad sacrificada.

3.^a Toda traslacion debe ser oportuna ó acomodada al asunto y tono de la obra, y á la situacion particular en que se supone al que la usa.

4.^a Consistiendo la traslacion en sustituir el signo de una cosa por el de otra con la cual está enlazada, es preciso que aquel objeto, cuyo nombre sustituimos, sea en las determinadas circunstancias que hablamos el primero que se presente á la imaginacion, el más interesante de todos los coasociados y el que tenga más directa relacion con la cualidad ó circunstancia que principalmente consideramos en la cosa de que se trata.

5.^a Es regla exclusiva de la sinécdoque y de la metonimia que el uso autorice la traslacion. Faltan á ella los que sustituyen v. g. la palabra *navío* por la palabra *quilla* y dicen: "*tantas quillas salieron del puerto*".

180. Algunos consideran como tropos, diferentes de los anteriores, la antonomasia, la metalépsis y la alegoría.

La *Antonomasia* se comete cuando sustituimos el nombre de la *especie* por el del *individuo*, diciendo: "*el Apostol de las gentes*, en vez de *San Pablo*, y *el orador romano*, por *Ciceron*; es una forma ó variante de la Sinécdoque (§ 178) en la que se halla naturalmente comprendida.

La *Metalépsis* sustituye una palabra que expresa cierta idea determinada por otra que se enlaza con ella en virtud de alguna relacion de órden ó sucesion. Consiste en tomar el *antecedente* por el *consiguiente* y vice-versa. Ejemplos: *el sol abrasa*;—*las canas son respetables*. Fácilmente se comprende que la Metalépsis pertenece á la Metonimia y no hay razon para que figure como tropo diferente de ésta.

La *Alegoría* se reduce á la *Metáfora*, puesto que es una metáfora continuada (§ 167).

181. Las ventajas que los tropos reportan á la expresion literaria son las siguientes:

1.^a Dan novedad, nobleza y gracia á las ideas comunes y

vulgares: v. g. "El arrepentimiento es la *aurora* de la virtud:— la juventud es la *primavera* de la vida."

2.^a Sirven para disfrazar ideas innobles, indecentes ó desagradables. Ejemplos: *El escudo de la inocencia*;—*Cum sudore vultus tui ederis panem*;—*el gusano roedor de la conciencia*.

3.^a En el mismo tiempo que con expresiones tomadas en sentido literal enunciamos una sólo idea, con palabras tropológicas emitimos dos, una expresa y otra sugerida, como se observa en la frase "*la primavera de la vida*".

4.^a Dan al estilo energía, gracia y belleza; v. g. *Aquiles es un león*;—*las perlas del rocío*.

5.^a Sirven para enriquecer el lenguaje y hacerle más copioso. Ejemplos: *El cristal de las aguas*;—*el báculo de la vejez*;—*el sueño de los justos*.

6.^a Las expresiones adquieren cierta claridad que no tendrían sin ellos. En el lenguaje figurado la imágen de la cosa representada conviene únicamente al objeto de que se trata y nó á otro diferente, basándose el sentido en la relacion que media entre el signo y la cosa significada, mientras que el lenguaje recto se halla expuesto á equívocos, homónimos, etc. fundándose su sentido en la relacion de la voz y el objeto designado por ella. La palabra *mano* en la frase "*la mano de la Providencia*" no deja lugar á duda ni ofrece doble sentido, en tanto que en el lenguaje recto, por ser equívoca, se presta á diversas significaciones.

7.^a Dan extraordinaria concision y energía á las frases y las cláusulas; v. g. *El gran mundo es un baile de máscaras*.

Leccion XXIX.

182. Sentido en que tomamos la palabra *Estilo*.—183. Concepto y definicion del estilo.—184. Diferencia entre estilo, tono y lenguaje.—185. Division que los antiguos hicieron del estilo.—186. Clasificaciones modernas.—187. Base para una razonada clasificacion.—Cualidad esencial del estilo: cualidades accidentales.—188. Reglas referentes al estilo.

182. La palabra *estilo* se toma en sentido figurado, mediante el tropo llamado *Metonimia* (§ 176), por la *manera* de componer una obra. Así decimos: "el estilo de nuestros clásicos" para significar el modo de escribir que les fué propio.

183. Es evidente que el carácter del autor se refleja en sus producciones, imprimiendo en ellas las dotes de claridad ú oscuridad, de novedad ó vulgaridad, de sencillez ó afectacion, de

energía ó debilidad, etc. que le caracterizan y distinguen. "El estilo es el hombre" (1), es decir, que revela la naturaleza propia de la inteligencia que lo produce. El pensamiento, que es general é impersonal de suyo, retrata á la humanidad; el estilo, que es propio y peculiar del escritor, revela al hombre. La singular fisonomía que toma el pensamiento al estamparse en la obra señala los grados de ingenio y de cultura que tiene su autor.

El artista imprimiendo á la obra su manera de concebir y de expresarse, dota á la composicion de cierta individualidad y la dá un peculiarísimo carácter que la diferencian de las obras de otros autores. A la individualidad de la composicion expresándose en la ejecucion de misma se llama *estilo*.

Estilo es la expresion de la individualidad de la obra en la palabra.

184. El estilo se diferencia del *tono* y del *lenguaje*.

La palabra *tono*, que tomamos traslaticamente, designa el carácter ó colorido singular que la composicion recibe á consecuencia de la importancia del asunto, de la situacion moral y de la intencion del artista; de modo que el estilo puede ser malo ó defectuoso sin que el tono deje de corresponder á la importancia del asunto, á la situacion moral y á la intencion del autor. El tono es mas bien cierta modificacion que sufre el estilo por la causa indicada.

Lenguaje (§ 35) es un sistema de sonidos articulados, producidos por el aparato de la voz, mediante el cual expresa el hombre los estados de su esencia. El lenguaje será bueno si las voces ó palabras se unen y combinan conforme á reglas gramaticales y retóricas; pero el estilo exige, además, que se tengan en cuenta el carácter y asunto de la obra y las condiciones ó cualidades del autor. Puede, segun esto, hallarse la obra adornada de buen lenguaje y tener á la vez malísimo estilo.

185. Varias son las divisiones que los antiguos hicieron del estilo.

Dionisio de Halicarnaso, en su obra titulada *De la coordinacion de las palabras*, cap. XXV, lo divide en *austero*, *florido* y *medio*, segun que el estilo exponga el pensamiento con la mayor energía y firmeza, sin accesorio ornato; ó lo ostente lleno de adornos; ó que adopte un término medio entre ámbas clases.

Ciceron, Quintiliano, San Agustin, Cornificio y Fray Luis de Granada lo dividen en *grave*, *mediano* y *sencillo*; á éste el Maestro Granada lo denomina *sumiso*. Hugo Blair adopta igual

(1) Buffon.—Discurso sobre el Estilo, pronunciado con motivo de su recepcion en la Academia francesa.

division que siguen la mayor parte de los autores sobre la materia.

Estas clasificaciones tradicionales del estilo se fundan solamente en una de sus partes en el *tono* sin comprender los diferentes elementos que lo constituyen.

186. Modernamente se ha clasificado el estilo en *árido, llano, limpio, elegante y florido*, atendiendo al mayor ó menor adorno que le distingue; en *delicado, grave, conciso, mediano, difuso, sutil, vivo, enérgico, vehemente, patético, dulce, armonioso*, etc; segun el giro que toma el pensamiento, su amplificación, la moción de los afectos y el enlace eufónico de las palabras; en *elevado, magistoso, humilde, bajo, popular, sério, burlesco, satírico*, etc. por el tono dominante de la composición; en *prosáico, poético, didáctico, oratorio, lírico, dramático*, etc; segun el género á que pertenezca la obra; *asiático, ático, lacónico*, etc. por los países en cuya literatura era característico; en *homérico, pindárico, ciceroniano, cervántico, gongorino*, etc. con relacion á la manera peculiar que tenían de expresar sus pensamientos Homero, Píndaro, Ciceron, Cervantes y Góngora.

187. La base fundamental para una razonada clasificación del estilo es el conocimiento y exámen de las cualidades esenciales y accidentales que le son propias.

Los autores, que con mayor esclarecimiento han tratado la materia, apuntan la *oportunidad* (1) ó la *naturalidad* (2) como cualidad esencial del estilo, fundamento de sus cualidades accidentales y origen de las diferentes denominaciones que recibe.

La *oportunidad* (§ 160), ó íntima relacion del pensamiento y del lenguaje con el asunto y el carácter de la obra, no es la cualidad esencial del estilo segun el concepto que de él hemos formado, por más que sea condicion importantísima de toda composición literaria. La oportunidad se refiere más bien al asunto y carácter de la obra que al autor de ésta, y, por tanto queda fuera de nuestro estudio la personalidad del escritor, que debemos tener muy en cuenta para hallar la cualidad esencial del estilo. Bien puede el estilo guardar íntima relacion con el asunto y el carácter de la obra y no revelarnos la individualidad del autor, efecto de un magistral fingimiento por parte del artista, ó de no tener éste formado un estilo propio por falta de educacion suficiente ó de apasionada imitacion por el estilo de un autor cualquiera.

(1) Campillo y Correa—*Ret. y Poét. ó Literatura Preceptiva*.

(2) Arpa y López.—*Compendio de Ret. y Poét. ó Literatura Preceptiva*.

(La *naturalidad* (§ 156), ó sea la conformidad de la obra con el carácter del escritor, es condicion esencial del estilo segun el concepto anteriormente formado, pues no podrá sostenerse razonadamente que el estilo es el hombre y que la obra refleja el carácter del autor, si éste se esfuerza en aparentar lo que no es ó no escribe como piensa y habla, sin afectacion ni fingimiento.

La naturalidad, condicion esencial del estilo, encierra en sí numerosas propiedades accidentales y variables que son diferentes y características en los escritores y que deben tenerse en cuenta para clasificar fundamentalmente el estilo literario.

Por las cualidades que distinguen á los *pensamientos* el estilo se llama *verdadero, falso, convincente y fútil*; por las que caracterizan al *lenguaje, puro ó castizo, anticuado, bárbaro, correcto, incorrecto, propio, preciso, exacto, conciso, difuso, redundante, armónico, suave, áspero, elegante, florido, árido, limpio, etc.*; por las que son propias á la vez del *pensamiento y del lenguaje, bello, sublime, magnífico, grandioso, festivo, satírico, gracioso, fino, delicado, noble, familiar, original, comun, decente, licencioso, monótono, variado, enérgico, apasionado, vivo, patético, débil, claro, conceptuoso, oscuro, natural, ingenioso, forzado, binchado, oportuno, etc.*; por la construccion de las *cláusulas, suelto, periódico y mixto ó compuesto*; por la *forma del lenguaje, directo y figurado ó tropológico, prosáico y rítmico ó poético.*

Recuérdese lo expuesto acerca del pensamiento, del lenguaje, de la belleza y de la Elocucion, y se comprenderá claramente en qué consiste cada una de las enumeradas clases de estilo,

Por el *género literario* á que pertenece la obra, por la *forma rítmica* que le es propia y por el *nombre* de la composicion, el estilo se denomina *poético, oratorio, didáctico, prosáico, epigramático, romancesco, etc.*

Por la *singularidad* de los individuos, escritores de fama ó de gran reputacion, el estilo se llama *geremiaco, homérico, pindárico, ciceroniano, dantesco, moratiniano, etc.* si designa la manera especial que tuvieron de exponer sus pensamientos Jeremías, Homero, Píndaro, Ciceron, Dante y Moratin. Finalmente, el estilo recibe nombre de las naciones y comarcas donde tomó especial carácter. Los antiguos lo dividieron, bajo este concepto, en *lacónico, ático, oriental ó asiático y rodio*, segun que presentaba el pensamiento con brevedad, energía y sin adorno alguno, lo que era propio del carácter de los lacedemonios; ó con elegante sencillez, viveza y correccion, como lo hacían los atenienses; ó con ostentacion y riqueza como les hebreos, ó

adoptando un término medio entre la severidad del ático y la magnificencia del asiático, como los rodios.

Nosotros llamamos estilo *afrancesado*, *italianizado*, *germanizado*, etc. al que caracteriza la manera especial de escribir que tienen los franceses, italianos y alemanes.

188. Las reglas para adquirir un estilo propio y bueno se deducen de lo expuesto acerca de la Elocucion: ténganse en cuenta además las siguientes:

1.^a Observar profundamente la naturaleza de las cosas, objeto de la composición, adquiriendo un conocimiento claro y completo del asunto.

2.^a Estudiar constantemente los buenos autores y familiarizarse con su estilo sin apasionarse exclusivamente por ninguno de ellos.

3.^a Ejercitarse mucho en escribir, pues como dice Ciceron *stylus optimus dicendi magister*, la pluma es el mejor maestro para enseñar á componer. Acerca de este ejercicio debe aconsejarse que se escriba con detenimiento, que se corrija mucho y que se lime con sumo cuidado: *Sæpe stylum vertas*, borra á menudo, recomienda Horacio.]

Leccion XXX.

Teoria de la produccion literaria.—3.º El público.—189. Qué se entiende por público; sus clases.—190. Influencia del público sobre el artista y sus obras, y su fallo sobre éstas como resultado del gusto.—191. Concepto del gusto: su universalidad.—192. Diferencia entre el gusto y el concepto reflexivo de lo bello.—193. Critica literaria: objeto y fin de la misma.—194. Cualidades del critico [y condiciones de la critica.—195. Diversas especies de critica literaria: ventajas é inconvenientes de cada una.

(El tercer elemento que debemos estudiar en la produccion literaria es el *público* elemento activo-pasivo que contempla y juzga la obra y que al juzgarla, interviene de algun modo en su formacion.

189. Llamamos *público* al conjunto de individuos á quiénes el artista dirige sus obras y los que inmediatamente han de conocerlas y juzgarlas.

El público, para el objeto de nuestro estudio, se divide en *culto*, *aficionado* é *inculto*. El primero conoce los principios y leyes del arte suficientes para emitir un juicio razonado sobre la obra; el segundo tiene simplemente amor ó simpatía por el arte; y el tercero, que carece de las antedichas cualidades, considera la obra como simple entretenimiento.

Aunque el artista produce su obra para todas clases de público, claro está que debe preferir el aplauso de la primera al de la segunda y el de ésta al de la tercera.

190. Grande es la influencia que el público contemporáneo ejerce sobre el artista y sus producciones. La obra de arte no se halla aislada y en el conjunto ó serie de circunstancias que la motivan debemos apreciar, en primer lugar, el pensamiento capital ó tendencia peculiar del autor, pues todas las producciones de una misma persona tienen marcado parecido; en segundo, la escuela ó familia de artistas dominante en aquel tiempo y país; y en tercero, el mundo ó sociedad particular que rodea á los autores cuyo gusto corre parejas con la generación de su época. Así discurre Mr. Taine (1) que mantiene su doctrina con numerosos y acertados ejemplos, haciendo notar que Fidias, Ictino, los que levantaron el Partenon y los que crearon el Júpiter Olímpico eran hombres que representaban los sentimientos, creencias, hábitos y costumbres de sus contemporáneos, á cuyo calor aquellos fundieron sus ideales artísticos. Lo propio sucede con la que el crítico citado llama *grande época española*—siglo XVI y primera mitad del XVII—cuando el sol no se ponía en los dominios de nuestra patria, época de los grandes pintores, místicos, teólogos y dramáticos formados en los sentimientos que representaban á la sazón el ideal de la España de aquellos tiempos.

El público ejerce su influencia, primero, sobre el artista modificándole en su genio y tendencias, imponiéndole determinadas direcciones y gustos, y empeorando unas veces ó mejorando otras las disposiciones que le distinguen; y segundo, sobre la marcha general del arte, iniciando verdaderas corrientes en la vida de éste y efectuando importantes revoluciones en su historia.

El público revela esta influencia dando su fallo sobre las obras, mediante el ejercicio de una facultad especial que se llama *gusto*.

191. El *gusto* consiste en *percibir y sentir la belleza*.

Cuando el gusto se refiere á objetos que causan emoción estética, se llama *artístico*. Comienza por un acto instintivo de adhesión á la belleza y llega á depurarse y educarse á medida que adquiere hábito de contemplar objetos bellos y de distinguirlos de los feos.

Aunque el gusto es subjetivo y depende de numerosas circunstancias individuales que dificultan el que se constituya en

(1) Philosophie de l' Art: Leçons professées á l' École des Beaux Arts.

juicios universales y objetivos, puede afirmarse su *universalidad*, primero, porque lo bello gusta á todos, si por gusto se entiende el reconocimiento de las excelencias de la belleza; y segundo, porque existen juicios generales como el laudatorio que merece á todos la primorosa novela de Cervantes. De esta suerte se universaliza el gusto y se convierte en objetivo cuando la emocion caleológica se acompaña del juicio objetivo de lo bello, y se declara que la cosa gusta y es hermosa por su conformidad con la idea de la belleza y la apreciacion de sus cualidades estéticas, siendo el gusto en este sentido la manifestacion reflexiva, nó de la emocion caleológica espontánea de suyo, sino del conocimiento racional de lo bello y el fundamento de la *crítica*.

192. El gusto, á diferencia del concepto reflexivo de lo bello, es propio del público inculto y del aficionado que sólo forman un juicio subjetivo, fundado en la mayor ó menor bondad del gusto que les distingue y en el ligero análisis de la obra, pero nunca en principios científicos; mientras que el concepto reflexivo de lo bello, base de seguro juicio artístico, requiere verdadero y profundo conocimiento de la ciencia caleológica, conocimiento que es propio sólomente del público ilustrado y en especial de las personas que se dedican á la crítica.)

193. *Crítica*, en general, es el juicio que el hombre forma acerca de las cualidades y circunstancias de cualquier objeto.

Llámase *crítica artística* al juicio que se forma de los primores y defectos de las obras de arte, y al de las circunstancias que concurren en la produccion de ellas

Crítica literaria es la *crítica artística aplicada al juicio de las producciones literarias*.

La *crítica*, en el sentido que la tomamos, no debe confundirse con la *censura* y ménos aún con la *invectiva* , de suyo apasionada y violenta.

La crítica tiene por *objeto* apreciar las bellezas y deformidades de la obra juzgada y corregir los defectos de los autores guiándoles por el camino del buen gusto.

Su *fin* es mantener incólumes los buenos principios contra los extravíos de los artistas y del público, encauzar la inspiracion de los primeros y educar el gusto y las aficiones del segundo.

194. El crítico, si ha de ejercer con acierto su elevada mision, necesita ante todo un *conocimiento* profundo de la materia á que se refiere la cosa juzgada.

Ha de poseer, además, otras cualidades que pueden reducirse á las siguientes: *ciencia, sentimiento artístico, buen gusto é*

imparcialidad. Exige del crítico la primera sólido conocimiento de los principios fundamentales de lo bello y de las reglas y leyes del arte sobre que recaen sus juicios. La segunda requiere una sensibilidad exquisita y bien educada que ponga al crítico en aquellas condiciones en que se halló el artista al concebir y producir su obra. La tercera reclama que se sepa descubrir lo bello y separarlo de lo feo con la delicadeza y el acierto necesarios al alto fin de la crítica. Y la cuarta demanda cumplida justicia para la obra, sin que el crítico se deje llevar de móviles que perturben ó extravíen su juicio.

Las anteriores cualidades suponen en el crítico una *educación especial* además de la que es común á todo artista. Esta comprende, primero; *educación teórica*, ó sea el conocimiento de la ciencia de lo bello (Calología) y de cuantas con ellas se relacionan, el de los principios fundamentales del arte cuyas producciones se juzgan, el de su historia y de los procedimientos técnicos que le son propios, y el del medio sensible de expresión; segundo, *educación práctica*, es decir, aquel atento y constante estudio de los modelos artísticos y la frecuente contemplación de la belleza que dan al crítico buen gusto y exquisito sentimiento de lo bello. Contribuyen eficazmente á este resultado la esperiencia de la vida y el conocimiento del corazón humano.

La crítica requiere, además de las antedichas cualidades propias del crítico, las siguientes condiciones especiales:

- 1.^a Ha de fundarse en principios científicos:
- 2.^a No se limitará al juicio sintético de las obras, sino que ha de realizar también un detenido análisis de sus diversas partes.
- 3.^a Debe apreciar igualmente el mérito absoluto que el relativo de las producciones que juzga.
- 4.^a No ha de señalar solamente los defectos de la obra (crítica negativa), sino descubrir también sus bellezas (crítica positiva).
- 5.^a Tendrá presentes las condiciones, carácter y aptitudes del autor y las influencias de la sociedad en que se produce la obra.
- 6.^a Debe mantenerse apartada de las exigencias y preocupaciones del público.
- 7.^a No ha de confundirse con la sátira: *parcere personis, dicere de vitiis* será su lema.
- 8.^a El lenguaje de la crítica debe ser mesurado, severo sin acritud, enérgico sin violencia y digno siempre de la alta misión que el crítico desempeña.

195. La crítica literaria puede ser *filosófica*, *histórica* ó *compuesta*.

La *filosófica*, considerando la obra como un individuo en su género, sin tomar en cuenta las condiciones y circunstancias en que aparece y haciendo abstracción del tiempo y del espacio, la juzga mediante el ideal que traza á este género la Filosofía de la Literatura; la *histórica*, por el contrario, la aprecia en relación á la tradición literaria del pueblo en que aparece, y de la misma suerte á su autor, teniéndola como un hecho de la historia literaria más bien que como una determinación de un género abstractamente considerado; y la *compuesta*, síntesis de las anteriores, la juzga á la luz del ideal literario y á la vez en relación con la historia.

Las dos primeras, aisladamente consideradas, se hallan expuestas á graves errores y son deficientes para la misión de la buena crítica; la tercera es, sin duda, más justa y completa, pues lo que mirado en absoluto (crítica filosófica) carece de valor, lo tiene acaso en relación con su tiempo (crítica histórica), y los defectos de las producciones, históricamente juzgadas, se muestran y depuran á la luz de los filosóficos principios de la ciencia.



PARTE SEGUNDA.

Leccion XXXI.

Géneros literarios.—196. Variedad del arte.—197. Division en géneros.—198. Diferentes bases en que puede fundarse.—199. Por la forma de la composición: obras en prosa y verso.—200. Por su fondo: poéticas, oratorias y didácticas.—201. Exposicion de estos tres géneros literarios.—202. Analogias y diferencias entre ellos por su fondo y su forma.

La *segunda parte* de la asignatura se ocupa del conocimiento de los *géneros literarios*.

196. Constituyen la *variedad* del Arte literario los *géneros*, ó sea las diferentes composiciones que éste abraza, y que en él se estudian.

Conocidos ya los elementos de la obra, los procedimientos para su ejecucion y los factores que en su formacion intervienen, procede ahora el exámen de aquellas composiciones que son objeto del Arte literario, investigando la naturaleza de cada una y la preceptiva que les es propia.

Las reglas hasta ahora establecidas son comunes á toda composicion; las que en adelante preceptuemos serán peculiares ó propias de cada una de las obras literarias.

197. | *Géneros literarios* son ciertas agrupaciones naturales de composiciones, determinadas por los diferentes modos de produccion del Arte literario, segun los fines á que éste responde. Estos modos son tan diversos, que pueden considerarse como artes distintos, contenidos en la unidad de aquel.

198. Diferentes procedimientos se conocen para clasificar en géneros las obras literarias, ora atendiendo á su fondo, ora á la forma que las distingue.

199. | Por la *forma* se dividen en obras en *prosa* y en *verso*; clasificacion que hace referencia solamente á la construccion material de la frase, segun que los periodos del lenguaje sean

de diversa extension y medida, ó que se hallen sujetos á cierto ritmo y divididos en porciones simétricas de determinadas dimensiones.

Esta clasificacion, que se viene haciendo desde tiempo inmemorial, es inexacta y no caracteriza las obras literarias, por cuanto el verso no es de esencia á la poesia, y muchas composiciones, v. g. el drama, la fábula, la epístola, etc., se escriben indistintamente en verso ó en prosa, sin que la forma, variable de suyo, pueda señalarles puesto fijo en el Arte, y ménos dotarlas de aquel distintivo que diferencia á las unas de las otras con las que ninguna afinidad sostienen.

200. En cuanto al *fondo*, las obras literarias se dividen:

1.º Atendiendo al *fin* directo que les es propio, segun que éste sea la investigacion de la verdad, la expresion de la belleza ó la realizacion del bien, en *didácticas*, *poéticas* y *morales*. Esta clasificacion, basada en las facultades anímicas del hombre, tiene el inconveniente de que las denominadas obras *morales* son tan *didácticas* como las propiamente así llamadas, confundiendo e las unas con las otras.

2.º Mejor responde á las exigencias de una buena clasificacion, la que tiene como base ó fundamento de sí misma el *fin que el artista se propone* en la produccion literaria.

Segun que este fin sea la inmediata realizacion de la belleza, sin que anime al autor propósito diferente al puramente artístico, ó que aquel se sirva accidentalmente del Arte, tomándolo como instrumento ó medio para la consecucion de fines distintos al de la belleza, v. g. para la realizacion del bien ó la exposicion de la verdad, las obras literarias se dividen en dos géneros: uno que abraza las puramente *bellas*; y otro que comprende las *bello-útiles*. Las primeras forman el género *poético*; y las segundas, el *oratorio* y el *didáctico*.

En las composiciones *oratorias*, el artista expone la verdad valiéndose casi siempre de la palabra hablada, ó trata de mover al hombre á determinados actos que interesan á ciertos fines de la vida; en las *didácticas*, desenvuelve únicamente la verdad de la ciencia, sirviéndose por lo general de la palabra escrita.

201. Tres son los fundamentales géneros literarios: *Poético*, *Oratorio* y *Didáctico*. En el primero el artista se propone como objeto inmediato y directo la realizacion de la belleza, sin fin alguno ajeno al del Arte, ó subordinando á éste cualquiera otro diferente del de lo bello. He aquí porqué en la obra poética todo es bello, tanto el fondo como la forma. Mas en los géneros oratorio y didáctico el fin inmediato y particular del autor no es

la belleza, sinó la utilidad que se desprende de la exposicion de la verdad y de la manifestacion del bien, anteponiendo un fin útil al artístico, del que sólo se vale como instrumento ó medio para la ejecucion de su obra.

En efecto, las composiciones didácticas y oratorias no tienen de bellas más que la forma exterior; su fondo, su asunto, su objeto y su fin no son artísticos. Aunque la poesía no fuera más que pura *forma*, y se la pudiera confundir bajo este concepto con la didáctica y la oratoria, sépase que la forma tiene en la composicion poética propio valor y finalidad, que constituye verdadera creacion y que es fin de sí misma, lo que no acontece con la de los otros géneros. La oratoria y la didáctica hallan cabida en el Arte literario sólomente en cuanto realizan un fin bello en sus formas exteriores, y su estudio es en Literatura muy secundario al de la poesía.

202. Los géneros literarios se enlazan orgánicamente unos con otros: tienen la misma esencia, diversificada en cada uno, segun el fin que le es propio. Los elementos que distinguen á un género determinado no son exclusivamente suyos, sinó que los encontramos tambien de algun modo en los restantes. Aunque la belleza es el fin predominante de la poesía, la utilidad el de la didáctica y la combinacion de ambos el de la oratoria, obsérvese que hay belleza en la didáctica y utilidad en la poesía.

Diferéncianse á la vez unos de otros los géneros literarios por su fondo y su forma. La diferencia por su fondo se revela en el distinto fin que el artista se propone en cada uno de ellos; y por su forma, en cuanto se distinguen las formas imaginativas y rítmicas, propias de la poesía, de las puramente científicas, técnicas y prosáicas, que lo son de la didáctica, y ámbas á la vez de las que se denominan oratorias, ó que caracterizan al género oratorio.

Leccion XXXII.

Géneros literarios.—203. Género poético.—204. Qué se entiende por Poesía.—205. Distincion entre Poesía, Oratoria y Didáctica.—206. Objeto y fin de la Poesía.—207. Sus elementos.—208. A) Fondo de la obra.—209. Diferentes maneras de realizar la belleza.—210. Caracteres de la creacion poética.—211. Division de la Poesía: base para la clasificacion.—212. Juicio que nos merecen los llamados géneros poéticos compuestos ó de transicion.

203. Sabido ya cuántos y cuáles son los géneros literarios, vamos á comenzar su exámen por el *poético*, ó sea, por aquel que comprende las obras en las que el artista se propone como fin esencial é inmediato la realizacion de la belleza.

Lá preferencia de lugar que damos al estudio del género poético sobre el del oratorio y del didáctico está justificada, ya por ser el género propio y característico del Arte literario, ya por razones históricas que demuestran que la aparicion de aquel precedió á la de éstos.

Dividimos en dos partes el estudio de la Poesía: una *general*, que trata de los elementos de fondo y de forma de toda obra poética; y otra *particular*, que estudia cada una de las composiciones pertenecientes al género, estableciendo la preceptiva que les es propia.

204. *Poesía es el arte que tiene por fin esencial la realizacion de la belleza mediante la palabra rítmica.*

Decimos que la Poesía es *arte*, porque el poeta ejecuta sus obras conforme á determinadas prescripciones ó reglas que imprimen á la composicion un carácter peculiar; *que tiene por fin esencial la realizacion de la belleza*, porque no es otro el fin inmediato de la poesía, á diferencia del de la Oratoria y del de la Didáctica (§§ 199 y 200), y añadimos que esta realizacion tiene lugar *mediante la palabra rítmica*, porque la palabra es el medio de expresion del Arte literario (§ 3), y el lenguaje de que se vale la Poesía es un lenguaje especial, sonoro, armonioso, musical y rítmico, de conformidad con el fondo bello de la obra.

205. La Poesía es el género propio y verdaderamente literario, el género por excelencia; mientras que la Oratoria y la Didáctica son meras formas literarias de fines extraños al del arte que nos ocupa. En la obra poética todo es artístico, el fondo y la forma; todo es bello, desde la concepcion hasta la expresion por medio del lenguaje: las obras oratorias y didácticas, por el contrario, solo tienen de bellas sus formas exteriores

con que se revisten ideas y propósitos extraños al del Arte literario.

206. (El *objeto* de la Poesía es la realización de la belleza mediante la palabra rítmica; y su *fin*, el agrado ó delectación que lo bello produce en el alma humana.

Si bien la realización de la belleza y el placer que nos causa son objeto y fin de la Poesía, puede proponerse ésta, por su carácter representativo y expresivo, otros fines que no sean puramente artísticos, como el de la exposición de la verdad ó el de la realización del bien, difundiendo ideas religiosas, científicas, sociales, etc. siempre que estos fines se subordinen al inmediato de la obra poética.

207. Los elementos de la Poesía, según se desprende de la definición que de ella hemos dado, pueden reducirse á uno; la *belleza*, que debe campea soberanamente en toda la obra, lo mismo en el fondo que en la forma.

208. El *fondo* de la composición poética es la *belleza*, peregrina cualidad que tienen aquellos objetos y seres que expresan armónicamente en sus formas, y conforme con los fines de las facultades del alma, la fuerza ó vida que les anima, y cuya contemplación nos produce, sin juicio previo, una emoción agradable, pura y desinteresada (§ 62).

209. El poeta al realizar la belleza en sus obras se inspira, ya en la realidad del mundo exterior que le rodea, ya en la de su propio espíritu.

Si la fuente de inspiración es el mundo externo ú objetivo, el poeta *representa* en su fantasía la belleza de la realidad contemplada, pero modificándola y transformándola, libre é idealmente, conforme á su modo de sentir y de pensar, esto es, creándola de nuevo en cierta manera; si, por el contrario, se inspira en el mundo de su espíritu, *expresa* la belleza de su conciencia, la de los afectos que le agitan, ó la de las ideas que concibe. En el primer caso, realiza la belleza mediante la creación de las formas *representativas*; y en el segundo, valiéndose de las llamadas *expresivas*, formas que constituyen la *primera vestidura* de la composición poética.

Tiene además la Poesía una *segunda vestidura* propia de su medio de expresión, la *belleza musical* del lenguaje, la cual por sí sola carece de importancia, pero unida á la de las formas representativas y expresivas produce la emoción estética.

210. Los caracteres de la creación poética son; 1.º el ser *sintética* ó *comprensiva*; 2.º el *sentimiento* predominante que la distingue; y 3.º la *libertad* ó facultad de idealizar que el poeta disfruta.

Caracteres son éstos que diferencian al poeta del científico, porque el primero compone ó sintetiza la idea que ha de expresar, mientras que el segundo la analiza ó descompone; la obra poética es hija de la intuición, y la didáctica, de la reflexión; el sentimiento es alma de la poesía y fuente de inspiración, y en la didáctica poca ó ninguna importancia merece; y, por último, el poeta goza de la más amplia libertad ó facultad de idealizar, sin otras restricciones que las que le impone la naturaleza de las cosas ó la verosimilitud; en tanto que el científico debe someterse á las inquebrantables leyes de la obra didáctica.)

No obstante lo dicho, entiéndase que, si bien la obra poética debe ser hija de la inspiración y nó laborioso producto del entendimiento, todas las facultades del espíritu intervienen en su formación.

211. La Poesía se divide en géneros: la base para la división es la naturaleza de la concepción poética, según el orden de realidad que al poeta inspira.

Digimos (§ 208) que la poesía puede ser subjetiva ú objetiva, y añadimos ahora que, propiamente hablando, es las dos cosas á la vez. De aquí la clasificación que de ella se hace en *subjetiva ó lírica, objetiva ó épica y subjetivo-objetiva ó dramática*.

Conviene saber que el género lírico no es enteramente subjetivo, ni el épico objetivo; siempre en lo subjetivo hay algo de objetivo, porque el poeta no vive aislado de los hechos que constituyen la vida del mundo exterior, y en lo objetivo hallamos cierto subjetivismo, merced al sello personal que el artista imprime á su obra. Por tanto, al hablar del carácter que distingue á cada uno de los precitados géneros, diremos que el lírico, más que subjetivo, es *predominantemente subjetivo*, y el épico, *predominantemente objetivo*.

212. Los géneros enumerados se llaman *simples*, para diferenciarlos de aquellos en los que se enlazan ó mezclan los elementos de los anteriores, y que se denominan *compuestos* y también de *transición*.

Fórmanse éstos por combinación extraña: unos pertenecen por su fondo á un género fundamental y por su forma á otro diferente; en algunos sucede lo contrario. Aunque los preceptistas no se hallan conformes en la determinación de estos géneros, efecto sin duda de la dificultad que el asunto presenta, los principales ó más reconocidos son: el *satírico* (*Sátira*), el *bucólico* (poesía *Bucólica*) y el *novelesco* (*Novela*). Existe también otro que debe estudiarse en la poesía, más por su forma que por su fondo; éste es el *Didáctico* (poesía *Didáctica*).

Si bien damos cabida en nuestro estudio á los citados géneros *compuestos*, creemos que no son tales géneros propiamente hablando, ni composiciones poéticas con verdadera independencia, ó individualidades literarias si se quiere; sinó simplemente *elementos estéticos* que pueden hallarse en cualesquiera de los géneros literarios, particularmente en los poéticos. Así, por ejemplo, el elemento satírico, que ha dado nombre á la composición llamada *Sátira*, puede entrar, y de hecho lo encontramos, en la poesía lírica, épica y dramática, y en el género oratorio y en el didáctico.

Leccion XXXIII.

Elementos de la Poesía (continuacion).—213. B) En cuanto á su forma.—214. Forma interna.—Formas conceptivas ó imaginativas; idem expositivas.—215. Forma externa.—Formas expresivas.—216. Elocucion poética.—217. a) Estilo: imágenes, epítetos, descripciones, perifrasis, tropos y las llamadas figuras patéticas de pensamiento.—218. b) Licencias sintáxicas y prosódicas; alteracion de letras; latinismos, arcaísmos y neologismos; hipérbaton y repeticion de palabras.—Explicacion, ejemplos y reglas.

213. La *forma* de la obra es en poesía un elemento de gran importancia.

Siendo la obra poética una concepcion artística completa, con propia finalidad y penetrada en todos sus elementos por la idea y el sentimiento de lo bello, sus formas no se reducen á las meramente externas y expresivas, ni á las expositivas, sinó que constituyen verdadera creacion en la cual se encarna la idea que sirve de fondo á la composicion. La forma en poesía se confunde en algun modo con el fondo de la obra.

Presupuesto el conocimiento de las formas generales á toda produccion literaria, (Leccion XIV), nos ocuparemos de aquellas que son propias de la obra poética. Divídense éstas en *internas* y *externas*: las primeras son íntimas al fondo de la composicion, y casi se convierten en él por la belleza que atesoran; las segundas no guardan relacion tan íntima con la esencia de la obra, á la que sirven mas bien de ropaje exterior; ámbas, sin embargo, son indispensables en poesía.

214. A la forma interna pertenecen:

1.º Las *conceptivas* ó *imaginativas* (§ 90) que en poesía pueden reducirse á las siguientes:

1.ª Las *imágenes* en que el poeta lírico encarna sus pensamientos.

2.^a Las *acciones dramáticas* (divinas, humanas y divino humanas) y los sucesos de diversa índole (reales, ficticios ó mixtos) que son asunto de las composiciones épicas, dramáticas y novelescas.

3.^a Los cuadros *pictórico-descriptivos* de objetos naturales, y á veces de afectos humanos.

4.^a Los *símbolos y alegorías* en que personifica sus ideas el poeta.

2.^o Las formas *expositivas* (§ 91), por medio de las cuales se manifiestan y desenvuelven las anteriores. Tiene la poesía dramática una forma expositiva que le es peculiar, llamada *representacion*, consecuencia de la union de la poesía con otras artes.

215. La forma *externa* la constituyen las llamadas *expresivas* (§ 92), merced á las cuales se exterioriza la obra. Comprenden el estilo y el lenguaje de la poesía, ó sea la *elocucion poética*.

216. Los elementos de la Elocucion poética son el *estilo*, el *lenguaje* y el *ritmo*.

217. El sentimiento y la imaginacion, fuentes inagotables de la poesía, tienen su peculiar idioma, y son el fundamento del *estilo poético*. De aquí el que éste se distinga por la abundancia de *imágenes* (§ 126), de *epítetos* (§ 125), de *descripciones*, de *perífrasis*, *prosopopeyas* (§ 167), *tropos* (Lecciones XXVII y XXVIII) y de las llamadas *figuras patéticas de pensamiento* (§ 167).

218. La Poesía tiene tambien su *lenguaje* peculiar, lenguaje que, además de reunir las cualidades propias de toda obra literaria, ha de ser *ideal*, *libre* como la creacion artística á la que sirve de vestidura, *enérgico*, *nuevo* en cierto modo, y armonioso, musical ó *rítmico*.

La libertad que disfruta el lenguaje en este género literario autoriza al poeta para quebrantar muchas veces las reglas gramaticales, mediante el uso de las llamadas *licencias poéticas*. Ejemplos:

El aspereza de mis males quiero... (Artículo masculino en vez del femenino.)

GARCILASO DE LA VEGA.

La aroma más subida... (Artículo femenino en lugar del masculino).

MELÉNDEZ VALDÉS.

Despertó airado en Etna cavernoso.... (Supresion del artículo).

HERRERA.

Ese tu Señor que suspiramos... (En vez de *por quien*).

CARVAJAL.

Hasta dentro en palacio, en los reales.... (En por *de*).

DEL MISMO.

Impio honor de los Dioses, cuya afrenta.... (Por *impío*).

RODRIGO CABO.

La del que huye el mundanal ruido.... (En vez de *ruido*).

FR. LUIS DE LEON.

Y Mavorte dudoso se oscurece... (Sobra la sílaba *vo* de la palabra *Mavorte*).

HERRERA.

Que vió *desparecer* la blanca aurora... (Falta la *a* de la segunda sílaba de la palabra *desparecer*).

DEL MISMO.

En el lenguaje poético se admite también el uso de *latinismos*, *arcaísmos* y *neologismos*, que no se permitiría en otros géneros literarios. Ejemplos:

Cantó el *crinado* Apolo....

HERRERA.

¡Ay cuánto de fatiga!
¡Ay cuánto de dolor está presente
Al que viste loriga,
Al infante valiente,
A hombres y caballos juntamente! (1).

FR. LUIS DE LEON.

Y dél hablando *estó*.

MELÉNDEZ VALDÉS.

Y avaro el sol se niega á su *emisfero*

J. P. FORNER.

Los dorados *undivagos* cabellos....

MORATIN.

Murmullante te afanas....

MELÉNDEZ VALDÉS.

El *bipírbaton*, ó cambio de lugar que adoptan las partes de la oración, se permite en el lenguaje poético de manera

(1) Horacio, sabiamente imitado por el Maestro Fr. Luis de Leon, dice en su oda titulada *Nerei Vaticinium de Excidio Troje*.

Eheu! quantus equis, quantus adest viris
Sudor!... Quanta moves funera Dardanæ
Genti!..... Jam Galeam Pallas, et ægida,
Currusque, et rabiem parat.

que no sería tolerable en composiciones de otro linaje (1).
Ejemplo:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa....

RODRIGO CARO.

Las *Elegancias de lenguaje* (lección XX) se usan frecuentemente en poesía. Ejemplos:

Filís un tiempo mi dolor sabía;
Filís un tiempo mi dolor lloraba;
Quisome un tiempo, más agora temo,
Temo sus iras.

E. M. VILLEGAS.

¡Guerra! clamó ante el altar
El sacerdote con ira;
¡Guerra! repitió la lira
Con indómito cantar:
¡Guerra! gritó al despertar
El pueblo que al mundo aterra;
Y cuando en hispana tierra
Pasos extraños se oyeron,
Hasta las tumbas se abrieron
Gritando: «¡venganza y guerra!»

B. LÓPEZ GARCÍA.

Reglas.—1.^a Los adornos que constituyen el estilo poético deben emplearse con discreta oportunidad, esto es, de acuerdo con la índole del asunto y la especial situación del poeta (2).

2.^a El lenguaje de la obra poética ganará en mérito y corrección cuanto más limpio se halle de las llamadas *licencias*, de las cuales deberá el poeta prescindir siempre que pueda hacerlo. Las mejores composiciones son aquellas que no contienen licencia alguna (3).

3.^a Ciertas frases, como *sin embargo*, *por cuanto*, *no obstante*, *por eso*, *á pesar de qué*, *en consecuencia*, *según queda dicho* y otras á este tenor, y ciertos vocablos, v. g. los adverbios acabados en

(1) Los culteranos abusaron grandemente del hipérbaton ó violenta trasposición en la colocación de las palabras, dando lugar á que el encaregado autor de la *Gatomaquia* ridiculizase aquella manía en los graeciosos versos siguientes:

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

(2) Toda la teoría de la elocuencia poética se reduce á saber bien quién es el que habla, los que escuchan, lo que se intenta persuadir, y arreglar el estilo por estas relaciones.—Marmontel.—*Éléments de Littérature*.

(3) Quevedo, hablando de estas licencias, dice que no tienen otro misterio que el no haber en el verso la sílaba ó sílabas suprimidas.—*Prólogo á las Poesías del Bachiller Francisco de la Torre*.

mente, y los sustantivos abstractos derivados de los adjetivos en *able*, *ible*, son, por lo prosáicos y vulgares, impropios del lenguaje poético, excepcion hecha del de aquellas composiciones que llevan marcadísimo tinte familiar, por ejemplo: la comedia y las obras jocosas; es decir, que en poesía deben evitarse los *prosaismos*.

Francisco de Rioja, uno de los más correctos de nuestros poetas, dice hablando de un clavel:

Ornato, lustre y vida
Del más hermoso *pelo*
Que corona nevada y tersa frente....

La palabra *pelo* es baja, prosáica y desluce el mérito de estos versos. Más acertado estuvo al elegir la voz *cabello*, cuando dijo:

Para las hojas de tu crespo seno
Te dió Amor de sus alas blandas plumas,
Y oro de su *cabello* dió á tu frente.

Lección XXXIV.

Elocucion poética: (continuacion).—219. c) Ritmo.—Qué se entiende por ritmo ó versificación.—¿Qué es verso?—**220. El verso ¿es de esencia á la obra poética?**—**221. Principales sistemas de versificación.**—**222. Diferencias entre las métricas clásico-antiguas y las modernas.**

El lenguaje poético, privativo del Arte más bello que la Literatura comprende, agrega á las excelencias de la Elocucion de las obras literarias en general, especialísimas cualidades estéticas que le distinguen del de otros géneros diferentes, sometiéndose á una ley musical, fija y constante, que se llama *ritmo* ó *versificación*.

219. El *ritmo* es otro elemento que distingue á la elocucion poética.

Ritmo es "la duracion normal y gradualmente repetida de las vibraciones de un cuerpo sonoro." El ritmo, aplicado á la emision de la voz humana, introduce en ella un elemento verdaderamente musical que se manifiesta en la *medida*, el *movimiento*, la *tonalidad*, la *melodía* y la *armonía* de la palabra.

La *medida* es la determinacion de las partes del ritmo con relacion á una unidad que en la palabra escrita se representa por la sílaba. El *movimiento* expresa el grado de intensidad del espíritu por la rapidez ó lentitud de la elocucion, y se significa en los acentos oratorios. La *tonalidad* ó el *tono* es la clave que

adoptamos y dentro de la cual hemos de dar á la voz la elevacion ó depresion que exija la enunciacion de los pensamientos. De aquí la *modulacion* del sonido, ó cambio de tono producido por el cambio de ideas ó sentimientos expresados. *Melodía* es el resultado del cumplimiento de las leyes rítmicas. La *armonía* (§ 132) depende, además de los sonidos, del orden y concierto de las ideas.

El lenguaje rítmico es hijo de la música. Esta y la poesía vivieron en remotos tiempos unidas como hermanas gemelas, y los poetas cantaban ó recitaban sus composiciones acompañándose de algun instrumento músico. La denominacion de *lírico*, que aún damos en el día á uno de los géneros poéticos, nos prueba la union íntima de aquellas artes. Cuando en tiempos posteriores la poesía y la música se separaron, y cada una vivió con propia independenciam, la primera quedó contagiada del elemento musical de la segunda, de cuyo elemento es manifestacion evidente la *versificacion*.

(*Versificacion* es "la artificiosa y constante distribucion de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones;" y *verso*, "cada una de estas porciones, sujetas á ciertas medidas."

220. Háse creído vulgarmente que el ritmo ó versificacion es elemento *esencial* ó cualidad inexcusable del lenguaje poético, error que vamos á refutar ligeramente.

Toda persona entendida y de buen gusto tiene y tendrá siempre como poéticas obras escritas en prosa, v. g. la afamada *Novela* de Cervántes, *El Telémaco* de Fenelon y *Los Mártires del Cristianismo* de Chateaubriand; por el contrario, nunca merecerán á los doctos el dictado de poéticas, aunque se hallen en verso, obras como la *Cirujía Rimada* de Diego de Cóbos y ciertos *romances* de guapezas y desafueros.

La versificacion no es esencial á la poesía (1). La forma expositiva de la obra poética estriba, más que en el verso, en el estilo propio y característico del género; en efecto, si despojamos del verso á una composicion verdaderamente poética, y conservamos intactos los adornos de su estilo (imágenes, epítetos, tropos, elegancias del lenguaje, armonía del periodo, etc.) el pensamiento estará expresado siempre con magestad y grandeza, y encontraremos donde quiera esparcida la inspiracion del autor: *disjecti membra poetæ*, como dice Horacio.

(1) Neque enim concludere versum
Dixeris esse satis: neque si quid scribat, uti nos,
Sermoni propiora, putes hunc esse poetam....

(La obra poética es una creación bella tanto en el fondo como en la forma; y no basta para esto que sea bello aquel elemento de su lenguaje, que llamamos ritmo, sino lo son igualmente la idea ó asunto, las formas conceptivas y el estilo.)

Dedúcese de lo anteriormente expuesto, que no solamente el verso, sino también la *prosa* puede ser forma de expresión de la poesía, siempre que la prosa tenga un lenguaje especial, abrigado por las galas y primores del Arte literario, es decir, que sea una prosa estética, propia de la índole bella de la obra poética.

No obstante lo dicho, sépase que la versificación es, sinó esencial á la poesía, al ménos su más hermosa y adecuada vestidura, y que la obra poética que agregue la belleza del verso á lo bello del asunto, de las formas conceptivas y del estilo, será aún más bella que si estuviera escrita en prosa.

221. (No todos los pueblos han tenido iguales sistemas de versificación, por haberse sometido á diferentes leyes y fundamentos el lenguaje rítmico.)

Los primeros y más sencillos sistemas métricos se fundan en el *ritmo ideal*, esto es, en la correspondencia simétrica de los pensamientos, lo que viene á ser una simple modificación de la prosa, y no llega á constituir verdadero ritmo musical. Esto se observa en el llamado *paralelismo hebreo* que consiste en dividir cada periodo en dos, por lo comun de miembros iguales que se corresponden el uno al otro en significación y sonido. En el primer miembro se expresa un sentimiento que en el segundo se amplifica, se repite en terminos diferentes, ó se contrasta con su opuesto, pero de manera que se guarde la misma estructura y casi el mismo número de palabras. Ejemplos:

- 1.er miembro. Cantad al Señor un nuevo cántico:
- 2.º idem. Cante al Señor toda la tierra.
- 1.º Cantad al Señor y bendecid su nombre:
- 2.º Anunciad su salud de día en día.
- 1.º Anunciad entre las naciones su gloria:
- 2.º En todos los pueblos sus maravillas.

DAVID.—SALMO XCV. v s. 1, 2 y 3.

Otro sistema métrico, con mayor carácter musical que el paralelismo, es la *aliteración* que se limita á servirse de palabras que comienzan con una misma letra, v. g. *machina, multa, minax, minatur maxima muris*. La primitiva poesía de los pueblos septentrionales ofrece repetidos ejemplos de este sistema, conocido también de los griegos y latinos.)

Los sistemas métricos que merecen realmente nombre de tales, son el de los griegos y latinos y el de las modernas literaturas. Fúndase el primero en la cantidad silábica y el acento; y el segundo en el número de sílabas, en el acento y su colocación y en la rima (1).

La versificación griega y latina, particularmente la primera, dividiendo las sílabas en largas y breves y mezclando unas con otras, se basaba en la *cantidad silábica*, esto es, en el mayor ó menor tiempo que se empleaba en pronunciar la sílaba en el verso. Hay, sin embargo, una diferencia digna de notarse entre ambos sistemas métricos. En el primero la cantidad silábica, aparece pura y sin alteración alguna, mientras que en el segundo no se manifiesta con tanta precisión, y desaparece á medida que la literatura latina camina á su decadencia. El *acento prosódico* es otro elemento de las métricas clásico-antiguas, si bien es de advertir que en la latina se muestra más ostensible que en la griega, y que va predominando á la vez que se pierde la cantidad silábica. En los siglos III y IV había ya desaparecido de la métrica latina la verdadera cantidad silábica según opinión de los gramáticos Probo, Diomedes y Servio, declarando éste que no distinguía las sílabas largas de las breves, y que sólo notaba el acento en la pronunciación de ellas. San Agustín (2), hablando de la cantidad silábica, la llama "inveterata consuetudo", añadiendo "valet quidquid valet autoritas."

Es indudable que, en el intervalo de tiempo que media desde que la lengua latina declina á su ocaso hasta que nacen las lenguas modernas, y con éstas las nuevas métricas, aparecen poco á poco los elementos que á las últimas distinguen, según puede observarse en algunos himnos litúrgicos del siglo IV. Sirva de ejemplo el siguiente atribuido á San Ambrosio:

O Rex eterne domine,
Rerum creator omnium,
Qui eras ante sæcula,
Semper cum patre filius,
Qui mundi in primordio
Adam plamasti hominem
Cui tuæ imagini
Vultam dedisti similem....

En cuyo himno echamos de ménos la cantidad silábica, base de las métricas griega y latina, y notamos la aparición del

(1) La *rima*, sin embargo, no es elemento esencial en todas las métricas modernas, pues la castellana, por ejemplo, prescinde de ella en los versos llamados *sueltos* ó *libres*.

(2) *De Musica*.—Lib. II.

número constante de sílabas, del acento y su colocacion, y como el comienzo de la asonancia, vislumbrándose la rima, que son los elementos de las métricas modernas.

222. Las diferencias entre las métricas clásico-antiguas y las modernas son fáciles de apreciar, según lo anteriormente manifestado. La *cantidad silábica*, base y fundamento de aquellas, no tiene lugar en éstas, ó se ofrece en tan ligerísimos vestigios que apenas puede notarse; en cambio el *acento eufónico*, elemento importante y comun á todos los sistemas métricos modernos, y la *rima* no se hallan en los antiguos, al ménos como sistema de verificacion.

Por último, los griegos y romanos medían sus versos por *piés*, que así llamaban á una reunion de sílabas, todas largas, ó breves, ó mezcladas las unas con las otras; y nosotros para nada tenemos en cuenta el número de piés del verso, y sí solamente el de sílabas de que éste se compone.

Leccion XXXV.

Métrica castellana—223. Elementos del verso castellano.—224. A) Número constante de sílabas.—225. Division de las sílabas prosódicamente consideradas.—226. Reglas para distinguir las largas de las breves.—227. Idem para contar su número en el verso: excepciones.—Licencias poéticas y el acento prosódico de la última palabra del verso: explicacion y ejemplos.—228. Diferentes clases de versos por el número de sílabas que los componen: grupos en que pueden dividirse.

La *métrica castellana* tiene por objeto el estudio de los elementos que componen el verso castellano y el conocimiento de las diversas combinaciones á que los versos dan origen.

223. Los elementos del verso castellano son: *el número fijo y constante de sílabas, el acento y su colocacion y la rima*. Llámase *esenciales* á los dos primeros, porque sin ellos no puede existir el verso; y *accidental* al último, pues hay versos que no tienen clase alguna de *rima*, como sucede con los denominados *suelos ó libres*.

224. Según la definicion que del verso hemos dado (§ 219), el número constante de sílabas es elemento esencial de éste. La prosa, libre de suyo en el número de sílabas que forman las palabras que constituyen las frases y los periodos de la obra, se diferencia del verso en que en éste las palabras que lo componen

se someten á un número constante de sílabas, distribuyendo la obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones.

Las sílabas, para los efectos del verso, se consideran prosódicamente divididas en *largas* y *breves*. Sílaba *larga* es aquella en la que al pronunciarla cargamos ó elevamos la voz, ó sea la sílaba que lleva acento; y *breve*, por el contrario, aquella en que no cargamos ni elevamos la voz cuando la pronunciamos, esto es, que no lleva acento. Son largas, por ejemplo, la *a* de *Cándido*, la *i* de *María* y la *o* de *Salvador*; y breves, las vocales que constituyen las otras sílabas de las palabras citadas. Las que nosotros llamamos sílabas largas y breves no tienen que ver nada con las así denominadas por los griegos y latinos. Sílaba larga para éstos era aquella en cuya pronunciación empleaban doble tiempo que en la breve. Nuestros versos, bajo este punto de vista, no tienen afinidad alguna con los versos griegos y latinos, á pesar de los esfuerzos que para probar lo contrario hicieron Villegas y Luzan, prácticamente el primero, y teóricamente el segundo.

226. En castellano se tienen como sílabas *largas*: 1.º las que se componen de *monosílabos*, v. g. *plan*, *té*, *sí*, *voz*, *luz*; 2.º las formadas por *diptongos* y *triptongos*, v. g. *Dios*, *ley*, *soy*; 3.º las que son resultado de *contracciones*, como *del* por *de el*, *al* por *á el*; 4.º aquellas que llevan *acento*, el cual en castellano acompaña siempre en realidad á la penúltima sílaba, por ejemplo: la *a* de *sonrosado* la *e* de *pureza*, la *i* de *suspiro*, la *o* de *torre* y la *u* de *muro*. Gómez Hermosilla pretende que son también largas en castellano las sílabas compuestas de una vocal seguida de dos consonantes de las cuales la primera se junta con ella al deletrear, y la segunda, con la vocal siguiente, á las cuales llama sílabas largas por posición, v. g. las que forman la *u* y la *a* de *repugnancia*; pero tales sílabas no tienen en castellano la importante significación que se les daba en latín.

Las reglas generales establecidas llevan consigo las excepciones siguientes: 1.ª es *breve* la sílaba formada por *diptongos* y *triptongos*, cuando ésta es final de la última palabra del verso. v. g. "Záide como la arrogancia"; 2.ª lo es igualmente la sílaba formada por *contracción* cuando ésta desaparece por la licencia llamada *sinalefa*, como se observa en el siguiente verso: "Y por tu gran valor y hermosura"; y 3.ª son también breves las sílabas que tienen *diptongos*, si éstos se disuelven por una licencia que se denomina *diéresis*, ejemplo: "Con un manso rüido".

227. El número de sílabas que componen el verso se cuenta por el de *vocales* que tienen las palabras que lo forman, de

suerte que habrá tantas sílabas como vocales contengan las palabras del mismo. Este verso: "*Si de mi baja lira*" tiene siete sílabas, porque siete son las vocales de que se compone.

La regla general sentada para contar el número de sílabas del verso se somete á las excepciones siguientes:

1.^a las vocales de los diptongos y triptongos se cuentan por una sola. Así, por ejemplo, las dos vocales del diptongo *bios* en el verso "*Los pocos sabios que en el mundo han sido*" se cuentan por una.

2.^a Las llamadas *licencias poéticas ó prosódicas* alteran también la regla general. Estas son tres, *sinalefa*, *diéresis*, y *sinéresis*. La *sinalefa* se comete cuando, acabando una palabra con vocal y comenzando la siguiente también con vocal, se pronuncia tan rápidamente la primera que casi se confunde con la segunda, en cuyo caso la sílaba formada por la vocal suprimida no se toma en cuenta en el número de sílabas que tiene el verso. Ejemplos:

Cantemos al Señor que en la llanura....

HERRERA.

Estoy pensando en medio de mi engaño....

EL MISMO.

Quisome un tiempo, más agora temo....

VILLEGAS.

Algunas veces no se comete la *sinalefa*; v. g.

Y por tu gran valor y hermosura....

GARCILASO DE LA VEGA.

La *sinéresis* consiste en hacer diptongo dos vocales que, según la pronunciación ordinaria, forman dos sílabas, de modo que aquellas dos se cuentan en el número de sílabas del verso por una sola. Ejemplo:

Impío honor de los Dioses, cuya afrenta....

CARO.

Fuerza de tu beldad sería cantada.

GARCILASO DE LA VEGA.

La *diéresis* se comete cuando se disuelve un diptongo y hacemos dos sílabas de dos vocales que formaban una sola, en cuyo caso debemos contar como sílabas diferentes cada una de las vocales que componían el diptongo. Ejemplos:

¡Que descansada vida

La del que huye el mundanal ruido....

FR. LUIS DE LEON.

Huyo de aqueste mar tempestuoso.

EL MISMO.

3.^a El acento de la palabra final del verso, segun que ésta lo lleve en la última ó antepenúltima sílaba, altera tambien la regla general sentada.

Las palabras, con relacion al lugar que ocupa en ellas la sílaba acentuada, se denominan *llanas*, *agudas* y *esdrújulas*. Son de la primera clase aquellas que tienen el acento en la penúltima sílaba; v. g. *alegría*, *occidente*, *suspiro*; de la segunda las que lo llevan en la última, como *ruiseñor*, *compás*, *infeliz*, *virtud*; y de la tercera, aquellas que lo tienen en la antepenúltima, v. g. *plácido*, *atmósfera*, *oropéndola*.

Dejamos dicho que en castellano toda palabra lleva realmente el acento en la penúltima sílaba, de modo que cuando la palabra final del verso es *llana* no altera la regla general; más cuando es *aguda* la sílaba acentuada vale por dos, pues la voz se prolonga al pronunciarla, y en este caso hay que contar en el verso una sílaba más de las que aparentemente contiene; y cuando es *esdrújula*, la sílaba ó sílabas que median desde la acentuada hasta la última de la palabra se suprimen para los efectos de la medida del verso; porque la voz pasa tan rápidamente desde la sílaba acentuada hasta la final de la palabra que casi no se percibe la pronunciacion de las sílabas intermedias. Ejemplo:

Verás oropén(do)las—Verso que tiene 8 sílabas, pero que por terminar con palabra esdrújula consta solamente de 7.
Preciosas y bellas—Verso de 7.
Y lindas doncellas—Id: de 7.
Vestidas de tul (e)—Id: de 6, más como termina con palabra aguda tiene en realidad 7.

De modo que el anterior ejemplo es de versos de siete sílabas, por más que el primero y el cuarto tengan aparéentemente ocho sílabas aquel, y seis éste.)

228. Los versos castellanos reciben su nombre por el número de sílabas que los componen; así llamamos *bisílabos* á los que constan de dos sílabas, *trisílabos* á los de tres, *cuadrisílabos* á los de cuatro, *pentasílabos*, á los de cinco, *hexasílabos* á los de seis, *eptasílabos* á los de siete, *octosílabos* á los de ocho, *encasílabos* á los de nueve, *decasílabos* á los de diez, *endecasílabos* á los de once, *dodecasílabos* á los de doce, etc.

En el parnaso español los metros que actualmente se usan tienen desde dos hasta catorce sílabas inclusive, y de éstos los más favorecidos por los poetas son los *hexasílabos*, destinados á las *endechas* y las odas *eróticas*, los *eptasílabos* á las anacreónticas, los *octosílabos*, que se acomodan á toda clase de asuntos, los *decasílabos*, propios para los himnos patrióticos, y los *endecasílabos*, en

los que se escriben las composiciones de mayor importancia. Pero los más frecuentemente usados de todos ellos son el *octasílabo* y el *endecasílabo*. El primero, llamado *verso nacional*, es adecuado á toda clase de composiciones desde las más populares hasta las de cierta importancia; en él están escritos nuestros romances, ese collar de perlas de la literatura patria, y la producciones dramáticas de nuestros clásicos, justamente envidiadas por las naciones cultas. El *endecasílabo*, de origen italiano, traído al parnaso español por Juan Boscan, y propagado por Garcilaso de la Vega (1), es verso que por la libertad y soltura que le son propias, por sus variadas cesuras, sus cortes graciosos y naturales, su diversa colocacion de los acentos, su sonoridad y su combinacion con versos de diferente clase, se presta á todo género de asuntos, reservándose generalmente para aquellos de más alta significacion y valor.

Los versos de dos, tres, cuatro y cinco sílabas tienen escasa importancia, y son más bien un juguete del poeta. Del de nueve, apenas encontramos muestras en la poesía castellana. Los de doce y de catorce son muy poco usados en el día; á los primeros se les llamó antiguamente de *arte mayor*, y á los segundos se les conoció con el nombre de *alejandrinos*: con ambos comenzó á ensayarse la musa castellana.

Sébase que en castellano no tenemos versos de una sílaba, porque como ésta ha de estar forzosamente acentuada, resulta, segun dejamos dicho, que vale por dos, de manera que forma verso de dos sílabas.

En la leccion inmediata pondremos ejemplos de las antedichas clases de versos.

Algunos retóricos dividen en dos grupos los versos citados: uno, que comprende aquellos que constan de dos hasta siete sílabas inclusive; y otro, que abraza los que se componen desde ocho hasta catorce. Lllaman á los de la primera clase versos de *arte menor* de *pie quebrado* ó *redondillos*, y designan á los de la segunda con el nombre de *enteros* ó de *arte mayor*.

(1) Si bien es cierto que ántes de Boscan y de Garcilaso encontramos en la poesía castellana algunos ensayos de verso endecasílabo, lo es igualmente que estos ensayos aparecen pocos en número y como hechos al acaso, perteneciendo á los citados ingenios la gloria de aquella innovacion.

Leccion XXXVI.

Elementos del verso castellano: (continuacion).—229. B) Acento y su colocacion.—¿Es necesario el acento para la formacion del verso?—Explicacion y ejemplos.—230. Lugar de los acentos en las diferentes clases de versos.—231. Pausas de cesura; diferencia de las de sentido.—232. Conveniencia de las pausas de cesura y su determinacion en el verso endecasílabo.—233. Ejemplos de las diferentes clases de versos castellanos.

229. Otro elemento del verso castellano es el *acento* y su debida colocacion en las sílabas que deben llevarlo; así lo hemos visto al determinar los elementos que distinguen á las métricas modernas de las clásico-antiguas.

Aunque el acento tenía su importancia en los sistemas métricos griego y latino, sin embargo, no era tanta como la que tiene en los de las modernas literaturas, ó por lo ménos el acento en éstas es de índole diferente del de aquellas. En efecto, en castellano entendemos por acento la elevacion que toma la voz al pronunciar la sílaba que lo lleva, es decir, que nuestro acento es *eufónico*, á diferencia del de los griegos y latinos, que podemos llamar *cronológico*, por que consistía en el mayor ó menor tiempo que aquellos empleaban en pronunciar las sílabas.

No basta el número constante de sílabas para la formacion del verso, sinó que es absolutamente necesario el *acento* en determinadas sílabas para que aquel se produzca, como prácticamente se demuestra en el ejemplo siguiente:

Corrientes aguas, puras, cristalinas....
Cristalinas aguas, puras, corrientes....
Puras aguas, cristalinas corrientes....

Cada uno de estos tres renglones tiene igual número de sílabas que los otros, es decir, que el número de sílabas es el mismo en cada uno de ellos; y, sin embargo, el oído nos dice que el primero es verso, y que los otros dos no lo son. ¿En qué consiste? En que las sílabas pares llevan acento en el primero, y en el segundo y tercero nó.

230. Precisemos ahora las sílabas acentuadas que tienen los versos de las diferentes clases que hemos mencionado en la leccion anterior.

Podemos sentar para ello dos reglas generales: 1.^a todo verso lleva indefectiblemente acentuada la penúltima sílaba de

la palabra final; y 2^a a los versos pares tienen generalmente el acento en las sílabas impares y vice-versa. Esta segunda regla se halla sujeta á varias excepciones, pues es difícil precisar en ciertas clases de versos las sílabas acentuadas.

El verso *bisílabo* tiene el acento en la sílaba primera; el *trisílabo* en la segunda; el *cuadrisílabo* en la primera y tercera; el *pentasílabo* en la primera ó segunda y en la cuarta, el *hexasílabo* en la segunda y quinta; el *eptasílabo* no necesita rigorismo en la colocacion del acento, si bien suena mejor cuando lo lleva en las sílabas pares; el *octosílabo* no tiene sílabas determinadas para el acento cuya colocacion pende del buen oído del compositor, y el *encasílabo* lo lleva generalmente en las pares. El *decasílabo* es de dos clases: el de la primera tiene los acentos en las sílabas tercera, sexta y novena; y el de la segunda, en la cuarta y novena, y algunas veces en la segunda y sétima. El *endecasílabo* puede ser tambien de dos clases: el de la primera, que es el más usado y conocido, lleva los acentos en las sílabas pares, aumentando en armonía á medida que es mayor el número de éstas acentuadas; y el de la segunda, denominado *sáfico*, se distingue del anterior por tener una cesura despues de la quinta sílaba. El *dodecasílabo* y el de *catorce* sílabas, que en rigor constan el primero de dos versos hexasílabos y el segundo de dos eptasílabos, llevan los acentos en las sílabas que indicamos al hablar de éstos.

231. Llámanse *pausas de cesura* á los descansos ó incisiones que la voz hace en determinadas sílabas de los versos cuando éstos se recitan. No deben confundirse con las pausas de sentido ó gramaticales que se precisan por signos ortográficos, con las que nada tienen que ver aquellas, que son hijas de la armonía ó sonoridad del verso, y que muchas veces van donde el sentido no pide ninguna; cuando ámbas coinciden, el verso resulta más armonioso. Ejemplo de pausas de cesura, indicando por medio del signo — el lugar de ellas:

Fabio, las esperanzas—cortesanas
Prisiones son,—do el ambicioso muere,
Y donde al más astuto—nacen canas.
FERNÁNDEZ ANDRADA.

232. Sabido lo que son pausas de cesura, fácilmente se comprende su conveniencia é importancia en los versos. Merced á ellas el recitado de éstos adopta cierta variedad que realza la armonía de la versificación, dándole un carácter musical que recrea dulcemente el oído. Nada más opuesto á este fin que la fastidiosa monotonía que resulta de la recitacion de aquellos versos que no tienen bien marcadas las pausas de cesura.

El verso *endecasílabo* es en el que más se revelan las pausas de cesura, y el que las admite en diferentes lugares, efecto de lo cual posée la armonía y fluidez que le son características. Las pausas de cesura pueden tener lugar en esta clase de metro despues de la cuarta, quinta, sexta, sétima y octava sílabas, debiendo advertir que la mayor parte de ellas van despues de la sétima y de la quinta, algunas despues de la sexta, y pocas despues de la cuarta y octava.

En los versos de *emistiquios iguales ó bipartitos*, cuales son los de diez, doce y catorce sílabas, las pausas de cesura cáen despues de la quinta, sexta y sétima sílabas respectivamente. En el llamado *sáfico* vá despues de la quinta, segun dejamos expuesto.

233. Ejemplos de las diferentes clases de versos castellanos,
De dos sílabas:

Vé
Que
Ya
Lento
Soplo
Blando,
Dando
Va.
Parda
Nube
Tarda
Sube:
Tinta
Roja
Pinta
Y da
Al cielo
Fulgor
Y al suelo
Color.
La niebla
Que puebla
La hueca
Region
Se trueca
Ahogada
En lumbre
Rosada,
Que dora
La cumbre
Del verde
Peñon.

ZORRILLA.

De cuatro:

A una Mona
Muy taimada
Dijo un día
Cierta Urraca:

Si viniéras
A mi estancia,
¡Cuántas cosas
Te enseñara!

IRIARTE.

De cinco.

Nunca un pelmazo
Llega á entender
Lo que no cuadra
A su interés.

MORATIN.

De seis:

El aire era un velo
De ricos colores.
Brotaban las flores
A impulso del sol;
La noche tranquila,
Que en paz me velaba,
Del cénit colgaba
Su turbio farol.

ZORRILLA.

Temblando de miedo
El monge le escucha:
Caló su capucha,
Y al coro marchó;
Sonó la campana,
La antorcha sombría
Con lenta agonía
La luz apagó.

AROLAS.

De siete:

Agora que síave
Nace la primavera,
¿No ves cómo las gracias
De rosas mil se llenan?
¿No ves cómo las ondas
Del ancho mar quietas
Aflojan los furoros
Y amigas se serenan?

E. M. DE VILLEGAS.

Pobre barquilla mía
Entre peñascos rota
Sin velas desvelada
Y entre las olas sola.

Igual en las fortunas,
Mayor en las congojas,
Pequeña en las defensas
Incitas á las ondas.

LOPE DE VEGA.

De ocho:

Non es de sesudos homes,
Ni de infanzones de pró,
Facer denuesto á un fidalgo,
Que es tenuto más que vos;
Non los fuertes barraganes
De vuestro ardid tan feroz
Prueban en homes ancianos
El su juvenil furor.

ANÓNIMO.

Pídeme, bella sultana,
Mis joyas y mis bajeles,
La mina que tiene Argana,
Del Tibet chales y pieles;
Y los pájaros pintados
Que si el amor los desvela
Forman nidos elevados
En pimpollos de canela.

AROLAS.

De nueve:

Si querer entender de todo
Es ridícula presuncion,
Servir sólo para una cosa
Suele ser falta no menor.

IRIARTE.

De diez:

Nobles hijos de Esparta y Atenas
De la patria la voz escuchad,
Y rompiendo las viles cadenas
Guerra á muerte al tirano gritad.

MARTINEZ DE LA ROSA.

Nací entre juncias—en Alfarache
Donde una loba—fué mi nodriza:
Cual su lustrosa piel—de azabache
Péino una trenza—sedosa y riza.
Yo aprendí en medio—de aquellas lomas
La habla trinada—de los jilgueros,
Y la habla amante—de las palomas,
De las abejas—y los corderos.

ZORRILA.

De once:

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 porfia
En nuestro engaño—inmóviles vivimos.

FERNÁNDEZ ANDRADA.

Dulce vecino—de la verde selva,
Huésped eterno—del abril florido,
Vital aliento—de la madre Venus.....

ESTÉBAN M. VILLEGAS.

De doce:

De largo reposo—dictándoles leyes
Alzaste los montes—jigantes dormidos;
Poniendo en algunos—á guisa de reyes
Diademas de fuego—volcanes temidos.

AROLAS.

De catorce:

Señor, yo te conozco;—la noche azul, serena,
Me dice desde léjos:—«Tu Dios se esconde allí.»
Pero la noche oscura,—la de nublados llena,
Me dice mas pujante:—«Tu Dios se acerca á ti.»

ZORRILLA.

Son tan poco usados los versos de trece sílabas que nos creemos dispensados de poner ejemplos de esta clase.

Leccion XXXVII.

Elementos del verso castellano.—234. C) Rima: su origen.—235. Diversas clases de rima: explicacion y ejemplos de cada una,—236. ¿Porqué es la rima elemento accidental del verso?—237. Preceptiva para las composiciones de versos consonantes, asonantes y libres.

234. Llámase *rima* "la igualdad ó semejanza en la terminacion de dos ó más dicciones."

La rima, como elemento de versificacion, aparece en la Edad Media, y viene á ser una compensacion del carácter musical que tenían los sistemas métricos antiguos, y del cual carecen los modernos. La encontramos primeramente en los himnos litúrgicos de la Iglesia, entre los cuales hay algunos en que se revela con toda perfeccion, segun puede verse en el siguiente:

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat Filius;
Cujus animam jementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.....

La rima en sus orígenes aparece informe, tosca y grosera; empieza por cierta *asonancia* y vá depurándose á medida que la lengua se desenvuelve y camina á su perfeccion.

235. La igualdad ó semejanza en la terminacion de las palabras puede resultar: ó de tener éstas las mismas letras, vocales y consonantes, ó solamente las vocales, siendo diferentes las consonantes, por lo ménos una; y de aquí dos clases de rima, llamadas *perfecta* ó *consonancia*, é *imperfecta* ó *asonancia*. Consiste

la primera en que las palabras, que se corresponden entre sí, tengan las mismas letras desde la vocal acentuada inclusive hasta la última del vocablo; v. g. *España* y *cabáña*, *salúd* y *virtúd*, *retórico* y *teórico*, *cantór* y *trovador*; y la segunda, en que las palabras que se corresponden tengan, desde la sílaba acentuada inclusive hasta la final de la dicción, iguales vocales pero distintas consonantes, por lo ménos una de éstas, v. g. *querélla* y *empréa*, *espáda* y *ventája már* y *volcán*, *hiperbólico* y *depósito*.

Los poetas no atienden algunas veces para consonantar dos dicciones al sonido diferente de la *b* y la *v*. Ejemplo:

Antes que ménos viva
Vejez te lo prohíba.

E. M. DE VILLEGAS.

En la rima de los vocablos esdrújulos es donde aquellos se permiten mayores licencias.

236. Aunque la rima es elemento casi necesario en los sistemas métricos modernos, porque nuestros versos, (fundados en el número de sílabas, carecen del artificio y armonía que debieron tener los griegos y latinos, basados en la cantidad prosódica) no lo es tanto que no pueda prescindirse de ella, como se vé en los versos llamados *suelos ó libres*, Ejemplo:

Esta corona, adorno de mi frente,
Esta sonante lira y flautas de oro,
Y máscaras alegres, que algun día
Me distéis, sacras Musas, de mis manos
Trémul's recilid, y el canto acabe,
Que fuera osado intento repetirle.....

L. FERNÁNDEZ DE MORATIN.

La rima es, pues, elemento *accidental* del verso, pero los versos rimados tienen un grado de armonía al que nunca llegan los que carecen de tan precioso adorno.

237. Como quiera que de la rima depende en gran parte la armonía del verso, y aunque sobre este particular la primera y casi única regla es un buen oído y un verdadero instinto poético, será conveniente tener en cuenta para su empleo las siguientes observaciones:

I.^a No deberán ponerse seguidos más de dos ó tres versos consonantados; ni repetirse iguales consonantes, sinque medie tiempo suficiente para que se borre la impresion de los primeros; ni mezclarse en una misma estrofa versos de rima perfecta con otros que á su vez son asonantes de aquellos; de lo contrario, desaparece la agradable armonía que resulta de la variedad

y se convierte en fastidiosa monotonía. De este defecto adolecen los versos siguientes:

Y entre las nubes *mueve*
Su carro, Dios, ligero y *reluciente*,
Horrible son con *mueve*,
Relumbra fuego *ardiente*
Treme la tierra; humillase la *gente*.

FR. LUIS DE LEON.

Este despedazado *anfiteatro*
Impio honor de los Dioses, cuya *afrenta*
Publica el amarillo *jaramago*.
Ya reducido á trágico *teatro*,
¡O fábula del tiempo! *representa*
Cuanta fué su grandeza y es su *estrago*.
¡Cómo en el cerco *vago*
De su desierta *arena*
El gran pueblo no *suená*?

R. CARO.

Con ámbar *oloroso* y flores *lleno*.
Dulce despojo *ameno*
Del revestido *prado*,
Las guirnaldas *mezclaron*
Y alegres *coronaron*
Los lazos del cabello *ensortijado*....

F. DE HERRERA.

2.^a Debe emplearse un mismo asonante en toda estrofa, romance ó escena, y no han de mezclarse versos consonantes en composiciones escritas en rima imperfecta.

3.^a Se evitará el uso de palabras consonantes y asonantes que sean muy vulgares, raras, afectadas y de sonidos ásperos ó duros. La última palabra del verso, además de ser sonora, ha de tener su importancia ideológica; para conseguirlo deben desecharse los monosílabos, las partículas, los pronombres y los adjetivos (especialmente cuando vá en el otro verso el sustantivo), á no ser que alguna de estas palabras sea la mas importante de la proposición.

4.^a Es preciso que los versos *libres* se hallen limpios de consonantes y asonantes. El buen manejo de esta clase de verso presenta serias dificultades; porque el poeta, sin el auxilio de la cadencia de la rima, tiene que hacer grandes esfuerzos para que de la elección de los vocablos y de las frases resulte la armonía necesaria al verso.

5.^a En toda clase de versos, rimados ó libres, han de evitarse los *ripios*, esto es, aquellas palabras superfluas que huelgan en la frase y que acusan mal gusto en el autor.

Algunos aconsejan que el endecasílabo no termine en palabra aguda, por suponer que estos vocablos lastiman la buena armonía del verso.

Leccion XXXVIII.

238. Combinaciones métricas—239. Estrofas.—240. Principales combinaciones métricas de versos consonantes.—241. Idem de versos asonantes.—242. Idem de versos sueltos ó libres.—Ejemplos de cada una de ellas,

238. Los versos se enlazan y combinan de diferentes y caprichosas maneras, ya los de una misma especie, ya los de clases distintas, formando grupos ó periodos musicales que llevan el nombre general de *estrofas*. Estas diversas maneras de enlazar los versos se llaman comunmente *combinaciones métricas*.

239. *Estrofas* son "grupos análogos de versos, en que se dividen ciertas composiciones versificadas." Esta analogía se funda: 1.º en el número de versos que componen la estrofa; 2.º en las *especies* de versos que la forman; 3.º en el *orden* con que éstos se colocan en ella; y 4.º en la *clase de rima* que los mismos tienen.

El número de versos y la rima que les es propia dan origen á las siguientes combinaciones métricas, que para mayor claridad dividiremos en tres clases: 1.ª combinaciones métricas de verso *consonante*; 2.ª de verso *asonante*; y 3.ª de verso *suelto ó libre*.

240. Principales combinaciones de verso *consonante*:

Pareados.—Así se llaman dos versos juntos y con un mismo consonante. Ejemplos:

En cierta catedral una campana había,
Que solo se tocaba algun solemne día.

IRIARTE.

Aquí yace un diputado
Que murió de estar callado.

M. S. P.

Tercetos.—Son la reunion de tres versos, por lo general endecasílabos, que consonantan el primero con el tercero, y el segundo del primer terceto con el primero y tercero del segundo, y así sucesivamente hasta terminar la composicion, que concluye con un cuarteto para no dejar un verso sin consonante. Ejemplo:

¿Es por ventura ménos poderosa,
Que el vicio, la virtud? ¿Es ménos fuerte?
No la arguyas de flaca y temerosa.
La codicia en las manos de la suerte

Se arroja al mar; la ira, á las espadas;
Y la ambicion se ríe de la muerte.
¡Y no serán siquiera tan osadas
Las opuestas acciones, si las miro
De más ilustres genios ayudadas!
Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé; rompí los lazos:
Ven y verás al alto fin que aspiro
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

FERNÁNDEZ ANDRADA.

Algunos dan el nombre de *tercerilla* á tres versos octosílabos, de los cuales conciertan dos. Ejemplo:

Sus propias espinas fueron
Las que mataron la Rosa
Que en esta tumba reposa.

M. S. P.

Cuartetos.—Son grupos de cuatro versos endecasílabos ó de arte mayor, que riman el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero; y tambien el primero con el tercero y el segundo con el cuarto. Si los versos son octosílabos ó de arte menor, se llaman *cuartetas* ó *redondillas*. Ejemplos:

Sol de la hispana escena sin segundo,
Aquí Don Pedro Calderon reposa:
Paz y descanso ofrécele esta losa,
Corona el cielo, admiracion el mundo.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

Señor, tu eres santo; yo adoro, yo creo:
Tu cielo es un libro de páginas bellas,
Do en noches tranquilas mi símbolo leo
Que escribe tu mano con signos de estrellas.

AROLAS.

Son tus ojos un rubí
Partido por gala en dos,
Y arrancado para tí
De la corona de Dios.

ESPRONCEDA.

Olmos tengo en mi alameda,
Que hasta el cielo se levantan;
Y en reles de plata y seda
Tengo pájaros que cantan.

ZORRILLA.

Quinteto.—Es la combinacion de cinco versos endecasílabos ó de arte mayor; si son octosílabos, ó de arte menor, se llama *quintilla*: la consonancia queda al arbitrio del poeta. Ejemplos:

Allá en Monserrat mora el ermitaño.
¿Sabéis por qué mora del convento al pié?
Con áspera vida un año y otro año
Orando ha llorado; bien sabréis porqué,
Porque con tal vida vive el ermitaño.

P. PIFERRER.

La secular encina, siempre *verde*,
De sus marchitos frutos se *despoja*
Sin que nadie, mirándola, *recuerde*
Ni el seco ramo, ni la inútil *hoja*
Que en su invisible crecimiento *pierde*.

NÚÑEZ DE ARCE.

Hojas del árbol *caídas*
Juguete del viento *son*;
Las ilusiones *perdidas*
Son hojas ¡ay! *desprendidas*
Del árbol del *corazon*.

ESPRONCEDA.

Muy ronco silvaba el *viento*
Contra torre *gigantesca*,
Cual si todo el *ornamento*
De su labor *arabesca*
Diese voces de *tormento*:
Que si en plácida *armonía*
Sus arpas *eolias suena*
Céfiro de la *alegría*,
Canta el *aquilón su pena*
Que es el son de la *agonía*.

AROLAS.

La llamada *lira*, tan usada por nuestros clásicos, es también una estrofa de cinco versos: el 1.º, 3.º y 5.º de siete sílabas, y el 2.º y 4.º de once, rimados de la siguiente manera:

Despiértente las *aves*
Con su cantar *sabroso no aprendido*;
Nó los *cuidados graves*,
De que es siempre *seguido*
El que al *ageno arbitrio está atendido*.

FR. LUIS DE LEON.

Sextina 6 sexta rima.—Consta de seis versos que consonantan de los modos siguientes:

La generosa *musa de Quevedo*
Desbordóse una vez como un *torrente*.
Y exclamó llena de viril *denuedo*:
«No hé de callar, por más que con el *dedo*,
Ya tocando los *labios*, ya la *frente*.
Silencio *avises ó amenazas miedo*.»

NÚÑEZ DE ARCE.

Mas no les falta con *quietud segura*
De varios bienes *rica y sana vida*:
Los anchos *campos*, lagos de *agua pura*,
La *cueva*, la *floresta divertida*,
Las *presas*, el *balar de los ganados*,
Los *apacibles sueños no inquietados*.

N. FERNÁNDEZ MORATIN.

Cuando recuerdo la *piEDAD sincera*
Con que en mi edad *primera*
Entraba en nuestras *viejas catedrales,*
Donde postrado ante la *cruz de hinojos*
Alzaba á Dios mis *ojos,*
Soñando en las *venturas celestiales.....*

NÚÑEZ DE ARCE.

Sextilla.—Es una estrofa de seis versos octosílabos ó combinados con otros de menor número de sílabas. Ejemplos:

De la luna á los *reflejos*
A lo *léjos*
Árabe torre se *vé,*
Y el agua del Darro *pura*
Bate *oscura*
Del muro el *lóbrego pié.*

ZORRILLA.

Aunque se vista de *seda*
La Mona, Mona se *queda.*
El refran lo dice *así;*
Yo tambien lo diré *aquí.*
Y con eso lo *verán*
En *fábula* y en *refran.*

IRIARTE.

Sétima.—Combinacion métrica que consta de siete versos consonantes. Ejemplos:

Aquesta *divina union*
Del amor con que yo *vivo*
Hace á Dios ser mi *cautivo*
Y libre á mi *corazon;*
Más causa en mi tal *pasion*
Ver á Dios mi *prisionero,*
Que muero, porque no *muerdo.*

SANTA TERESA DE JESÚS.

Traten otros del *gobierno,*
Del mundo y sus *monarquías,*
Mientras gobiernan mis *días*
Mantequillas y pan *tierno,*
Y en las mañanas de *invierno*
Naranjada y *aguardiente,*
Y riase la *gente.*

GÓNGORA.

Octava.—Es una combinacion de ocho versos que conciertan de diversas maneras.

Llámase *octava real* cuando los versos son endecasílabos y riman alternadamente los seis primeros, y pareados los dos últimos. Ejemplo:

¡Vés el furor del animoso *viento*
Embravecido en la *fragosa tierra,*
Que los antiguos robles, ciento á *ciento,*
Y los pinos altísimos *aterra;*

Y de tanto destrozo áun no contento
Al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es esta furia, comparada
A la de Filis con Alcino airada.

GARCILASO DE LA VEGA.

Hay otras octavas endecasílabas ó de arte mayor, cuyos versos riman el 1.º y 3.º, 2.º y 4.º, 5.º y 7.º, 6.º y 8.º; ó el 1.º y 4.º, 2.º y 3.º, 5.º y 8.º 6.º y 7.º; ó el 2.º y 3.º 6.º y 7.º, 4.º y 8.º que son agudos, quedando libres el 1.º y 5.º

Ejemplo de la última clase:

Cayó en tierra de hinojos Margarita
Sin voluntad, ni voz, ni movimiento,
Prensado el corazon y el pensamiento
Bajo el pié de la santa aparicion:
Y así quedó, la frente sobre el polvo,
Hasta que el eco de la voz sagrada
A el alma pernició purificada
Ocupar otra vez su corazon.

ZORRILLA.

Se llama *octavilla* cuando los versos son octosílabos ó de arte menor, y riman generalmente el 2.º y 3.º, el 6.º y 7.º, el 4.º y 8.º que son agudos, quedando libres, ó concertando entre sí, el 1.º y el 5.º Ejemplo:

Así Margarita hablando
Con lágrimas en los ojos
Ante la imágen de hinojos
Los sacros piés le besó:
Y dejándola las llaves
Y encendiendo la bujía
Traspuso la galería,
Ganó el jardin y partió.

DEL MISMO.

Octava es también la conocida con el nombre de *copla de arte mayor* que consta de ocho versos dodecasílabos, los cuales conciertan el 1.º con el 4.º, el 5.º con el 8.º, el 2.º con el 3.º y el 6.º con el 7.º Ejemplo:

A tí Diego Pérez Sarmiento, leal
Cormano, et amigo, et firme vasallo,
Lo que á míos omes de coita les callo
Entiendo decir plannendo mi mal;
A tí, que quitaste la tierra é cabdal
Por las mias haciendas en Roma é allende,
Mi péndola vuela, escúchala dende,
Ca grita doliente con fabla mortal

ALFONSO X EL SABIO.

† *Décima*.—Es una combinación métrica de diez versos octosílabos que conciertan el 1.º con el 4.º y el 5.º, el 2.º con el 3.º, el 6.º con el 7.º y 10, y el 8.º con el 9.º

Cándida flor que al abrir
Ese capullo encerrado
Con el alba has ma-*drugado*
Tu á llorar, si ella á reír:

Entre el nacer y el morir
La corta distancia advierte,
Pues por no desvanecerte
Con tu beldad presumida,
Al primer paso de vida
Encontraste con la muerte.

ANTONIO SOLÍS,

Algunas veces los versos de la *décima* riman de manera distinta de la anterior. Ejemplo:

Aquí la envidia y mentira
Me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
Del sabio que se retira
De aqueste mundo malvado:
Y con pobre mesa y casa
En el campo deleitoso
Con solo Dios se compasa,
Y á solas su vida pasa
Ni envidiado ni envidioso.

FR. L. DE LEON.

Soneto.—Combinación métrica que consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Los versos de los cuartetos tienen unos mismos consonantes, y riman el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero. En los tercetos queda al gusto del poeta la combinación de los consonantes. Ejemplo:

Imágen espantosa de la muerte,
Sueño cruel, no turbes mas mi pecho,
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte.
Busca de algun tirano el muro fuerte
De jaspe las paredes, de oro el techo;
O el rico avaro en el angosto lecho
Haz que temblando con sudor despierte.
El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas,
O al sobornado siervo el hierro oculto:
El otro sus riquezas descubiertas
Con llave falsa ó con violento insulto;
Y déjale al amor sus glorias ciertas.

LUPERCIO L. DE ARGENSOLA.

Llámase soneto con *estrambote* cuando se agregan á los catorce versos tres ó cuatro, más siendo eptasílabo uno de éstos. Sirva de ejemplo el siguiente de Cervántes, *Al Túmulo levantado en las bonras fúnebres de Felipe II*:

¡Vive Dios! que me espanta esta grandeza,
Y que diera un doblon por describilla;
Porque ¡á quien no sorprende y maravilla
Esta máquina insigne, esta riqueza!

Por Jesucristo vivo, cada *pieza*
 Vale más de un millon, y que es *mancilla*
 Que esto no dure un siglo, ¡oh gran *Sevilla*,
 Roma triunfante en ánimo y nobleza!
 Apostaré á que el ánima del *muerto*,
 Por gozar de este sitio, hoy ha *dejado*
 La gloria en que vive eternamente.
 Esto oyó un valenton, y dijo: «es *cierto*
 Cuanto dice voacé, señor soldado:
 Y el que dijere lo contrario, *miente*»
 Y luego *incontinentes*
 Caló el chapeo, requirió la *espada*,
 Miró al soslayo, fuese y no hubo *nada*. (1)

Silva.—Es una reunion de versos endecasílabos mezclados con eptasílabos, cuya consonancia queda al arbitrio del poeta, pudiendo hallarse libre algun verso intermedio. Cuando la *silva* se divide en grupos iguales, todos ellos con la misma rima, reciben éstos el nombre de *estancias*. Ejemplo de *silva*:

Pura, encendida *rosa*,
 Emula de la llama
 Que sale con el *día*,
 ¡Cómo naces tan llena de *alegría*,
 Si sabes que la edad que te dió el *cielo*
 Es apenas un breve y *veloz vuelo*?
 Y no valdrán las puntas de tu *rama*,
 Ni tu púrpura *hermosa*,
 A detener un punto
 La ejecucion del hado *presurosa*.
 El mismo cerco *alado*
 Que estoy mirando *riente*,
 Ya temo *amortiguado*,
 Presto despojo de la llama *ardiente*.
 Para las hojas de tu *crespo seno*
 Te dió amor de sus alas blandas *plumas*,
 Y oro de su cabello dió á tu *frente*.....

FRANCISCO DE RIOJA.

241. Principales combinaciones de verso *asonante*:

Romance.—Consta de un número indeterminado de versos, asonantados los pares y sueltos ó libres los impares. La asonancia, adoptada al principio, se sostiene hasta la terminacion del romance.

Hay diferentes clases de romance, segun el numero de sílabas que tienen los versos que lo componen. Si los versos son endecasílabos se llama romance *real ó heróico*, y si son de arte menor se denomina *romancillo*. El *romance* por antonomasia, el más usado por nuestros poetas, es el de verso octosílabo. Ejemplos:

De once sílabas:

Respirad, oh Tebanos!... Ya los Dioses
 Vuestros humildes votos *acogieron*;
 Y el término se acerca á tantos *males*,
 Anuncio de la cólera del *cielo*:

(1) Este soneto tiene algunas variantes en las diferentes ediciones que de él se han hecho.

Padres, hijos, esposos, ciudadanos,
Tranquilos respirad! Sobrado tiempo,
Agolpados al borde de la tumba,
Temblásteis de la muerte al crudo aspecto;
El fuego asolador, la peste, el hambre,
Cuantas plagas encierra el hondo *Averno*
Sobre Tébas á un tiempo despiomadas,
La trocaron en misero desierto,
Y hasta la misma tierra, estremecida,
Se negaba á sufrir su ingrato peso.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

De siete sílabas:

Pobre barquilla mía,
Entre peñascos *rota*,
Sin velas desvelada,
Y entre las olas *sola*.
¿A dónde vas perdida?
¿A dónde, di, te engolfas?
Que no hav deseos cuerdos
Con esperanzas *locas*.
Como las altas naves
Te apartas *animosa*
De la vecina tierra,
Y al fiero mar te arrojas.
Igual en las fortanas,
Mayor en las congojas,
Pequeña en las defensas,
Incitas á las *ondas*.

LOPE DE VEGA.

De seis:

El pastor mas triste
Que ha seguido el *cielo*.
Dos fuentes sus ojos,
Y un fuego su *pecho*,
Llorando caídas
De altos pensamientos,
Solo se querella
Riveras del *Duero*.
El silencio, amigo-
Compañero eterno
De la noche sola,
Oye su *tormento*.
Sus endechas llevan
Rigurosos *vientos*,
Como su firmeza
Mal tenidos *celos*.

FRANCISCO DE LA TORRE.

El romance eptasílabo recibe tambien el nombre de *endechas*.

De ocho sílabas:

Amarrado al duro banco
De una galera turquesa.
Ambas manos en el remo
Y ambos ojos en la tierra,

Un forzado de Dragut
En la plaza de Marbella
Se quejaba al ronco son
Del remo y de la cadena:)
¡Oh sagrado mar de España,
Famosa playa y serena,
Teatro donde se han hecho
Cien mil navales tragedias
Pues eres tu el mismo mar
Que con sus crecientes besas
Las murallas de mi patria
Coronadas y soberbias,
Tráeme nuevas de mi esposa,
Y dime si han sido ciertas
Las lágrimas y suspiros
Que me dice por sus letras.

GÓNGORA.

Las *endechas endecasílabas ó reales* son una especie de romance. Constan de cuatro versos, eptasílabos los tres primeros, y endecasílabo el cuarto. Ejemplo:

¡Aplaca, Rey agosto,
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 sus ojos
Borrando los regueros de tu *sangre.*

MARTÍNEZ DE LA ROSA

Seguidilla.—Es tambien una modificacion del romance, mezclándose en ella los versos eptasílabos con los pentasílabos. Consta de cuatro versos, asonantados los pares, que son de cinco sílabas, y libres los impares, que tienen siete. Generalmente se compone de siete versos, el 1.º, 3.º y 6.º eptasílabos y libres, y el 2.º, 4.º, 5.º y 7.º pentasílabos que riman el 2.º con el 4.º y el 5.º con el 7.º Ejemplos:

Tienes ojos azules,
Ojos de gloria,
Y los míos te piden
Misericordia.

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

Aunque hay otras muchas combinaciones métricas en verso asonante, sólo haremos mencion de los llamados *cantares*

populares que constan de cuatro versos octosílabos, y riman el segundo con el cuarto. Ejemplos:

Morena tienes la cara,
Negros los ojos y el pelo;
Con razon puedo decir
Que soy esclavo de *negros*.

El tiempo y el desengaño
Son dos amigos *leales*,
Que despiertan al que duerme
Y enseñan al que no *sabe*.

242. El verso *libre* suele emplearse, ora formando estrofas de indeterminado número de endecasílabos, ora constituyendo grupos de cuatro versos, endecasílabos los tres primeros, y pentasílabo el último, lo cual se llama verso *sáfico*. Ejemplo de ambas clases:

I.

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

II.

La ciudad descansaba. De repente
Turbó su sueño el lúgubre tañido
De la campana, que con voz sonora
Desde la torre á la oracion llamando,
En sus vibrantes notas contenía
Todo el siniestro horror de aquella noche
Negra y glacial, como el ingrato olvido
De la mujer amada.

III.

Era la hora
De los maitines en el viejo templo
De padres Agustinos. Taciturnos
Y soñolientos, la capucha vuelta
Sobre la faz rugosa, y con los brazos
En las flotantes mangas escondidos,
Por el gótico claustro del convento
Los frailes avanzaban hacia el coro.....

¡ Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del Abril florido,
Vital aliento de la madre Vénus,
Céfiro blando,
Si de mis ansias el amor supiste,
Tú que las quejas de mi voz llevaste,
Oye, no temas, y á mi ninfa dile,
Dile que muero. ¡

ESTÉBAN M. DE VILLEGAS.

Para terminar esta materia, diremos que son muchas y caprichosas las *estrofas* ó *estancias líricas*, que resultan de la inagotable combinación á que dá lugar la mezcla de versos de una medida con los de otra diferente, ya consonantes, ya asonantes, y hasta sueltos ó libres; debiendo advertir, que respecto al número de versos que pueden tener no hay regla fija, pues en nuestros buenos poetas las hallamos desde cuatro hasta de veinte, y en cuanto á la mezcla de éstos, lo mas frecuente es enlazarse el endecasílabo con el eptasílabo y con el pentasílabo, el de ocho sílabas con el de cuatro, y el de siete con el de cinco.

Leccion XXXIX.

Géneros poéticos.—A) Género lírico.—243. Concepto y definición de la poesía lírica.—244. Caracteres de la misma.—245. En qué sentido la llamamos lírica: sus grados.—246. Fondo de la composición: predominio del sentimiento.—247. Forma del poema: bello desorden: movimiento y expresión.—248. Estilo y lenguaje.—El verso en la poesía lírica.—249.—Valor ó importancia de este género poético.—Su origen y desenvolvimiento.

Formado el concepto de la poesía en general, y conocidos sus elementos, debemos estudiar ahora cada uno de los géneros poéticos, comenzando por el *lírico*.

243. (Poesía lírica es la poesía *sujetiva*, esto es, la que expresa los afectos y sentimientos propios del poeta; pero como la realidad del mundo exterior determina en algun modo hasta nuestros más íntimos sentimientos, resulta que lo expresado en el poema lírico es los diferentes estados que aquella realidad produce en nuestra alma. El hombre, para revelar ó comunicar á sus semejantes estos estados, se vale, ya de una *emoción* ó *impresión*, ya de una *representación* ó *imagen*. Ahora bien; cuando el poeta manifiesta los estados de su alma, las intimidades de la misma, los pensamientos y afectos que le son propios, produce la poesía lírica, cuyo campo es extenso; pues

abrazo el mundo subjetivo, más el objetivo que á aquel impresión. (En tal concepto, poesía lírica es la "bella expresión de los estados del alma, por medio de la palabra rítmica.")

244. La poesía lírica tiene marcadísimos *caractéres*, que la diferencian de los demás géneros poéticos. El primero y capital es el *sujetivismo*, fuente y origen de todos ellos. En efecto, las emociones del alma, los afectos del corazón, todo lo que es íntimo é inherente al modo de pensar y sentir del poeta, constituye el verdadero distintivo del poema lírico.

245. Como la poesía lírica no limita su campo á lo puramente subjetivo, sino que es también fuente de su inspiración la realidad exterior, en cuanto determina en el hombre sentimientos peculiares é individuales; y como el poeta, aun cantando sus propios afectos, los relaciona con la sociedad en que vive, en cuyo caso celebra la emoción que le produce la realidad, nó la realidad misma, resulta que la poesía lírica no es puramente subjetiva, sino *predominantemente* subjetiva, es decir, tiene sus *grados* de sujetivismo. Estos grados son: 1.º cuando el poeta expresa los sentimientos producidos por la realidad exterior, no solamente en él sino también en la sociedad á que pertenece; 2.º cuando expone sus propios afectos aunque en su obra refleje sentimientos generales humanos; y 3.º cuando afirma su individualidad prescindiendo de sentimientos colectivos, ó bien oponiéndose á ellos, en cuyo caso la lírica encierra el mayor grado de sujetivismo á que puede llegar, lo cual se llama *humorismo*.

246. El *predominio del sentimiento* constituye el *fondo* del poema lírico. Aunque todos los estados del espíritu se reflejan en la composición, el sentimiento, motivado por el dolor ó el placer, por el amor ó el odio, y por el entusiasmo que producen los actos de la vida, campea soberanamente en la obra. Nada más bello ni que ofrezca tan valiosos recursos como el sentimiento, el cual penetra allí donde la razón no alcanza, descubriendo nuevos y hermosos horizontes en el mundo del espíritu. No se opone á lo dicho acerca del sentimiento el que el pensamiento halle también cabida en el poema lírico, siempre que aquel prepondere sobre éste; pues el poeta, al celebrar un ideal cualquiera, lo hace presentando la parte que afecta el sentimiento.

(La *fantasía* comparte con el sentimiento la influencia que éste tiene en el poema lírico: ambos dominan libremente en el curso del poema, penetran sus diferentes partes, y se extienden por el conjunto todo de la obra.)

247. Uno de los caractéres del poema lírico es su *corta*

extension, lo cual viene á ser consecuencia necesaria de la naturaleza de la obra; puesto que en ella el poeta expone simplemente un pensamiento ó afecto, y nó una concepcion vastísima ó dilatada serie de hechos.

La forma *interna*, propia de la poesía lírica, es la *enunciativa* ó *expositiva*, si bien puede tambien servirse de la descriptiva, la narrativa y la dialogada. El poeta lírico manifiesta su idea ó sentimiento: 1.º de un modo directo, sin encarnarlo en ficcion alguna; 2.º simbolizándolo mediante una imágen ó serie de imágenes; 3.º describiendo el estado de su alma, ó los objetos que la inspiran, y 4.º empleando una alegoría, ó refiriendo un hecho que le sirve de pretesto, ó bosquejando un drama, por cuyos medios expone sus ideas.

Aunque el poema lírico admite variedad de formas, y es difícil someterlo á determinadas reglas, porque se opone á ello su propia naturaleza, sin embargo, ha de obedecer á las leyes de *unidad, variedad y armonía*. La unidad del poema consiste en la idea dominante en la obra, y á la que se sujetan, como accesorias ó secundarias, las demás que lo componen. La variedad se muestra en la multitud de aspectos, bajo los cuales se ofrece y diversifica la idea capital; observándose que es mayor la unidad, cuando el pensamiento domina; y la variedad, cuando el sentimiento prepondera. La unidad en la poesía lírica aparece como oculta y eclipsada, y de aquí la variedad que caracteriza notablemente al género lírico, variedad que se revela en el llamado *bello desórden*, que consiste en la supresion de transiciones y en la abundancia de digresiones. El *bello desórden* es mas visible en las composiciones en que dominan el sentimiento y el entusiasmo. La unidad del pensamiento y la variedad de aspectos bajo los cuales éste se ofrece, concurren á la *armonía* del poema, condicion inexcusable de toda obra bella.

A la vez que el *bello desórden*, caracterizan tambien á la poesía lírica el *movimiento* y la *expresion*. Exige el primero que las ideas se presenten con espontaneidad y naturalidad; que los afectos no aparezcan hijos del cálculo y del estudio, y que el sentimiento sea intenso y vivo. Requiere la segunda que las formas, en que se determinan las ideas, sean nuevas, brillantes y capaces de presentar el *pensamiento* como de relieve. El movimiento, la vitalidad y la fuerza expresiva del poema lírico son fruto de la intensidad del sentimiento.

248. Constituyen el estilo de la poesía lírica, las imágenes brillantes y los enérgicos epítetos que ponen á la vista las cualidades de los objetos; los tropos que avaloran las ideas, y los

adornos mas primorosos del arte literario. El lenguaje de la lírica admite cierta libertad en el uso de las licencias sintáxicas y prosódicas.)

No hay género poético al que sea tan conveniente y casi necesario el *verso* como al lírico, efecto de la afinidad que su forma expositiva mantiene con la música; y debe por tanto procurarse que los versos alcancen el mayor grado posible de sonoridad y armonía.

249. El *valor estético* de la poesía lírica se deduce de la extraordinaria belleza que el poema encierra, y de la rica variedad de ideas y afectos que le sirven de fuente de inspiración. Esta poesía recorre la escala toda del sentimiento, cuyos horizontes se ensanchan á medida que se exploran, ofreciendo siempre nuevos y primorosos dechados de belleza.

Grande es la *importancia social* del género que nos ocupa. Sus inspirados acentos son manantial purísimo de las más nobles ideas. Unido á la música, eleva al Todopoderoso las plegarias del creyente, infunde valor al guerrero en los campos de batalla, y anima al obrero en sus faenas.

El origen de la poesía lírica se remonta á los primeros tiempos de la humanidad. Trae su nombre de la palabra *lira*, instrumento con que acompañaban sus cantos los antiguos poetas.) La tradición encuentra en estos cantos un poderoso elemento de la civilización de los pueblos. Las alabanzas al Creador y las sorprendentes maravillas del universo sirvieron de tema primeramente á los poetas líricos, que en tiempos posteriores celebraron también los héroes, domesñadores de monstruos y generosos vencedores de tiranos, los atletas coronados en los juegos olímpicos, las dulzuras ó asperezas del amor, los placeres de inocentes pasatiempos, la independencia de la patria y la libertad de los hogares.

Leccion XL.

250. Poemas líricos: dificultades que se oponen a una exacta clasificación de estos.—251. Oda: su concepto.—252. Sus variedades.—253. Oda sagrada: caracteres de su fondo y forma.—254. Principales modelos.—255. Ditrambo: diferente sentido que tuvo en la antigüedad.

250. Es difícil y hasta imposible hacer una buena y exacta clasificación de los poemas líricos, porque el sentimiento, base de este género poético, adopta los más delicados matices, y la

imaginacion los reviste de las más variadas formas. Dicha clasificacion no puede llevarse á efecto ni en cuanto al fondo, ni en cuanto á la forma de la obra. Opónense á lo primero la diversidad y la variedad de asuntos que son propios de la lírica; y á lo segundo, el que algunas de las formas de este género se adaptan igualmente al épico, sin que puedan tampoco servir de base la estructura métrica del poema, la cual no es la misma en todas literaturas, ni la extension y el tono de las composiciones que no dan carácter científico á la division.

De cualquier modo, atendiendo á que la clasificacion basada en el fondo es más segura y científica que la que se refiere á la forma, los poemas líricos pueden dividirse conforme la índole de los sentimientos que agitan el alma del poeta. Segun que éstos sean inspirados por la contemplacion de la Divinidad y por cuanto con ella se relaciona íntimamente, ó por la naturaleza, ó por los hombres, dan origen á tres clases de poesía lírica que son: *lírico religiosa*, *lírico naturalista* y *lírico erótica* (tomada la palabra *amor* en su más amplio concepto ó en todas sus fases, *amistad*, *admiracion*, *etc.*)

En la enumeracion y el estudio de los poemas líricos daremos cuenta sólomente de aquellos que han recibido la sancion del uso, y que ofrecen caracteres típicos que notoriamente los distinguen.

251. *Oda*.—Dábase en Grecia este nombre á todas las poesías destinadas al canto, que se dividían en tres partes, de las cuales la primera y la segunda, llamadas *estrofa* aquella y *antistrofa* ésta, eran iguales; y la tercera, *epodon*, venía á ser, segun el asunto, más extensa ó más corta que las anteriores. En nuestros días se llama *oda* á un poema lírico de cortas dimensiones, esté ó nó destinado al canto, dividido en estancias, que pueden variar de forma y extension, y en el cual el poeta expresa rápida y vivamente sus ideas ó afectos. A imitacion de la oda de los griegos, Horacio en la antigüedad, y los poetas de las modernas literaturas, han escrito ciertas composiciones á que se dá tambien el nombre de odas, y que sólo se diferencian de las de aquellos en que éstas se destinaban al canto, y las modernas generalmente nó.

252. Imposible es hacer una completa y razonada clasificacion de las odas, por oponerse á ello las dificultades apuntadas al dividir los poemas líricos. Clasificanse comunmente, sin embargo, en *religiosas*, *beróicas*, *morales* ó *filosóficas*, *eróticas* y *elegíacas*.

253. *Oda sagrada*, que tambien se llama particularmente *bimno* ó *cántico religioso*, es un poema lírico en el que se expresan

sentimientos inspirados en la contemplacion de la Divinidad, en los misterios de la religion y en todo cuanto se relaciona inmediatamente con aquella.

La oda religiosa exige, en cuanto á su fondo, elevacion y grandeza en los pensamientos, nobleza y magestad en los sentimientos, es decir, que aquellos y éstos sean dignos del alto objeto celebrado, y adecuados al asunto de la obra. En cuanto á su forma expositiva reclama aquellos adornos literarios (imágenes, epítetos, tropos, etc.) que imprimen á la composicion viveza, movimiento y colorido. Su tono varía, segun la diversa situacion y dotes del poeta: unas veces es arrebatado y sublime, otras, delicado, tierno y apacible, y siempre sentido y apasionado; diferencia que se observa fácilmente si comparamos los *cánticos* y *salmos* del Antiguo Testamento con los *himnos* litúrgicos compuestos en la Edad Media. La variedad en su tono imprime tambien variedad en su forma que á veces es grandilocuente y á veces sencilla, aunque siempre primorosa.)

254. Los superiores modelos de oda sagrada se hallan en la literatura hebrea, especialmente en el Antiguo Testamento. No ha habido pueblo alguno que haya sentido y celebrado como el hebreo las grandezas del Altísimo; por eso se ha dicho que "el entusiasmo habita las riberas del Jordan." Los *cánticos* de Moises y de los Profetas y los *salmos* de David son modelos de oda religiosa, que descuellan notablemente sobre lo más grande que ha producido la lírica profana. Citaremos particularmente el *Cántico de Moisés despues del paso del mar Rojo*, el *Cántico de Débora*, el *Magnificat*, que pertenece al nuevo Testamento, y los salmos 23 y 36 del Antiguo, especialmente el 103, llamado el *himno de la creacion*, que es acabadísimo ejemplar de poesía lírico-sagrada. Los *salmos* son un manantial inagotable de inspiracion y de belleza, consultado con provecho por los poetas de todas generaciones.

Los *himnos litúrgicos* se distinguen principalmente por el mérito de la sencillez, y son muchos los que ofrecen bellezas superiores, como el *Dies iræ*, el *Stabat mater*, el *Veni, Sante Spiritus*, etc. Aurelio Prudencio, Fortunato, Draconcio, San Ambrosio, San Agustin, San Gerónimo, Santo Tomás y Santiago Bendetti, son los más celebrados autores de estos poemas.

La antigüedad gentílica no nos ha legado, ni podía hacerlo, dadas las imperfecciones y miserias de sus dioses, odas religiosas al tenor de las que poseen las literaturas hebrea y cristiana. El *Linus*, el *Pæan*, el *Ditirambo* y el *Carmen sæculare*, son muy inferiores y ni remotamente pueden compararse con las de aquellas.

En el parnaso español, Fray Luis de Leon nos ofrece los mejores modelos de oda sagrada. Sus principales composiciones son las tituladas *Nocœ Serena*, *la Ascension del Señor*, la dedicada *A la Virgen* y la que comienza *¿Cuándo será que pueda....*. Hállanse tambien hermosos modelos de este género en las poesías místicas de San Juan de la Cruz, de Fray Pedro Malon de Cháide y de Santa Teresa de Jesús. La oda titulada *La Presencia de Dios* de D. Juan Meléndez Valdés, y la de D. Alberto Lista *A la muerte de Jesús*, dan idea completa de la oda religiosa entre nuestros poetas modernos.

255. *Ditirambo* es un poema lírico que refleja vivamente el delirio del sentimiento del poeta, y que se distingue por la vehemencia de su estilo, á semejanza de lo que esta composicion era entre los griegos. Sirve tambien la palabra *Ditirambo*, tomada en sentido de burla y de desprecio, para designar aquellos versos ampulosos y ridículos que expresan exageradas alabanzas.

El *Ditirambo antiguo* era un himno que cantaban los griegos en honor de Baco, y que se distinguía por el desordenado desenvolvimiento en las ideas, por audaces hipérboles en las frases, por un ritmo irregular y por una especie de vertiginoso delirio, semejante al producido por la embriaguez. Los romanos, á quiénes el Dios del vino no les merecía tan predilecto culto, se desdijeron de imitar esta composicion.

El *Ditirambo*, en su significacion actual, ha ocupado la musa de algunos poetas modernos, entre los cuales se puede citar á Delille que compuso uno sobre la revolucion francesa.

En España no ha tenido imitadores.

Leccion XLI.

Poemas líricos: (continuacion).—256. Oda heróica.—Condiciones de fondo y forma
—257. Modelos notables.—258. Oda filosófica.—Calidades de fondo y forma.
—259. Modelos de esta clase.—260. Oda anaereóntica; carácter y condiciones.—261. Principales modelos.

256. La oda *heróica*, como su nombre indica, celebra las hazañas de los héroes, el genio de los grandes hombres, las glorias ó desgracias de los pueblos, los acontecimientos prósperos ó funestos de la vida, siendo tambien objeto suyo el encomio de la virtud y el desprecio del crimen.

La oda heróica exige, en cuanto al fondo de la composicion

animadísimo sentimiento, entusiasmo profundo y gran apasionamiento por el asunto celebrado; respecto á la forma, brillantes imágenes, enérgicos epítetos y las más bellas figuras literarias. El poeta, llevado en alas de la imaginacion, goza de plena libertad en el desenvolvimiento de las ideas, en la expresion del sentimiento, en el curso de la accion y en la eleccion de metros y de rimas, sin otras restricciones que la de no hacerse vulgar, incorrecto ó frío.

Es imposible, entre pueblos creyentes y piadosos, la realizacion de un acontecimiento cualquiera sin que el hombre vea en ello la mano de la Providencia que dirige sabiamente el destino de la humanidad; y esta es una fuente inagotable de inspiracion que el poeta utiliza ventajosamente en la oda heroica que tiene en esta parte grandes puntos de contacto con la religiosa.

257. Píndaro, griego de nacion, es el más célebre autor de odas heroicas, que de él toman el nombre de *pindáricas*. Sus composiciones, que celebran á los héroes vencedores en los juegos olímpicos, píticos y nemeos, estan llenas de entusiasmo y apasionamiento, y adornadas de un estilo maravilloso y sublime. En Grecia, además de las de Píndaro, podemos considerar como odas heroicas los Coros de las tragedias.

Horacio, que se propuso imitar á Píndaro, no llegó, á pesar del mérito de sus composiciones, á la altura de su maestro. Sin embargo, sus odas *Ad Romam* (*Qualem ministrum fulminis alitem etc.*), *Nerei vaticinium de excidio Trojæ* (*Pastor cum traberet per fleta navibus etc.*), *Augusti Laudes* (*Cælo tonantem credidimus Jovem regnare etc.*), y la que comienza *Iustum, et tenacem propositi virum*, servirán siempre de modelo de odas heroicas.

En España citaremos principalmente á Fernando de Herrera, llamado el *divino* por lo sublime de sus cantos, que compuso excelentes odas heroicas, dedicadas *A Don Juan de Austria* (imitacion de Píndaro), *A la Victoria de Lepanto* y *A la pérdida del Rey Don Sebastian* (inspiradas ámbas en los poetas hebreos); Fray Luis de Leon en su primorosa oda *La Profecía del Tajo* (imitacion de la de Horacio *Nerei vaticinium de excidio Trojæ*); Don Juan Meléndez Valdés que escribió una *A las Artes* (en la que tuvo por modelo la de Horacio *Ad Romam*); don Juan Nicasio Gallego *A la defensa de Buenos Aires*, y don Manuel José Quintana en la titulada *A la invencion de la Imprenta*.

258. Oda *moral ó filosófica* es la que tiene por objeto celebrar asuntos de moral, de política, de arte ó de ciencia; ó bien la que

expresa sentimientos que nos inspira un acontecimiento inesperado, nuestras propias reflexiones sobre los sucesos de la vida, las revoluciones de la fortuna, lo efímero de las cosas humanas, la satisfacción que el hombre encuentra en el cumplimiento de sus deberes, la felicidad de una modesta fortuna, los placeres del retiro, etc.

En la oda moral ó filosófica el sentimiento, que ha de ser siempre noble y elevado, no muestra el apasionamiento propio de la heróica, ni la fantasía toma el arrebatado vuelo que alcanza en aquella, dominando más el corazón que la imaginación. Su tono es templado, sosegado y apacible; su forma, de acuerdo con el fondo, aparece sencilla, sin los trasportes, las digresiones y el estilo brillante de la heróica. Martínez de la Rosa dice que la oda heróica pudiera compararse á un torrente, y la moral á un río.

259. Horacio nos ofrece los mejores modelos de oda moral ó filosófica. Sus composiciones dirigidas *Ad Licinium*, *Ad Græpsum*, y las que empiezan *Æquam memento*, *Beatus ille qui procul negotiis*, son acabadas obras de este género.

En España el poeta de mayor mérito es Fray Luis de León, cuyas odas morales obtendrán siempre el aplauso de los doctos. Sus composiciones *De la avaricia*, *Al Licenciado Juan Grial*, *Las Serenas* y algunas otras, se acercan á las de Horacio en perfección artística, y las superan en nobleza y pureza de sentimiento. La que mayor reputación le ha dado es la titulada *Cancion á la Soledad ó A la vida del Campo* en la que imitó con maravillosa maestría la del lírico latino *Beatus ille qui procul negotiis*. Los hermanos Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola, imitadores de Horacio, Francisco de Rioja, en sus celebradas *Silvas á las flores*, Francisco de la Torre con sus delicadas endechas, Francisco de Medrano, Lope de Vega, Fray Diego González y Meléndez Valdés, entre otros muchos, son los principales poetas que cultivaron en nuestra patria la oda moral ó filosófica.

260. (Oda *anacréontica* es la que celebra sentimientos que retratan las emociones vivas, pero ligeras y transitorias, que nos producen los moderados placeres de la mesa, del vino, del baile y del amor.

Dedicado este poema á celebrar exclusivamente el amor y el vino, *et juvenum curas et libera vina referre* segun Horacio, nada admite que sea profundo y elevado, de aquí el que se distingue por la ligereza y sencillez del pensamiento, y por la viveza, jovialidad y blandura del sentimiento. Debe ser como la expresión espontánea del contento que rebosa del pecho del

poeta. Su forma es apacible y tranquila, sin los estravíos, las digresiones y la brillantez del estilo de la heróica, aunque siempre viva y agradable. Requiere cuadros frescos y risueños, estilo delicado y variado, desenvolvimiento animado y ligero; si los suspiros vienen á mezclarse algunas veces á sus cantos, los reviste de formas graciosas y de imágenes risueñas. La anacreóntica es el niño travieso y burlon de la poesía lírica.

Incluimos en esta oda á la llamada *erótica ó amorosa*, que solo se distingue de la primera en que su objeto es celebrar una pasión amorosa, en tener como carácter la expresión del ardiente afecto que inspira el amor cuando llega á dominarnos, y en ser su forma algún tanto arrebatada, de acuerdo con lo apasionado del sentimiento que constituye el fondo del poema.

261. Anacreonte, poeta griego, cuyos blancos cabellos fueron coronados de rosas, ha dado nombre á la anacreóntica.) Sus composiciones, que son modelos acabadísimos de este género, parecen trabajados sin arte ni esfuerzo, fruto de una inspiración espontánea y feliz. La gracia y el candor de su estilo hacen que sus obras aparezcan como un juego inocente, simple desahogo de su corazón alegre, ocultando el fondo inmoral que, tomadas en otro sentido, pudiera hallarse en algunas de ellas.

Horacio ensayó también su musa en la oda anacreóntica y erótica, á cuya clase pertenecen las que empiezan *Quid bellicosus Cantaber*, y *O nata mecum consule*.

En España los principales poetas que siguieron los pasos de Anacreonte son: D. Estéban Manuel Villegas, que lució en sus letrillas y cantinelas, compuestas en la edad florida de su vida, las buenas prendas que le adornaban para cultivar este género; D. José Cadalso, D. José Iglesias, Meléndez Valdés y Martínez de la Rosa.

En la oda erótica se distinguió en Grecia la poetisa Safo; sus composiciones distan mucho del ideal moral bajo cuya influencia viven las modernas sociedades.

La oda XIX, lib. I, de Horacio es también modelo de erótica.

Cristóbal del Castillejo, Villegas, Iglesias, Cadalso y Meléndez Valdés, es decir, los poetas citados como autores de anacreóntica, escribieron también preciosas composiciones eróticas.

Leccion XLII.

Poemas líricos: (continuacion).—262. Elegía.—Diversos sentidos que tuvo en la antigüedad.—**263. Carácter de la elegía; sus cualidades de fondo y forma.**—**264. Division de la elegía.**—**265. Modelos notables.**—**266. Himno ó cántico.**—**267. Sus diferentes clases.**—**268. Modelos.**

262. *Elegía* es un poema lírico en el cual el poeta expresa el dolor que le produce un acontecimiento desgraciado.

La elegía entre los antiguos fué primeramente un canto de dolor, en el que el poeta exhalaba las tristes emociones que le producían las contingencias de la vida y de la fortuna, las miserias de la naturaleza humana, la decadencia de los pueblos, la ruina de los imperios, la derrota de los ejércitos, la pérdida de la patria y la esclavitud de los hogares. Tal es el sentido que tiene en los *Salmos* de David, en los *Trenos* de Jeremías. y en los cantos de Calimaco, Simónides, Bion, Mosco y Ovidio. También sirvió para que los poetas reanimasen con acento apasionado el caído espíritu de su pueblo, infundiendo valor en los guerreros, como lo hizo Tirteo en las guerras me-sénicas. Posteriormente, cuando las costumbres se suavizaron y los hombres escucharon la voz de dulces pasiones, celebró toda clase de sentimientos tiernos y delicados.

En Grecia y Roma lo que más caracterizó á este poema fué la forma métrica en que se escribía: *versibus impariter junctis querimonia*, dice Horacio.)

En nuestros días ha recobrado su primitivo sentido, cantando las aflicciones del alma, los dolores de la existencia y las amargas decepciones de la vida.

263. El carácter distintivo de la elegía es la expresion de un vivo sentimiento causado por un suceso triste ó desgraciado.

Como quiera que el poema elegíaco es la representacion del dolor que produce en el alma del poeta el infausto acontecimiento que lamenta, requiere un vivo y profundo sentimiento que ha de difundirse por todo el curso de la obra, sentimiento que debe expresarse con naturalidad y sencillez.

La elegía es el poema mas espontáneo, por lo mismo que es obra de la naturaleza y nó del arte. Boilau opina que

Y Martínez de la Rosa dice:

Sus cantos son gemidos,
Y sus ecos sentidos
Nacen del corazon, nó de la mente.

El poeta dispone en la elegía de amplia y omnímoda libertad. No hay poema en el que se permita como en este cierto abandono en el pensamiento, descuido en el lenguaje, desaliño en las formas, el uso de las digresiones y la supresion de las transiciones que tanto caracterizan á la composicion elegíaca. La causa de ello es que el poeta en la elegía siente y no razona, que demanda sus inspiraciones al corazon y nó á la inteligencia. Por tanto, los pensamientos sutiles, las digresiones didácticas y ciertos artificios literarios, son impropios de este poema. Adolecen del mencionado defecto algunas elegías de Herrera, Jáuregui y Meléndez. Dice el primero en una de ellas:

En esta triste y última partida
Es dulce vida ya la amarga muerte,
Y amarga muerte ya la dulce vida.

Pensamiento que sería capaz de convencernos del escaso ó ningun sentimiento que el poeta tenía al escribir esta composicion, sinó supiéramos la pena que embargaba á su alma por la pérdida de la persona amada á quien dirigía su obra.

264. (Algunos dividen la Elegía en *heróica* y *elegía propia-mente dicha*. Aquella se distingue por la mayor importancia del asunto celebrado y por su carácter grandioso; y ésta, por ser íntima ó personal al poeta, y por el tono ménos elevado que el de aquella. Pertenece á la primera el Salmo *Super flumina Babilonis*; y á la segunda el poema de Mosco *A la tumba de Bion*.)

265. Los más acabados modelos de elegía se encuentran en la literatura hebrea; los hallamos en los *Trenos* de Jeremías, el poeta de las lágrimas; en ciertos *Salmos* de David, particularmente en el 136, llamado "el más bello de los cánticos que celebran el amor de la patria", y en algunos cantos de Asaph, Ethan y Eman.

Los principales poetas elegíacos de Grecia son: Simónides, Calimaco, Filetas, Minermo, Bion, que compuso un hermoso poema *A la tumba de Adónis*, y Mosco que escribió otro *A la muerte de Bion*.

En Roma, Tibulo (tierno y sentimental), Ovidio (sus mas celebradas elegías son las conocidas con el nombre de *Tristes*, y una dedicada *A la muerte de Tibulo*, Propercio y Catulo son los más notables poetas elegíacos.

En la Edad Media hallamos dos preciosísimas elegías que

la Iglesia canta en sus oficios: los himnos titulados *Dies iræ* y *Stabat Mater*. El primero, de autor desconocido, recuerda con desgarradores acentos el día en que la justicia divina sentenciará á los mortales; el segundo, compuesto por el franciscano Santiago Bendetti, segun la buena crítica, y del que se ha dicho que los ángeles no podían oirlo sin llorar, es una serie de tiernas endechas que reflejan la afliccion de la Madre de Dios al pié de la Cruz.

En España los mejores elegíacos son: Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Herrera, Rodrigo Caro, Francisco de la Torre, Jáuregui, Meléndez, Moratin, Gallego, Martínez de la Rosa, Espronceda y López García.

266. / *Himno ó cántico* es un poema lírico de corta extension, destinado generalmente á la alabanza de acciones meritorias y de objetos dignos de elogio.

En este sentido lo usó la antigüedad, segun vemos en el *Pœam* y en el *Carmen secularæ*.

El carácter de este poema es semejante al de la oda; su tono y sus formas están de acuerdo con la importancia del asunto, acomodándose á lo dicho respecto de aquella. Los compuestos para la música exigen en los versos el mayor grado de sonoridad y de armonía.

267. Se conocen diferentes clases de Himnos, segun la naturaleza del asunto celebrado. *Religiosos* son aquellos cuyo pensamiento es semejante al de las odas sagradas; *patrióticos ó cantos guerreros* los que tienen el carácter de la oda heróica; *elegíacos* los que guardan relacion con la elegía, etc.

268. En Grecia citaremos el *Pœam*, y en Roma el *Carmen Sæculare*, como ejemplos de himnos religiosos.

Aurelio Prudencio, Fortunato, San Ambrosio, San Agustin, San Paulino, Santo Tomas, Santiago Bendetti y otros muchos poetas cristianos, compusieron en la Edad Media primorosos himnos sagrados, pudiéndose citar como modelos los que empiezan *Vexila regis prodeunt, Te Deum laudamus, Jam lucis orto sidere, Tantum ergo* y *Stabat Mater dolorosa*.

Modelos de himnos patrióticos son los cantos de Calino y del célebre Tirteo en Grecia, que pueden considerarse tambien como elegíacos; los del provenzal Bertrand de Born, los del aleman Teodoro Kœrner, los de Beranger en Francia y los de Quintana y de Espronceda en España.

Leccion XLIII.

Poema lírico: (continuación).—269. Algunas otras composiciones líricas además de la oda.—**270.** Cancion, cantata, epitalamio, balada, dolora y madrigal.—**Explicacion y modelos de cada una.—271.** Concepto que nos merecen la epístola, el romance, la letrilla, el soneto, la décima, la endecha, etc. á las que algunos llaman poemas líricos.

269. Si bien la *oda* es el poema lírico por excelencia, hay otros muchos que participan del carácter y de los elementos propios de la poesía lírica, la cual adopta formas diversas y numerosos matices que se revelan en los nuevos poemas que aparecen frecuentemente en este género poético. Vamos á estudiar en la presente leccion las principales composiciones líricas que, aparte de la oda, han sido reconocidas como tales.

270. [*Cancion*, es un poema lírico semejante á la Oda, aunque de forma ménos grandiosa y arrebatada que la de ésta, destinada generalmente á celebrar asuntos amorosos, ó á expresar sentimientos melancólicos y tiernos. Inspírase, bajo formas diferentes, ya en el ardor de una pasion profunda, ya en la brevedad de un deseo apénas concebido. Varía de tono segun lo requiere el índole de los objetos celebrados; es viva, tierna, burlona, y contiene pensamientos ardientes y graciosos. De las fugaces emociones del corazon toma el carácter pasagero que la distingue. Exige estilo ligero, expresiones escogidas, marcha libre y versos fáciles. Divídese en estancias, llamadas *coplas*, las cuales terminan con un pensamiento ó sentimiento delicado, ó con un refran que retiene la idea capital de la composicion.]

La palabra *cancion* encierra, como la de *oda*, un sentido vago. Canciones se llaman las poesías líricas de nuestros poetas del siglo xv que se hallan en los *cancioneros*, las composiciones que se escribieron en España á imitacion de las de Petrarca en los siglos xvi y xvii (odas propiamente dichas), y las de los poetas modernos, compuestas algunas para ponerse en música.

(Como autores de Canciones podemos citar á Don Alfonso X *el Sábio*, que compuso sus hermosas *Cantigas á la Virgen*; Don Juan II de Castilla; Domingo Abad de los Romances y Fernando de Rojas. Modelos de estas composiciones se hallan en el *Cancionero general* y en el de *Baena* y en las que nuestros poetas de los siglos xvi y xvii escribieron á imitacion de la

cancion italiana, hija de la provenzal, por ejemplo: la que comienza *Ufano, alegre, altivo, enamorado*, de Mira de Amescua; la dedicada á *La Cierva*, de Francisco de la Torre, y la titulada *Del conocimiento de si mismo*, de Fray Luis de Leon.

D. José Espronceda y D. Pablo Piferrer han escrito en nuestro tiempo preciosísimas Canciones, como la titulada *Canto del Cosaco*, del primero, y la dedicada á *La Primavera*, del segundo.

Cantata es un poemita lírico que se compone de una parte destinada al recitado, en la que el poeta explica la situación de su alma, y de otra dispuesta para el canto (en arias, duos ó coros), en la que se expresa el afecto que de aquella situación se desprende.

Lo que distingue la cantata es la forma; su pensamiento puede ser religioso, heróico, festivo, elegíaco, etc.

El italiano Metastasio escribió hermosas composiciones de esta clase; Delavigne y Lamartine tienen tambien algunas. En España apénas la han cultivado nuestros poetas: lo que obligó á Sánchez Barbero á componer una que insertó en su *Retórica*.

Epitalamio es un poema destinado á celebrar las bodas, y dar el parabien á los recién casados, haciendo votos el poeta por la perpetua felicidad de aquellos.

El cantar de los Cantares de Salomon es un precioso y acabadísimo modelo de epitalamio. Teócrito, entre los griegos, compuso uno á las supuestas bodas de Elena y Menelao, y Catulo, en Roma, tiene otro á las de Julia y Manlio. En España D. Nicolás Fernández Moratin escribió uno *A las bodas de la infanta de España Doña María Luisa de Borbon*; y pueden considerarse tambien como epitalamios el *Himno epitalámico* y *La Boda de Portici*, de Martínez de la Rosa.

Balada, como composicion lírica, es un poema de corta extension, que encierra, bajo forma expositiva, narrativa ó dramática, un sentimiento profundo y delicado en el que se refleja la emocion personal del poeta.

Es el canto popular de los pueblos del Norte. Burger, Goëthe, Schiller y Vhland, en Alemania, han escrito encantadoras composiciones de este género. En España tenemos algunas, como la titulada *El ermitaño de Monserrat*, de Piferrer.

Dolora es un poema lírico muy semejante á la balada, de la que se distingue por el predominio que adquiere la idea filosófica sobre el sentimiento. Bajo formas expositivas, narrativas y por lo comun dramáticas, desenvuelve ligeramente una idea moral ó filosófica de gran trascendencia. En España Don Ramon Campoamor es el poeta que en nuestros dias

cultiva con mayor éxito este poema. Sus composiciones, especialmente las tituladas la *Opinion*, *Quien supiera escribir* y otras muchas, son acabadísimos modelos de *doloras*.

Madrigal es un poema lírico de corta extensión que encierra un pensamiento profundamente sentido y muy delicado. Unas veces se inspira en la naturaleza y otras en el amor. La naturalidad, la gracia y la finura son sus principales caracteres.

Gutiérrez de Cetina, Pedro de Quirós y Luis Martín son en el parnaso español los más celebrados autores de madrigales.

271. Algunos preceptistas, confundiendo la forma de la poesía lírica con la naturaleza que distingue unos poemas de otros diferentes, tienen como composiciones líricas el *romance*, la *letrilla*, el *soneto*, la *décima*, la *endecha*, etc., etc., que son simplemente combinaciones métricas, explicadas en la Lección XXXIII, y que lo mismo convienen al género lírico, que al épico y al dramático; es decir, que no son tales poemas líricos, sino meras formas métricas, que pueden hallarse indistintamente en todo género poético.

Lección XLIV.

272. Sátira.—273. Porqué se la considera como poema épico-lírico, denominado compuesto ó de transición á la poesía épica.—274. Sus elementos.—275. Condiciones de fondo y forma: reglas.—276. Clases en que la Sátira puede dividirse.—277. La Sátira ¿es realmente género poético?—278. Principales poetas satíricos antiguos y modernos.—279. Epigrama: su carácter y condiciones.—280. Autores que lo han cultivado.

272. *Sátira* es "un poema que tiene por objeto la censura amarga ó ligera de los vicios ó faltas de los hombres"; ó bien "la expresión artística de la oposición entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta, oposición traducida por éste en censura ó mofa de aquella realidad."

273. La *Sátira* se considera como poema épico-lírico, porque participa del objetivismo de la realidad exterior, que lo constituyen los vicios y defectos del hombre, en los que el poeta se inspira al componer su obra, y del subjetivismo de la lírica, cuando aquel afirma su modo de pensar y sentir, oponiendo sus propios juicios á las faltas y ridiculeces de sus semejantes.

Llámase también género *compuesto*, por lo que dejamos apuntado; y de *transición* á la poesía épica, porque, además de entrar en su formación el elemento de la lírica y de la épica,

la estudiamos, según procede, después de aquella y antes de ésta.

274. Los elementos de la Sátira se deducen de la definición que de ella hemos dado. El poeta satírico se inspira en la realidad exterior, ora describiéndola y pintándola con vivos colores, ora narrando los hechos que en la misma se efectúan, y manifestando los estados de su alma en íntima relación con aquella; es decir, que recoge en el mundo exterior los materiales necesarios para su obra. Más el poeta no se limita á exponer simplemente la realidad del mundo externo, sino que la rechaza, afirma contra ella sus propios juicios, y expresa el sentimiento personal de repulsión que en su alma produce. La Sátira, pues, contiene un elemento objetivo ó *épico* y otro subjetivo ó *lírico*.

275. La Sátira debe reunir las condiciones siguientes:

1.^a No ha de ser personal, esto es, que al reprender y entregar á la execración pública los vicios y faltas del hombre, condene el pecado, salvando la personalidad del delincuente: *parcere personis, dicere de vitiis*.

2.^a No debe mostrarse *licenciosa* ó desenvuelta, presentando desnudos crímenes hediondos y depravados; porque léjos de moralizar fomentaría muchas veces la corrupción, poniendo á la vista de personas ignorantes aquello que vale más dejar envuelto en el misterioso velo del pudor y de la inocencia.

3.^a No ha de excitar la malignidad humana, dirigiendo sus ataques contra nobles objetos, ó ideales dignos de veneración que informan y determinan las costumbres de los pueblos; ni ha de llevar la duda al corazón del hombre, secando la fuente de consoladoras esperanzas y de legítimas aspiraciones.

4.^a Su lenguaje ha de ser mesurado, noble, culto, severo sin acritud y enérgico sin violencia.

276. La Sátira admite gran variedad de tonos y de formas, tanto por los diferentes asuntos que le sirven de objeto, como por las diversas maneras bajo las cuales se expone; y de aquí las diferentes divisiones que de ella pueden hacerse.

La Sátira se divide: 1.^o por el *predominio* que tiene en la composición alguno de los elementos que la constituyen, en *objetiva* y *subjetiva* (*humorística*), según que el poeta se inspire, al oponerse á la realidad, en un principio ó ideal superior, ó en su individualidad subjetiva; 2.^o por el *tono* dominante, en *afirmativa* y *negativa*, conforme el autor oponga ciertos principios á los que contradice, ó se limite á negar sin afirmar cosa alguna; 3.^o por el *fin* que se propone, en *filosófica* y *burlesca*, según que tienda á moralizar y corregir las costumbres en un

tono serio, ó simplemente á ridiculizarlas, excitando la risa; 4.º por los asuntos sobre que versa, en religiosa, política, moral, científica, artística, literaria etc.; 5.º por las formas de que se vale, en poética (rimada) y prosáica; pudiendo ser ámbas *expositivas, narrativas, descriptivas, dialogadas, epistolares y alegóricas*.

Deben incluirse en la Sátira poética, entre otras muchas composiciones, la *letrilla* y la *fábula* satíricas, el *epigrama* y la *semblanza*; y en la *prosáica*, ó nó rimada, los *diálogos* satíricos, las *alegorías satíricas*, los *cuadros de costumbres*, los *retratos* y los artículos *crítico-satíricos, políticos y literarios*.

277. La Sátira no es en realidad composición poética, sino simplemente un *elemento estético* que puede hallarse en la poesía lírica, épica y dramática, y en los géneros didáctico y oratorio. Que se encuentra en la lírica y la épica, queda demostrado, atendiendo al concepto que de ella hemos expuesto. En la dramática es un auxiliar poderoso ó recurso necesario que frecuentemente se utiliza, y no lo es ménos en la didáctica y en la oratoria.

278. La Sátira aparece entre los griegos bajo la forma del poema burlesco, siendo sus principales cultivadores *Alceo*, *Arquíloco de Paros* y *Luciano de Samotasa*, que escribió admirables *Diálogos* satíricos.

En Roma adquirió desarrollo extraordinario, lo que dió lugar á que Quintiliano dijera: *Satira tota nostra est*. Horacio (discreto y comedido) Perseo, Juvenal (colérico y sarcástico) y Marcial (incisivo y sangriento) son los más importantes satíricos romanos.

España cuenta como satíricos de nota á Juan Ruiz (Arcipreste de Hita), Bartolomé de Torres Naharro, Cristobal del Castillejo, Góngora, Quevedo, los Argensolas (que perfeccionaron la Sátira dándole forma clásica), don Melchor Gaspar de Jovellanos, Jorge Pitillas (pseudónimo de don José Gerardo de Hervás), Vargas Ponce, don Leandro Fernández de Moratin, don Mariano Larra (*Figaro*) y don Manuel Breton de los Herreros, entre otros muchos.)

279. *Epigrama* es un poemita en que se expresa un pensamiento cómico ó satírico desenvuelto con ingenio, gracia y delicadeza.

El *Epigrama* pertenece á la Sátira, porque, si bien se propone excitar la risa mediante un rasgo de ingenio ó con la narracion de un incidente cómico, revela siempre la oposicion que existe entre el poeta y la realidad exterior, oposicion que dá al poema un carácter verdaderamente satírico.

Los elementos del epigrama son la jovialidad, la chanza, la

burla y alguna vez el sarcasmo, que se desprenden de una feliz ocurrencia, oportuna salida ó inesperado desenlace.

El epigrama suele constar de dos partes, una que excita la atención, y otra que satisface de un modo imprevisto la curiosidad, pudiéndose llamar *nudo* á la primera, y *desenlace* á la segunda. Comienza elogiando, y concluye burlándose.

El Epigrama tuvo entre los griegos diferente sentido del que le damos en el día. Aplicábase este nombre á las inscripciones de las estatuas, de los monumentos públicos, de las ofrendas religiosas y de los sepulcros; es decir, que era semejante á nuestros *epitafios* é inscripciones conmemorativas.

280. Catulo y Marcial cultivaron en Roma el epigrama; y en España Baltasar de Alcázar, Iriarte é Iglesias, pudiéndose incluir en esta clase de poemas algunas composiciones burlescas de Góngora, de Quevedo, de Cervántes y de otros muchos.

Leccion XLV.

Géneros poéticos.—B) Género épico.—281. Concepto y definición de la poesía épica.—282. Caracteres de la misma.—283. En qué sentido la llamamos objetiva.—284. Condiciones del poema épico.—285. Accion: sus cualidades.—Unidad y variedad: episodios.—Integridad.—Grandeza: lo maravilloso: sus clases.—Interés de la accion épica.

281. La poesía épica tiene por objeto expresar y representar la belleza del mundo exterior. La grandeza de la Divinidad, las maravillas de la naturaleza y los hechos esclarecidos de la historia, es decir, todo lo grande y primoroso que se halla en la realidad objetiva sirve al poeta épico de fuente abundante de inspiracion y de campo vastísimo donde recoge los materiales para componer su obra. Bajo este concepto, podemos definirla diciendo: "la artística manifestacion de la belleza objetiva concebida é idealizada por el poeta, y expuesta generalmente mediante formas narrativas y descriptivas."

282. El carácter distintivo de la poesía épica es el *objetivismo* que determina la naturaleza y las condiciones del poema. Exaltada la fantasía del poeta por la belleza de la realidad exterior, ya la contemple en las magnificencias de la Divinidad, ya en el espectáculo del universo, ya en las narraciones de la historia, siéntese impulsado á reproducirla en formas artísticas, narrándola, describiéndola ó exponiéndola de una manera ideal y primorosa. El poeta, pues, se eclipsa ante la realidad, y aspira á

identificarse con ella, limitándose á representarla bella y fielmente.)

283. Si bien es cierto que la bella objetividad sirve de inspiracion al poeta épico, no lo es ménos que éste, al celebrar la realidad exterior, afirma sus propios juicios y sentimientos sobre las cosas, y que, al reproducir aquello del mundo objetivo que sirve de asunto á su obra, lo hace hermo세ándose é idealizándolo: el subjetivismo tiene, pues, cabida en la poesia épica, preponderando siempre el objetivismo; y diremos, por tanto, que el carácter propio del género épico, es ser *predominantemente objetivo*.

284. Difícil es determinar en general las partes y condiciones del poema épico, por ser algunas más propias de unas que de otras composiciones. Sin embargo, estudiaremos las que convienen á la mayor parte de éstas, y que se refieren á la *accion* á los *personajes*, al *plan*, al *estilo* y al *lenguaje*.

285. Llámase *accion* en obras literarias "una série más ó ménos extensa de actos humanos, internos y externos, enlazados entre sí de tal suerte que, como medios ú obstáculos, concurren todos á un fin determinado.

Las *cualidades* de la accion épica son: *unidad*, *integridad*, *grandeza* é *interés*.

La *unidad artística* que supone la *variedad* y la *armonía*, propias de toda obra bella, es indispensable en la accion del poema épico. Consiste en que las acciones secundarias ó accesorias se sometan á la principal, identificándose con ella y ayudándola á exponer y desenvolver el asunto, produciendo en el lector ú oyente la impresion de un solo objeto; es decir, que la accion ha de ser *una en sí misma*. Horacio exige, además, la *sencillez*, ó sea que la accion no contenga muchos y complicados incidentes que produzcan enmarañado enredo. La extension del poema épico requiere que la unidad de accion se halle enriquecida por aquella *variedad* que se revela en el empleo de las acciones secundarias, que podrían separarse de la principal sin lastimar la integridad de ésta, las cuales se llaman *episodios*; v. g. la historia del *Cautivo*, y la del *Curioso Impertinente*, en la novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Los episodios han de tener las condiciones siguientes:

1.^a Guardar íntima relacion con la índole propia de la accion del poema. Ercilla faltó á esta regla cuando refirió en la *Araucana* los amores de Dido y Enéas.

2.^a No han de ser desproporcionados, ó de extension inconveniente al bello conjunto de la obra. Si son breves apenas

delectan; y sí largos, entorpecen el buen desenvolvimiento del poema. El ya citado de los amores de Dido y Enéas en la *Eneida*, y el de los de Armida y Reinaldo en la *Jerusalem libertada*, son tan extensos y á la vez tan primorosos que entorpecen la marcha de la accion principal y oscurecen sus bellezas.

3.^a Teniendo por objeto el aumentar la variedad, han de presentar escenas de asuntos diferentes al de la obra. Ercilla, al poner por episodios en la *Araucana* la historia de las batallas de San Quintin y de Lepanto, faltó tambien á esta regla.

4.^a Por lo mismo que no son necesarios para el desarrollo de la accion, (*poterat duci quia cæna sine istis*) deben cautivar grandemente la atencion por su interés y belleza. Los de la *Novela* de Cervántes son buenos modelos en este punto.

Las unidades de lugar y tiempo, que explicaremos al tratar de la poesia dramática, poca ó ninguna importancia tienen en la épica. La accion de la *Iliada* dura mes y medio, y la de la *Eneida*, un año.)

Consiste la *integridad* en que la accion abrace ni más ni ménos hechos, que los que por su misma naturaleza debe comprender. Para esto es preciso, segun Aristóteles, que toda accion tenga *principio, medio y fin*, esto es, *exposicion, nudo y desenlace*. Constituye la *exposicion* del poema épico la narracion de los hechos que preparan la accion ántes de comenzar ésta, y la relacion de todos los antecedentes necesarios para la acabada comprension de la misma. Hecha la exposicion, viene el *nudo* ó série de obstáculos que se oponen á la realizacion de la empresa. En esta parte, que exige gran cuidado y suma habilidad, la accion se desenvuelve lenta y magestuosamente; las dificultades aumentan por grados; crecen los peligros que amenazan al héroe; complícase la trama, y se excita el interés del oyente ó lector hasta identificar sus sentimientos con los que de la accion se desprenden. *Desenlace* es la parte en que se lleva á término la accion, lo que debe hacerse de una manera natural y probable, á no intervenir la influencia de seres superiores. Nada importa que sea feliz ó desgraciado para el héroe, y que se prevea de antemano, como sucede en algunos poemas en los que se deduce de su mismo título; v. g. la *Jerusalem libertada*, y el *Paraiso perdido*.

La *grandeza* de la accion épica consiste en que la accion principal y las secundarias tengan el esplendor y la importancia suficientes para levantar el ánimo, llenándole de admiracion, y para justificar el ostentoso aparato del poema. Es fruto de una concepcion interesante y elevada. Contribuyen á la

grandeza de la accion: 1.º los hechos que representan sentimientos y aspiraciones de un pueblo, nó de un individuo, ó que reflejan el ideal de una época notable en la historia, interesando á toda una raza ó á la humanidad entera; faltaron á este principio Lucano en la *Farsalia*, y Ercilla en la *Araucana*, y lo observaron Valmiki en el *Ramayana*, Homero en la *Iliada* y Dante en la *Divina Comedia*; 2.º la antigüedad, que engrandece maravillosamente hechos y personas, dotándolos de un valor que en realidad no tuvieron; por lo que la accion, á ser posible, debe referirse á época lejana; 3.º lo *maravilloso* ó *máquina*, es decir, la intervencion visible de la Divinidad y de los séres sobrenaturales en los acontecimientos humanos.

Tres son las principales clases de maravilloso: 1.ª *divino*, ó sea la mediacion de los séres sobrenaturales en la vida del hombre, á fin de favorecerle ó contrariarle: y se divide en *gentílico* (mitológico) y *cristiano*; 2.ª *alegórico*, personificacion de las fuerzas morales ó materiales, sobre todo de las ideas que mayormente influyen en la vida (justicia, virtud, maldad, etc.); 3.ª *quimérico*, intervencion de ciertos hechos ó sucesos extraordinarios que la fantasía popular aprecia como sobrenaturales (sueños, presagios, etc.) Lo maravilloso mitológico, propio de las sociedades gentílicas, ha perdido el valor que tuvo en la antigüedad. El alegórico es frío y pesado; el quimérico debe usarse prudentemente, y sólo en aquellos casos que no contribuya á aumentar la supersticion, hija de la ignorancia, y causa de muchos males; el *cristiano* es un gran recurso de que el poeta dispone entre pueblos creyentes y piadosos. Nunca debe mezclarse el mitológico ó gentílico con el cristiano, como lo hizo Camoens en *los Lusíadas*.

Lo maravilloso no es de absoluta necesidad en el poema épico. El verdadero genio descubre en los acontecimientos de la vida detalles y circunstancias que avaloran grandemente los hechos y las cosas.

El *interés* de la accion épica consiste en que el poema refleje la civilizacion de un pueblo, sus sentimientos, sus creencias y el ideal completo de su vida; es decir, en aquella extraordinaria afeccion que despierta un grandioso monumento elevado á lo más íntimo y entrañable de un pueblo ó de una raza. Tal sucede con la *Iliada* de Homero, y en la *Divina Comedia* de Dante; y lo contrario en la *Araucana* de Ercilla, en la que quedan vencidos nuestros compatriotas ante el indomable valor de los araucanos.

Leccion XLVI.

286. Personajes del poema épico.—287. Sus caractéres y costumbres.—288. Plan del poema épico.—289. Estilo y lenguaje.—290. Formas históricas que reviste la poesía épica.—291. Division de los poemas épicos; base para su clasificacion.

286. Toda accion supone la intervencion de personajes que obran más ó ménos libremente, mediante un fin ó designio que determina su voluntad. A los individuos encargados del desarrollo de la accion épica, se les llama *personajes épicos*. La extension del poema y la grandeza de la accion requieren considerable número de personajes dotados de diversos caractéres, cuyo número lo determina la naturaleza del asunto. Divídense en *principales* y *secundarios*. Pertenecen á los primeros, el llamado *protagonista ó héroe*, que sostiene el peso de la accion y reconcentra el interés que de la misma se deduce, y el *contra-protagonista*, que llevan algunos poemas, personaje que se opone mayormente á los designios de aquél. Personajes *secundarios* son aquellos que ayudan ó apoyan á los principales, y que deben hallarse en perfecta gradacion, teniendo unos mayor importancia que otros, y concurriendo todos al acabado conjunto de la obra. Por ejemplo, son personajes *principales*, en la *Iliada*, *Aquiles*, protagonista, y *Héctor*, contra-protagonista; y *secundarios*, *Patroclo*, *Príamo*, *Agamenon*, *Ulises*, *Nestor*, *Diomédes*, *Ajax*, *Menelao*, *Andrómaca*, *Hecuba*, *Elena*, *Páris*, *Enéas*, etc. Aquellos se hallan en primer término, como las figuras principales de un cuadro, y éstos se encuentran, segun el grado de su importancia respectiva, á menor ó mayor distancia de los primeros. Los personajes épicos han de ser extraordinarios ó singulares, distinguiéndose por sus sentimientos elevados, pasiones vehementes y heróicas acciones. *Aquiles* es un modelo que se distingue por las anteriores cualidades; lo contrario sucede con *Enéas*, que aparece frío y pusilánime, quedando eclipsado ante la apasionada *Dido*.

Los personajes del poema épico se distinguen unos de otros por sus *caractéres y costumbres*. El poeta describirá con breves y significativos rasgos el exterior de los personajes, siendo parco en la pintura de sus caractéres y costumbres, que deben desprenderse naturalmente de la simple referencia de la accion, y de la manera de pensar y obrar que tienen aquellos. *Carácter*

es cierta predisposicion natural á obrar de un modo determinado; y *costumbre*, la inclinacion adquirida que facilita nuestro modo de obrar. Los caractéres y costumbres de los personajes épicos han de ser tales que se reconozca en ellos á la humanidad, y para esto deben, segun Aristóteles, someterse á las reglas siguientes:

1.^a Han de ser iguales, esto es, que durante el curso todo de la accion persistan en aquellas cualidades que mostraron al principio, sin contradecirlas ni desmentirlas:

Qualis ab incepto processerit, et sibi constet (1).
Servetur ad imum

No se falta á esta regla cuando en un momento determinado, y por motivo poderoso, un personaje desmiente su especial carácter.

2.^a *Convenientes*, es decir, que se atribuyan á los personajes ideas y sentimientos propios de su edad, sexo, condicion, estado, educacion, país, tiempo, etc.

Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Movilibusque decor naturis dandus, et annis (2).

3.^a *Parecidos, ó semejantes*; á saber: que guarden conformidad con el que la historia ó la tradicion atribuye á los personajes de que se trata; y si éstos son pura creacion del poeta, que sus caractéres y costumbres sean naturales y conformes con el modo de pensar y de obrar que se les supone.

4.^a *Variados* ó que no tengan todos las mismas cualidades; lo cual responde á la verdad natural, y á evitar monotonía en la obra. La variedad en los caractéres puede conseguirse: 1.^o atribuyendo á los personajes cualidades distintas; v. g. las de Don Quijote enfrente de las de Sancho Panza; 2.^o dándoles unas mismas cualidades fundamentales, pero combinadas con otras accesorias diferentes; v. g. Aquiles, Héctor, Ajax y Diómédes, aunque todos son valientes, se distinguen por condiciones secundarias; 3.^o dotándoles de una misma cualidad, pero en diferentes grados; así Priamo y Nextor, ambos sábios y prudentes, se diferencian en que el primero es más tímido que el segundo.

288. El desarrollo de la accion épica determina el plan de la obra, que se compone de cuatro partes: *proposicion, invocacion,*

(1) "Aparezca hasta el fin del poema con aquel mismo carácter con que se insinuó desde las primeras escenas, y no le desmienta jamás.

(2)

«Las costumbres
Debes notar de las edades, dando
A los instables años su decoro,
Segun las varias indoles.»

narracion y exposicion. *Proposicion* es la parte en la que se da á conocer el asunto; é *invocacion* aquella en que el poeta implora el auxilio de un ser superior, real ó ficticio, para que le ayude en su empresa. La proposicion y la invocacion suelen algunas veces ir juntas y confundirse; como sucede en la *Odisea*. La *narracion* es la parte en que el poeta refiere los hechos, desarrollando la accion hasta su fin. Si los hechos se ponen en boca de los personajes, se llama *exposicion*. Ambas suponen mucho talento y habilidad suma. La narracion épica no exige el órden cronológico de la histórica; le basta el poético ó verosímil.

Dada la extension del poema épico, parece natural y conveniente que se divida, como es costumbre, en varias partes, llamadas *cantos ó libros*. El número de éstos lo determinan la naturaleza y la extension de la obra. Homero dividió en veinticuatro la *Iliada* y la *Odisea*; y Virgilio, en doce la *Eneidá*.

289. El *estilo* de la épica ha de ser elevado, magestuoso, severo y sublime; adornado de escogidas y grandiosas imágenes, de enérgicos epítetos y de patéticas figuras. El *tenguaje* requiere precision, correccion, elegancia, limpieza y naturalidad. La poesía épica no necesita del *verso* como la lírica; pero cuando de él se vale exige versos rotundos, llenos y sonoros. Puede escribirse en toda clase de metro, si bien el endecasílabo es el que se halla más en armonía con la naturaleza de este género poético.

290. La poesía épica aparece primeramente anónima, y bajo forma *fragmentaria*; pues en sus orígenes es producto de la fantasía colectiva y de la inspiracion popular, mostrándose esparcida ó diseminada en varias composiciones que se llaman himnos, rapsodias, cantos de guerra, etc., y posteriormente reviste formas *artísticas*, con carácter *espontáneo* al principio, y *erudito-reflexivo* despues. La *Iliada* y la *Odisea* de Homero pertenecen á la épica artístico-espontánea; y la *Eneida* de Virgilio, á la artístico-erudita ó reflexiva.

291. Segun que el asunto del poema se refiera al mundo divino ó teológico, antropológico ó humano, cosmológico ó natural, la poesía épica se divide en tres clases: *épico-religiosa*, *épico-humana* y *épico naturalista*. La primera tiene por objeto los asuntos referentes á la Divinidad y á cuanto con ella íntimamente se relaciona; la segunda, el hombre y las cosas humanas; dividiéndose en *épico-filosófico-social* si plantea el problema del destino humano, ó desarrolla un ideal social, ó traza las relaciones del hombre con Dios y la naturaleza y *épico heroica* si inspirándose en la Historia canta los grandes hechos políticos y militares realizados por el hombre; y la tercera, la naturaleza en la que se

inspira el poeta, describiendo sus cuadros, fenómenos, espectáculos, etc. La parodia ó sátira de los hechos humanos dá origen á un poema épico, que tiene más de subjetivo, que de objetivo, llamado *épico-burlesco* ó *béroi-cómico*. Finalmente, dáse el nombre de *poemas menores* á ciertas composiciones de corta extensión en las que aparecen mezclados los elementos líricos y dramáticos con los épicos.

Leccion XLVII.

Poemas épicos.—292. Poema épico-religioso: su objeto y definicion.—293. Condiciones de fondo y forma.—294. Ligera noticia histórica de su desarrollo.—295. Poema épico-heróico: su objeto y definicion.—296. Cualidades de fondo y forma.—297. Breve reseña de su desarrollo histórico.

292. El poema *épico-religioso* tiene por objeto celebrar las concepciones y creencias piadosas de los pueblos, exponer los dogmas de la religion, narrar los maravillosos prodigios de la Divinidad, de los ángeles, de los santos, etc; es decir, todo cuanto se relaciona íntimamente con Dios, ó pertenece al mundo divino. Es, pues, "la expresion artística de la belleza de las concepciones religiosas, por medio de la palabra rítmica."

293. La poesía *épico-religiosa* tiene poco de didáctica; pues como objetiva, el poeta no expone ó afirma doctrina, segun lo hace el teólogo, sino que describe ó relata simplemente la concepcion celebrada, excitando el fervor y la piedad por medio de la belleza del asunto. Hé aquí porque la forma más generalmente usada en esta poesía es la narrativa ó la descriptiva, empleándose tambien muy ventajosamente el símbolo y la alegoría, únicos medios en muchas ocasiones para representar lo supra-sensible. El poeta tropieza en este género con sérias dificultades, porque la belleza que el teólogo concibe en Dios, no es sensible ni representable en el arte, así que, por lo general, se inspira en los aspectos históricos de la religion.

Las tres formas comunmente usadas en la poesía *épico-religiosa* son: la exposicion de las concepciones religiosas (de escaso empleo, por lo anteriormente dicho); la narracion de los hechos divinos (que es muy frecuente), y la descripcion de las regiones sobrenaturales (como lo hizo Dante en la *Divina Comedia*). Rara vez deja de haber elementos histórico humanos en este género poético (la intervencion de Dios en la vida de la humanidad, aunque más no sea).

La poesía épico-religiosa es género eminentemente idealista, que ofrece ancho campo y plena libertad á la fantasía del poeta.

El *estilo* ha de ser animado, grandioso y sublime; el *lenguaje*, correcto y elegante; y el *verso*, pomposo y escogido.

Los poemas épico-religiosos se dividen en varias clases:

1.^a *Teológicos*, cuando exponen la naturaleza de la Divinidad, la genealogía de los Dioses gentílicos (*Teogonía* de Hesiodo), ó describen las regiones sobrenaturales (*Divina Comedia* de Dante), los orígenes del mundo (*Creacion del mundo* de Acevedo), etc.;
2.^o *Histórico-religiosos, humano-divinos ó heróico-divinos*, si refieren hechos portentosos realizados en el mundo por Dios ó por otros seres superiores, poemas que encierran una accion en la que intervienen juntamente hombres y divinidades. Tales son: las *Metamórfosis* de Ovidio, el *Paraiso Perdido* de Milton, la *Cristiada* del P. Ojeda, la *Mesiada* de Klopstock y las narraciones de la vida de los Santos.

294. La poesía épico-religiosa aparece bajo *forma fragmentaria y anónima*, determinada en himnos ó cánticos de poca extension, y adopta despues carácter *artístico-espontáneo y reflexivo-erudito*.

Pertenecen á este género los himnos épico-religiosos que se hallan en la literatura de los pueblos hebreo, indio, egipcio, asirio y persa.

Grecia y Roma tienen, además de algunos himnos, la primera un poema artístico titulado la *Teogonía*, de Hésiodo; y la segunda, uno artificioso y erudito denominado *Metamórfosis*, de Ovidio.

La poesía cristiana produjo, en los últimos tiempos del imperio romano y durante la Edad Media, numerosos y notables himnos religiosos con carácter épico.

La *Divina Comedia* de Dante Alighieri, sublime creacion épico-religiosa, pertenece tambien á la Edad Media. En la Moderna se escribieron notables poemas de este género: citaremos el *Paraiso Perdido* de Milton, la *Cristiada* de Fray Diego de Ojeda, la *Creacion del Mundo* de Alonso Acevedo, la *Mesiada* del alemán Klopstock; y en nuestros tiempos, los *Mártires del Cristianismo* de Chateaubriand y algunos himnos del italiano Manzoni.

295. La poesía *épico-heróica* tiene por objeto celebrar los grandes hechos de la historia humana, valiéndose de la forma narrativa y de las más bellas manifestaciones del lenguaje poético. Es "la expresion artística de la belleza de la Historia mediante la palabra rítmica."

296. No todos los hechos de la historia son propios, ó

pueden servir de asunto de la poesía épico-heróica; pues éstos deben ser ilustres, grandiosos y singulares, de suerte que personifiquen el ideal de un pueblo, de una raza, ó de la humanidad entera. El poeta se inspira en los sentimientos y creencias del pueblo, nó del individuo; elige acontecimientos heróicos y dramáticos, de gran vida y movimiento; y aunque se ciñe al hecho histórico que celebra, lo hace idealizándolo y uniendo á él todas las manifestaciones de la vida del pueblo, en una concepcion orgánica que se llama *Epopeya*.

Son elementos de este poema los hechos grandiosos y extraordinarios, los personajes míticos y legendarios, y los asuntos que representan un ideal religioso, moral ó nacional.

Su elemento ideal lo constituyen principalmente los personajes míticos y lo maravilloso.

Llámanse *personajes míticos*, á los que por sus extraordinarias cualidades, hechos portentosos y carácter singular, traspasan los límites de la realidad histórica. Tienen generalmente cierta base histórica, pero la fantasía los elabora y transforma, dándoles gigantescas proporciones, como el Cid y Fernan González; ó bien son meros símbolos de grandes acontecimientos ó elementos humanos, geológicos, etc., como Hércules y Tesco, Júpiter y Neptuno.

(Lo maravilloso (§ 285) tiene grandísima importancia en la poesía épico-heróica.

La forma mas propia de este género es la *narrativa*, si bien admite la descriptiva y dialogada.

El *estilo*, ha de ser vivo, elevado y magestuoso; el *lenguaje*, correcto, elegante y expresivo; y el *verso*, sonoro, flexible y en carácter con la naturaleza del asunto.

Los poemas épico-heróicos se dividen por su extension é importancia en *epopeyas*, que son orgánicos y sintéticos, v. g. la *Iliada* y la *Eneida*; en *históricos*, que celebran grandes hechos de la Historia, desnudos de carácter legendario, como la *Farsalia* y la *Araucana*; en *legendarios*, que se asemejan en sus rasgos fundamentales á las epopeyas, aunque sin llegar á la forma orgánico-sintética de éstas, v. g. el *Poema del Cid*; y en *Cántos épicos*, que se limitan á conmemorar un hecho aislado, como el poema *Las naves de Cortés destruidas*.

297. También la poesía épico-heróica reviste en la historia de su desenvolvimiento las formas de la religiosa, apareciendo *fragmentaria* y *anónima* (himnos, epinicios, cantos de gesta y romances conservados por la tradicion oral), y haciéndose despues *artística*, espontánea al principio (la *Iliada*, por ejemplo) y luego *erudita* (la *Eneida*).

Los principales poemas de este género son: el *Mababarata*, atribuido á Veda-Vyasa, y el *Ramayana*, del que se cree autor á Valmiki, en la India; la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, en Grecia; la *Eneida* de Virgilio, en Roma; el *Orlando furioso* de Ariosto y la *Jerusalem libertada* de Tasso, en Italia; *Los Lusíadas* de Camoens, en Portugal; y la *Araucana* de Ercilla y el *Bernardo* de Balbuena, en España.

Leccion XLVIII.

Poemas épicos: (continuación).—298. Poema épico-filosófico-social: su objeto y definición.—299. Cualidades de fondo y forma.—300. Epocas favorables á su desenvolvimiento.—301. Poema épico-burlesco ó héroi-cómico: su concepto y definición.—302. Medios de que se vale el poeta para producir lo cómico en el poema épico-burlesco.—303. Noticia histórica de su desarrollo.—304. Poema épico-naturalista: su objeto y definición.—305. Condiciones de fondo y forma.—306. Modelos.

298. El poema *épico-filosófico-moral* tiene por objeto el celebrar la humanidad, nó en sus hechos históricos, sinó bajo el punto de vista de su tendencia y aspiraciones. El destino humano es el asunto del poema; el hombre colectivo, la fuente de inspiracion del poeta que plantea en su obra los grandes problemas sociales valiéndose de una accion fantástica ó novelesca, encarnada en una forma maravillosa y sobrenatural casi siempre. Bajo este concepto, podemos definir la poesía épico-filosófico-social diciendo que es "la expresion artística de los problemas que encierran y bellezas que ofrecen la naturaleza y el destino del hombre, personificados en una accion grandiosa y casi siempre fantástica."

299. Es muy difícil señalar condiciones á este poema, porque á ello se oponen su carácter excepcional, lo heterogéneo de sus elementos y la diversidad de sus formas. Venido recientemente al campo del arte, y siendo propio de épocas de transicion histórica, como la presente, ofrece singular anarquía en sus elementos y naturaleza, lo cual impide señalar fijamente sus condiciones. Quizás por esto los preceptistas no le dan cabida en el arte, ó le sujetan á conocidos modelos, lo cual es impropcedente.

Sus principales *caractères* son: 1.º la intervencion del lirismo ó elemento subjetivo, porque el poeta expone su manera de ver

y de apreciar el problema planteado, pues las muchedumbres escasamente penetran en las profundidades de la Filosofía, ni se entregan á las especulaciones de la naturaleza y del destino humano; 2.º el ser didáctico, aunque este elemento se subordina á lo artístico; 3.º su carácter simbólico ó alegórico, que le sirve de forma estética, y le distingue tambien de la Didáctica; 4.º la diferente naturaleza de su accion, que, unas veces es grandiosa, extensísima y sobrenatural, y otras novelesca y hasta humorística; 5.º el gozar el poeta de omnímoda libertad, debido á la naturaleza propia del poema, que no se sujeta á reglas determinadas.

Si bien es difícil hacer una buena y completa clasificacion de este género poético, por la diversidad de asuntos que celebra y de formas que reviste, puede, sin embargo, adoptarse la siguiente: 1.º *Poemas narrativos*, que refieren una série de sucesos atribuidos á un personaje, planteando en ellos un problema filosófico-social, como el *Don Juan* de Lord Biron; 2.º *dramáticos*, cuya forma es una accion dramática, con todas las condiciones para la representacion, v. g. el *Fáusto* de Goethe; y 3.º *mixtos*, que presentan juntamente formas narrativas, dramáticas y líricas, por ejemplo: *El Diablo Mundo*, de Espronceda.

300. Ya hemos dicho que el poema épico-filosófico-social aparece y se desenvuelve en épocas históricas reflexivas y de transicion, como la que atravesamos al presente, por esto son escasos en número y difíciles de componer. Sirvan de modelos el *Fausto* de Goethe, el *Don Juan* de Lord Byron, *El Diablo Mundo* de Espronceda y el *Abasverus* de Quinet.

301. Posée el hombre una invencible predisposicion á burlarse de las cosas, poniéndolas en ridículo, ora haciendo ver sus imperfecciones, ora inventándolas, si aquellas no las tienen. Hé aquí la causa de la aparicion de la poesía épico-burlesca ó *béroi-cómica*, cuyo objeto es ridiculizar los hechos de la historia humana parodiándolos, descubriendo sus defectos, ó atribuyéndoles otros de que carecen. El elemento satírico, ejerce gran influencia en este género, que puede definirse diciendo que es "una variedad especial de la poesía épica, en que la bella realidad cantada por ésta, ó la misma concepcion épica, aparece perturbada y contradicha por una manifestacion de lo cómico libremente producida por el poeta."

Las formas del poema épico-burlesco son las mismas que las del heróico, pero con relacion al carácter cómico de la obra.

302. Los medios usados generalmente para producir lo cómico son: 1.º el contraste entre lo grandioso de la forma y

lo pequeño del asunto (el *Rizo Robado* de Pope); 2.º entre lo extraordinario de la acción y lo insignificante de las causas que la motivan (*Facistol* de Boilau); 3.º entre los hechos y la condición de los personajes (la *Mosquea* de Villaviciosa), y 4.º entre el ideal de unas épocas con otras (la *Burla de los Dioses*) de Brachiolini).

Las composiciones épico-burlescas ó héroi-cómicas se dividen en *parodias*, que tienen un carácter inofensivo, y cuyo fin es el excitar la risa, valiéndose del contraste; y en *poemas satíricos*, que son una manifestación épica de la sátira y ridiculizan el ideal en que se inspira el poema heróico.

303. La poesía épico-burlesca reviste las formas históricas de la épico-religiosa y heróica. Aparece en forma *fragmentaria* (cantos paródicos, romances burlescos, etc., que son raros) y después adopta un carácter *artístico, espontáneo* al principio (pocos son los poemas épico-burlescos populares) y *erudito* luego (que es el propio de la mayoría de las obras de esta clase).

Grecia cuenta dos poemas épico-burlescos ó héroi-cómicos: la *Batracomiomaquia* y el *Margites* de autor desconocido, ó por lo ménos dudoso: algunos los han atribuido á Homero.

Roma no tiene verdaderas composiciones de este género y lo mismo sucede con las literaturas orientales.

En la Edad Media toma gran incremento la poesía héroi-cómica ó burlesca, obedeciendo quizás á la honda oposición que mediaba entre las clases inferiores y superiores de la sociedad de aquellos tiempos. El más celebrado de estos poemas es la *Novela del Zorro*.

Pertencen á la Edad Moderna el *Morgante Mayor* de Pulci, el *Orlando Enamorado* de Bajardo, la *Burla de los dioses* de Brachiolini, el *Cubo Robado* de Tasoni, los *Animales Parlantes* de Casti, el *Rizo Robado* de Pope y el *Facistol* de Boilau. En España tenemos los titulados la *Gasomaquia* de Tomé Burguillos (pseudónimo de Lope de Vega), la *Mosquea* de José de Villaviciosa y la *Perromaquia* de Nieto Molina.

304. La poesía *épico naturalista* tiene por objeto describir los cuadros, escenas y fenómenos de la naturaleza. Es "la expresión artística de la belleza de los objetos naturales mediante la palabra rítmica".

305. Gran dificultad ofrece al poeta el poema naturalista ó descriptivo; pues si expone en él las leyes de la naturaleza, como Lucrecio (*De rerum natura*), ó describe las faenas del campo, como Hesiodo (*Los trabajos y los días*) y Virgilio (*Las Géorgicas*), se hace didáctico; y si trata de amenizar su obra cantando los sentimientos que la naturaleza le inspira, se convierte en

lírico. De aquí, los pocos poemas de este género y su escasa bondad y amenidad, por lo reducido y monótono de sus asuntos. Conviene dar gran variedad á los cuadros, diversificándolos y animándolos con rico colorido. Este poema exige *estilo* pintoresco y brillante; *lenguaje*, elegante y ameno; y *verso*, variado, flexible y armonioso.

306. La antigüedad clásica no ha cultivado, ó por lo ménos no nos ha legado verdaderos poemas épico-descriptivos; quizás el talento artístico de sus poetas les impidió dedicarse á este género.

En la Edad Moderna podemos citar los poemas titulados las *Selvas del Año*, del español Baltasar Gracian, obra de ningun mérito, y las *Estaciones*, del inglés Thonson, bastante buena.

Leccion XLIX.

Poemas épicos: (continuacion).—307. Los llamados poemas menores: caracteres que los distinguen.—308. Dificultades para una completa clasificacion de estos poemas.—Enumeracion de los principales.—309. Qué se entiende por cuento ó poema novelesco, leyenda y balada épica: explicacion.—Autores que más se han distinguido en estas composiciones.

307. Llámanse *poemas menores* ciertas composiciones épicas que, por su corta extension, por lo indeterminado de sus caracteres y lo heterogéneo de sus elementos, no tienen cabida en las anteriormente enumeradas.

Sus principales caracteres son: la poca grandeza é importancia del asunto y la corta extension de la obra, comparadas con las de los grandes poemas incluidos en los géneros anteriores; que cuando son narrativos, los hechos suelen ser ficticios, ó se fundan en tradiciones locales; la mezcla de formas y elementos épicos, con los líricos y dramáticos; la libertad en sus formas expositivas, estilo, lenguaje y versificacion; y el ser eruditos casi todos, aunque inspirados en tradiciones y sentimientos populares.

No deben confundirse estos poemas con las manifestaciones en forma fragmentaria que se encuentran en los géneros épicos anteriormente examinados. Los poemas menores son composiciones orgánicas, completas, aunque de corta extension que adoptan todas las formas de la poesía épica, algunas de las cuales no pueden clasificarse por presentar caracteres de diferentes

géneros, como sucede con la Leyenda, que tiene elementos religiosos, heróicos, etc.

308. La diversidad de asuntos que es objeto de los poemas menores, la mezcla de diferentes elementos que en ellos encontramos, y la variedad de formas que revisten, impiden que podamos hacer una buena y completa clasificación de los mismos. Muchos son en número y frecuentemente aparecen algunos en el arte; pero ante la dificultad de dar cuenta de todos ellos en una obra elemental, citaremos los principales y más conocidos á saber: el *cuento ó poema novelesco*, la *leyenda* y la *balada épica*.

309. *Cuento ó poema novelesco* es una novela en verso, que tiene por asunto un hecho ficticio del que se desprende cierta enseñanza moral. Puede ser de clases diferentes, y abarca gran variedad de asuntos. Además del elemento épico, dominante en el poema, aparece el dramático y lírico que el poeta maneja con amplia libertad.

El cuento ó poema novelesco lo hallamos en todas literaturas y tiempos. En los nuestros han escrito algunos excelentes Byron, V. Hugo, Duque de Rivas, Espronceda (*El Estudiante de Salamanca*), Arolas, Zorrilla (*La Pasionaria*) y Núñez de Arce (*El Vértigo*), entre otros muchos y distinguidos poetas.

Leyenda.—Diferénciase del anterior en que su asunto es histórico ó tradicional de cualquier género y clase. Las tradiciones en que se inspira no son generalmente nacionales, sino locales; por lo que se le ha llamado la *epopeya local*. Fúndase en tradiciones religiosas, heróicas y fantásticas, y puede revestir todas estas formas, pero casi siempre presenta un carácter maravilloso y sobrenatural que la asimila al poema épico-religioso. En la *Leyenda* aparecen también mezclados los elementos épico, dramático y lírico, disponiendo el poeta de grande libertad en su desenvolvimiento.

La leyenda es una creación moderna, cultivada por algunos de los poetas que hemos señalado como autores de cuentos. Zorrilla tiene una hermosa leyenda en la titulada *Margarita la Tornera*. Los llamados *Idilios* de Tennyson pueden considerarse también como verdaderas Leyendas.

Balada épica es un poema de corta extensión, en el que se desenvuelve un hecho novelesco, legendario ó fantástico, ó se describe una escena sencilla, un paisaje, etc. Se distingue por el predominio del elemento lírico, merced al sentimiento vago y melancólico que el poeta imprime en la composición, ó por el pensamiento filosófico y profundo que en ella desenvuelve. Como dijimos al hablar de la balada lírica, el poema que nos

ocupa es propio de Alemania, donde ha sido cultivado por los mejores poetas, entre los cuales se distinguen en la época moderna, Burger, Goethe, Schiller, Heine, Uhland y Kerner. También lo han cultivado con éxito otros países de Europa.

Lección L.

310. Poesía Bucólica.—311. Porqué se la considera como género épico-lírico-dramático, llamado compuesto ó de transición á la poesía dramática.—312. Sus elementos.—313. Condiciones de fondo y forma.—314. Clasificación que puede hacerse de los poemas bucólicos.—Juicio que nos merece la división de la bucólica en Egloga é Idilio.—315. La poesía Bucólica ¿es realmente género poético?—316. Breve noticia de su desarrollo histórico.

310. La *Poesía Bucólica* tiene por objeto celebrar los gozes de la vida del campo, los francos afectos de rústicos pastores, la expansiva ocupacion de la caza, la tranquilidad del retiro, los encantos de la agricultura, etc.; de modo que podemos definirla diciendo: "la artística expresion y representacion de la belleza de la vida humana, desarrollada en íntimo contacto con la naturaleza."

311. La poesía Bucólica se considera como género épico lírico-dramático porque participa del objetivismo de la épica, cuando el poeta describe las escenas del campo, narra las acciones y pinta los afectos del hombre rústico; del subjetivismo de la lírica cuando el autor expresa los sentimientos que la naturaleza despierta en su alma; y de la forma dramática, porque los hechos de las gentes del campo suelen exponerse mediante el *diálogo*.

Llámase genero poético *compuesto* por la mezcla de los diversos elementos que la constituyen, como queda apuntado; y de *transición* á la poesía dramática, porque además de participar del carácter de la épica, adopta generalmente la forma dramática y porque la estudiamos, segun procede, despues de aquella y ántes de ésta.

312. Sus elementos se deducen de la naturaleza del poema, teniendo en cuenta el concepto que hemos formado de la Bucólica. Estos son: el subjetivismo, que representa los sentimientos propios del poeta, inspirados por la naturaleza que describe; el objetivismo, que se desprende de la narracion que aquél hace de los hechos de los campesinos, y de la pintura del carácter y costumbres de éstos; y la preponderancia que toma generalmente la forma dramática sobre las expresivas y descriptivas.

313. Las principales condiciones del poema bucólico son las siguientes: 1.^a la composición ha de hallarse animada de un sentimiento vivo y delicado; 2.^a el lugar de la escena ha de ser el campo, y debe ponerse gran cuidado en describirlo con propiedad y exactitud; 3.^a el poeta procurará enriquecer y variar sus descripciones, separándose de aquellas que son demasiado conocidas; 4.^a la escena ha de acomodarse á la naturaleza especial del asunto, mostrándose risueña ó severa, segun éste lo exija; 5.^a el lenguaje de los personajes debe ser adecuado á su profesion aunque algun tanto idealizado, pues se trata de una obra artística, evitándose tanto el refinamiento, impropio de campesinos, como la grosera rusticidad de éstos; 6.^a deben procurarse asuntos nuevos, ó que exciten la atencion por su originalidad, como lo hizo Gessner; 7.^a el estilo y el lenguaje del poema han de ser vivos y variados, y la obra puede escribirse en cualquiera clase de verso y combinacion métrica.

314. Las composiciones bucólicas, por razon de su naturaleza, se dividen en *pastoriles*, *piscatorias* y *venatorias*; segun que celebren la vida de los pastores, de los pescadores ó de los cazadores.

Muchos preceptistas dividen tambien los poemas bucólicos en *églogas* é *idilios*, distinguiéndolos por la mayor extension de las primeras respecto de los segundos, ó por la forma narrativa de aquellas y la dialogada de éstos. En realidad no hay semejante diferencia. La extension en ambos es hija de la naturaleza del asunto; y las formas narrativas y dialogadas pueden ser propias lo mismo del uno que del otro. Quizás esta distincion reconoce como origen un supuesto falso, por haber estimado con diferente naturaleza los poemas bucólicos de Teócrito, que los denominó *Idilios*, y los de Virgilio, que los llamó *églogas*, cuya diversa denominacion indujo á creer á algunos preceptistas que aquellos tenían carácter diferente, lo cual es inexacto á todas luces. Los griegos los llamaron *idilios*; y Virgilio, escogiendo ó entresacando de sus composiciones bucólicas algunas de ellas, las puso el nombre de *églogas*, esto es, *elegidas*, *selectas*.

315. La llamada poesia Bucólica no es en realidad un género ó composicion poética, sino simplemente un elemento estético que puede hallarse igualmente en la lírica, en la épica, en la dramática y en la didáctica.

316. Una de las ocupaciones más útiles y agradables á los hombres en las primeras edades, fue ciertamente el apacentar ganados, en los que tenían vinculada su principal riqueza, y el dedicarse á la caza en la que encontraban alimento para nutrirse y vestido para cubrir la desnudez de su cuerpo. Las primitivas

sociedades vivieron una vida rústica y sencilla, y en ella tuvo origen la poesía bucólica.

El *Génesis* de Moisés, entre los hebreos, puede considerarse como verdadero *idilio*.

En Grecia los más celebrados poetas bucólicos fueron: Bion (algun tanto afectado), Mosco (muy fino) y el imponderable Teócrito (el padre de los *Idilios*), cuyas producciones son acabados modelos de este género poético.

En Roma, Virgilio, que imitó diestramente á Teócrito, compuso sus hermosas *Eglogas* que se leerán siempre con gusto y aplauso de los doctos.

Durante la Edad Media cultivaron la Bucólica los poetas provenzales; y en España, el Marqués de Santillana con sus *Vaqueras* y Juan Ruiz con sus *Serranillas*.

En la Moderna florecieron, entre otros muchos, Sannazaro y Marini en Italia, Pope en Inglaterra, Andrés Chenier en Francia, Gessner en Suiza (el poeta bucólico de mayor reputación); y en España, Garcilaso de la Vega (imitador de Virgilio) Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Balbuena, Villegas, Lope de Vega, Miguel de Cervántes, Iglesias y Meléndez Valdés (que tiene una *Égloga* notabilísima, premiada por la Academia Española.

Leccion LI.

Géneros poéticos.—C) Género dramático.—317. Concepto y definición de la poesía dramática.—318. Caracteres de la misma: representación escénica.—319. Excelencia de la dramática sobre la lírica y la épica.—320. Influencia social de este género poético.—321. ¿Puede y debe moralizar el poeta dramático?—322. División de los poemas dramáticos: base para su clasificación.

317. La poesía lírica y la épica, aisladamente consideradas, no representan el complejo organismo de la vida: ántes bien, la primera sólo refleja la *bella objetividad* del mundo externo; y la segunda, la belleza subjetiva del alma del poeta. Hé aquí la razón de ser de la poesía dramática que viene á ser el lazo de unión entre ambos géneros, al representar la belleza de la vida, en lo que ésta tiene de subjetivo y de objetivo, poniéndola en acción ante el público, mediante el auxilio de algunas artes. La poesía dramática es un género poético sintético y comprensivo de los elementos que distinguen á la lírica y la épica, y que podemos definir diciendo: "la expresión de la belleza de la vida humana, mediante la representación de una

accion que se manifiesta con todos los caracteres de la realidad.”)

318. Distínguese la poesía dramática, como hemos dicho, por su carácter subjetivo y objetivo. El objetivismo se desprende de la realidad del hecho que se representa, ó que constituye la accion del poema; y el subjetivismo, de que el hecho representado es producto de las ideas y de los afectos del hombre que lo ejecuta, y de la parte que el poeta tiene en la obra, mediante los juicios y apreciaciones que en ella se encierran. El íntimo enlace entre la bella objetividad y la subjetividad que aparece en el poema, dá á la dramática un carácter complejo y sintético que la distingue de otros géneros diferentes.

La base de la poesía dramática es la oposicion, la rivalidad, la *lucha*; donde ésta no existe no hay drama. Hé aquí otro carácter distintivo de este género poético.

El objeto de la dramática es el *hombre*; y la fuente de su inspiración, el mundo antropológico: carácter que distingue también á la composicion dramática, de la lírica y la épica.

Mas el verdadero distintivo de la poesía dramática, aquel que le es exclusivamente propio y que la diferencia notablemente de los demás géneros poéticos, es la *representacion* de los hechos que constituyen la accion del poema. Por eso su *forma* es la *dialogada*; ciertos artistas se encargan de representar los hechos, mediante la *declamacion*. La representacion escénica exige el concurso de algunas *artes auxiliares*, que son: la *declamacion*, que comprende la voz y la música, y el *arte escénico*, que supone la concurrencia de la música, del baile, de la pintura, escultura, indumentaria, mueblaje, etc. Todas ellas contribuyen al medio de exposicion ó forma de manifestacion de la poesía dramática.

319. La excelencia del poema dramático sobre el lírico y el épico consiste: 1.º en que éstos, aisladamente considerados, exponen parcialmente la belleza de la vida humana, mientras que aquel abraza la vida toda, mediante su carácter sintético y complejo: 2.º en que la dramática es la poesía más real y plástica, ya por su especial carácter, ya por el medio propio de la representacion (1); 3.º en ser el género más popular,

- (1) Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator.

HOR.—EPÍST. AD PIS.

No se fijan
Tan firmes en el ánimo las cosas
Que entran por el oído, como aquellas
Que se presentan á los ojos fieles,
Y que el espectador consigo mismo
Pudiera atestiguar.

TRAD. CITADA.

y que mayor influencia ejerce en las costumbres de todas las clases sociales, merced á verse el hombre retratado en el poema dramático, y á la forma de manifestacion de este género poético.)

320. Si la poesía lírica y la épica se dirigen generalmente al individuo que lee el poema, la dramática se encamina á un conjunto de individuos, ó sea al público de todas clases y condiciones que presencia la representacion de la obra. Esto, y la naturaleza propia de la representacion, que causa una impresion viva, intensa y eficaz en el auditorio, motivan la incuestionable influencia que el poeta dramático ejerce sobre el público, al comunicarle sus afectos é ideas, su modo de ver y de apreciar las cosas, mediante la enseñanza moral que se desprende de la obra. Pero á su vez el público influye sobre el poeta; ganoso éste de los favores de aquel, sacrifica en ciertas ocasiones sus propios juicios y convicciones íntimas á las ideas y sentimientos del primero, dejándose llevar hasta de sus caprichos y preocupaciones.

321. Aunque el fin inmediato y principal del poeta dramático sea la manifestacion ó realizacion de la belleza de la vida humana, y nó el moralizar, convirtiendo en púlpito el escenario, es evidente que debe en cuanto pueda, inculcar en el ánimo de los espectadores los sentimientos del bien, de la virtud y de la justicia, sin permitirse jamás desmoralizar; pues no en vano se dice que el teatro es la escuela de las costumbres y que lo bueno es inseparable de lo bello. La bondad y la belleza tienden á la perfeccion del hombre, fin supremo del arte.

322. (El conflicto que entraña la composicion dramática puede ofrecer variedad de aspectos, los cuales dan origen á la division de los poemas dramáticos en diferentes clases. La primera comprende aquellas obras en las que se excita el terror y el llanto, y que terminan fatalmente por una espantosa catástrofe; la segunda, las que, por el contrario, producen regocijo y risa, siendo una manifestacion de lo cómico, y que concluyen de un modo feliz ó festivo; y la tercera, aquellas que acercándose unas veces á las primeras y otras á las segundas, mezclando en ocasiones los elementos de ámbas, terminan siempre con una solucion armónica. A las primeras se las llama *Tragedias*; á las segundas, *Comedias*; y á las terceras, *Dramas*.)

Estos son los tres géneros fundamentales de poemas dramáticos. Hay otras composiciones de índole especial, muchas de las cuales sólo tienen de dramático la forma, y algunas que se diferencian de las enumeradas en estar destinadas al canto (*Opera* y *Zarzuela*).

Leccion LII.

Poesía dramática.—323. Sus elementos.—324. Fondo del poema.—Trascendencia del pensamiento dramático.—325. Verdadero campo en que se desenvuelve esta poesía.—El realismo é idealismo en el género dramático.—326. Forma interna de la obra.—Accion: sus cualidades.—327.—Unidad: unidades de lugar y tiempo: juicio que nos merecen.—328. Integridad: exposicion, nudo y desenlace.—329. Verosimilitud: anacronismos.—230. Interés y efecto de la accion dramática.

323. En la poesía dramática debemos estudiar el *fondo*, ó asunto del poema, y su *forma*. Esta se divide en *interna* y *externa*. Pertenecen á la primera la accion, los personajes y el plan; y á la segunda, el diálogo, el estilo y el lenguaje.

324. El fondo de la obra lo constituye el pensamiento ó asunto que en ella se desenvuelve. El poeta, en el poema dramático, no presenta *directamente* sus ideas y afectos, sinó que los pone en boca de los personajes encargados de desarrollar la accion. El pensamiento dramático es distinto de la accion y del argumento del poema, que son simplemente la forma en que aquel se encarna, y mediante la cual se exterioriza y revela.) Así que puede haber poemas dramáticos que encierren un buen pensamiento, y que tengan á su vez una accion y un argumento detestables, y vice-versa. El pensamiento del drama puede ser: simplemente dramático, ó á la vez filosófico y moral. Pertenecen á la primera clase aquellos en los que la concepcion se reduce al conflicto de pasiones, ideas, intereses, etc. como el que determinó el acto heróico de Guzman *el Bueno*; y á la segunda, aquellos en que se desenvuelve una tésis moral, v. g. *La Vida es Sueño*, de Calderon de la Barca.

Basta para los fines de la produccion dramática que el pensamiento, que en ella se expone y desenvuelve, sea dramático ó artístico; pero ganará en mérito é importancia si es, además, filosófico ó moral, debiendo en este caso deducirse su trascendencia de su misma exposicion, y no revelarse *á priori*.

325. (El verdadero campo de la poesía dramática es la vida humana en todos sus aspectos, internos y externos, psicológicos é históricos. Los hechos del hombre, motivados por sus diversas ideas, sentimientos é intereses, son la fuente de inspiracion del poeta dramático: pero no todos los hechos de la vida son igualmente aptos, ó sirven para las producciones del género que

nos ocupa; es preciso, primero que se presten á la lucha y segundo, que sean *individuales*, como los que personifica Guzman el Bueno, nó colectivos, que son mas propios de la epopeya, como los que representa Julio César.

El género dramático es el mas *realista* de todos, tanto por representar la vida humana en sus diferentes aspectos, como por los medios de que se vale para su representacion. Cabe, pues, en esta poesía la realidad toda, excepcion de lo feo, torpe y malo que se oponen á la concepcion estética de la obra; pero es preciso que la realidad se encuentre algun tanto embellecida ó idealizada: que no en valde el poema dramático es ante todo obra bella.

326. En la forma interna de la obra dramática debemos estudiar primeramente la *accion*, que es lo que contribuye mayormente á hacer dramáticos y propios para la representacion los poemas de éste género. La serie de sucesos en que se desarrolla un conflicto de pasiones, ideas ó intereses, planteado entre los personajes imaginados por el poeta, constituye la accion dramática que ha de ser *una, íntegra, verosímil é interesante*.

327. La *unidad* en la accion dramática es mas estrictamente necesaria que en la épica, tanto por la propia naturaleza del poema, como por su corta extension. La falta de unidad produce cansancio y oscurece el bello conjunto de la obra. Los *episodios* en la poesía dramática son escasos en número, y de menores dimensiones que en la épica. La accion ha de ser tambien más sencilla que la del poema épico.

Además de la unidad de accion, exigen algunos preceptistas las llamadas unidades de *lugar y tiempo* que consisten, la primera en la duracion de tiempo que media entre el principio y el fin del argumento; y la segunda, en que nunca varíe, durante un mismo espectáculo, la decoracion escénica.

Largas y acaloradas discusiones han sostenido los partidarios de las unidades del lugar y tiempo, contra aquellos que, estimándolas en lo que valen para la verosimilitud de la representacion, no les dan el valor absoluto ó la estrecha interpretacion que los primeros pretenden. Nosotros diremos por nuestra parte que las citadas unidades contribuyen grandemente á la fiel y acabada reproduccion de las acciones humanas que sirven de asunto al poema dramático, de suerte que aquellas composiciones, que puedan respetarlas buenamente, serán completas y meritorias; pero cuando esto no pueda hacerse sin lastimar la verosimilitud, sin menoscabar la dignidad y decencia de los espectadores, ó sin atropellar el buen desarrollo del

argumento, cosa que sucede frecuentemente cuando se pretende á todo trance respetarlas, no hay inconveniente en prescindir de ellas; como lo han hecho y vienen haciéndolo nuestros excelentes dramaturgos en sus notabilísimas producciones escénicas. Los defensores de las precitadas unidades se apoyan en la tradicion sin tomar en cuenta que á diferentes tiempos, diversos ideales sociales y nuevas corrientes en el arte; y se fundan tambien en la verosimilitud de la representacion, tan necesaria al poema dramático, sin observar que la misma verosimilitud de la representacion impide en muchos casos la extricta observancia de aquellos preceptos, y que el público admite de buen grado inverosimilitudes mayores de las que resultan en algunos casos del quebrantamiento de las antedichas unidades.

328. La *integridad* de la accion dramática consiste en que el poema forme un todo acabado y completo, ó que se componga de principio, medio y fin—*exposicion, nudo y desenlace*.

En la *exposicion* se dá á conocer clara, sencilla y naturalmente el asunto desde las primeras escenas, y cuanto sea necesario para su cabal inteligencia; como las causas que prepararon la accion, los principales personajes del poema, sus diferentes miras, propósitos, intereses, etc. En la parte llamada *nudo* ó *enredo* se desarrolla mayormente la accion, se complican los incidentes y tienen lugar las peripecias; todo lo cual contribuye á cautivar la atencion de los espectadores, á despertar grandemente su interés, y á excitar aquellos afectos, sentimientos ó pasiones que el poeta se propone comunicar al auditorio: es la parte patética de la obra, y exige grande habilidad en el arte y nó menor conocimiento del corazon humano. El *desenlace* es el término de la accion, la parte en que se desata la complicacion dramática, ó se resuelve la trama urdida durante el curso de la obra. El desenlace, que por lo general encierra esencialmente una peripecia, debe ser natural y probable, y ha de venir preparado de antemano, sin que el espectador llegue á conocerlo. Lo mismo que el del poema épico, puede ser feliz ó desgraciado, y en este último caso se llama *catástrofe*.

329. La *verosimilitud* exige que la accion dramática sea por lo ménos probable, ó posible (§§ 103 y 104), porque se trata del género poético que más se acerca á la realidad de la vida. Opónense á la verosimilitud los anacronismos de *lugar y tiempo*: de *lugar*, atribuyendo á un pueblo ó raza lo que es propio de otro diferente; y de *tiempo*, suponiendo en los personajes de una época determinadas ideas y sentimientos de otra diferente. La accion puede sacarse de la historia ó la tradicion, ó ser toda ella pura

ficción del poeta (§ 89): en el primer caso debe conformarse con las enseñanzas de aquellas; y en el segundo, amoldarse á las leyes de la verosimilitud.

330. El *interés* y el *efecto* de la acción dramática consisten que se exciten nuestros afectos y pasiones, causándonos sorpresa, admiración ó asombro la exposición y representación del hecho que sirve de asunto á la obra. Esto puede provenir: 1.º simplemente de la variedad y riqueza de lances, acontecimientos, episodios y peripecias inesperadas; y 2.º, de la trascendencia del asunto, ó del carácter moral de los personajes, cuyos hechos, propósitos y fines nos inspiran amor, terror, compasión, etc. Lo primero, fácil de conseguir, es de poca duración; y lo segundo, difícil de suyo, nos deja impresión profunda y duradera. La obra que reuna ámbas cualidades será de superior interés y efecto.

Lección LIII.

331. Personajes del poema dramático: su número y clasificación.—332. Sus caracteres y costumbres.—333. Plan de la obra.—Actos: su necesidad, número y condiciones.—Escenas: sus cualidades.—334. Forma externa de la poesía dramática.—Diálogo, monólogo y aparte.—335. Estilo y lenguaje.—336. El verso en la poesía dramática.

351. El drama se escribe generalmente para ser representado: su carácter peculiar y propio es la representación; de aquí la necesidad de personajes que desarrollen y conduzcan la acción á su término. No puede fijarse á priori el número de personajes que ha de tener la composición dramática: esto lo determina la naturaleza de la acción, según que sea más ó menos sencilla ó complicada. Diremos, sin embargo, que sólo debe tener el número necesario para su completo desenvolvimiento. Cuantos menos personajes tenga, siempre que sean suficientes para su acabado desarrollo, reconcentrará más la atención y producirá mejor efecto. Divídense estos, como los de la épica, en principales y secundarios. Pertenece á los primeros el *protagonista* que ha de sobresalir entre todos por su especial carácter, distinguidas cualidades y singulares propósitos; magnánimo y heroico en la Tragedia, ridículo sin bajeza en la Comedia, y que en una y otra cautive la atención y produzca efecto por sus extraordinarias condiciones. Los secundarios, han de contribuir, ayudando ú oponiéndose á los designios de aquel, al bello y armónico conjunto de la acción. Es preciso que los personajes dramáticos, particularmente el protagonista, sean á la vez

un tipo y un carácter; lo primero por sus cualidades comunes á muchos individuos; y lo segundo, por la personalidad que representan y que, dándoles una fisonomía determinada, hace que no se confundan con otros diferentes.

332. La acertada creacion de los caracteres de los personajes dramáticos es la parte verdaderamente difícil del drama, y el distintivo de los buenos poetas. Explicado queda (§ 287) lo que se entiende por caracteres y costumbres de los personajes: los de la dramática han de reunir las siguientes condiciones: 1.^a *interesantes*, por la situacion en que se hallen colocados, ó por sus cualidades personales; 2.^a *bien dibujados*, es decir, caracterizados de manera que se distingan fácilmente unos de otros; 3.^a *variados*, ó dotados de diversas cualidades; 4.^a *sostenidos*, esto es, que no se desmientan en el curso de la obra, aunque varíen en un momento dado y por un superior motivo, y 5.^a *verosímiles*, conformes con la historia, la tradicion ó las leyes de la naturaleza humana.

333. *Plan* del drama es el órden y distribucion de las diferentes partes de la obra que se divide en *actos*; y estos, en *escenas*.

Actos ó jornadas son las diversas partes en que se divide la composicion dramática, y que se señalan en el teatro moderno por el tiempo que dura la representacion, desde que el telon se levanta hasta que cae. Dáse el nombre de *entreactos ó intermedios* al tiempo en que la representacion se halla suspendida. Muchas veces los actos se dividen en *cuadros*, ya por ser los primeros demasiado largos, ya para facilitar el cambio de decoraciones, por exigirlo así la representacion dramática. La division del drama en actos responde principalmente á los siguientes fines: 1.^o metodizar el plan, ordenar los materiales de la obra y dar claridad al asunto; 2.^o facilitar el descanso imprescindible á los actores, y áun á los espectadores; 3.^o para evitar las inverosimilitudes de lugar y tiempo; y 4.^o salvar la decencia, la delicadeza ú otras consideraciones que al público se deben, suponiendo acaecidos en los entreactos algunos hechos que no pueden manifestarse á la vista del espectador (1):

(1)

. Non tamen intus
Digna geri promes in scenam; multa que tolles
Ex oculis, que mox narret facundia præsens.
Nec pueros coram populo Medea trucidet.

HOR — EPIST. AD PIS.

. Mas no produzcas,
Sin embargo, en la escena lo que debe
Pasarse interiormente; y tales hechos

El número de actos que debe tener el poema dramático se deduce de la naturaleza de la acción y de su acabado desenvolvimiento, sin que pueda darse regla alguna que los determine á priori. Lo que sí puede y debe preceptuarse es que sean proporcionados en número y extensión al todo de la obra; que cada uno encierre una parte principal de la acción, terminando generalmente por una peripecia, y que todos se hallen enlazados íntimamente, como los eslabones de una cadena, lo cual se consigue mediante el golpe final ó la peripecia de cada uno, de modo que se mantenga vivo el interés de la representación durante la suspensión de la misma.

Escenas son las diversas partes de los actos en las que se sostienen diálogos por unos mismos personajes, y que se señalan por la entrada de los actores al escenario y por su salida de éste. Las escenas no tienen tampoco número determinado, pero han de ser de extensión proporcionada, motivadas, es decir, que la presencia ó ausencia de los actores reconozca verdadera causa, y que éstos no entren ó salgan todos á la vez, dejando solo el escenario, sino cuando así lo exija el efecto de la representación; y bien enlazadas las unas con las otras, contribuyendo á la unidad de la acción.

334. La forma propia y característica de la poesía dramática es la *dialogada*; y el *diálogo*, ó forma de conversación entre varias personas, ha de ser vivo, animado, chispeante y sobre todo escogido ó culto; pues se trata de una obra literaria y bella. Con el diálogo se mezcla el *monólogo* que es la exposición de los sentimientos de un personaje, hecha estando á solas éste, ó suponiendo que no le oyen. Si no es absolutamente necesario debe evitarse; y cuando lo sea ha de suponer muy apasionado al personaje, y ha de ser breve, porque el estado patético que revela no puede prolongarse mucho. Cuando el monólogo es muy breve y se intercala en el diálogo por un personaje que supone no le oyen los que le acompañan, se llama *aparte* que sólo debe usarse cuando sea necesario, y que debe ser corto, porque se opone á la verosimilitud de la representación.

En el diálogo han de evitarse el demasiado lirismo y las descripciones largas, debiendo conformarse con el carácter y condiciones de los personajes.

335. El *estilo* de la poesía dramática debe hallarse á igual

Quitarás de los ojos, que reñeras
Elocuente despues al auditorio;
Ni sus hijos Medea despedace
A la vista del público.

distancia del de la épica y de la lírica; evitándose el aparato y pompa de la primera, los arranques, digresiones y galas de la segunda, y la fría vulgaridad de la prosa. El *lenguaje* ha de ser correcto, natural, culto y animado; grandioso y patético en la Tragedia, festivo y gracioso en la Comedia, bello y elegante en el drama. Puede ser *rimado* y *nó rimado*: en este último caso la prosa debe guardar las condiciones propias del carácter y situación de los personajes.

336. Aunque el *verso* no es esencial á la poesía dramática, y la prosa se acerca mas á la fiel representacion de la vida, es indudable que la *forma rimada* añade cierta belleza á la produccion dramática; por lo que se escribe generalmente en *verso*. Pero cuando se hace uso de esta forma, es preciso que los versos esten en armonía con el peculiar carácter de la obra. El endecasílabo consonantado, asonantado ó libre, se emplea comunmente para la Tragedia; el octosílabo, para la Comedia; y ámbas clases de metro, para el Drama.

Leccion LIV.

Poemas dramáticos.—337. Tragedia: su objeto y definicion.—338. Condiciones de fondo y forma.—339. Diferentes clases de Tragedia.—340. Breve reseña histórica de esta composicion dramática, indicando sus principales cultivadores.

337. Las luchas terribles de la vida, que exaltan las pasiones hasta el paroxismo; los abrumadores infortunios de que es víctima el hombre; todo lo funesto y grande, terrible y extraordinario, que excita el asombro y la compasion, que despierta el sentimiento de lo sublime, y que concluye con espantoso desanlace, es objeto de la *Tragedia* que podemos definir diciendo: "la representacion de una accion grandiosa y extraordinaria, terminada por una horrible catástrofe."

338. La accion de la Tragedia, que debe reunir las condiciones de toda accion dramática (§ 226), ha de fundarse sobre un hecho grande y extraordinario, capaz de inspirar el sentimiento de lo sublime. Este se produce en la Tragedia: 1.º por la intensidad y grandeza del conflicto dramático; y 2.º por la alteza de los caracteres y la energía de las pasiones de los personajes. La pasion llevada al heroismo y la virtud elevada al sacrificio, son elementos indispensables de la accion trágica. La tragedia clásica se distingue por la sencillez de la accion y por la observancia de las unidades de lugar y tiempo.

Los personajes de la Tragedia, ademas de hallarse adornados de las cualidades señaladas á los dramáticos (§§ 331 y 332), han de ser singulares por lo grandioso de sus caracteres, lo elevado de sus sentimientos, lo constante de sus propósitos y lo extraordinario de sus medios, para alcanzar el fin que persiguen. Es decir, que los personajes trágicos han de tener por lo ménos algo de heróicos.

El plan de la Tragedia se somete á las reglas prescritas al hablar del plan del poema dramático (§ 333.)

El estilo de la Tragedia ha de ser severo, grandioso, elevado y patético; el lenguaje, correcto y grandilocuente; y la versificacion, limpia, rotunda y armoniosa. El verso endecasílabo, consonante, asonante ó libre, es el metro generalmente empleado en la Tragedia.

339. La Tragedia, por razon del género de asuntos en que se inspira, se divide en *histórica*, que tiene por objeto asuntos y personajes históricos ó al ménos legendarios; y *noveltesca*, cuyos asuntos y personajes son imaginados por el poeta.

340. La Tragedia nació en Grecia. El *ditirambo*, que los cantores entonaban al derredor del ara de Baco miéntras se sacrificaba á esta divinidad un macho cabrío en la época de la vendimia, dió origen á la Tragedia que fué poco á poco perfeccionándose, y elevándose al rango de verdadera composicion dramática en manos de Téspis, Phynico, Platinas, Querilo y Esquilo. Este, Sófocles y Eurípides son los principales poetas trágicos en la nacion helénica, dignos del mayor encomio.

Como modelos de Tragedia griega citaremos la *Trilogia* de Esquilo (*El Agamenon*, *Los Coeforos* y *Las Eumenides*), y la de Sófocles (*El Edipo Rey*, *El Edipo en Colonia* y la *Antígona*).

En Roma no arraigó la Tragedia; impidiéronlo sin duda, las instituciones políticas y sociales de esta nacion. Sin embargo, la cultivaron Livio Andrómico, Ennio y Lucio Anneo Séneca, entre otros varios.

En la Edad Moderna, los más notables poetas trágicos son: Corneille y Racine en Francia; Maffei y Alfieri en Italia; Shakespeare en Inglaterra; Lessing, Goethe y Schiller en Alemania; Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, Don Nicolás Fernández Moratin, Jovellanos, Cienfuegos, Huerta, Quintana, Gil de Zárate, el Duque de Rivas, Martinez de la Rosa y Don Ventura de la Vega, en España.

Leccion LV.

Poemas dramáticos: (continuacion).—341. Comedia: su objeto y definicion.—342. Cualidades de fondo y forma.—343. Clasificacion de la Comedia.—344. Noticia de su desenvolvimiento histórico, y de sus principales cultivadores.

341. La *Comedia* tiene por objeto desarrollar una accion, en cuyo conflicto dramático se manifiesta lo cómico; su fin es, por lo general, la censura de los vicios y de las ridiculeces de los hombres. Podemos definirla diciendo: "la representacion de una accion dramática, en la que el conflicto es debido á la intervencion de lo cómico."

El elemento cómico, accidental y pasagero de suyo no es de esencia en todo el desarrollo de la *Comedia*, sinó que también halla cabida en ella lo patético ó sério, si bien aquel debe predominar sobre éste. La *Comedia* no solamente excita la risa, mediante lo cómico de la accion y de los personajes, sinó también lo patético, describiendo á veces cuadros de oposicion en el seno de la familia y de la sociedad. El conflicto dramático se resuelve siempre de un modo armónico en este poema que tiene por campo de inspiracion la vida privada.

342. La accion de la *Comedia*, supuestas las cualidades de toda accion dramática, no ha de ser grandiosa y apasionada como la de la *Tragedia*, pero sí interesante y más complicada que la de ésta.

Los personajes cómicos, deben ser verdaderos carácteres, aunque no tan excepcionales y grandiosos como los de la *Tragedia*, ántes por el contrario, más íntimos ó propios de lo comun de la vida, evitándose en ellos con igual cuidado lo prosáico de la realidad y lo inverosímil del idealismo.

El plan de la *Comedia* obedece á las reglas señaladas al plan del poema dramático.

El estilo ha de ser familiar, festivo y gracioso, sin los rasgos patéticos de la *Tragedia*, pero siempre culto y noble; el lenguaje, castizo, correcto y sobre todo natural, propio de la conversacion de familia; y ambos, llanos y sencillos, pero nunca prosáicos y vulgares, porque se trata de una obra literaria y poética, es decir, bella.

La *Comedia* se escribe en prosa y en verso. La primera, que se presta mejor al tono familiar y real de la vida, requiere

las cualidades señaladas al estilo y al lenguaje de esta composicion; y el segundo exige la fluidez y la soltura que le acercan á la prosa, y debe hallarse exento de todo aparato lírico.

343. La Comedia ofrece tres tipos fundamentales, segun que el poeta se proponga retratar ó ridiculizar caractéres, satirizar vicios ó costumbres, ó producir el efecto cómico, mediante los lances de una accion complicada; y de aquí su division en comedia de *carácter*, de *costumbres* y de *intriga ó enredo*. Llámase de *carácter*, la que tiene por objeto ridiculizar caractéres, mediante la viva descripcion que de ellos se hace, y que se distingue por el tono subjetivo que el poeta imprime á la composicion (*El Desden con el Desden*, de Moreto); si la pintura de los caractéres raya en caricatura, se denomina comedia de *figuron* (*El Dómine Lucas*, de Cañizáres); de *costumbres*, es la que retrata vicios ó defectos de la sociedad, con el fin de criticarlos ó de corregirlos, y que tiene un carácter objetivo (*El Si de las Niñas* de Don Leandro Fernández de Motin); y de *intriga ó enredo*, aquella en que el poeta se propone sorprender la atencion y causar efecto con los extraños y complicados lances de una accion embrollada (*Por el Sótano y el Torno*, de Tirso de Molina).

Hay, además, otras Comedias de corta extension, destinadas á fin de fiesta, que se llaman *entremeses ó sainetes*, las cuales recorren los mismos tonos de las anteriores y hasta llegan á retratar acciones de truanes.

344. Cultivaron la Comedia los chinos y los indios; pero los que le dieron su forma clásica fueron los griegos. La Comedia tuvo su origen, como la Tragedia, en las fiestas de Baco; y era una cancion informe, burlesca y licenciosa, que se cantaba en obsequio á esta divinidad, y que Susarion convirtió andando el tiempo en un diálogo satírico. Epicarmo la hizo sátira antireligiosa; y Crátes, Cratino y Eupolis, sátira política, llegando á adquirir en manos de estos poetas verdadero carácter dramático y literario. Los más notables cultivadores de la Comedia griega son Aristófanes, que le dió marcadísimo tinte político; y Menandro, que se concretó en ella á censurar las costumbres privadas.

En Roma, Plauto y Terencio son los más reputados autores de Comedias.

En la Edad Media apénas reviste formas artísticas la Comedia; y durante la Moderna, sus principales cultivadores en España son: Lucas Fernández, Torres Naharro, Lope de Rueda, Cervántes, Lope de Vega, Tirso de Molina (pseudónimo

de Fr. Gabriel Tellez), Agustin Moreto, Juan Ruiz de Alarcon, Francisco de Rojas, Calderon de la Barca, Leandro Fernández de Moratin, Ramon de la Cruz, Martinez de la Rosa y Breton de los Herréros.

Leccion LVI.

Poemas dramáticos: (continuacion).—345. Drama propiamente dicho: su objeto y definicion.—346. Carácter que le distingue.—Condiciones de fondo y forma.—347. Clases en que puede dividirse.—348. Reseña de su desarrollo histórico, indicando sus principales cultivadores.

345. El *Drama* tiene por objeto representar los sérios conflictos que motivan afectos, pasiones é intereses, en que se mezcla frecuentemente lo patético con lo cómico, lo sério con lo ridículo y que, tras variadas alternativas, concluyen felizmente, unas veces por el acuerdo final de los elementos que luchan entre sí, y otras por el triunfo de los que representan la razon. Es, pues, "la representacion de una accion interesante y conmovedora, en que el conflicto dramático se resuelve armónicamente."

346. Diferénciase de la Tragedia en que el conflicto dramático se termina armónicamente, y en la impresion agradable que produce en el espectador el desenlace feliz del poema. La palabra *armónicamente*, que venimos usando, no ha de entenderse en el sentido de que se hermanen la causa de lo justo con la de lo injusto, la de lo bueno con la de lo malo—lo cual no es posible—ó que el héroe quede siempre victorioso; sino en el concepto de que venza la causa que éste representa, ó que salga triunfante la virtud sobre el crimen, la inocencia sobre la culpabilidad. El Drama se distingue de la Comedia por su tono patético, por su accion grandiosa y variada, y por el carácter sério y elevado de sus personajes.)

El Drama es, más bien que una síntesis, una mera suma de los elementos de la Tragedia y de la Comedia, en el que domina lo patético y lo exaltado de las pasiones de la primera, al lado de lo cómico y juntamente con la impresion agradable que produce el desenlace feliz de la segunda. Este es, pues, su verdadero carácter. Los Dramas en que el desenlace es desgraciado se aproximan á la Tragedia, y aquellos en que es feliz se acercan á la Comedia.

La accion del Drama, que debe poseer las condiciones señaladas á todo poema dramático, ha de ser más variada y complicada y más rica en episodios que la de la Tragedia y la de la Comedia; exenta igualmente del carácter grandioso de la accion de la primera y del ordinario de la segunda. Há de moverse entre los dos polos, lo trágico y lo cómico.

Los personajes del Drama, supuestas las cualidades propias de los personajes dramáticos, han de participar del carácter singular de los de la Tragedia, y del carácter comun de los de la Comedia; de lo serio de aquellos y de lo risible de éstos.

El plan del Drama se ajusta á lo dicho acerca del plan general á toda composicion dramática.

Su estilo y su lenguaje han de ser amenos, variados, vivos, cultos y naturales; admiten más galas literarias que los de la Comedia, pero sin alcanzar la magnificencia de los de la Tragedia.

La versificacion, si el Drama se escribe en verso (que puede tambien componerse en prosa) ha de ser fluida, armoniosa y flexible, y admite gran variedad de metros y de rimas, empleándose muy particularmente el verso octosilabo asonantado, ó sea el *romance*.

347. El Drama puede dividirse: 1.º, segun la mayor ó menor cantidad del elemento cómico que contiene, en *Tragicomedia* y *Drama moderno*; 2.º, respecto á la importancia ó fuerza de la accion y del carácter de su desenlace, en *Drama trágico* y *Drama cómico* (alta-comedia); y 3.º, por el género de asuntos sobre que versa, por el objeto que el poeta se propone, ó por los aspectos de la naturaleza humana en que éste se inspira, en *psicológico*, *histórico* y *filosófico-social*, siendo esta última la clasificacion más fundamental que puede hacerse.

348. Aunque el Drama es realmente de origen moderno, los chinos y los indios tienen algunos de indisputable mérito; como los titulados *Sacuntala* y *Vicramorvasi* del poeta *Kalidasa*.

Las literaturas clásicas griega y romana no lo conocieron.

En el siglo X, segun Mr. Manin, floreció una monja sajona, llamada *Hrotsvitha*, que escribió algunas composiciones que pueden calificarse de verdaderos dramas.

Los *misterios* y las *moralidades* de la Edad Media son los precursores del Drama, que aparece con el Renacimiento y se desenvuelve vigorosa y completamente cuando, unida en íntimo consorcio la inspiracion popular á las formas artísticas de la poesía erudita, Lope de Vega en España y Shakespeare en Inglaterra, asombran al mundo culto con sus maravillosas producciones.



Los mas distinguidos cultivadores del Drama en el parnaso español son: Juan de la Encina, Tórres de Naharro, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Cervántes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto, Rojas, Alarcon, Calderon de la Barca, y en general todos los que hemos citado como autores de tragedias y comedias.

Leccion LVII.

349. Poemas dramáticos especiales.—350. Drama teológico; auto; drama simbólico-fantástico; comedia mitológica, de magia, y de espectáculo; drama pastoril, loa y monólogo.—351. Poemas dramático-musicales; sus elementos. 352. Preceptiva literaria propia de estos poemas.—353. Ópera y Zarzuela.

349. Hay, además de los tres géneros dramáticos que dejamos estudiados, algunas composiciones que por carecer de verdadera concepcion dramática, ó por ser en realidad obras épicas y líricas destinadas á la escena, no pueden comprenderse en aquellos y es preciso dar cuenta de ellas separadamente, como lo hacemos en la presente leccion. Estas especiales composiciones dramáticas son: el *drama teológico*, el *auto*, el *drama simbólico-fantástico*, la *comedia mitológica*, de *magia*, y de *espectáculo*, el *drama pastoril*, la *loa*, y el *monólogo*. Existen otras que nacen de la union de la poesía dramática y de la música, como la *Opera* y la *Zarzuela*.

350. *Drama teológico* es la representacion de una accion habida entre dioses, semidioses gentílicos y demás seres sobrenaturales. Tiene por objeto el exponer en forma dramática un concepto teológico, ó un hecho prodigioso de la divinidad, y su fin es más bien religioso que artístico. La concepcion de este poema es eminentemente épica, haciéndose uso del elemento dramático sólo para sensibilizar las ideas y escitar el interés del público. Cuando los personajes que intervienen en la accion son todos sobrenaturales, como en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, el drama es exclusivamente *teológico*; y cuando la accion es humano-divina, humanizándose los personajes divinos ó sobrenaturales, como en los dramas que representan la pasion y muerte de Jesu-Cristo, la composicion se aproxima al verdadero drama. Los indios y los griegos cultivaron este poema, del que son modelos las composiciones de la monja Hrotsvitha, los *misterios* de la Edad Media, las representaciones de la *Danza de la Muerte* y muchas producciones

de nuestros dramaturgos del siglo XVII, especialmente de Calderon de la Barca.)

El *Auto* es muy afin al poema anterior, del cual se diferencia en adoptar la forma alegórica. El pensamiento teológico que en él se expone, se representa mediante una acción alegórica, desenvuelta por personajes que son seres sobrenaturales, hombres y personificaciones de entidades abstractas (como la fé, la gracia, la caridad, el pecado, etc.) El *Auto* es, pues, una mera concepción épica, cuyos elementos dramáticos, sólo existen aparentemente. Nace en la Edad Media, como una forma del teatro eclesiástico-popular; y se cultiva principalmente en España, distinguiéndose, entre otros poetas, Calderon de la Barca.

Drama simbólico-fantástico es una producción semejante al *Auto*, y que participa de los caracteres del poema épico-filosófico-social, del cual viene á ser una forma dramática. Tiene por objeto el desenvolver una acción fantástica; y sus personajes son puras alegorías más que verdaderas entidades. El poeta dispone de verdadera libertad en la composición del drama simbólico-fantástico. Su origen es de época moderna, pudiéndose citar como modelos de este poema el *Manfredo* de Lord Byron y el *Desengaño en un Sueño* del Duque de Rivas

Comedia mitológica es una composición parecida al drama teológico del que se diferencia por el predominio que en ella tiene el elemento cómico, y por su carácter burlesco hácia los dioses gentílicos. Es casi siempre de espectáculo, proponiéndose interesar al público con maravillosas transformaciones y raras aventuras de las divinidades paganas. Lo cultivaron nuestros poetas clásicos.

Las llamadas *comedias de magia y de espectáculo* son composiciones fantásticas que tienen por objeto representar acciones maravillosas producidas por la magia y por cuanto sirve para exhibir en la escena trages y decoraciones sorprendentes. Son verdaderos cuentos de hadas, inspirados en la mitología y en todo género de composiciones quiméricas. El elemento literario tiene en ellas escasa importancia, y todo se sacrifica al aparato del decorado. Sirva de modelo la *Redoma encantada* de Don Juan Eugenio Hartzenbusch.

El *Drama pastoril* es en rigor una égloga de grandes dimensiones, que rara vez tiene una acción verdaderamente dramática, y cuando la tiene apenas ofrece interés. Su objeto es manifestar los sentimientos amorosos de los pastores en una forma eminentemente lírica. Trae su origen de la época en que se desarrolló la poesía bucólica. En Italia la cultivaron el Tasso

y Guarini; y en España, Lúcas Fernández y otros poetas de los siglos XVI y XVII.

Loa es una produccion dramática de reducidas dimensiones (nunca tiene más de un acto) destinada á conmemorar y enaltecer un fausto suceso ó un personaje célebre. En el primer caso reviste marcadísimo carácter épico, y en el segundo, es una especie de canto lírico; en ambos sólo tiene de dramática su forma exterior. Es género de circunstancias y se ha cultivado en todas literaturas, especialmente en las modernas.

Monólogo es una composicion puesta en boca de un personaje que expone los afectos de una accion dramática. Es realmente una concepcion lírica, sin otro carácter dramático que el ser declamada. El Monólogo ha sido poco cultivado y hoy se halla en desuso. Pueden considerarse como modelos los *Prólogos* que acompañaban á ciertas producciones dramáticas de nuestro antiguo teatro.

351. Llámense *poemas dramático-musicales* las composiciones que se escriben para la representacion y para ser puestas en música. Nacen de la union íntima de la música con la poesía dramática. Sus elementos son, pues, la Música y el Drama, predominando aquella sobre éste que no es mas que un motivo ó auxilio para la accion, del cual necesita la primera por su carácter vago y conceptuoso.

352. Apénas pueden señalarse reglas para la composicion de estas producciones, pues es forzoso que el poeta someta la eleccion del asunto, la extension de la accion, la creacion de los personajes y de sus caracteres, el estilo, el lenguaje y la versificacion (que ha de prestarse fácilmente al canto), á las exigencias del músico que trabaja la parte más interesante de la obra. Como quiera que todos los géneros dramáticos se prestan dócilmente á la Música, resulta que hay Tragedias, Comedias y Dramas musicales. La accion de éstos ha de ofrecer grande animacion é interés, caminando más rápidamente que en los dramas literarios; y los personajes deben pintarse muy de relieve y con toques valientes. El verso ha de ser cantable en su mayor grado posible.

353. Los poemas dramático-musicales son la *Opera* y la *Zarzuela*. El canto acompaña constantemente á la accion en la *Opera* que puede ser trágica, cómica ó simplemente dramática, segun la naturaleza y carácter del asunto, de conformidad con lo dicho sobre estos géneros dramáticos. Las óperas serias suelen ser generalmente históricas. En la *Zarzuela*, el canto alterna con la declamacion. Esta composicion tiene mas condiciones literarias que la *Opera* y rara vez es trágica, predominando

en ella el elemento cómico que cuando degenera en grotesco se llama zarzuela *bufo*. Las hay históricas, de costumbres, de intriga y enredo, fantásticas, mitológicas, etc.

Nacen la Opera y la Zarzuela en el siglo xvii, coincidiendo con el desarrollo de la Música. Francia, Alemania, Italia y España son las naciones que más las han cultivado, particularmente las dos últimas. Metastasio en Italia, Scribe en Francia, y Calderon de la Barca, Bancés Candamo y Ventura de la Vega en España, son los más reputados autores de libretos de Opera y Zarzuela.

Leccion LVIII.

354. Novela: su objeto y definicion.—355. La Novela como Composicion poética épico-dramática: sus caractéres.—356. Forma interna: accion, personajes y plan.—357. Forma externa: narracion, estilo y lenguaje.—358. Division que puede hacerse de la Novela.—359. Su importancia social, y su influencia en las costumbres.—360. Breve reseña de su origen y desenvolvimiento histórico apuntando algunos de sus modelos.

354. Tiene por objeto la *Novela* retratar la vida humana en todos sus aspectos; las luchas que en ella se producen; los caractéres que en estas se desenvuelven, y toda clase de conflictos trágicos, cómicos y dramáticos que constituyen la trama de la existencia humana, tanto en su aspecto público como en el privado, reproduciendo la belleza objetiva del mundo exterior y exponiendo la subjetiva del mundo interno del poeta. (Es decir, que la Novela tiene por objeto los asuntos todos que sirven de inspiracion á la poesia dramática, pudiéndose por tanto definir: "la representacion artística de la belleza dramática de la vida humana, manifestada por medio de una accion interesante, y expuesta en lenguaje no rimado."

355. La Novela, por su fin, por su fondo, por su forma y por su lenguaje no pertenece á la Oratoria ni á la Didáctica; por tanto, debe ser comprendida en la Poesía, y tenida como composicion poética. Siendo generalmente una narracion de acciones imaginarias (aunque se funde algunas veces en datos históricos), y que entraña por lo regular un interesante conflicto dramático resulta que es, en cuanto á su forma, produccion épica; y por su fondo dramática. En efecto: el novelista relata los caractéres, describe los lugares y las costumbres, reproduce los hechos, pinta los diálogos de los personajes, es decir, procede

como el poeta épico, mas, á la vez, la pintura de los afectos, la oposicion y lucha de sentimientos y de intereses, el antagonismo de los caractéres, y la preponderancia que la forma dialogada tiene en la composicion, dan á la Novela marcadísimo carácter dramático. La Novela es, pues, *épica* en cuanto á su forma, y *dramática*, en cuanto á su fondo; caractéres que la distinguen notablemente, que nos obligan á colocarla en este lugar de nuestro estudio. Pero si la Novela se aproxima á la poesía dramática y á la épica, se diferencia de la primera por su mayor extension, amplitud y libertad en la accion, y por los personajes y sus caractéres; y de la segunda, porque no se limita á reproducir la vida pública y colectiva, como lo hace la épico-heróica; con la que mayor afinidad mantiene, sino que se inspira tambien en la privada é individual, no encerrándose en el tono solemne y levantado de aquella, sino recorriendo otros más bajos y humildes, y dando cabida al elemento lírico (los juicios y apreciaciones del novelista sobre las acciones humanas) que la épica no admite. De esta suerte, puede la Novela considerarse como una verdadera síntesis de todos los géneros poéticos, agregando el elemento lírico al épico y al dramático.

356. En la Novela, como en la poesía épica y en la dramática, debemos estudiar la accion, los personajes y sus caractéres, y el plan que le es propio; todo lo cual constituye la forma *interna* de la composicion; y, además, la narracion, el estilo y el lenguaje que le son peculiares, y que componen la forma *externa* de la obra.

La accion de la Novela, que tiene grande afinidad con la de la poesía dramática, se sujeta casi á las mismas leyes que la de ésta. Ha de ser *una, íntegra é interesante*. La unidad y la variedad en la accion de la Novela tiene mayor libertad y amplitud que en la de los poemas épico y dramático, en lo que respecta á los incidentes y episodios, que pueden ser más numerosos y extensos que los de aquellos. La accion de la Novela es eminentemente humana, y la intervencion de lo maravilloso no tiene lugar en ella, á no ser en la llamada *fantástica*.

Los personajes de la Novela y los caractéres de éstos, que han de tener una fisonomía individual, se sujetan tambien á lo preceptuado sobre los dramáticos; y lo mismo podemos decir respecto al plan de la composicion. En cuanto á la extension material de la obra admite notable variedad, segun se trate de presentar un cuadro de la vida humana grandioso y extenso por su naturaleza, ó un simple rasgo de la misma en forma de breve cuento.

357. La forma más propia de la Novela es la narracion

que se supone hecha por el protagonista, ó por cualquiera de los personajes en forma de memorias, de correspondencia epistolar, etc., aunque generalmente se presenta como obra del autor. Tambien existen novelas dialogadas, y cuando se adopta esta forma de exposicion el diálogo ha de ser natural y animado, como el de la poesía dramática.

El estilo de la Novela recorre diferentes y numerosos tonos, segun el carácter ó naturaleza del asunto, desde el patético, grandioso y sublime, al sencillo, humilde y vulgar; el lenguaje ha de ser siempre correcto y culto. La Novela se escribe generalmente en prosa.)

358. La Novela, por razon de la naturaleza ó carácter del asunto que desenvuelve, se divide en diferentes clases: 1.^a *Psicológica*, si tiene por objeto la pintura de caracteres humanos, ó la exposicion de las luchas de la conciencia. Esta clase de novelas es susceptible de gran variedad, y recibe nombres diferentes, segun los aspectos de la vida psicológica que presenta; de aquí las llamadas novelas *religiosas*, *sentimentales*, *humorísticas*, etc. 2.^a *Histórica*, eminentemente objetiva, que tiene como fin principal exponer hechos históricos enlazados con otros ideales, y cuyos personajes de realidad histórica alternan con otros de pura invencion. El novelista debe guardar en ella absoluto respeto á la verdad en los hechos históricos y á la verosimilitud en los ficticios. A la Novela histórica puede reducirse la llamada de *costumbres*, que se concreta á exponer hechos de la vida privada, ó costumbres características de una época ó de un pueblo. Recibe el nombre de *picaresca* si se dedica á pintar la vida de las clases ínfimas de la sociedad y sobre todo de gentes de mal vivir. Hay tambien novelas de *aventuras* ó de *intriga y enredo*, semejantes en todo á los dramas y comedias que llevan igual denominacion. 3.^o *Filosófico-social*, que tiene por objeto asuntos que expresan y retratan la vida de la sociedad en todos sus aspectos, lo mismo en lo filosófico que en lo histórico de ella. Distínguese por cierto carácter subjetivo que la aproxima á la novela psicológica. 4.^o *Cómica*, que representa la vida bajo un aspecto cómico, valiéndose de muchos de los recursos usados en el poema épico-burlesco y en la comedia. Es muy semejante á la novela de costumbres y se confunde con la *picaresca*; tiene generalmente un fin crítico y viene á ser una forma de la Sátira. Por último, hay otras clases de novelas, como la *pastoril* que es una forma prosáica de la poesía bucólica, sin uso en el dia; la *fantástica*, semejante á la leyenda, teniendo por distintivo lo maravilloso ó tradicional; la *didáctica*, cuyo objeto es difundir principios de ciencia ó de arte

bajo forma recreativa, y el *cuento*, semejante al cuento épico del que se diferencia por estar escrito en prosa.

359. La importancia social de la Novela se deduce de su propio objeto que es el retratar la vida humana, presentando al hombre bajo todas sus fases, y de la notable popularidad que alcanza en todos los pueblos cultos; es una composición literaria que llega á manos de todos, que todos leen con singular deleitamiento, y que aviva la imaginación frecuentemente y enardece las pasiones. Su influencia sobre las costumbres es tan grande y poderosa que se la llama "el quinto poder del estado", siendo constantemente objeto de especial atención por parte de moralistas y legisladores. Ejerce en nuestros días mayor influencia que el teatro, pudiendo el novelista hacer mucho bien y mucho mal á la sociedad de su tiempo. Respecto á su *mision*, recuérdese lo dicho acerca de las cualidades morales del artista, y de los deberes del poeta dramático.

360. Nace la Novela en forma de cuento, y la hallamos en pueblos antiquísimos; pudiéndose decir que no han existido ni existen regiones donde no se haya cultivado esta composición con carácter literario más ó ménos acentuado. La Novela fué en su origen un género de pura imaginación (cuentos de hadas), sin otro propósito que el de entretener á la concurrencia en las pesadas veladas de invierno, ó en las calurosas noches del estío; hízose con el tiempo instructiva y didáctica, desenvolviendo un principio moral ó religioso; y hoy desarrolla puntos y cuestiones relativas á todas las manifestaciones de la vida humana. Aparece primeramente en forma *fragmentaria* y anónima (cuentos); y posteriormente, en forma compacta, como verdadera composición, con carácter espontáneo al principio y erudito-reflexivo despues. Son justamente celebrados los chinos, indios y árabes por sus cuentos. Los griegos y los romanos cultivaron muy poco la verdadera novela, sin duda porque el Estado absorbía la vida privada ó doméstica, y por la influencia que entre ellos alcanzaron el poema épico y el dramático: citaremos las tituladas *Dáfnis* y *Clobe*, del poeta griego Longo, y el *Asno de Oro*, del latino Apuleyo. La Novela alcanza poca importancia en la Edad Media; pero en la Moderna se desarrolla y desenvuelve bajo numerosas fases. Tenemos novelas *caballerescas*, como las denominadas *Amadis de Gáula*, *Tirante el Blanco*, y otras muchas, con las cuales concluyó contundentemente Cervántes, mediante su inmortal producción *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*; *pastoriles*, como la *Diana* de Jorge de Montemayor, otra del mismo nombre que escribió Gil Polo y la *Galatea* de Cervántes;

truancescas, como *El Lazarillo de Tórmes* de Hurtado de Mendoza, *El Pícaro Guzman de Alfarache* de Mateo Aleman, el *Gran Tacaño* de Quevedo, y *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes; de *costumbres*, como *Gil Blas de Santillana*, del francés Lesage, *Pablo y Virginia* del también francés Bernardino Saint Pierre, y la *Chozza de Tom* de la inglesa Miss Beecher Stowe; *históricas*, cuyo principal cultivador es el inglés Walter Scott; *humorísticas*, en las que se distinguió el alemán Juan Pablo Richter; *fantásticas*, como los cuentos de Hoffmann, brillantemente imitados por el norte americano Edgardo Poe; *psicológicas* y *filosofico-sociales* que son la mayor parte de las que se escriben en nuestros días, pudiendo llamarse á las últimas la "epopeya del presente."

Leccion LIX.

- 361. Poesía Didáctica: su objeto y definicion.—362. Sus elementos y condiciones. —363. Formas históricas de la Poesía didáctica.—364. Poema didascálico; su objeto y definicion.—Cualidades de fondo y forma.—Modelos.—365. Epistola, como composicion poético-didáctica.—Principales modelos.—366. Fabula ó apólogo: su objeto y definicion.—367. Condiciones de fondo y forma.—368. Origen histórico y desarrollo de este poema, indicando sus mas distinguidos cultivadores.**

361. Es el objeto de la Poesía *Didáctica* exponer y desarrollar principios ó cuestiones de ciencia ó de Arte, mediante una forma bella. El poeta didáctico se propone como fin primordial é inmediato de su obra la exposicion de la verdad, y sólo como fin secundario, la realizacion de la belleza; es decir, que en la poesía didáctica el fin artístico se subordina á propósitos estraños al del Arte, y que la poesía pierde su propio y característico fin, convirtiéndose en medio para la consecucion de objetos distintos de los que son propios del Arte bello. Es, pues, la Poesía *Didáctica* un género literario de transicion entre el poético y el didáctico, que por su fondo, asunto y objeto pertenece á la Didáctica; y por su forma, estilo y lenguaje, á la Poesía; y puede definirse ditiendo: "la exposicion artística de la verdad por medio de la palabra rítmica."

362. Los elementos de la Poesía *Didáctica* se deducen del concepto que de ella hemos formado, á saber: la verdad, propia de la Didáctica, en cuanto á su fondo, y la belleza de la Poesía en cuanto á su forma.

Por lo mismo que la Poesía Didáctica no tiene de artística más que la forma, en la que se cifran exclusivamente sus elementos poéticos, es necesario que el poeta se esmere cuidadosamente en ésta, sacando de ella todo el partido que le sea posible para que la obra tenga condiciones estéticas. En la brillantez del estilo, en el uso acertado y frecuente de los tropos, epítetos, imágenes, descripciones, etc., en lo correcto, elegante y florido del lenguaje, y en las galas y cadencias de la versificación, ha de buscar los principales recursos para embellecer su obra. Hay asuntos, que por su misma naturaleza, ayudan á la belleza de la composición; pero hay otros estériles de suyo, en los cuales necesita el poeta interponer todos los esfuerzos de su ingenio para lograr darles cierto tinte poético y determinada forma artística inexcusables en la obra bella.

Las obras poético-didácticas tienen marcadísimo sello objetivo ó épico, excepcion de la Epístola, que ofrece cierto carácter subjetivo, porque el poeta expone en ellas no tanto sus propios juicios y sentimientos, como los principios de la ciencia ó del arte en que se inspira. Así, pues, la Poesía Didáctica, si no fuera un género literario especial, debiera incluirse en la épica.

363. / La Poesía Didáctica reviste en su desenvolvimiento histórico dos formas diferentes. Adopta al principio y cuando es popular la forma *fragmentaria*, siendo entónces la breve expresión rítmica de un concepto religioso, moral ó científico, puesto en verso probablemente para que mejor se grabe en la memoria de los hombres (*dísticos, inscripciones, proverbios, parábolas, refranes*, etc.); y despues, agrupando en ordenadas séries (colecciones) las primeras manifestaciones fragmentarias, toma forma *orgánica* encarnándose en verdaderas composiciones artísticas de carácter reflexivo: tales son los *poemas didascálicos*, las *epístolas didácticas* y las *fábulas ó apólogos*, de que nos vamos á ocupar en la presente lección.

364. *Poemas didascálicos* son composiciones de carácter reflexivo y erudito, con formas épicas en que el autor expone un tratado didáctico completo que encierra los principios de una ciencia ó las doctrinas de un arte. Estos poemas, que son la forma más genuina y acabada de la Poesía didáctica, exigen gran rigorismo científico, y en su composición deben observarse las reglas siguientes: 1.^a la doctrina que se exponga ha de ser verdadera, los preceptos claros y útiles, y las ilustraciones, que los acompañen, poéticas y oportunas; 2.^a ha de observarse riguroso método; 3.^a el poeta ha de amenizar lo árido de la ciencia con acertados y naturales episodios, con

brillantes descripciones, florido estilo, ameno lenguaje y galana versificación, usando pocos términos técnicos. Citaremos, como modelos de poemas didascálicos, las obras tituladas los *Proverbios*, el *Eclesiastés*, el *Libro de la Sabiduría* y el *Eclesiástico*, entre los hebreos; el poema los *Trabajos y los Días*, de Hesiodo, entre los griegos; y el titulado *De natura rerum* de Tito Lucrecio Caro, y las hermosas *Geórgicas* de Virgilio, entre los romanos. España cuenta con varios poemas de este género, y son los titulados *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, *Arte de hacer Comedias* de Lope de Vega, *Arte de la Pintura* de Pablo de Céspedes, *De la caza* de D. Nicolás Fernández de Moratín, *De la Música* de Don Tomás de Iriarte y la *Poética* de Martínez de la Rosa.

365. *Epístolas Didácticas* son composiciones en que el poeta desenvuelve en forma epistolar los principios de un arte ó ciencia, ó una tesis moral casi siempre de carácter práctico. Cuando la Epístola adopta un tono satírico ó manifiesta el gran sentimiento del poeta, pierde su carácter didáctico y pertenece, en el primer caso, á la Sátira; y en el segundo, á la lírica, como la *Epístola* de Martínez de la Rosa al Duque de Frías, que es una verdadera elegía. La Epístola didáctica no pide orden y método tan rigurosos en la exposicion de la doctrina como los Poemas Didascálicos, pues no encierra el carácter eminentemente didáctico que distingue á éstos. Modelos de Epístolas didácticas son la *Epístola ad Pisones* de Q. Horacio Flaco, en la literatura latina, y la *Epístola moral á Fabio* de Fernández Andrada, en el parnaso español.

366. *Fábula ó apólogo* es un poema alegórico de corta extension en que se desarrolla un principio moral, mediante una accion dramática, cuyos personajes son hombres, animales irracionales ó seres inanimados, y de la cual se deduce la enseñanza que el poeta se propone. A pesar de su objeto docente, la Fábula es ménos didáctica y más poética que los poemas anteriormente citados: ménos didáctica, porque sólo encierra este elemento en la *moraleja* ó enseñanza moral que de ella se desprende; y más poética, porque requiere invencion ó ficcion en su argumento, en su accion y en sus personajes. Cuando toma marcado carácter satírico es realmente una forma de la Sátira.

367. La enseñanza moral ó la *moraleja* que de la Fábula se deduce, puede exponerse al principio (afabulacion) ó al fin (postfabulacion) de la obra, ó dejar que el lector la deduzca por sí mismo. En todo caso, es preciso que la enseñanza resulte con naturalidad de la accion misma, y que no aparezca traída de léjos, sin afinidad con ésta.

La Fábula ha de sujetarse á las condiciones siguientes: 1.^a su acción debe ser una, interesante y bien imaginada; 2.^a sus personajes han de tener un carácter bien dibujado, que los distingan entre sí, y conforme con la idea que de ellos tenemos formada; 3.^a el estilo y el lenguaje deben ser sencillos y naturalísimos. La Fábula se escribe indistintamente en verso y en prosa; pero es necesario que la forma de su lenguaje tenga aquellas cualidades que corresponden á la naturaleza del asunto y al carácter de los objetos.

368. El Oriente es la cuna de la Fábula, y en general de todo poema alegórico. Género que por su sencillez y naturales encantos se presta grandemente á hacer comprensibles las verdades abstractas, los principios religiosos, morales, políticos y sociales, fue ventajosamente utilizado por los moralistas y legisladores. La literatura hebrea tiene sus Parábolas, como las preciosas del *Sembrador*, de la *Zizana*, de la *Oveja extraviada*, de la *Drachma perdida*, del *Hijo pródigo*, etc. de las cuales se sirvió Jesu-Cristo para inculcar en las muchedumbres que acudían á escucharle los preceptos de su divina religion. Los indios tienen tambien primorosas Fábulas, algunas de las cuales han recorrido casi todas las literaturas de los pueblos orientales y occidentales, como la de *La Lechera*, expuesta en la literatura española por Samaniego. Esopo, en Grecia; y Fedro en Roma, son los fabulistas más distinguidos de estas naciones. Francia cuenta con un fabulista muy notable, La-Fontaine; y España se honra con D. Tomás de Iriarte, D. Félix María de Samaniego, Príncipe y Hartzembusch.

Leccion LX.

Generos literarios.—369. Género oratorio.—370. Qué se entiende por oratoria.—371. Su carácter, condiciones y objeto.—372. Elocuencia.—373. Artes auxiliares de la Oratoria.—374. Importancia social ó influencia de este género literario.—375. Intervencion del público en la Oratoria.

369. Estudiado ya el género poético, vamos á ocuparnos del *Oratorio*, ó sea de aquel en el que el artista se propone la exposicion de la verdad ó del bien, mediante formas bellas, y valiéndose generalmente de la palabra hablada.

Colocamos la Oratoria después de la Poesía y ántes de la Didáctica, porque su fin inmediato no es exclusivamente la realizacion de la belleza, como en aquella, ni tampoco la mera

exposicion de la verdad científica, como en ésta; sino que participa de la primera por el carácter bello de sus formas; y de la segunda, por lo eminentemente didáctico de su fondo. Únenle íntimas relaciones con ámbas, sin confundirse con ninguna de ellas; es un término medio entre la Poesía y la Didáctica.

370. *Oratoria* es "la expresion artística y bella de la verdad ó del bien, hecha generalmente por medio de la palabra oral, con el objeto de convencer, persuadir y mover á los hombres á un fin determinado." Pudiera tambien definirse diciendo: "el arte de emplear el pensamiento y la palabra para la consecucion de un fin determinado que penda de la voluntad de los hombres, convenciendo y persuadiendo á éstos de la verdad, bondad y conveniencia de la causa que el orador defiende."

371. El carácter distintivo de la Oratoria es la mezcla concertada del elemento bello de la poesía con el científico de la didáctica, elementos que en la Oratoria se muestran de un modo peculiar ó propio de ésta, hallándose en el fondo y la forma de la composicion, si bien preponderando lo didáctico en el fondo y lo estético en la forma. Distínguese, ademas, la Oratoria por la union indisoluble de sus elementos que conspiran todos á un mismo fin; por sus peculiares medios para conseguirlo; por aspirar á un resultado práctico inmediato, y por valerse generalmente de la palabra hablada.

Las condiciones de la Oratoria se deducen de su misma definicion. Siendo la expresion bella de la verdad y del bien, destinada á convencer, persuadir y mover al auditorio á un fin determinado, es preciso que la verdad y la bondad de la doctrina expuesta, unidas á la fuerza del razonamiento, que constituyen su elemento didáctico, se acompañen de la viveza del sentimiento, del arrebató de la pasion, de la vida y animacion de las ideas, de las imágenes brillantes de la fantasía, en suma, de aquellas formas bellas que determinan su carácter poético.)

El objeto á que aspira la Oratoria es causar total y completa impresion en el ánimo del auditorio, interesando todas las facultades anímicas del hombre. Para conseguirlo, reúne á la vez todos los esfuerzos que producen todas las impresiones y que logran en un solo momento todos los fines deseados.

372. (Al poder que la Oratoria tiene de conseguir su objeto, mediante la expresion vigorosa y avasalladora que resulta de la union indisoluble de la fuerza de la razon y del sentimiento con la fuerza y energía de la palabra, se llama *Elocuencia*, que Capmany define diciendo: "el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro.")

La Elocuencia, aunque se refiere muy particularmente á la Oratoria, se halla tambien en los demás géneros literarios, y en aquellas composiciones que imprimen vigorosamente en los lectores los sentimientos que dominan el ánimo del artista.

373. (La Oratoria, cuyo medio de expresion es generalmente el lenguaje oral, requiere el auxilio de aquellas artes que cooperan á la produccion de la Poesía dramática: la *Declamacion* y la *Música*. En efecto: el orador, para producir los eficaces resultados que pretende, para convencer, persuadir y mover al hombre hácia un fin determinado, refleja vivamente en su fisonomía, en su gesto, en su accion y en la pronunciacion del discurso, los sentimientos que le dominan.) En valde intentaría conseguir muchas veces el efecto apetecido, sinó utilizara convenientemente estos medios que tanto realzan á la oratoria y que tan eficaz resultado imprimen en el ánimo del auditorio.

374. (Grande es la importancia social de la Oratoria, é innegable su influencia sobre los ánimos. La palabra hablada es un arma poderosa que aviva la imaginacion, enciende las pasiones, conmueve el corazon y decide la voluntad de un modo eficazísimo y maravilloso.) La verdad, la fuerza y energía, el calor y vivacidad con que se expresan las ideas, los afectos, los impulsos y propósitos del orador; la mágia y fascinacion que producen los acentos de éste, severos ó irónicos; reposados ó enérgicos; la sonoridad de la entonacion y del ritmo musical de la palabra, unido todo ello á la fuerza de expresion de la accion y del gesto, dan á la Oratoria extraordinario poder y una fuerza social de incalculable trascendencia.

375. (Mas si la Oratoria domina inmediata y poderosamente al público, éste influye á su vez sobre aquella. El orador encamina generalmente sus esfuerzos á que el auditorio obre de una manera determinada; y, por tanto, debe tener muy en cuenta las ideas, las preocupaciones, las pasiones y los intereses de éste. La clase de público, segun sea su cultura, el número de sus individuos y el recinto en que se pronuncia el discurso, deben pesar siempre en el ánimo del orador y determinar el carácter de su obra. Pero, aunque tal sea la influencia del público sobre el orador, nunca debe éste someterse á las exigencias de aquel cuando no representan la causa de la verdad y de la justicia; por el contrario, debe encauzarle por las veredas de lo bueno, bello y verdadero, impulsándole con sus vigorosos acentos al cumplimiento de sus deberes.

Leccion LXI.

Partes que comprende el estudio de la Oratoria en general —376. El orador. — Sus cualidades intelectuales y morales.—377. Sus condiciones físicas.—378. Educacion y cultura.—379. Cualidades del Orador en sus relaciones con el público.—380. El Discurso.—Fondo del mismo.—381. Medios de convencer: argumentos y pruebas; sus clases y reglas para su uso—382 Medios de persuadir y conmover: mocion de afectos ó concitacion de las pasiones; observaciones y reglas.

El estudio de la Oratoria en general tiene por objeto el conocimiento de los factores que intervienen en el discurso; el de las diversas partes que le constituyen, y el de aquellas reglas que convienen á las diferentes obras que abraza este género literario. Habiendo dicho algo respecto del público en la leccion anterior, vamos á ocuparnos ahora del orador y del discurso.

376. El *orador* es el agente de la obra, el autor del discurso. Para desempeñar con fruto y acierto su espinosa y difícil mision debe hallarse adornado de varias condiciones, unas intelectuales y morales, otras físicas ó corporales, y otras que surgen de sus relaciones con el público.

Las cualidades *intelectuales* suponen razon clara, entendimiento agudo, viva y creadora fantasía, apasionado sentimiento, gran memoria y enérgico carácter; á las cuales debe agregarse un perfecto conocimiento de la Declamacion y de la Mímica, para que el arte supla en caso necesario lo que no pueda hacer la naturaleza.

Las cualidades *morales* requieren gran experiencia de la vida y nó menor conocimiento del mundo. Esta última supone en el orador talento práctico, prudencia, oportunidad, serenidad, dominio de sí mismo, valor, benevolencia, tolerancia, dignidad y modestia. La *honradex* le es altamente indispensable y se verá obligado á fingirla hasta en su vida privada si desgraciadamente no la posee; pues el ejemplo tiene mayor fuerza y consigue mejores resultados que la misma palabra.

377. Las cualidades *físicas* ó naturales del orador son: voz extensa, sonora y agradable, y presencia gallarda y simpática. Exige la primera ciertas condiciones de que nos ocupamos al hablar de la pronunciacion oratoria; y la segunda requiere, por lo ménos, que la figura del orador no sea repugnante ni ridícula, pues si bien es cierto que el génio y el talento suplen

ciertas imperfecciones físicas, lo es igualmente que la buena presencia, unida al aseo del cuerpo y al aliño del vestido, predispone favorablemente las simpatías del auditorio.

378. Las condiciones enumeradas se completan y perfeccionan mediante la educación y cultura que ostente el orador en el desempeño de su cargo. Debe éste poseer ante todo esa *educación social*, que se llama *urbanidad*; y la *especial* del arte que profesa y que se adquiere con repetidos ejercicios prácticos que desarrollan las buenas condiciones y corrijen los defectos.

La *cultura* del orador exige, además de la instrucción general, propia del hombre culto, y de la especial del literato, la instrucción *particular oratoria*, ó sea, el estudio de las ciencias y de las artes sobre que versan sus discursos; el conocimiento de la Lógica, Gramática, Retórica, Literatura, Declamación y Mímica, y el de los buenos ejemplares oratorios antiguos y modernos.

379. El carácter social de la Oratoria y la influencia que ejerce sobre el público requieren en el orador singulares cualidades que nacen de sus relaciones con aquél, á saber: conocer al auditorio y poder dominarlo. Para lo primero es preciso un estudio especial detallado y profundo del carácter, cultura, preocupaciones, sentimientos, creencias, aspiraciones, gustos y estado del ánimo del auditorio; y para lo segundo, saber ganarse las simpatías del público, sin mengua de la Moral y de la justicia, arrostrando con ánimo sereno, si llegase, el caso, sus iras y animadversiones, aprovechando diestramente sus dudas, vacilaciones y movimientos. A la consecución de este resultado contribuye mucho el prestigio del orador, merced á su ciencia, talento, elocuencia, entereza de carácter y, sobre todo, á su honradez intachable y sincera.]

380. El *Discurso* es la obra ó cosa hecha. Comprende dos partes: una, relativa á su fondo; y otra, concerniente á su forma. Constituyen el fondo del Discurso los *medios espirituales* de que se vale el orador para convencer, persuadir y conmover al auditorio; y la forma, la *composición, elocución y pronunciaci6n* de la obra, ó sea, el plan del Discurso, su estilo y lenguaje, y lo referente á la voz, al gesto y á la acci6n del orador.

381. Lo esencial en el discurso es probar la doctrina expuesta: el entusiasmo mismo que el orador despierta en sus oyentes tiene que estribar en la inquebrantable base de la convicci6n. El orador, para convencer al público de la verdad de su doctrina, ó de la justicia de la causa que defiende, necesita: primero estar evidentemente cierto de ella; y segundo, saberla

inculcar de un modo seguro y poderoso en la inteligencia de sus oyentes. Para conseguir lo último, hecha mano de ciertos razonamientos, llamados *argumentos*, á cuyo conjunto se dá el nombre de *pruebas*.

La *dialéctica* es el nervio de la Oratoria, pero las formas silogísticas no deben ser empleadas en ésta al modo con que se ofrecen en la *Lógica*, para evitar la monotonía y pesadez que darían al Discurso.

Los argumentos literarios reciben diversos nombres, segun sea el *principio* que en ellos se introduce para probar la *conclusion*. Llámase *positivo*, si el principio es una nocion comun y admitida de todos; *personal* ó *ad hominem*, si es un dicho ó hecho del contrario; *condicional*, cuando el principio ó hecho, aunque hipotético, se admite como verdadero; *ejemplo*, si es un hecho particular de la misma especie que el que se intenta probar; *semejanza*, si sólo tiene alguna analogía, é *inducción*, cuando se alegan muchos ejemplos juntos.

Los argumentos han de ser *sólidos* y *evidentes*, es decir, que tengan la suficiente fuerza para probar aquello que se intenta; *especiales*, que se ciñan al punto de que se trata, y *acomodados*, ó adecuados á la cultura y demas condiciones del auditorio.

Supuesto que el orador se halle íntimamente convencido y persuadido de la justicia de la causa que defiende, ó de la verdad de la doctrina que expone, ha de procurar no mezclar los argumentos de una clase con los de otra distinta, sopena de hacerse confuso; empezar por los más débiles (á no ser que tenga que desvanecer grandes preocupaciones del auditorio contra su persona ó contra la materia que se va á tratar), exponiéndolos mediante una especie de gradacion hasta concluir con los mas fuertes y contundantes; colocar al medio del discurso las pruebas débiles ó dudosas, y amontonarlas para que se sostengan mutuamente.

El orador, ademas de probar la verdad de sus afirmaciones, es preciso que sepa evidenciar la falsedad de las contrarias. Por valiosas y evidentes que sean las razones alegadas en pro de la doctrina defendida, el orador pierde en la estimacion pública si no sabe contestar á las objeciones que se le dirijan. Para evitarlo, debe hallarse adornado de un buen entendimiento y de un perfecto conocimiento de la *Lógica* formal.

382. La Oratoria tiene un fin práctico, inmediato casi siempre, y es, persuadir al público de la necesidad ó conveniencia de abrazar la causa mantenida por el orador. No basta hablar á la inteligencia, demostrando la verdad de la tésis que se defiende; es necesario, ademas, interesar al corazon y

mover la voluntad del auditorio hácia la causa propuesta. A fin de conseguirlo, la inteligencia y la voluntad requieren, para llegar á la accion, el poderoso estímulo del sentimiento, al cual auxilia no poco la fantasía. Diferentes son los medios de que se vale el orador para llegar á este resultado. El primero es la verdad y la bondad de la doctrina que se sustenta; el segundo, el talento del orador para interesar al auditorio; y el tercero, la *mocion de los afectos, ó concitacion de las pasiones.*

La mocion de los afectos, ó concitacion de las pasiones, es un medio seguro y poderoso de mover el corazon y de deleitar la fantasía del público. Mediante su hábil manejo, el orador excita ó calma las pasiones, segun los fines que se propone. Este elemento patético del discurso exige: primero que se hable el lenguaje peculiar del sentimiento que se procura despertar y reñejarlo en la expresion, gesto y accion; y segundo, que la fantasía preste su valioso auxilio, mediante vivas representaciones y animadas imágenes, á las que contribuye grandemente el lenguaje figurado y las formas poéticas de la palabra. La única regla segura que puede darse para el empleo de este género de recursos, es que el orador se halle adornado de talento, prudencia y habilidad, cualidades absolutamente necesarias para evitar funestos fracasos; pues nada hay más fácil que disgustar al público, cuando no se echa mano de aquellos con esquisito tacto y con la precaucion conveniente. Lo patético puede hallarse en cualquiera parte del discurso, allí donde el orador lo estime necesario, pero es preciso que el *buen gusto* y la *oportunidad* presidan á su empleo y determinen el lugar en que debe apelarse á este recurso, sin olvidar que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso, y que las afirmaciones más verdaderas y poderosas pierden de su valor cuando no se hacen con oportunidad y en forma conveniente.

Leccion LXII.

Forma del Discurso oratorio.—383. Disposicion.—Plan: partes que lo constituyen.—384. Exordio: su objeto, definicion y reglas para su uso.—Diversas clases de exordio.—385. Proposicion; division y narracion: sus especiales condiciones.—386. Confirmacion y refutacion.—387. Epilogo y peroracion: reglas para su uso.—388. Elocucion oratoria.—389. Pronunciacion.—Voz y accion.

Los antiguos distinguían tres partes en la forma del Discurso, las mismas que nosotros vamos á estudiar: *disposicion*, *elocucion* y *pronunciacion*. La primera trata del plan del discurso y de las diferentes partes en que se divide; la segunda, del estilo y del lenguaje que le son propios; y la tercera, de lo concerniente á la voz, al gesto y á la accion, ó sea de la pronunciacion oratoria.

383. El discurso oratorio en cuanto á su plan y disposicion, obedece á las leyes de toda obra literaria; unidad, variedad y armonía. La unidad es condicion inexcusable del fondo y de la forma del discurso. Pero la misma unidad ha de estar vivificada y enriquecida por aquella variedad que resulta de partes distintas, recursos diversos, tonos diferentes y formas varias del lenguaje. Por tanto, la variedad de la composicion oratoria debe ser bien ordenada y proporcionada, mediante suaves y naturales transiciones de una á otra parte, de un género de recursos y de tonos á otros diferentes, lo cual contribuye grandemente á la armonía de la obra. Para dotar al discurso de esta última cualidad es preciso que el interés que el orador excite en los oyentes, sea gradual y progresivo, reservando para lo último los argumentos más fuertes, lo patético de mayor efecto y las frases y períodos más bellos.

El Discurso se compone principalmente de cuatro partes: *exordio*, *proposicion*, *confirmacion* y *epilogo*; algunas de las cuales no son absolutamente necesarias en toda composicion oratoria, pues hay discursos que, efecto de su brevedad ó de las circunstancias en que se pronuncian, carecen de exordio, de proposicion ó de epilogo. Ciertos autores enumeran, ademas de las partes antedichas, otras varias, como la *division*, la *narracion*, la *refutacion* y la *peroracion* que pueden reducirse, la primera y la segunda á la proposicion; la tercera á la confirmacion; y la cuarta al epilogo.

384. El *Exordio* tiene por objeto prevenir en favor de orador, á los oyentes, fijar la atencion de éstos, sobre el asunto que se va á tratar, y disponerlos á que reciban dócilmente la doctrina que ha de proponerse: *reddere sibi auditores benevolos, dociles et attentos*. Es, pues, la primera parte del discurso en que se prepara el ánimo del auditorio. Para conseguirlo, obsérvense las reglas siguientes: 1.^a el orador ha de hablar con modestia de sí mismo, y con respeto de sus oyentes y de las personas ó cosas que éstos aprecian y veneran; tratando, sin embargo, de desvanecer con habilidad las preocupaciones que puedan tener contra su persona ó contra la doctrina que les va á proponer; 2.^a el exordio ha de ser tranquilo y sencillo; lo primero, porque generalmente no tienen cabida en él los recursos patéticos, á no mediar la rara circunstancia de hallarse vivamente emocionado el orador, efecto de la importancia del asunto, ó de algun acontecimiento inesperado; y lo segundo, porque la falta de naturalidad ó de sencillez acusa afectacion y predispone en contra á los oyentes; 3.^a el exordio debe ser importante en el fondo y correcto en la forma: lo contrario causaría mal efecto, tanto más grave cuanto que al principio del discurso los ánimos se hallan sosegados, y se notan los menores deslices; 4.^a ha de guardar proporcion con las demas partes del discurso, y tener íntima relacion con el asunto, sacándose *ex visceribus rei*

No todos los discursos requieren exordio: puede suprimirse cuando la justicia é importancia del asunto se recomiendan por sí mismos, y el auditorio se muestra decidido á favor del orador; cuando la brevedad del tiempo y la impaciencia de los oyentes aconsejan que sin preámbulo se entre en materia, ó cuando la escasa importancia del asunto lo hace ridículo.

Algunos aconsejan que el exordio se componga despues de las otras partes del Discurso, siguiendo el parecer de Ciceron.

Distínguense cuatro clases de exordio: 1.^a *simple ó sencillo*, sujeto á las reglas expuestas, el cual carece de exornacion y de recursos patéticos; v. g. el de la oracion de Ciceron *pro lege Manilia*; 2.^a de *insinuacion* que consiste, no en exponer sencillamente como el anterior el fin que se propone el orador, sino en usar de algun rodeo, cuando teme no le sea favorable la disposicion de los oyentes; como el del discurso de Mr. Deséce en defensa de Luis XVI; 3.^a *pomposo* que se distingue por su grande entonacion y aparato oratorio, si así lo requieren la solemnidad del lugar y de las circunstancias, la elevacion del asunto, la dignidad del orador y de los oyentes; tal es el exordio de Bossuet en su oracion fúnebre á la muerte de la Reina de Inglaterra, y 4.^a *ex-abrupto ó vehemente*, en el que se comienza,

con fuerza y calor, apostrofando ó conminando, efecto de suponer inflamado al auditorio por el dolor, la alegría, la indignacion, etc.; sirva de ejemplo el tan conocido de Ciceron, *¿Quousque tandem abutere, Catilina patientia nostra? etc.*

385. *Proposicion* es aquella parte del discurso en que se propone el punto ó cuestion que se va á tratar: debe hacerse de una manera clara, sucinta, sencilla, precisa y completa. Puede ser *simple* ó *compuesta*: la primera no encierra más que un solo punto; y la segunda, dos ó más.

Si la proposicion es compuesta, ó si aún siendo simple debe ser probada de distintos modos, tiene lugar la *division*, que es la enunciacion de los diversos puntos que el asunto comprende, y de los cuales trata el orador separadamente, siguiendo el orden de su enumeracion. Cuando las partes de la division constan de dos ó más puntos que exigen diversos capítulos de prueba, requiérense á veces otras divisiones inferiores que se llaman subdivisiones, y que se colocan al principio de cada una de las partes principales á que hacen referencia. Las divisiones y subdivisiones han de ser, además de claras, breves, sencillas, precisas y completas, como la proposicion, *unas*, refiriéndose á un solo objeto y considerándolo bajo un solo punto de vista; *distintas*, ó que ningun miembro de la division se halle contenido en otro; *graduadas* convenientemente entre los diferentes miembros de que se compongan, y *naturales* de manera que el asunto parezca que se divide por sí mismo. Las divisiones, que observan las referidas condiciones, contribuyen á la claridad del discurso y causan deleitable impresion en el auditorio; las que carecen de ellas producen confusion y entorpecimiento.

(Narracion es "aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia del asunto y la consecucion del fin que se propone el orador." Ha de ser clara, precisa, verosímil é interesante. La narracion de la muerte de Clodio, en la oracion de Ciceron *pro Milone*, es un excelente modelo. Colócase, generalmente despues de la proposicion, pero tambien puede reservarse para otro lugar cuando así parezca conveniente.

386. *Confirmacion* es aquella parte del discurso en que se prueba ó demuestra la verdad de la proposicion. Cuando los hechos son dudosos, ó se quiere producir pleno convencimiento en el ánimo del auditorio, no basta alegar todas las razones que prueban la tésis sentada ó la causa defendida, sino que es preciso destruir aquellas que favorecen la opinion contraria. Para conseguirlo se echa mano de la *refutacion*, parte del discurso complementaria de la confirmacion y enlazada íntimamente

con ésta, en la que se refutan ó destruyen los argumentos del adversario. Sabido lo que son argumentos, sus diferentes clases y su colocacion en el discurso (§ 381) sólo diremos que los del contrario han de refutarse con lealtad, y de un modo contundente; demostrando que estan apoyados en principios falsos, ó que de principios verdaderos se han deducido consecuencias falsas ó exageradas, ó que se ha dado por cierto lo dudoso, por sentado lo que se disputa, ó por propio del asunto lo que ninguna ó escasísima relacion tiene con él. La refutacion desempeña importante papel en el discurso forense, parlamentario y académico; en la oratoria religiosa no es siempre necesaria, y á veces ni conveniente, la refutacion.

387. *Epílogo* es la última parte del discurso en la que se recapitulan los principales pensamientos expuestos en la oracion. Cuando se inflaman ó concitan las pasiones, se denomina *peroracion*. Su principal objeto es presentar el asunto bajo el aspecto más favorable, ora recapitulando las razones aducidas durante el discurso, ora moviendo los ánimos, avivando las impresiones producidas ó excitando los sentimientos despertados en el auditorio, á fin de que éste abrace la causa que se le propone. La recapitulacion ha de ser breve, sucinta, abrazar los puntos principales y contener algunas reflexiones que realcen lo que se deja probados. Hay discursos que no exigen peroracion formal, efecto de su brevedad y sencillez, ántes bien pecarían de afectacion si la tuvieran; pero todos deben concurrir de manera que causen en el ánimo del auditorio plena y acabada satisfaccion.

388. (La *elocucion oratoria* es un término medio entre la del género poético y la del didáctico. De aquí el que el estilo oratorio sea un compuesto de florido y severo, de poético y filosófico, que acepta las galas de la imaginacion, pero no del modo libre que tienen lugar en la poesía, ántes por el contrario, van subordinadas al fondo científico de la obra aunque no tanto como en la didáctica. El *lenguaje* participa tambien del mismo carácter; no ha de ser frío y lleno de términos técnicos, como el didáctico, ni exornado de figuras, primores y licencias, como el poético; pero sí apasionado y lleno de sentimiento. Distínguese por carecer de voces peculiares: no hay Diccionario oratorio, así como le hay poético y en cierto modo didáctico. La *amplificacion*, que se opone á la precision del lenguaje científico y á la rapidez de la frase poética, caracteriza tambien el lenguaje oratorio.

389. La *pronunciacion oratoria* es la produccion exterior del discurso mediante la voz secundada por los movimientos

artísticos del cuerpo, ó sea "el arte de recitar las composiciones oratorias." Importantisísima es esta parte de la forma del discurso para producir en los oyentes el efecto que se desea. Los discursos mal pronunciados pierden mucho de su mérito y valor; por el contrario, una buena pronunciacion encubre frecuentemente los defectos de la obra. Ciceron dice que la pronunciacion es la elocuencia del cuerpo.

Los elementos de la pronunciacion oratoria son: la *voz*, el *gesto* y la *accion*.

La *voz* supone el *volúmen* ó *intensidad*, la *cualidad* ó *metal*, la *modulacion* y la buena y propia *entonacion*. El *volúmen* de la voz requiere que ésta llegue sin esfuerzo ni violencia hasta los oyentes más distantes: en muchas ocasiones snple su intensidad una clara y bien entonada pronunciacion. Exije, además, que la voz sea agradable al oido, es decir, que sea *eufónica*; lo cual pende tanto de su *cualidad* ó *metal* como de su modulacion. Aunque el metal de la voz es obra de la naturaleza, fácilmente la corrige el arte cuando aquel no obedece á defecto orgánico del aparato vocal. Debe elegirse un tono medio, entre la voz hueca ó campanuda y la chillona ó atiplada, porque ámbas fatigan grandemente al oido. La *modulacion* ha de someterse á las leyes del ritmo, esto es, á la unidad y variedad: un mismo tono, sostenido constantemente en todo el discurso, cansa y molesta; igualmente sucede con una brusca é interminable variedad de tonos. Un tono dominante, diversificado en tonos modelados rítmica y melódicamente, es medio seguro de hacer sonora y agradable la voz. La *entonacion* debe ser natural y apropiada á lo que se expresa. Cuando refleja los afectos del orador se dice que el discurso tiene acento oratorio. Por último, la buena pronunciacion exige que las palabras y sus diferentes silabas se articulen correcta, clara y distintamente, señalando con precision sus acentos prosódicos.

El *gesto* y la *accion* comprenden los movimientos del cuerpo, y particularmente los de los brazos, y la expresion de la fisonomía. Estos elementos, tan necesarios á una buena pronunciacion, requieren ante todo *naturalidad*; consonancia con la voz y con las ideas y afectos que el orador expresa, de suerte que sean fiel traduccion del lenguaje del espíritu, y ademas moderacion, buen gusto y animacion.

Leccion LXIII.

388. Composiciones oratorias.—Clasificación antigua y moderna.—389. Oratoria religiosa ó sagrada: su objeto.—390. Carácter que la distingue.—391. Sus especiales condiciones.—392. División de los discursos religiosos.—393. Ligera noticia del origen histórico de la oratoria religiosa, indicando sus más celebrados cultivadores.

388. Los antiguos dividían la Oratoria en tres géneros: *demonstrativo*, *deliberativo* y *judicial*, segun que el discurso tenía por objeto alabar ó reprender, aconsejar ó disuadir, acusar ó defender. Esta clasificacion es incompleta, porque deja fuera de estudio la oratoria religiosa. Con mayor acierto los modernos la dividen, ya atendiendo á la forma, ya al fondo de la composicion. Por la *forma*, se divide en *hablada* y *escrita*, clasificacion que tiene escasa importancia, pues el discurso escrito, destinado generalmente á ser declamado ó leído en público, apénas se diferencia del hablado y, por tanto, no debe constituir género aparte. Por el *fondo* ó asunto de la obra, las composiciones oratorias se dividen en géneros, segun los diversos fines humanos en que aquellas se inspiran.

Los fines humanos que dan lugar á verdaderos géneros oratorios son tres: la *religion*, el *derecho* y la *ciencia*. La primera origina el género llamado *sagrado* ó *religioso*; el segundo, el denominado *jurídico*; y la tercera, el que se conoce con el nombre de *académico* ó *didáctico*. Mas como el fin del derecho se manifiesta y realiza de diversas maneras, segun que sea público ó privado, de aquí dos géneros de oratoria jurídica, *político* el uno, y *forense* el otro. Bajo este principio, ó base de clasificacion, las composiciones oratorias se dividen en cuatro clases: *religiosas*, *políticas*, *forenses* y *académicas* ó *didácticas*.

389. Es objeto de la *oratoria religiosa* ó *sagrada* la exposicion, propagacion y defensa de los dogmas y principios morales de la religion; y comprende los discursos (sermones) que se pronuncian ante los fieles, generalmente con motivo de la celebracion del culto.

390. La oratoria religiosa se distingue por un carácter eminentemente popular, pues se dirige á un público compuesto de diferentes clases y adornado de diversos grados de cultura, carácter que varía segun que el auditorio, á quien se destina el discurso, sea el pueblo salvaje, ó el inculto hasta cierto

grado de la sencilla aldea, ó el ilustrado de las grandes ciudades.) Contribuye tambien al carácter popular de la oratoria sagrada el que el orador tiende en ella más particularmente á entusiasmar y edificar á sus oyentes, excitando el sentimiento, que dirigiéndose á la razon de éstos, dispuestos de antemano á prestar su asentimiento á la doctrina que se expone. Sin embargo, la oratoria sagrada, fiel representante del estado de paz ó de lucha que atraviesa la Iglesia, adopta en nuestro tiempo un carácter razonador y polemista.

(Otro carácter, que distingue tambien á la oratoria sagrada, es el ser la más bella y poética de todas, ya por dirigirse particularmente al sentimiento, impresionando la fantasía, ya porque su objeto inmediato es Dios, fuente de verdad y belleza, que muestra extensos horizontes á la inspiracion más vigorosa y apasionada.) Aunque la razon, apoyada en la fé, es la base del discurso religioso, sin embargo, el orador dá grande importancia al elemento poético al hablar en nombre del cielo, al dirigirse á un pueblo creyente, y al enunciar sencillamente las verdades de la religion; reservándose para las cátedras de Teología y para las obras de controversia, las cuestiones áridas y metafísicas que, expuestas en el púlpito, serían ininteligibles y enojosas hasta cierto punto para la inmensa mayoría del auditorio. Constituyen el elemento del discurso religioso, el entusiasmo, la unción, el fervor místico, los recursos patéticos y las formas bellas bajo las cuales se expone el asunto.

391. Las condiciones de la oratoria sagrada varían, segun las diferentes clases de discursos que comprende, el carácter del auditorio, y las circunstancias históricas en que se produce. Si el discurso tiene por objeto exponer simplemente algun *dogma* de la religion, debe ser eminentemente didáctico; pero si el asunto es puramente *moral*, halla en él cabida el elemento poético, y lo mismo sucede con los *panegíricos* y *oraciones fúnebres*, en los que se ensalzan las virtudes de los santos, el heroísmo de los mártires y los hechos de los hombres eminentes.) Estos discursos suponen apasionamiento y elocuencia, cualidades de toda oracion encomiástica y polemista. La clase de auditorio, como dejamos dicho, determina tambien las condiciones del discurso religioso: filosófico, erudito, poético, atildado y elegante unas veces, y familiar, sencillo, llano y eminentemente popular otras; recorre vasta escala de tonos y de formas. Las circunstancias históricas en que se produce la oratoria religiosa influyen poderosamente en su carácter peculiar. Muéstrase ardiente y entusiasta en épocas de propaganda (como

la de los apologistas); tranquila y reposada en las de dominación (la de los Santos PP. de la segunda mitad de la Edad Media especialmente); batalladora y apasionada en las de lucha y combate (la de los actuales tiempos).

De lo dicho anteriormente se deduce que el discurso religioso ha de ser *claro*, ó acomodado á la inteligencia del auditorio; *sencillo*, pero nunca desaliñado; *grave*, de acuerdo con la naturaleza del asunto, del lugar y del orador, jamás frío ni monótono; *culto* sin afectación alguna, y *elegante* ó correcto, sin ostentación profana. El estilo y el lenguaje de este género oratorio han de guardar conformidad con el grado de cultura que tiene el auditorio á quien se dirige. La condición primera y característica de la oración sagrada es la *unción* penetrante, ó sea aquella suavidad de afectos y ardiente caridad evangélica que se difunden por todo el discurso, embelleciéndole y animándole, y mediante las cuales el orador expone, propaga y defiende los principios que sustenta. Es un arma poderosa que esgrime el orador cuando de un modo persuasivo comunica á los oyentes la pureza de su fé y el fervor de su celo.

Respecto á la forma del discurso sagrado, además de tenerse presentes las reglas generales expuestas en otro lugar, el *exordio* ha de ser breve, natural y magestuoso; constitúyelo generalmente la explicación de un texto, ó la narración de algun hecho de la historia sagrada que guarde íntima conexión con el asunto; la *proposición*, debe enunciarse con precisión y claridad; y cuando sea necesaria la *división* hágase con pocos términos para no fatigar la atención del auditorio; la *narración* pocas veces tiene lugar, á no ser en los panegíricos y oraciones fúnebres; la *confirmación* no comprende la refutación propiamente dicha, ajena á esta clase de discursos, y el *epílogo*, que por su carácter persuasivo se llama *peroración*, ha de ser enérgico y breve.

El orador sagrado, para el buen desempeño de su importante cometido, debe hallarse adornado de las más altas virtudes evangélicas, mostrándose, á ser posible, como vivo ejemplo de la doctrina que expone. Constituyen su especial instrucción los Libros Sagrados, las obras de los Santos PP., la vida de los Santos, la Historia eclesiástica; y tratándose de españoles, las excelentes obras de nuestros ascéticos en las que la elocuencia sagrada ostenta sus más brillantes galas y primores.

392. Los discursos oratorios se llaman *pláticas* cuando son oraciones eminentemente populares; y *sermones*, si tienen un carácter verdaderamente artístico. Los sermones se dividen en diferentes clases:

1.^a *Dogmáticos*, que son los dedicados á la exposicion y defensa de los dogmas. Si se limitan á la exposicion de éstos se denominan *expositivos*; si se concretan á encomiar las excelencias de la religion, *apologéticos*; y si á la vez que defienden el dogma refutan las doctrinas de los adversarios, *polémicos*.

2.^a *Morales*, aquellos que tienen por objeto exponer principios y reglas de Moral, y combatir los vicios. Pueden dividirse en las mismas clases que los anteriores.

3.^a *Panegíricos*, los destinados á celebrar la vida de los Santos, encomiar sus virtudes, enaltecer su heroismo si son mártires, y referir sus milagros, proponiéndolos al auditorio como ejemplo y modelo de perfección cristiana.

4.^a *Oraciones fúnebres*, que son los panegíricos de los hombres ilustres.

393. Los grandes modelos de oratoria religiosa los encontramos en la Iglesia católica, cuya oratoria nace con la predicacion de los Apóstoles y la de los apologistas de los primeros tiempos del cristianismo. El siglo iv es el siglo de oro de la elocuencia cristiana, y tiene por representantes á San Atanasio, San Gregorio Nacianceno, San Juan Crisóstomo (llamado *boca de oro*), San Hilario, San Ambrosio, San Gerónimo y San Agustin. En el siglo xi florecieron San Bernardo, San Francisco de Sales y San Vicente de Paul. En la Edad Moderna, Bossuet, Bortaloue, Flechier, Fenelon y Massillon, en Francia; Hugo Blair, en Inglaterra; el P. Antonio Vieira, en Portugal; y Juan de Avila, Fray Luis de Granada y el P. Malon de Chaide, en España, son los oradores sagrados de mayor reputacion.

Leccion LXIV.

Composiciones oratorias: (continuacion).—394. Oratoria politica: su objeto.—

395. Carácter especial de este género oratorio.—396. Sus peculiares condiciones.—397. Asuntos que comprende, y clases en que puede dividirse.—

398. Ligera noticia de su desenvolvimiento histórico, indicando sus principales cultivadores.

394. Es objeto de la *Oratoria politica* el exponer y dilucidar las reformas legislativas, dirigir la gobernacion del Estado, ó defender y propagar los principios de los diversos partidos que se disputan el poder; y comprende aquellos discursos pronunciados con el indicado objeto en los cuerpos legisladores, ante el pueblo ó ante una reunion cualquiera.

395. El carácter peculiar de la oratoria política es el predominio de la pasión en todas sus formas. Eco de violentas pasiones y de encontrados intereses, no tiene el carácter didáctico de la forense y de la académica, ni la poesía, unción y sentimiento de la religiosa; distinguiéndose por el predominio de la pasión, por el arrebató y vehemencia de sus acentos, y por la importancia que en ella tiene la polémica. El lenguaje severo de la razón, el ímpetu arrebatador de las pasiones, los vuelos atrevidos de la fantasía, las agudezas del entendimiento, las armas penetrantes de la sátira, en suma, todos los recursos y maneras de la elocuencia tienen lugar en este género oratorio que abraza amplísimos horizontes, y en el cual apela el orador á toda clase de medios para vencer á su adversario, mediante el poder maravilloso de la palabra.

396. (De lo anteriormente expuesto se deduce la dificultad de señalar reglas determinadas á este género oratorio, cuyas condiciones varían, segun los asuntos de que se trata, las circunstancias en que se produce, el carácter de cada país y otras diferentes causas que debe tener muy en cuenta el orador político para componer su discurso y determinar su carácter, si pretende alcanzar el fruto apetecido.) En efecto, distinto es el carácter del discurso, segun que se trate de exponer tranquilamente los principios de un partido, las leyes y reformas administrativas, económicas y jurídicas, ó que se discutan violentamente la conducta de los gobiernos, medidas eminentemente políticas y cuestiones personales. No se habla de igual manera ante las muchedumbres, congregadas en reuniones públicas, que ante las asambleas legislativas; ante un Senado, severo, reflexivo y conservador, que ante una Cámara popular, vehemente é impresionable; ante un Congreso, en circunstancias normales, que ante unas Córtes constituyentes, animadas del espíritu de reforma; ni en los escaños de la oposición como en los bancos del gobierno. El carácter del país influye también en la determinación del discurso: la oratoria del pueblo inglés, por ejemplo, se diferencia notoriamente de la del pueblo español.

(El público ejerce grande influencia en este género oratorio, especialmente el de las grandes reuniones populares.

El orador político, á quien suponemos adornado de las condiciones generales á todo orador, debe tener particularmente profundos conocimientos de las leyes de su país, de economía política y estadística, del sistema de Hacienda y administración, de Diplomacia, de disciplina eclesiástica, y de todas aquellas ciencias que interesan directa ó indirectamente á su profesion. Necesita, además, una moralidad incorruptible

para resistir las muchas ocasiones que la ponen á prueba, como la ambicion del poder, el interés propio, el de su partido, el de sus amigos, etc.

En cuanto á la forma del discurso político, el *exordio* ha de recomendarse por el imprescindible deber que tiene el orador de intervenir en el asunto, y por el reconocido interés que éste ofrece; la *proposicion*, ó no se considera necesaria por fijarse de antemano la cuestion, ó, cuando tiene lugar, debe hacerse clara y concisamente, segun dejamos preceptuado en la parte general de la oratoria; la *confirmacion* requiere argumentos positivos, sacados de la ciencia á que pertenece el asunto que se debate, é históricos, basados en la experiencia y en lo que hace relacion á la conveniencia y oportunidad, y el *epilogo* ha de ser claro, conciso y comedido, esto es, que no lastime al que profesa doctrinas opuestas á las defendidas. †

397. Conocidos ya los diferentes asuntos que comprende la oratoria política, y las diversas clases de público á quien se dirigen, diremos que puede dividirse en *parlamentaria*, *popular* y *militar*. Comprende la primera los discursos pronunciados en las Cámaras legislativas, Diputaciones provinciales y Ayuntamientos; la segunda, los que se producen en las reuniones populares (clubs), y la tercera, aquellos que los gefes militares dirigen al ejército (arengas, órdenes del dia, etc.) La primera es más templada y didáctica que la segunda en la que predominan la pasion y la vehemencia; y la tercera exige concision y energía, hablando principalmente al sentimiento del honor.

398. Nace la oratoria política en las deliberaciones de las tribus primitivas y en las arengas de los caudillos, y se desarrolla y perfecciona en los pueblos regidos por instituciones democráticas y liberales. Grecia y Roma brillaron por la palabra de sus oradores políticos que, en la primera, se llamaron Temístocles, Aristides, Pericles, Demóstenes y Esquines, entre otros muchos; y en la segunda, Caton (el *ensor*), los hermanos Gracos, Marco Antonio, Hortensio, Julio César y el eminente Marco Tulio Ciceron.

La oratoria política llega á grande altura en los tiempos modernos, y las naciones que principalmente la han cultivado son: Inglaterra, Francia y España. La de la primera es fría y razonadora; la de la segunda, enérgica y apasionada, y la de la tercera, arrebatadora, fantástica, pintoresca y sonora. Los principales oradores políticos en Inglaterra son: Cromwell, Pitt, Burcke, Seridan y Oconnell; en Francia, Mirabeau, Barnave, Danton, Roberspierre, Casimiro Perier, Benjamin Constant, Villemain, Lamartine y Berryer; y en España, Muñoz

Torrero, el Conde de Toreno, Martínez de la Rosa, Argüelles, Calatrava, Alcalá Galiano, Joaquín M.^a López, Donoso Cortés, González Bravo, Ríos Rosas, Aparisi Guijarro, Olózaga y muchos oradores contemporáneos, gloria del parlamento español y admiración de las naciones cultas.

Lección LXV.

Composiciones oratorias: (continuación).—399. Oratoria forense: su objeto.—400. Carácter que la distingue.—401. Sus especiales condiciones.—402. Breve noticia de su desarrollo histórico mencionando sus principales cultivadores.

399. La *oratoria forense* tiene por objeto la discusión, acusando ó defendiendo, de un asunto de derecho civil ó criminal que importa esclarecer para alcanzar de los jueces el fallo apetecido; y comprende los discursos pronunciados ante los Tribunales de justicia con el propósito indicado.)

400. Es la oratoria forense el género oratorio más práctico de todos, y el que más aspira á un resultado inmediato, á saber: alcanzar de los jueces, una vez esclarecido el hecho, la sentencia que se desea.

(El orador forense, que supone profundos conocimientos del derecho y legislación de su país, juntamente con las cualidades propias de todo orador, ha de hacer un estudio minucioso de los hechos y las circunstancias que constituyen el asunto, y bien conocido éste, esclarecer precisa y terminantemente el hecho que se discute probando ó negando su realidad; determinar con claridad y concisión su cualidad y circunstancias, y precisar la aplicación que al hecho debe hacerse de la ley, interpretándola con relación al caso particular de que se trata. Para conseguirlo, deberá poner en juego una argumentación sólida y rigurosa en que del encadenamiento de los principios y de las consecuencias, y del agrupamiento de las pruebas, resulte demostrada la tesis que se defiende.

401. (La *solidez*, *precisión* y *claridad* en los argumentos y pruebas, y en el estilo y lenguaje del discurso, son condiciones indispensables y propias de la oratoria forense que deberán ostentarse en mayor ó menor grado, según sea el asunto. En efecto, cuando se ventilan cuestiones puramente *civiles*, el discurso ha de adoptar un tono de severidad, precisión y concisión, tanto en los argumentos y las pruebas que constituyen su fondo,

como en el estilo y lenguaje en que aquellos y éstas se exponen; pero cuando se trata de una *causa criminal*, cuando á nombre de la justicia y de la vindicta pública se pide el castigo de un gran crimen, ó se trata de salvar al inocente de un delito que malamente se le imputa, caben, al lado de la severidad de los argumentos y de la fría razon, lo patético y apasionado; el afecto entrañable y el acalorado lenguaje de la imaginacion y de la fantasía.

Contribuye tambien al carácter variado del discurso forense el Tribunal á quien se dirige el orador, segun que se componga de jueces, atentos sólomente á la estricta interpretacion y rígida aplicacion de la ley, ó de un jurado popular, influido principalmente por la voz de la sensibilidad y de la conciencia.

Por último, el cargo que desempeña el orador, segun que acusa ó defiende, modifica igualmente el carácter y condiciones del discurso forense. La vehemencia y el apasionamiento, tan naturales en el que solicita perdon, parecerían alguna vez una crueldad en el que pide el rigor de la ley.

Respecto á la forma del discurso deberán observarse las condiciones siguientes:

1.^a En el *exordio* forense es más indispensable que en otro alguno el granjearse la benevolencia del Tribunal, para lo cual es preciso sostener la buena disposicion de éste, si se halla dispuesto á favor de la causa del orador, ó desvanecer sus preocupaciones, sin son contrarias al asunto que se defiende. Para conseguirlo, se requieren razones sólidas, y nó simples recuros oratorios, de escaso ó ningun valor para personas ilustradas como son los jueces.

2.^a La *proposicion* ha de enunciarse clara y concretamente, fijando con precision y exactitud los límites que separan la causa del orador de aquella que defiende el contrario, tanto para que el Tribunal comprenda fácilmente el asunto, como para no verse el orador en la necesidad de probar lo que no se le disputa.

3.^a La *confirmacion* judicial comprende las pruebas que se alegan para evidenciar la verdad de lo que se pide, y la *refutacion* de los argumentos del adversario. Las razones que se aducen toman el nombre de *lógicas*, cuando se sacan de la naturaleza propia de la cosa que se ventila, de sus causas, efectos, etc.; y *legales*, cuando se deducen de las leyes, de las declaraciones del reo, de los testigos y de los demas documentos que ofrece la misma causa. Habiéndonos ocupado ya del modo de ordenar y de emplear los argumentos, diremos sólomente

que la refutación de las razones que alega el contrario, debe hacerse con verdad y franqueza, exponiéndolas tales como son, rebatiéndolas sólidamente y, si ser puede, sacando la contestación de la objeción presentada.

4.^a El *epilogo* comprende una breve y sencilla recapitulación de los argumentos de mayor fuerza, poniendo como de relieve el punto culminante de la cuestión ventilada. Cuando se considere oportuno y conveniente, puede incluirse en esta parte del discurso una concisa exposición de cuanto se ha dicho y hecho extrajudicialmente durante la causa por cada una de las partes contendientes. Los asuntos criminales suelen concluir con aquellos recursos patéticos, mediante los cuales intenta el orador mover el ánimo del Tribunal á favor de la causa defendida.

402. La oratoria forense nace y se desarrolla en los pueblos que tienen una buena administración de justicia que defiende el derecho de los litigantes y de los acusados, y la libertad de los oradores.

En Grecia y Roma, naciones en las que la oratoria forense tenía mucha afinidad con la política y grande influencia en la vida de la sociedad, brillaron oradores forenses de merecida reputación, cuyos discursos serán siempre consultados con provecho por los que se dedican al foro. Demóstenes, en la primera, y Catón, Craso, Marco Antonio, Cicerón, Hortensio y Quintiliano, en la segunda, son los más celebrados cultivadores de este género oratorio.

En España debemos citar á Meléndez Valdés, Jovellanos, Cortina, Pacheco y Aparisi Guijarro, entre otros muchos notabilísimos oradores forenses de nuestros días.

Lección LXVI.

Composiciones oratorias: (continuación).—403. Oratoria académica: su objeto.—

404. Carácter de este género oratorio.—405. Sus peculiares condiciones.—

406. Sus diferentes clases.—407. Su desarrollo histórico.

403. Es objeto de la *Oratoria académica* exponer la verdad, discutir doctrinas científicas, ó ensalzar los prodigios de la Ciencia ó del Arte; y comprende aquellos discursos pronunciados con este objeto en las Cátedras, Ateneos, Academias y demás centros literarios.

404. Distínguese la Oratoria académica por ser eminentemente didáctica, por someterse más que los otros géneros oratorios al plan y rigorismo científicos, por apénas intervenir en ella la pasion, la fantasía, la belleza de las formas y lo poético del lenguaje, y por aproximarse grandemente á la Didáctica de la que viene á ser una especie de transicion.

405. La oratoria académica es, pues, didáctica, razonadora y severa en su fondo y sus formas; pero deberá revelar más ó ménos ostensiblemente estas cualidades, segun sea la composicion, atendidas las condiciones del auditorio y las circunstancias en que se produce. Así, en ciertas composiciones, como los discursos pronunciados en los Ateneos y otros centros literarios, en los que la polémica interviene y la pasion se interesa, no son tan necesarias aquellas condiciones como en los que se dirigen á los alumnos que frecuentan las áulas de la enseñanza. Sin embargo, en todos ellos se propone el orador, como fin capitalísimo y primero, la exposicion de la verdad, tratando ante todo de convencer, hablando á la inteligencia de sus oyentes; de aquí que los recursos patéticos apénas tienen cabida en la oratoria académica en la que deben sacrificarse, si necesario fuese, las galas del estilo y los primores del lenguaje. Mas la Ciencia no es incompatible con el Arte, ántes por el contrario se adorna y hace atractiva con los encantos y bellezas de éste, bellezas que tanto contribuyen á la propagacion de aquella. Puede, por tanto, el orador académico, siempre que su discurso cumpla el fin primero y capital de la didáctica, esto es, solidez en las pruebas, órden en la exposicion y claridad en el lenguaje, segun el asunto ó las circunstancias, buscar el efecto estético, y exponer con calor, elegancia y brillantez su pensamiento.

Cuando el discurso académico se destina á ser leído, lo cual sucede con frecuencia, pierde fácilmente la mejor parte de su efecto, aseméjase en muchos casos á una fría disertacion retórica, y se confunde con las obras puramente didácticas; lo cual ha sido causa de que muchos preceptistas coloquen improcedentemente en la Didáctica este género oratorio.

Las condiciones del discurso académico varían, segun el carácter del auditorio y las circunstancias en que se pronuncia. Así los discursos dedicados á los debates de una asociacion científica, son más animados y ricos de primores artísticos, que los destinados á corporaciones oficiales. Los pronunciados en solemnidades literarias varían tambien, segun el carácter de la solemnidad, el del orador y el del auditorio; no siendo igual el tono de un discurso de Academia, que el de una tésis

doctoral: diferencia que se observa tambien en el tono y el lenguaje de las esplicaciones de Cátedra, segun que éstas sean propias de Escuela, de Instituto, ó de Universidad. En suma, las condiciones del orador académico se reducen á que se acomode al grado de inteligencia y cultura del auditorio, al sitio en que habla y á la significacion de la solemnidad en que toma parte: la oportunidad es tambien condicion capitalísima que nunca deberá olvidarse.

Respecto á la forma del discurso académico, téngase presente lo dicho en la parte general de la oratoria, acomodándolo al carácter de este género.

406. A la oratoria académica pertenecen: 1.º los discursos pronunciados en los debates de los centros científicos y literarios (Academias, Ateneos, Liceos, etc.), que versan sobre asuntos teóricos y tambien de carácter práctico, y que se aproximan por su tono y apasionamiento á la oratoria política; cuyos discursos son los más oratorios y ménos didácticos de cuantos abraza este género; 2.º los destinados á pronunciarse ó leerse en las grandes solemnidades científicas, artísticas, literarias ó industriales, los cuales son disertaciones sobre temas concretos y ocupan por su tono y lenguaje un término medio entre la rigurosa exposicion didáctica y el discurso propiamente dicho; 3.º las conferencias y explicaciones dadas en los diferentes centros de enseñanza, que tienen un carácter eminentemente didáctico, y suponen orden, método, claridad y sencillez, á cuyas cualidades debe subordinarse todo elemento artístico.

407. Siendo la oratoria académica puramente erudita, nace y se desarrolla sólo en aquellos pueblos cultos donde la vida intelectual es muy rica y la Ciencia está organizada en poderosas instituciones. Por eso, Grecia y Roma se honran con ilustres oradores académicos, pudiendo citar entre otros muchos á Isócrates, en la primera, y á Marco Anneo Séneca, Quintiliano y Plinio (el *jóven*) en la segunda. Las naciones modernas cuentan con muchos y notables oradores de este género, que son la mayor parte de los que hemos citado como cultivadores de los anteriores. En España pueden servir de modelo los discursos de recepcion pronunciados en las Academias y centros científicos y literarios por los hombres más doctos y eminentes de nuestro tiempo.

Leccion LXVII.

Géneros literarios.—408. Género didáctico.—409. Qué se entiende por Didáctica: su objeto y definicion.—410. Caracter que la distingue.—411. Sus especiales condiciones.—Formas que le son propias.—412. Estilo y lenguaje.—413. El tecnicismo.—414. Clasificacion de las obras didácticas.

408. Estudiados ya los géneros poético y oratorio, réstanos hacerlo con el didáctico, tercero y último de los que el Arte literario comprende. Es la *Didáctica* el género que ménos se relaciona con la Literatura, por ser su fin, la indagacion y comunicacion de la verdad, extraño al del arte bello; convirtiéndose el Arte, en la Didáctica, en medio para el cumplimiento del fin científico. No tiene la importancia literaria de la Poesía, cuyo objeto esencial é inmediato es la realizacion de la belleza, ni siquiera la de la Oratoria que es artística por su forma interna y externa; por eso la estudiamos despues del género poético y del oratorio.

409. (Es objeto de la Didáctica la indagacion y comunicacion de la verdad, mediante la palabra escrita. Mas, aunque éste sea su fin esencial y primero, pertenece al Arte literario en cuanto realiza belleza en su forma exterior, si bien esta belleza sólo tenga lugar de un modo accidental y secundario.) Requiere, pues, que las obras didácticas ostenten formas exteriores, dignas de llamarse bellas, para que se puedan considerar literarias; y, por tanto, no deberán tenerse como tales aquellas manifestaciones escritas del pensamiento humano que carezcan de dicha cualidad.

(La Didáctica está íntimamente relacionada con la Ciencia, de la que viene á ser su forma exterior.) El sistema de conocimientos, propios de la ciencia á que la obra didáctica se refiere, constituye el fondo de ésta; y la construccion metódica, debida al arte científico, la forma interna de la misma; de manera que sólo tiene de literaria la forma exterior (estilo y lenguaje). (Por tanto, la Didáctica, considerada literariamente, es una mera forma exterior, ó simple vestidura de la Ciencia, ó medio de que ésta se vale para propagarse entre los hombres; pudiendo definirse: "la exposicion artística de la verdad por medio de la palabra escrita."

410. El carácter distintivo de las obras didácticas se funda en su elemento exterior y formal, en aquello que las hace

propiamente literarias, nó en su fondo científico ó aspecto filosófico de la Ciencia á que se refieren; pues, para el literato estas obras sólo tienen valor por su forma exterior, ó por su expresion mediante la palabra.

411. Las condiciones literarias de la Didáctica se refieren, como hemos dicho, á la forma de la composicion y nó á su fondo.

Las formas propias de las obras didácticas son la *expositiva*, la *narrativa*, la *descriptiva*, y algunas veces la *dialogada* y la *epistolar*: las formas indirectas, como los símbolos, las alegorías y las ficciones novelescas, sólo tienen cabida en las composiciones didácticas populares. La *exposicion* es la forma comunemente usada en las obras de este género, siendo la narracion más propia de las composiciones históricas; la descripcion, de las dedicadas á exponer ciencias naturales; y el diálogo y la forma epistolar, de las ciencias morales, de las de crítica, etc.

La fantasía *creadora* no tiene lugar en la Didáctica; las ficciones poéticas no son propias de este género literario, apénas si se toleran, como rarísima excepcion, en algunas obras de carácter popular; pero la fantasía reproductiva y la *schemática* (la que representa conceptos abstractos en formas y figuras simbólicas) desempeñan importantísimo papel en la obra didáctica, si bien subordinadas á la razon y sujetas á las exigencias del pensamiento científico.

412. El estilo propio de la Didáctica, de acuerdo con la doctrina expuesta, ha de ser generalmente severo, magestuoso, rara vez florido y casi nunca poético. Sin embargo, deberá poseer más ó ménos rigurosamente estas cualidades, segun sea el carácter de la composicion: puramente severo en las obras destinadas á la exposicion de ciencias filosóficas, jurídicas, experimentales, etc.; nó tanto en las religiosas, morales, políticas y en las de preceptiva ó exposicion de la ciencia literaria, y ménos aún en las históricas y en las de carácter popular, las cuales admiten un estilo florido, usado con oportunidad y moderacion.

(El lenguaje de la Didáctica debe ser *claro*, para que el pensamiento sea fácilmente entendido; *propio*, es decir, que el vocablo y la frase enuncien con exactitud lo que se quiere comunicar, y *correcto*, de suerte que las ideas aparezcan sin oscuridad, y sean apreciadas sin dificultad de ninguna especie.) El lenguaje poético, los tropos ó formas indirectas de expresion, las licencias prosódicas y las galas literarias, no son admisibles en este género literario; pues si alguna vez se echa mano de imágenes y comparaciones es principalmente con el objeto de aclarar la doctrina expuesta. Unicamente en la Historia se permiten las antedichas formas bellas del lenguaje.

413. (Distinguese el lenguaje didáctico por un elemento que le es peculiar: el *tecnicismo*, que consiste en el uso de vocablos y giros propios del pensamiento científico. Muchas veces el escritor no halla en la lengua comun palabra que determine con claridad y precision la idea ó pensamiento que desea comunicar, y se ve obligado á inventar un vocablo nuevo que se llama *técnico* por ser propio de la Ciencia ó del Arte á que se refiere. (En la invencion de estos vocablos, cuya necesidad es evidente, ha de procederse con economía y prudencia, sometiéndolos á las siguientes condiciones: 1.^a sólo deberá adoptarse un término técnico cuando á ello obligue imprescindible necesidad, esto es, cuando no haya en el lenguaje comun palabra que pueda expresar el concepto científico que el nuevo término significa; 2.^a el vocablo ha de estar formado con raíces de la lengua propia de la nacion en que se escribe, ó de aquellas que le sean más afines; y 3.^a, si se trata de la creacion de nuevos giros, es preciso que éstos se formen con estricta sujecion á las leyes sintáxicas de la gramática general, y á las que son peculiares del idioma patrio, segun dejamos dicho extensamente al hablar de la pureza de la elocucion (§ 141).

414. Las obras didácticas pueden clasificarse por su asunto, por el carácter de su exposicion, y por su extension. 1.^o Por el asunto sobre que versan, se dividen en *históricas*, propiamente dichas, y *no históricas* (teológicas, filosóficas, políticas, morales, de ciencias físicas, químicas, naturales, etc.); las primeras revisten caractéres literarios especialísimos que las distinguen de las segundas, reduciéndose éstas á un sólo grupo porque, si bien son muy diferentes bajo el punto de vista científico, asemejanse mucho por su aspecto literario. 2.^o Por su carácter de exposicion se dividen en *fundamentales* y *populares*. Las primeras exponen la ciencia sólida y profundamente á hombres iniciados en los principios elementales de la misma; y las segundas, con un carácter más ligero y sencillo, se dirigen á las personas que aspiran á ser cultas sin dedicarse exprofeso á estudios científicos. 3.^o Por su extension se dividen en *magistrales* y *elementales*, clasificacion que tiene muchos puntos de contacto con la anteriormente hecha. Las obras magistrales exponen la ciencia en toda su extension, y se destinan á los ya versados en ella; y las elementales sólo la desenvuelven en sus fundamentales principios, y se dirigen á personas no iniciadas en el arte ó ciencia á que aquellas se refieren.

Leccion LXVIII.

415. Division de las obras didácticas por su carácter de exposicion, y por su extension.—**416.** Obras elementales: su objeto y definicion.—**417.** Reglas para su composicion.—**418.** Obras magistrales: su objeto y definicion.—**419.** Reglas para su formacion.—**420.** Disertaciones.—**421.** Sus condiciones literarias.

415. Hemos dicho que las obras didácticas pueden dividirse por su carácter de exposicion, por su extension, y por su asunto. La division por su carácter de exposicion viene á ser igual á la que se hace por su extension; y, por tanto, reduciendo ámbas divisiones á una sólo, clasificaremos aquellas en *elementales, magistrales y disertaciones*.

416. *Tratados elementales* son las obras ó libros destinados á la instruccion de los principiantes, ó personas no iniciadas en la Ciencia ó Arte de que se trata. Su objeto es exponer y propagar la Ciencia sólo en sus principios elementales, sin dilucidar las fundamentales cuestiones de crítica que á ella se refieren.

417. Las condiciones literarias de las obras elementales son las siguientes:

1.^a La exposicion de la Ciencia ha de contribuir á manifestar lo claro, metódico y ordenado del plan de ésta, y la buena distribucion de las cuestiones que forman su total contenido, sin omitir idea alguna intermedia para el completo conocimiento de la misma.

2.^a Los términos deben ser propios, y las cláusulas bien construidas, para que fácil y claramente se den á conocer las ideas y los pensamientos.

3.^a Ha de definirse ó fijarse con precision todo término técnico para que sea conocida la idea ó concepto que representa.

4.^a El lenguaje debe ser puro, correcto, preciso, claro y sencillo. Generalmente las obras elementales son las que ménos elegancias de estilo y de lenguaje admiten. Todo ha de sacrificarse en ellas á la claridad y precision con que debe exponerse la Ciencia.

Modelos de estas obras son, por ejemplo, los buenos *Tratados sobre Ciencia ó Arte*, destinados á la enseñanza primaria y secundaria.

418. *Tratados magistrales* son las obras dedicadas á la instruccion de las personas iniciadas ya en la Ciencia ó el Arte de que se trata. Su objeto es exponer con amplitud y profundidad las cuestiones todas que completan el acabado contenido de una Ciencia ó Arte determinado.

419. Las cualidades literarias de los *Tratados magistrales* deben someterse á las reglas siguientes:

1.^a La exposicion de la doctrina ha de reflejar fácil y claramente el plan metódico y ordenado á que obedecen las cuestiones que forman el total contenido de la Ciencia, y el riguroso enlace que media entre ellas; y

2.^a El estilo debe ser puro, correcto, preciso, claro y elegante en cuanto lo permitan las condiciones de la obra, condiciones que son tambien propias del lenguaje de las composiciones de esta clase. Los *tratados magistrales* consienten en algunos casos ciertas galas literarias y hasta poéticas, ya por permitirlo la naturaleza de la obra, en la que el escritor no desciende hasta los más detallados pormenores de la Ciencia, y a por dirigirse á personas cuya cultura le autoriza para cambiar la naturalidad en arte, y la sencillez en elegancia.

Pueden tomarse como modelos de *Tratados magistrales* las obras llamadas de *consulta*, y las que se destinan á la enseñanza universitaria ó superior, una vez que tengan las condiciones propias de este género.

420. Dáse el nombre de *Memorias*, *Dictámenes*, *Informes* y comunmente *Disertaciones* á los escritos que versan sobre un punto determinado de ciencia ó de arte. Su objeto es exponer ó dilucidar alguna cuestion referente á estos fines de la vida.

421. Las condiciones literarias de las *Disertaciones* se reducen á que se exponga con claridad, sencillez y precision el punto de que se trata. Las *disertaciones* admiten mejor que las demás composiciones didácticas los adornos del estilo, las elegancias del lenguaje y, hasta cierto grado, las figuras poéticas; todo ello con relacion á la naturaleza del asunto, y á la imprescindible ley de la oportunidad.

Leccion LXIX.

Division de las obras didácticas por el asunto que les es propio.—422. Obras históricas.—423. La Historia como composicion literaria.—424. Sus caracteres y condiciones.—425. Plan de la Historia.—426. Formas que le son propias.—Narracion histórica: sus cualidades.—Retratos y arengas.—427. Estilo y lenguaje.—428. Diversos géneros históricos, bajo el punto de vista literario.—429. Breve noticia de los historiadores más notables.

422. Dijimos en la Leccion LXVII que las obras didácticas por el asunto que les era propio, podían dividirse en *históricas* y *nó históricas*, y que aquellas se diferenciaban de éstas por ofrecer caracteres literarios especialísimos que las hacían las más artísticas y poéticas de todas. En efecto, la Historia es una composicion didáctica que, por la animada y viva narracion de los grandes hechos que refiere, por la pintura del carácter de las personas que los ejecutaron, por la descripcion de los sitios en que tuvieron lugar, y por los juicios y observaciones que al historiador merecen, adquiere condiciones literarias, impropias de las demas obras referentes á este género. Hé aquí la razon de reunir en un solo grupo las composiciones históricas, y de estudiarlas independientemente de las restantes que son tambien didácticas.

423. (La *Historia*, considerada literariamente—pues sólo bajo este punto de vista debemos estudiarla, prescindiendo de su carácter científico, propio de otro orden de conocimientos—es "la exacta, animada, interesante y bella narracion de los hechos realizados por la humanidad en el tiempo y en el espacio."

424. Proponiéndose la Historia la extensa y variada narracion de la vida humana y la pintoresca descripcion del vasto escenario en que ésta se realiza y desenvuelve, es un genero literario que tiene cierta semejanza con la Poesía, especialmente con la épica y la dramática, y grande afinidad con la Novela. Es la dramática real, y la Novela de la vida humana. Merced á este carácter peculiar, que la distingue de las demás composiciones didácticas, admite grande interés, animacion, vida y movimiento en la exposicion de los hechos, y ciertas galas poéticas en su estilo y lenguaje, sin prescindir de las exigencias científicas, tan necesarias á la obra didáctica. El arte interno

científico le presta también carácter estético y contribuye grandemente á las bellas formas exteriores que la embellecen, al exponer los hechos metódica, ordenada y sistemáticamente, al dar unidad á la extraordinaria variedad de éstos, al enlazarlos segun relaciones de lugar, de tiempo, de causalidad y de analogía, y al distinguirlos cuidadosamente mediante las esferas y fines de la vida sin separarlos por completo. (Diferénciase, empero, la Historia de la Poesía en que ésta vive de la ficcion ó creacion ideal, ficcion ó creacion que en aquella no tiene cabida en manera alguna; pues la Historia es ante todo la exactísima relacion de los hechos habidos como ciertos. La fantasía creadora no es admisible en la composicion histórica; en cambio tiene en ella gran intervencion la fantasía reproductora.)

425. El *plan* de la Historia, como el de toda obra literaria, se somete rigurosamente á las leyes de *unidad, variedad y armonía* condiciones que son más ó ménos fáciles de observar, segun el carácter y la extension de la composicion histórica que se trabaja. La unidad es difícilísima de conseguir en la Historia, especialmente en la llamada *universal*, por la multitud de hechos y sucesos de índole diversa que comprende. Para lograrla, es conveniente reducir á una causa general, que los comprenda, los acontecimientos todos de cada período histórico; y que el conjunto de hechos de varios periodos se determine á su vez por una causa más comprensiva, hasta formar así la historia entera dentro de un principio poderoso y universal que abrace los hechos todos de la humanidad. La *variedad* en la Historia resulta de lo múltiple y diverso de los acontecimientos que se narran; y la *armonía*, del íntimo enlace y encadenamiento que liga unos hechos con otros, merced á relaciones de lugar, de tiempo, de causalidad y de analogía.)

426. (Las *formas* más propias de la Historia son la *narracion*, mediante la cual se refieren los hechos; la *descripcion*, que sirve para retratar á las personas autores de los acontecimientos humanos, y para dar á conocer los lugares donde éstos se realizaron, y la *exposicion*, de que el historiador se vale cuando acompaña á la narracion de los hechos la historia de las ideas y de las instituciones, refiere los juicios que ámbas le merecen, é investiga las causas y las consecuencias de aquellos.)

La *narracion histórica* ha de ser *breve ó concisa*, esto es, que se componga de solas aquellas palabras que son necesarias para la comprension del hecho; *clara*, que muestre con distincion el hecho que se cuenta, sin dar lugar á dudas de ningun género; *ordenada*, ó que revele el plan á que obedece la exposicion histórica, y *digna*, es decir, que se limpie de adornos frívolos, de

conceptos vulgares, y de todo lo que sea chocarrero, bajo ó indecente.

La *descripcion histórica* se emplea para pintar fiel y animadamente los lugares en que los hechos se realizan, y para retratar los caracteres y costumbres de las grandes figuras que aparecen en la historia. Llámanse *retratos históricos*, la pintura personal y moral de los personajes: éstos pueden darse á conocer, ya por sus propios dichos y hechos, ya describiendo el historiador los rasgos que les son más característicos, poniendo de esta suerte á nuestra vista la verdadera fisonomía de aquellos.) En el último caso, es preciso que el historiador tenga un conocimiento profundo de las cualidades físicas y morales que distingúan á los personajes que retrata, cuyo retrato deberá hacer despues de haber expuesto los hechos principales realizados por éstos.

(Dáse el nombre de *arengas históricas* á los discursos que el historiador pone en boca de los personajes; las cuales deben evitarse cuando no sean auténticas ó fidedignas, por más que algunos las hayan considerado como un bello adorno de la Historia; pues ésta no admite galas de género alguno cuando se oponen á la verdad y certeza de los hechos.

427. El estilo propio de la Historia ha de ser, primera y esencialmente, severo, grave y elevado; pudiendo ser tambien vivo y animado en la narracion de los hechos, enérgico en los retratos de los personajes, profundo y sentencioso en las consideraciones filosóficas que los hechos y las personas merecen al historiador, y ameno y pintoresco en las descripciones. El *lenguaje*, supuestas las condiciones didácticas que le son propias, debe ser correcto, elegante y armonioso, admitiendo en muchas ocasiones todas las galas de la elocucion y las figuras poéticas

428. Las obras históricas, literariamente consideradas, se dividen por su extension, por los órdenes de hechos que en ellas se consideran, ó por la manera de considerarlos.

1.º La Historia, en cuanto á su extension, se divide en *general, particular é individual*. La primera se ocupa de los hechos realizados por la humanidad en todos lugares y tiempos; la segunda de los realizados en una época, ó por una raza, nacion, provincia ó pueblo; y la tercera, trata sólo de un hecho ó refiere los hechos de una persona.

2.º Por razon de los órdenes de hechos que se consideran la Historia se divide en *externa ó política é interna*. Son objeto de la primera los hechos exteriores, realizados en el espacio, como guerras, conquistas, revoluciones, e tc.; y de la segunda,

los que podemos llamar interiores, ó sean las ideas y principios que determinan los acontecimientos humanos, y que se refieren á ciertos fines de la vida, como la Religion, la Moral, la Ciencia, el Arte, etc.

3.º Atendiendo al modo de considerar los hechos se divide la Historia en *narrativa, descriptiva, pragmática y filosófica*. La primera se limita simplemente á narrar los hechos segun el órden cronológico en que se realizaron; la segunda tiene por objeto principal la pintoresca y minuciosa descripcion de los sucesos que refiere, mezclando en la narracion histórica episodios semi-novelescos; la tercera considera las causas que motivaron los hechos y las consecuencias que éstos produjeron, deduciendo enseñanzas prácticas de carácter moral y político; y la cuarta aprecia los hechos internos y externos, investiga sus causas, muestra sus efectos y se eleva á las leyes á que obedecen y que en ellos se manifiestan.)

Ahora bien; estos diversos géneros de composiciones históricas influyen mucho y determinan casi siempre las condiciones literarias de la Historia. Estas son iguales en la historia *general* y en la *particular*; la *individual* (biografía y monografía) requiere estilo y lenguaje más animados y pintorescos que aquellas. La historia *externa* ó *política* admite las galas del estilo y del lenguaje con mayor amplitud que la *interna*, por el mayor movimiento é interés que ofrecen los hechos externos. La historia narrativa es más fría, seca y descarnada que la *descriptiva*, cuyo estilo y lenguaje pueden ser floridos y poéticos. Finalmente, la historia *pragmática* es más literaria que la *filosófica*, la cual se muestra tan severa en sus formas como profunda en su fondo.

429. (La historia es composicion que han cultivado todos los pueblos civilizados, y que tiene origen en los remotos tiempos de la humanidad.

Grecia cuenta, como historiadores notables, á Herodoto, Tucídides, Polibio y Plutarco; y Roma se honra con Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito.

Paulo Orosio y San Agustín son historiadores dignos de mencion en los primeros tiempos del Cristianismo.

Entre los numerosos cronistas de la Edad Media deben citarse á San Gregorio de Tours, en Francia; y D. Alfonso *el Sabio*, Pero Lopez Ayala, Fernán Pérez de Guzman, Alonso de Palencia y Hernando del Pulgar, en España. Durante la Edad Moderna y la contemporánea son notables cultivadores de este género literario, en nuestra patria, Fray Antonio de Guevara, Florian de Ocampo, Ambrosio de Morales, Zurita,

el P. Mariana, Sandoval, Hurtado de Mendoza, Garibay, Moncada, Melo, Fray Bartolomé de las Casas, Antonio Solís, los PP. Flórez y Risco, Masdeu, Quintana, el Conde de Torreno, D. Modesto Lafuente, Alcalá Galiano, Cabanilles y Ferrer del Río.

Leccion LXX.

430. Obras didácticas nó históricas.—Su clasificacion.—431. Qué se entiende por obras teológicas y místicas: morales; sociales, jurídicas y políticas: filosóficas; de ciencias naturales, y de arte y literatura: modelos de cada clase.—432. Cartas; en qué sentido las consideramos obras didácticas.—433. Reglas para su composicion.—434. Principales cultivadores.—435. Qué se entiende por artículos de periódicos; su carácter literario.

430. Reunimos en un solo grupo, como dejamos dicho, las obras didácticas nó históricas, á las que pertenecen las destinadas á exponer las Ciencias filosóficas, teológicas, morales, políticas, sociales, físicas, naturales, etc. etc., las cuales tienen un carácter muy parecido por sus condiciones literarias, subordinándose en ellas generalmente el elemento artístico al científico. Su forma más propia es la *expositiva*, aunque tambien admiten la descriptiva, dialogada y epistolar. Su estilo es casi siempre severo, y su lenguaje, que apenas tiene condicion alguna poética, ha de ser claro y correcto. Cualidades son éstas que varían, segun el carácter de la Ciencia sobre que versa la composicion. Así, por ejemplo, en las obras de Filosofía, Física, Química, Matemáticas y en casi todas las de Ciencias naturales, es sumamente difícil emplear formas literarias bellas, ni primores de estilo y de lenguaje; por el contrario, en las composiciones teológicas y místicas, morales, políticas, sociales, económicas, de crítica artística y literaria, y algunas veces en las de ciencias naturales, caben en cierto modo aquellas formas y galas literarias, sobre todo si tienen carácter popular.

Lo anteriormente dicho conviene en general á todas las obras didácticas que incluimos en este grupo y que vamos á reseñar en la presente leccion. Sépase ántes que no pretendemos, ni nos fuera posible, ocuparnos de todas ellas, ya por su gran multitud y la diversidad de aspectos que revisten, ya porque la rica variedad del Arte literario no consiente reducir las con exactitud matemática á determinado número, oponiéndose

tambien á ello la espontaneidad del espíritu humano. Por tanto sólo nos ocuparemos de aquellas que tienen mayor importancia por sus dotes literarias, y son las siguientes: *obras teológicas y místicas; morales; sociales; jurídicas y políticas, filosóficas; de ciencias naturales, y de Arte y Literatura.*

431. *Obras teológicas y místicas* son aquellas que tienen por objeto la exposicion de la Ciencia de Dios ó de las cosas divinas. Apénas admiten condiciones literarias cuando se limitan á la exposicion de principios teológicos en rigurosa forma científica; pero los tratados místicos, si son expresion de arrebatados sentimientos y de conceptos grandiosos, pueden tener todas las bellezas de la poesía. Nuestros excelentes místicos españoles como el Maestro Avila, Fray Luis de Granada, Fray Luis de Leon, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Malon de Cháide, Rivadeneyra, Nieremberg y otros muchos, justamente aplaudidos por críticos nacionales y extrangeros, han escrito bellísimas obras de esta clase.

Obras morales son aquellas que versan sobre cuestiones de Moral, siendo más dignas de atencion para nosotros las que exponen este fin de la vida con un carácter práctico en todas sus múltiples manifestaciones; pues son las que admiten mayores condiciones literarias, si el escritor pinta con vivos colores la hermosura de la virtud y la deformidad del vicio. En España escribieron obras de esta especie Fernan Pérez de Oliva, Cervántes de Salazar, Antonio Guevara, Quevedo y otros varios.

Las *Obras sociales, jurídicas y políticas* tienen por objeto la exposicion de los principios de la ciencia llamada *Sociología*, del Derecho, y de la gobernacion de los pueblos. Si su carácter es rigurosamente técnico, con suma dificultad hallan cabida en ellas las formas literarias; pero si es político práctico, ó versan sobre cuestiones sociales y económicas de grande interés, interviniendo en la obra la pasion y el sentimiento, pueden adquirir condiciones estéticas. En España se distinguieron por sus escritos de este género el P. Mariana, Antonio Pérez, Quevedo, Saavedra Fajardo, Jovellanos, Pacheco, Pastor Diaz y otros muchos.

Obras filosóficas son aquellas que exponen los principios de la Filosofía en sus diversas ramas. Generalmente no pueden considerarse literarias por lo árido y abstracto del asunto; y, si alguna vez llegan á ser tales, es debido más que á otra cosa al ingenio del escritor. Platon, Ciceron, San Agustin, San Isidoro y Descartes, entre otros muchos, pueden citarse como notabilísimos escritores de este género.

Llamamos *obras que versan sobre ciencias naturales* á las que exponen las diferentes ciencias de la naturaleza, sean las llamadas propiamente naturales, sean las físico-químicas. Sólo en algunas exposiciones populares y en ciertas descripciones de la naturaleza pueden hallar cabida las formas bellas; pues los tratados de Física, Química, Fisiología, Medicina, etc., apénas merecen el dictado de obras literarias, si á ello no contribuye poderosamente el genio del autor. Hipócrates, Plinio (el Mayor), Buffon y Humboldt escribieron excelentes obras de esta clase.

Trabajos sobre Arte y Literatura son aquellos que tienen por objeto asuntos de crítica y de historia literaria y artística, tanto teóricos como de aplicacion. La naturaleza propia del asunto y el talento del escritor pueden dotarles de pronunciado carácter literario.

432. Las *cartas* son composiciones didácticas que pertenecen tambien al género de obras, que nos viene ocupando.

Llámanse *cartas* unas composiciones literarias que tienen por objeto comunicar á los ausentes los pensamientos y sentimientos del que escribe. Al considerarlas como obras didácticas, pertenecientes al Arte literario, sólomente debemos ocuparnos de las cartas escritas por personas doctas y que se destinan á ventilar cuestiones morales, políticas, sociales, críticas, literarias, etc. es decir, de aquellas cartas que tienen un carácter general y nó simplemente de familia, por más que algunas de las últimas revistan en ciertas ocasiones condiciones literarias.

433. Las reglas para la composicion de las cartas son las siguientes:

1.^a En las cartas deben dominar la naturalidad y la sencillez, tanto en los pensamientos, como en el lenguaje.

2.^a El tono, estilo y lenguaje han de hallarse en armonía con el grado de intimidad que tengan los que se escriben, con la mayor ó menor importancia del asunto sobre que versa la correspondencia, y con la dignidad de la persona á quien se dirige la carta.

3.^a A pesar de la naturalidad y la sencillez, tan recomendables en las cartas, debe ponerse sumo cuidado en evitar todo descuido y desaliño en el estilo y el lenguaje.

4.^a La soltura y la facilidad en la construccion de las cláusulas y en la eleccion de las palabras son prendas muy estimables en estas composiciones.

434. Gozan de merecida fama las cartas de Ciceron y Plinio (el joven), en la antigüedad; y en España, las de Her-

nando del Pulgar, Guevara, Antonio Pérez, Santa Teresa de Jesús, Solís, Jovellanos, Cavarrús y otros muchos.

435. *Artículos de periódicos* son aquellos escritos que se destinan á ser publicados en diarios, periódicos, revistas y otras publicaciones semejantes. Versan sobre todo género de asuntos, y suelen ostentar elocuencia y gallardas formas literarias, según que á ello se presten más ó ménos la naturaleza del asunto y el ingenio del escritor. Su estilo y lenguaje tienen mucha analogía con el de la oratoria.

APÉNDICE

EPISTOLA DE QUINTO HORACIO FLACO A LOS PRISONEROS

(SOBRE EL ARTE POÉTICO)

I. Humano capiti cervicem pictor equivani
 Invenit et velle et variis inducere plumis
 Uadere collatis membris, ut turpiter atrum
 Exstet in piscom nullius formosa equeque
 Spectatum admisi, risum tenentis, amici?

Credite, Prisones, isti lapsus fore libram
 Parricium, caque, velis veri somnia, vana
 Finguntur species, ut nec pes, nec caput unum
 Reddatur formae.—Et corpora atque pedes
 Quilibet audendi semper fore vultu potestas

II. Incepit exaribus puerumque et magna profecto
 Puerumque iste qui splendet, unus et alter
 A sanctis paribus: quum luctu et ira libans
 Et propensius aures per amicos ambula, auras
 Aus humani libentem, antequam desierit iura
 Sed nunc non erat his locus, et fortasse egressum

III. Maxima pars vitium patet, et iuvenes parva
 Decipuntur specie recti. Brevis esse laboro,
 Operumque hoc, eorumque lavis, brevi
 Decantant antiphonae, professor grandis, turgel
 Scilicet huius latus animam, tunc ducuntque procellae
 Qui variate sapit rem prodigiosa, ducunt

IV. Eximium, et molles instabant aere capillos,
 Iulicis operis summa, qua bonae totum
 Nescebat. Hinc ego me, si quid componere cunctis

APÉNDICE.

EPÍSTOLA DE QUINTO HORACIO FLACO Á LOS PISONES.

(SOBRE EL ARTE POÉTICA.)

- I. Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
5 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 poetis
10 Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim;
Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus gementur, tigribus agni.
- II. Inceptis gravibus plerumque et magna profesis
15 Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus; quum 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
20 Scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes
Navibus, ære dato, qui pingitur? Amphora cœpit
Institui; currente rota, cur urceus exit?
Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.
- III. Maxima pars vatum, pater, et juvenes patre digni,
25 Decipimur specie recti. Brevis esse laboro,
Obscurus fio; sectantem lævia, nervi
Deficiunt animique; professus grandia, turget;
Serpit humi tutus nimium, timidusque procellæ.
Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
30 Delphinum sylvis appingit, fluctibus aprum.
In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.
- IV. Æmilium circa ludum faber imus et ungues
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;
Infelix operis summa, quia ponere totum
35 Nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,

Non magis esse velim, quam pravo vivere naso
Spectandum nigris oculis, nigroque capillo.

V. Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus, et versate diu quid ferre recusent,
40 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 differat, et præsens in tempus omittat.
45 Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.

VII. In verbis etiam tenuis cautusque serendis,
Dixeris egregiè, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum. Si forte necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
50 Fingere cinctutis non exaudita Cethegis
Continget, dabiturque licentia sumpta pudenter.
Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Græco fonte cadant, parce detorta. Quid autem
Cæcilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
55 Virgilio Varioque? Ego cur, acquirere pauca
Si possum, invideor, quum lingua Catonis et Enni
Sermonen patrium ditaverit, et nova rerum
Nomina protuleri? Licuit, semperque licebit
Signatum præsentem nota procudere nomen.

60 Ut sylvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
Et, juvenum ritu, florent modo nata, vigentque.
Debemur morti nos, nostraque; sive receptus
Terra Neptunus classes Aquilonibus arcet
65 Regis opus; sterilisve diu palus, aptaque remis
Vicinas urbes alit, et grave sentit aratrum;
Seu cursum mutavit iniquum frugibus annis,
Doctus iter melius. Mortalia facta peribunt;
Nedum sermonum stet honos, et gratia vivax
70 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.
75 Versibus impariter junctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.
Quis tamen exiguos elegos emisit auctor,
Grammatici certant, et adhuc sub iudice lis est.

Archilochum proprio rabies armavit iambo.
80 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,
85 Et juvenum curas, et libera vina referre.

- IX. Descriptas servare vices, operumque colores,
 Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?
 Cur nescire, pudens prave, quam discere malo?
 Versibus exponi tragicis res comica non vult.
- 90 Indignatur item privatis, ac prope socco
 Dignis carminibus narrari coena Thyestæ.
 Singula quæque locum teneant sortita decenter.
 Interdum tamen et vocem comœdia tollit,
 Iratusque Chremes tumido dilitigat ore:
- 95 Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri,
 Telephus et Peleus, quum pauper et exul uterque,
 Projicit ampullas, et sesquipedalia verba,
 Si curat cor spectantis tetigisse querela.
 Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
- 100 Et, quocumque volent, animum auditoris agunto.
 Ut ridentibus arrident, ita fletibus adflent,
 Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
 Primum ipsi tibi; tunc tua me infortunia lædent.
 Telephe, vel Peleu, male si mandata loqueris,
- 105 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,
- 110 Aut ad humum mœrere gravi deducit, et angit;
 Post effert animi motus, interprete lingua.
 Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
 Romani tollent equites, peditesque cachinnum.
- X. Intererit multum Davusne loquatur, an herus;
 115 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,
- 120 Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
 Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
 Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
 Sit Medea ferox, invictaque, flebilis Ino,
 Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
- 125 Si quid inexpertum scenæ committis, et audes
 Personam formare novam, servetum ad imum,
 Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
 Difficile est proprie communia dicere: tuque
 Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
- 130 Quam si proferres ignota, indictaque primus.
 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,
- 135 Unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.

- Nec sic incipies, ut scriptor ciclyus olim:
Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturient montes: nascetur ridiculus mus.
- 140 Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte!
Dic mihi, Musa, virum captæ post tempora Trojæ,
Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
- 145 Antiphaten, Scyllamque, et cum Cyclope Charybдин,
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
Nec gemino bellum Trojanum orditur ab ovo.
Semper ad eventum festinat, et in medias res,
Non secus ac notas, auditorem rapit, et quæ
- 150 Desperat tractata nitescere posse, relinquit;
Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
- XII. Tu, quid ego, populus mecum desideret, audi:
Si plausoris eges aulæa manentis; et usque
- 155 Sesuri, donec cantor, *Vos plaudite*, dicat,
Ætatis ejusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus, et annis.
Reddere qui voces jam scit puer, et pede certo
Signat humum, gestis paribus colludere, et iram
- 160 Colligit, at 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,
- 165 Sublimis, cupidusque, et amata relinquere pernix.
Conversis studiis, ætas animusque virilis
Quærit opes, et amicitias, inservit honori;
Commisisse cavet, quod mox, mutare laboret.
- Multa senem circumveniunt incommoda; vel quod
- 170 Quærit; et inventis miser abstinet, ac timet uti;
Vel quod res omnes timide, gelideque ministrat;
Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri,
Difficilis, querulus, laudator temporis acti
Se puero, censor castigatorque minorum.
- 175 Multa ferunt anni venientes commoda secum,
Multa recedentes adimant. Ne forte seniles
Mandentur juveni partes, pueroque viriles,
Semper in adjunctis, ævoque moravimur aptis.
- XIII. Aut agitur res in scenis, aut acta refertur:
- 180 Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
Digna geri promes in scenam; multaue tolles
Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens.
- 185 Nec pueros coram populo Medea trucidet,

Aut humana palam 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
190 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,

195 Quod non proposito conducatur, et hæreat apte.

Ille bonis faveatque, et consilietur amice,

Et regat iratos, et amet peccare timentes:

Ille dapes laudet mensæ brevis: ille salubrem

Justitiam, legesque, et apertis otia portis:

200 Ille tegat commissa. Deosque precetur, et oret,

Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

Tibia non, ut nunc, orichalco vineta, tubæque

Æmula, sed tenuis, simplexque foramine paucis,

Adspirare, et adesse choris erat utilis, atque

205 Nondum spissa nimis complere sedilia flatu:

Quo sane populus numerabilis, utpote parvus,

Et frugi, castusque, verecundusque cibabat

Postquam coepit agros extendere victor, et urbem

Latior amplecti murus, vinoque diurno

210 Placari Genius festis impune diebus,

Accessit numerisque, modisque licentia major.

Indoctus quid enim saperet, liberque laborum

Rusticus urbano confusus, turpis honesto?

Sic priscae motumque, et luxuriam addidit arti

215 Tibicen, traxique 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.

220 XVIII. Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,

Mox etiam agrestes Satyros nudavit, et asper,

Incolumi gravitate, jocosum tentavit; eo quod

Illecebris erat, et grata novitati morandus

Spectator, functusque sacris, et potus, et exlex.

225 Verum 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;

230 Aut, dum vitat humum, nubes et inania captet.

Effutire leves indigna tragœdia versus,

Ut festis matrona moveri jussa diebus,

Intererit Satyris paulum pudibunda protervis.

XIX. Non ego inornata, et dominantia nomina solum,

235 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.

240 XX. Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quisvis
 Speret idem; sudet multam, frustra que laboret,
 Ausus idem: tantum series, junctura que pollet!
 Tantum de medio sumptis accedit honoris!

XXI. Sylvis deducti caveant, me iudice, Fauni
 245 Ne velut innatti triviis, ac pene forenses,
 Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam;
 Aut immunda crepent, ignominiosa que dicta:
 Offenduntur enim, quibus est equus, et pater, et res,
 Nec si quid fricti ciceris probat, et nucis emptor,

250 Æquis accipiunt animis, donantve corona,
 XXII. Syllaba longa brevi subjecta vocatur *iambus*,
 Pes citus: unde etiam *trimetris* accrescere jussit
 Nomen iambeis, quum senos redderet ictus,
 Primus ad extremum similis sibi. Non ita pridem,
 255 Tardior ut paulo, graviorque veniret ad aures,
 Spondeos stabiles in jura paterna recepit
 Commodus et patiens; non ut de sede secunda
 Cederet, aut quarta sociliater. Hic et in Acci
 Nobilibus trimetris apparet rarus, et Enni.

260 XXIII. In scenam missus magno cum pondere versus
 Aut operæ celeris nimium, curâque carentis.
 Aut ignoratæ premit artis crimine turpi.
 Non quisvis videt immodulata poemata iudex;
 Et data Romanis venia est digna poetis.

265 Idircone vager, scribamque licenter? an omnes
 Visuiros peccata putem mea tutus, et intra
 Spem veniæ cantus? Vitavi denique culpam,
 Non laudem merni. Vos exemplaria Græca
 Nocturna versate manu, versate diurna.

270 At nostri proavi Plautinos et numeros, et
 Laudavere sales; nimium patienter utrumque,
 Ne dicam stultè, mirati: si modò ego, et vos
 Scimus inurbanum lepido seponere dicto,
 Legitimumque sonum digitis callemus, et aure.

275 Ignotum tragicæ genus invenisse Camonæ
 Dicitur et plaustris vexisse poemata Thespir,
 Quæ canerent, agerentque, peruncti fæcibus ora.
 Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ
 Æschylus, et modicis intravit pulpita tignis,

280 Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
 Successit vetus his comœdia, non sine multa
 Laude; sed in vitium libertas excidit, et vim
 Dignam lege regi: lex est accepta, chorusque
 Turpiter obticuit, sublato jure nocendi.

285 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,
 290 Quam lingua Latium, si non offenderet unum-
 quemque poetarum limæ labor, et mora. Vos, ó
 Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non
 Multa dies, et multa litura coercuit, atque
 Perfectum decies non castigavit ad unguem,
 295 Ingenium misera 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,
 300 Si tribus Anticyris caput insanabile nunquam
 Tonsori Licino commiserit. ¡O ego lævus,
 Qui purgor vilem sub verni temporis horam!
 Non alius faceret meliora poemata: verum
 Nil tanti est. Ergo fungar vice cotis, acutum
 305 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.
 XXIV. Scribendi recte sapere est et principium, et fons.
- 310 Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ;
 Vervaque 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 iudicis officium, quæ
 315 Partes in bellum missi ducis; ille profecto
 Reddere personæ scit convenientia cuique.
 Respiciere exemplar vitæ, morumque jubebo
 Doctum imitatore, et veras hinc ducere voces
 Interdum speciosa locis, morataque rectè
 320 Fabula, nullius veneris, sine pondere et arte,
 Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
 Quàm versus inopes rerum, nugæque canoræ.
- XXV. Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
 Musa loqui, præter laudem nullius avaris,
 325 Romani pueri longis rationibus assem
 Discunt in partes centum diducere.—Dicat
 Filius Albini: si de quincunce remota est
 Uncia, quid superat?—Poteras dixisse: *Triens*.—Eui
 Rem poteris servare tuam! Redit uncia: quid fit?
 330 —*Semis*.—An, hæc animos ærugo, et cura peculi
 Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
 Posse linenda cedro, et lævi servanda cupresso?
- XXVI. Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ,
 Aut simul et jucunda et idonea dicere vitæ.
 335 Quidquid præcipies, esto brevis; ut citò dicta

Percipiant animi dociles, teneantque fideles:

Omne supervacuum pleno de pectore manat.

XXVII. Ficta voluptatis causa sint proxima veris:

Nec quodcumque volet, poscat sibi fabula credi;

340 Neu pransæ Lamiaë vivum puerum extrahat alvo.

Centuriæ seniorum agitant expertia frugis;

Celsi prætereunt austera poemata Rhamnes:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,

Lectorem delectando, pariterque monendo.

345 Hic meret æra liber Sosiis, hic et mare transit,

Et longum noto scriptori prorogat ævum.

Sunt delicta tamem, quibus ignovisse velimus:

Nam neque chorda sonum reddit, quem vult manus, et

Poscentique gravem persæpe remittit acutum; (mens,

350 Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus.

Verùm ubi plura nitent in carmine, non ego paucis

Offendar maculis, quas aut incuria fudit,

Ant humana parum cavit natura. Quid ergo est?

Ut scriptor si peccat idem librarius usque,

355 Quamvis est monitus, venia caret; ut citharædus

Ridetur, corda qui semper oberrat eâdem:

Sic mihi, qui multum cessat, fit Chærilus ille,

Quem bis terve bonum cum risu miror; et idem

Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.

360 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;

365 Hæc placuit semel; hæc decies repetita placebit.

XXVIII. O major juvenum, quamvis 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

370 Causarum mediocris abest virtute disert:

Messalæ, nec scit, quantum Casselius Aulus

Sed tamen in pretio est. Mediocribus esse poetis

Non Di, non homines, non concessere columnæ

Ut gratas inter mensas simphonia discors,

375 Et crassum unguentum, et sardo cum melle papaver

Offendant, poterat duci quia cœna sine istis;

Sic animis natum inventumque poema juvandis,

Si palum a summo discessit, vergit ad imum.

Ludere qui nescit, campestribus abstinet ar mis;

360 Indoctusque pilæ, discive, trochive quiescit

Ne spissæ risum tollant impune coronæ.

Qui nescit, versus tamem audet fingere. Quid ni?

Liber, et ingenuus, præsertim census equestrem

Summam nummorum, vitioque remotus ab omni.

385 XXIX. Tu nihil invita dices, faciesve Minerva:

- Id tibi iudicium est, ea mens. Si quid tamen olim
Scripseris, in Metii descendant iudicis aures,
Et patris, et nostras: nonumque prematur in annum,
Membranis intus positis. Delere licebit
- 390 Quod non edideris: nescit vox missa reverti.
Silvestres homines sacer interpresque deorum
Cædibus, et victu fœdo deterruit Orpheus,
Dictus ob hoc leneri tigres rabidosque leones.
Dictus et Amphion, Tebanæ conditor arcis,
- 395 Saxa movere sono testudinis, et prece blanda
Ducere quo vellet. Fuit hæc sapientia quondam,
Publica privatis secernere, sacra profanis:
Concubitu prohibere vago, dare jura maritis,
Oppida moliri, leges incidere ligno.
- 400 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
- 405 Pieriis tentata modis, ludusque repertus,
Et longorum operam finis: ne forte pudori
Sit tibi Musa lyræ solers, et cantor Apollo.
Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quæ itum est. Ego nec studium sine divite vena,
- 410 Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.
Qui studet optatum cursu contingere metam,
Multa tulit, fecitque puer, sudavit et alsit,
Abstinnuit venere et vino: qui Pythia cantat
- 415 Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum.
Nunc satis est dixisse: «Ego mira poemata pango:
Occupet extremum scabies; mihi turpe relinqui est,
Et, quod non didici, sane nescire fateri.»
- XXX. Ut præco ad merces turbam qui cogit emendas
- 420 Assentatores jubet ad lucrum ire poeta,
Dives agris, dives positis in fœnore nummis.
Si vero este, unctum qui recte ponere possit
Et spondere levi pro paupere, et eripere atris
Litibus implicitum: mirabo, si sciet inter-
- 425 noscere mendacem, verumque beatus amicum.
Tu, seu donaris, seu quid donare velis cui,
Nolito ad versus tibi factos ducere plenum
Lætitia; clamavit enim: *Pulchre! bene! recte!*
Pallescet super his; etiam stillabit amicis
- 430 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,
- 435 Et torquere mero, quem perspexisse laborant

- An sit amicitia dignus. Si carmina condes,
Nunquam te fallant animi sub vulpe latentes.
Quintilio si quid recitares: «Corrige, sodes,
Hoc, ajebat, et hoc.» Melius te posse negares,
440 Bis terque expertum frustra; delere jubebat,
Et male tornatos incudi reddere versus.
Si defendere delictum, quam vertere, malles,
Nullum ultra verbum, aut operam, sumebat inanem,
Quin sine rivali teque et tua solus amares.
- 445 Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes;
Culpabit duros; incomptis allinet atrum
Transverso calamo signum; ambitiosa recidet
Ornamenta; parum claris lucem dare coget;
Arguet ambigue dictum, mutanda notabit;
- 450 Fiet Aristarchus, nec dicet: «Cur ergo amicum
Offendam in nugis?» Hæ nugæ seria ducent
In mala derisum semel exceptumque sinestre.
Ut mala quem scabies, aut morbus regius urget,
Aut fanaticus error et iracunda Diana;
- 455 Vesanum tetigisse timent, fugiuntque poetam
Qui sapiunt: agitant pueri, incautique sequuntur
Hic, dum sublimes versus ructatur et errat,
Si veluti inerulis infentus decidit auceps
In puteum foveamve; licet, «Succurrite longum
- 460 Clamet, lo cives!» non sit qui tollere curet:
Si quis curet opem ferre, et demittere funem,
Qui scis an prudens huc se dejecerit, atque
Servari nolit? dicam: sicutique poetæ
Narrabo interitum: Deus immortalis haberi
- 465 Dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Ætnam
Insiluit. Sit jus, liceatque perire poetis.
Invitum qui seryat, idem facit occidenti.
Nec semel hoc fecit; nec, si retractus erit, jam
Fiet homo, et ponet famosæ mortis amorem.
- 470 Nec satis apparet cur versus factitet: utrum
Minxerit in patrios cineres, an triste bidental
Moverit incestus. Certe furit; ac velut ursus,
Objectos caveæ valuit si frangere clathros,
Indoctum, doctumque fugat recitator acerbus:
- 475 Quem vero arripuit, tenet, occiditque legendo,
Non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo.

ÍNDICE.

PÁGINAS.

Consideraciones Preliminares sobre la Literatura y la denominada <i>Retórica y Poética</i>	II
PARTE PRIMERA.	
ELEMENTOS DE LA OBRA LITERARIA.	21
Del pensamiento	<i>Ib.</i>
Del lenguaje.	27
De la belleza.	43
TEORÍA DE LA PRODUCCION LITERARIA.	54
Del Artista.	<i>Ib.</i>
De la Obra.	62
Sus cualidades estéticas.	<i>Ib.</i>
Partes de la obra ó composicion literaria:	
invencion, disposicion y elocucion.	68
Elocucion Retórica: sus cualidades.	72
Unidad y variedad.	<i>Ib.</i>
Novedad ú originalidad	73
Energía.	76
Elegancia.	80
Armonía.	86
Pureza.	90
Correccion, propiedad y exactitud.	93
Claridad.	97
Naturalidad.	101
Oportunidad.	104
Diversas formas de expresion en el lenguaje.	105
Lenguaje figurado.	<i>Ib.</i>
Figuras retóricas.	106
Tropos.	115

Metáfora,	117
Metonimia,	120
Sinécdoque,	121
Del estilo,	123
Del Público	127
PARTE SEGUNDA.	
GÉNEROS LITERARIOS,	133
Género Poético.	136
De la Poesía en general: sus elementos,	<i>Ib.</i>
Fondo de la obra poética,	137
Forma de la misma,	139
Versificación castellana,	147
Division de la Poesía en géneros,	
<i>Poesía lírica:</i> sus elementos,	170
Poemas líricos,	173
Oda sagrada: ditirambo,	<i>Ib.</i>
Oda heróica, filosófica y anacreóntica,	176
Elegía,	180
Himno ó cántico,	182
Otras varias composiciones líricas,	183
<i>Sátira:</i> epigrama,	185
<i>Poesía épica:</i> sus elementos,	188
Poemas épicos,	195
Poema épico-religioso,	<i>Ib.</i>
Poema épico-heróico,	196
Poema épico-filosófico-social,	198
Poema épico-burlesco ó héroi-cómico,	199
Poema épico-naturalista,	200
Poemas épicos, llamados menores,	201
<i>Poesía Bucólica.</i>	203
<i>Poesía dramática:</i> sus elementos,	205
Poemas dramáticos,	214
Tragedia,	<i>Ib.</i>
Comedia,	216
Drama,	218
Poemas dramáticos especiales,	220
<i>Novela.</i>	223
<i>Poesía didáctica:</i> sus elementos,	227
Poema Didascálico, Epístola y Fábula,	228
Género Oratorio,	230
Carácter y condiciones de la Oratoria en general,	<i>Ib.</i>

El Orador: sus cualidades y condiciones.	233
El Público: su influencia en la oratoria.	234
Discurso o ratorio: elemento de su fondo y su forma.	<i>Ib.</i>
Composiciones oratorias.	242
Oratoria religiosa.	<i>Ib.</i>
Oratoria política.	245
Oratoria forense.	248
Oratoria académica.	250
Género Didáctico: su carácter y condiciones	253
Division de las obras didácticas por su carácter de exposición y por su extensión.	256
Idem por el asunto que les es propio. Composiciones históricas: <i>Historia</i>	258
Obras no históricas.	262

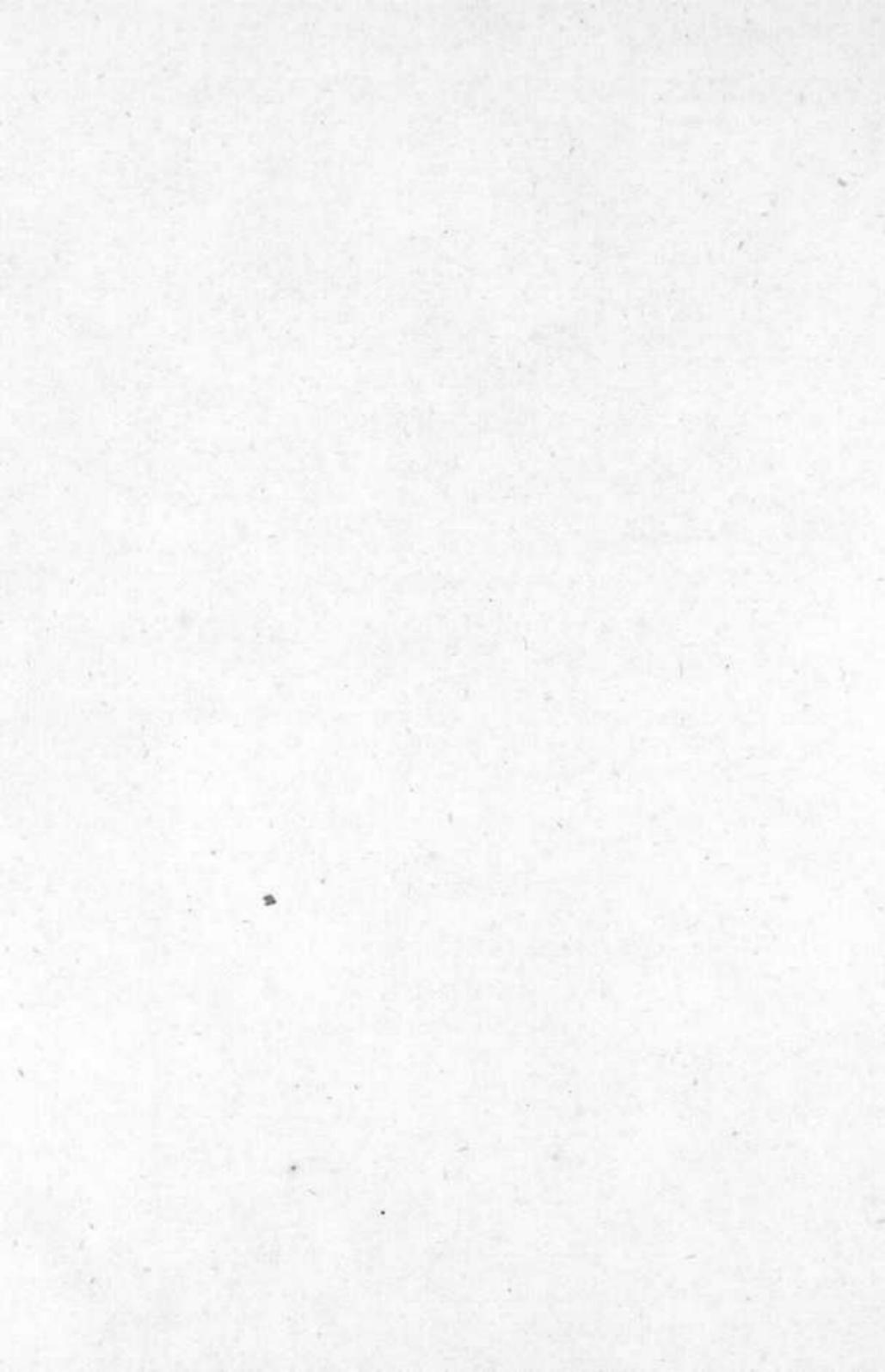
APÉNDICE.

Epístola de Quinto Horacio Flaco á los Písones.	267
---	-----

FIN DEL ÍNDICE

ADVERTENCIA.

Rogamos á nuestros lectores dispensen algunas incorrecciones que, en atencion á haberse impreso esta obra en poblacion diferente de la en que reside su autor, no ha sido posible evitar.



ADVERTISING

Advertisers are invited to send their copy to the Editor, 100 N. 1st St., St. Paul, Minn. Copy should be sent to the Editor at least 10 days before the date of publication. Advertisements are accepted on a non-exclusive basis. The advertiser is responsible for the accuracy of the copy. The publisher is not responsible for the return of unsolicited material. Advertisements are accepted on a non-refundable basis. The publisher is not responsible for the return of unsolicited material. Advertisements are accepted on a non-refundable basis. The publisher is not responsible for the return of unsolicited material.

CAT-28/05

20 £





G 325332