

ARZA  
VIVA  
ARIA

7

5914  
11617

LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
MICHIGAN

*Subject*

11617

PAINTED LIBRARY



PRECEPTIVA LITERARIA



# PRECEPTIVA LITERARIA

— POR

*D. Felipe de la Garza y Martínez*

**CATEDRÁTICO**

DE

**LENQUA Y LITERATURA CASTELLANA**

EN EL INSTITUTO DE LEÓN

~~~~~  
*Tercera edición*  
~~~~~

*Felipe de la Garza  
y Martínez*

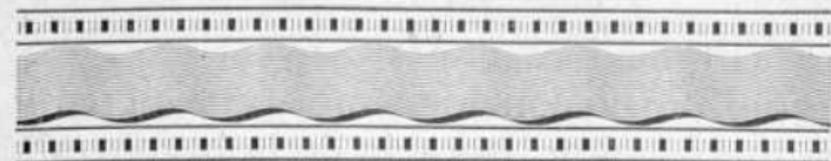


**LEÓN**

Imp. R. Panero.-Varillas, 6.

1902

Es propiedad del autor.  
Queda hecho el depósito que marca la ley.



Dos móviles nos guían principalmente al emprender este trabajo: el reunir en pocas páginas las teorías literarias que sobre la materia andan dispersas en múltiples tratados de reputadísimos autores, y el hacer un libro que reúna las condiciones de sencillez y claridad propias de las obras didácticas.

Para ello hemos aprovechado, como es natural, los escritos que desde la antigüedad á nuestros días aparecieron en el campo literario, y nos han servido de guías en tan difícil camino, los preceptos trazados por ilustres maestros. Descartar lo supérfluo y dejar lo necesario; consignar únicamente

aquello que consideramos preciso para la instrucción literaria de la juventud, exponer la doctrina con claridad y por los procedimientos más sencillos, ha sido nuestro objeto.

Grande será nuestra satisfacción si los dignos profesores de Retórica y Poética, se toman la molestia de repasar estas páginas y manifestarnos cuantas observaciones crean conducentes al perfeccionamiento de nuestro trabajo, escrito sin pretensiones pero con el deseo de ser útiles á los alumnos de segunda enseñanza.

Que no vean en algunas innovaciones introducidas, mas que el deseo de dar unidad á la asignatura y basar algunas divisiones en fundamentos más racionales y menos arbitrarios. Si nos hubiésemos equivocado, supla á nuestra falta de inteligencia la buena intención que nos guió al hacerlas.

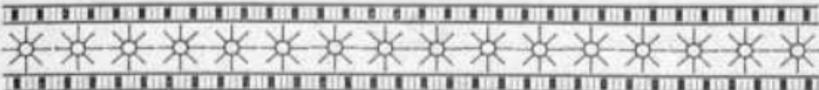
Esto decíamos en 1888, al dar á luz la primera edición de nuestra obra y repetimos en 1893 al publicar la segunda. Cumplimos hoy con un deber al manifestar nuestra gratitud á los

dignos cuanto ilustrados catedráticos de Institutos, Seminarios y Colegios que nos dispensaron la inmerecida honra de adoptar de texto nuestra obra, y á la prensa que la tributó elogios inmerecidos.

El éxito alcanzado nos recompensa sobradamente el trabajo empleado, y las frases laudatorias que personas ilustradísimas nos han dedicado, llenan por completo nuestros deseos. Bien que no hayamos hecho una obra perfecta, que no cabe en lo humano, creemos haber realizado nuestro propósito de facilitar el conocimiento de los preceptos literarios á nuestros queridos alumnos.







## LECCIÓN I.

Literatura: su etimología y definición: su doble carácter: su división: su importancia, utilidad y relaciones con los demás conocimientos.— Lugar que ocupa nuestra asignatura en la clasificación literaria y partes que comprende.

La palabra literatura se deriva de *littera*, letra, y tiene la misma significación que la voz *gramma* de donde procede la palabra Gramática, así que en lo antiguo dieron el nombre de gramáticos á muchos escritores que hoy pertenecen á la historia literaria.

*Literatura*, según un docto catedrático español, es la ciencia y arte á la vez que nos enseña á conocer, producir y apreciar la belleza en las obras literarias.

Esta definición comprende el doble carácter científico y artístico de la literatura que, como ciencia, subordina todos sus principios á uno

fundamental que es la belleza, y, como arte, prescribe reglas basándolas en los principios estéticos.

La literatura se divide en *filosófica* ó *científica*, que estudia los principios permanentes de la belleza y sus manifestaciones: *preceptiva* ó *artística* que determina las reglas literarias, é *histórico-crítica* ó *científico-artística*, que aplica los principios y reglas á todas las producciones literarias.

La importancia y utilidad de la literatura se puede apreciar teniendo en cuenta que su estudio afecta á la prerrogativa esencial del hombre, el pensamiento y la palabra, y que, ya la consideremos en su fondo, ya en su forma, ó bien en su triple aspecto intelectual, moral y social, siempre la veremos ofreciéndonos la pintura de la imaginación y los caracteres del genio, la historia de la humanidad con sus vicios y virtudes, desarrollando las grandes ideas, haciéndonos amar la verdad, mostrándonos la belleza y guiándonos al bien. El estudio de las letras, según la elocuente expresión de un escritor, «es la educación del alma.»

Unida la literatura con vínculos estrechos á la mayor parte de los ramos del saber

humano, lo está principalmente con la Estética y Lógica, que nos dan las nociones de lo bello y de lo verdadero, y el modo de sentir y pensar con acierto; con la Gramática que nos suministra el medio de expresión de las ideas y el acertado uso que de él debemos hacer. Tiene también relaciones íntimas con la *moral*, porque si el fin directo de la literatura es la belleza, los indirectos son la verdad y el bien, y los nombres de *optimæ litteræ*, *humaniores litteræ*, indican que, en el cultivo de la literatura hay algo de grande y noble que eleva al hombre á altos pensamientos y le acostumbra á sublimes contemplaciones.

El objeto principal de nuestro estudio será la *Preceptiva literaria*, llamada, aunque impropiamente, Retórica y Poética, que suele definirse *el arte de bien decir*.

Dividimos el estudio de nuestra asignatura en tres partes: 1.<sup>a</sup> Nociones estéticas.—2.<sup>a</sup> Preceptiva general.—3.<sup>a</sup> Preceptiva especial.





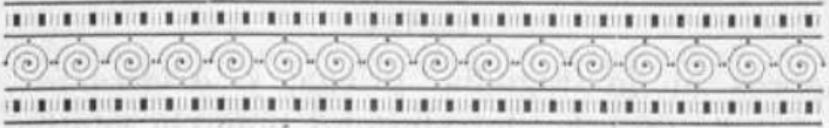
PARTE PRIMERA



NOCIONES ESTÉTICAS

PARTI PRIMA

NOZIONI ESTETICHE



## LECCION II

Arte: su definición.—Reglas: su división: necesidad de las mismas.—  
Clasificación de las artes: definición y división de las bellas artes:  
partes que hemos de estudiar en esta materia.—Belleza: sus dife-  
rencias con lo útil y lo agradable: su división: sus relaciones con la  
verdad y el bien.—Lo sublime: su clasificación.—Lo gracioso, lo  
feo y lo ridículo.—Fin del arte.

*Arte es la facultad de hacer alguna cosa, según reglas ciertas y claras, con un fin determinado.*

Las reglas son una colección de preceptos y observaciones para juzgar y apreciar una obra.

Las reglas pueden ser: *fundamentales*, si afectan á la esencia de la obra, como las relativas al orden, unidad, etc.; *accidentales*, si se refieren á lo accidental y variable, según los tiempos y circunstancias, por ejemplo, los

coros en la tragedia griega; y *arbitrarias*, cuando son hijas del capricho, como la relativa al número de actos, prescrita por Horacio.

El estudio de las reglas es necesario porque perfecciona las dotes naturales y lejos de ser una rémora, es, como dijo un escritor con mucha verdad, el «itinerario del genio», afirmando un distinguido filósofo que, así como la moral no existiría, sin la idea de los deberes, la belleza intelectual vendría á desaparecer sin la idea de las leyes del gusto.

Las artes se dividen en *mecánicas*, que satisfacen necesidades del cuerpo y cuyas obras se ejecutan principalmente por las fuerzas físicas del hombre; y *liberales ó bellas artes*, que dan satisfacción á las necesidades del espíritu y que podemos definir: la manifestación de la belleza ideal bajo una forma sensible.

Las bellas artes se dividen: en *plásticas*, que se desarrollan en el espacio, como la Arquitectura, Escultura y Pintura; y *fónicas*, que tienen su desarrollo en el tiempo, como la Música y la Poesía. La más excelente de todas las bellas artes es la Poesía, tanto por la universalidad de sus asuntos, cuanto por valerse del medio más poderoso y espiritual de expresión que es la palabra.

Tenemos, pues que estudiar para comprender esta materia: 1.º el objeto del arte ó sea la belleza, 2.º el fin del mismo, 3.º el sujeto ó sea el artista.

La belleza más se siente que se esplica, y cuando al contemplar una flor ó un cuadro ó al escuchar una composición literaria experimentamos un placer puro y desinteresado, decimos que los objetos son bellos.

Lo bello no es lo útil ni lo agradable: hay objetos que son bellos y no prestan utilidad; lo agradable produce sensación, lo bello excita el sentimiento; todo lo que es bello es agradable y no al contrario.

La belleza puede ser: *absoluta*, que es la que existe en Dios; *real*, la que se halla en la naturaleza y en el hombre, é *ideal*, que es producto de la imaginación.

La belleza se nos manifiesta en tres órdenes: *física*, producto de la naturaleza, por ejemplo, la belleza de una rosa; *intelectual*, existente en las concepciones de la inteligencia humana, por ejemplo, la de una poesía, composición musical, etc., y *moral*, la que nace del cumplimiento del deber, como por ejemplo, el acto de dar limosna.

Las condiciones esenciales de la belleza,

son: *unidad, variedad, armonía y expresión adecuada.*

Entre la belleza, la verdad y el bien, existe la diferencia del fin: la primera es la aspiración de la sensibilidad; la verdad se dirige primariamente á la inteligencia, y el bien á la voluntad; pero están relacionadas entre sí de la misma manera que se unen íntimamente las tres facultades del alma humana.

*Sublime* es aquello que despierta en nosotros el sentimiento de lo infinito, y que va acompañado de cierto terror y admiración.

El Sublime puede ser: *físico, intelectual y moral.*

El sublime *físico* se divide en *dinámico*, caracterizado por un gran poder, como una tempestad; y *matemático* si le caracteriza una gran extensión, como el inmenso horizonte. El sublime *intelectual* se manifiesta en el esfuerzo de la inteligencia humana, produciendo con su poder magníficas concepciones, por ejemplo, la Divina Comedia. El sublime *moral* consiste en el cumplimiento del deber llevado hasta la abnegación ó el heroísmo, como, Jesús en el Calvario y Guzmán el Bueno en Tarifa.

*Gracioso* es lo que excita nuestra simpatía por la especial semejanza que tiene con nues-

tras inclinaciones ó afectos, ó un realce especial de la belleza en relación con la viveza, ingenuidad y candor de la persona que lo posee, por ejemplo un niño.

Lo *feo* es la carencia de una cualidad que debía tener el objeto: es por tanto una condición parcial y negativa.

*Ridículo*, es la fealdad en faltas ó perturbaciones inofensivas que, súbitamente percibida por la inteligencia, excita la hilaridad.

El arte tiene dos fines: uno *próximo e inmediato*, que es la realización de la belleza, otro *mediato y remoto*, que es la verdad y el bien.





### LECCION III.

Artista: sus cualidades y división de las mismas: cualidades estéticas, intelectuales, morales, mixtas y sintéticas. —Vocacion artistica.

Artista es el que realiza la belleza por medio del arte.

Las cualidades que ha de reunir para merecer el nombre de tal, pueden clasificarse en *estéticas, intelectuales, morales, mixtas y sintéticas*.

La única cualidad *estética* exigida al artista, es una *sensibilidad exquisita*, pues para expresar la belleza es menester antes sentirla; así lo preceptuó Horacio en su epístola: «*si vis me flere, dolendum est, primum ipsi tibi.*»

Las cualidades intelectuales son: el *talento*, la *imaginación* y la *memoria*.

El *talento*, dón de Dios, según la expresión de San Agustín, consiste en un entendimiento aventajado, y el del artista ha de ser generali-

zador. Le es de necesidad cultivarle, adquiriendo una sólida instrucción y el estudio, lo más perfecto posible, de la sociedad y del corazón humano. Al artista literario le son precisos los conocimientos de la estética, de la preceptiva y de la historia literaria, así como de la filosofía.

La *imaginación*, y principalmente la creadora, es indispensable al artista para combinar los elementos que le suministra la realidad. Debe procurar contener su imaginación con la razón; dice nuestro Balmes, á este propósito: «que los hombres de fantasía creadora y corazón de fuego..... habrán menester más caudal de reflexión que el común de los hombres.»

Requiere también el artista el auxilio de la *memoria*, para recordar las impresiones recibidas y los conocimientos adquiridos.

Un gran *amor al bien* debe caracterizar al artista, siendo esta su principal *cualidad moral*. El amor al bien es un manantial fecundo de inspiración, y como dice un escritor español: «el gran talento que no está acompañado de un buen corazón, es lo mismo que el guerrero héroe, en quien todo es fiereza, pero que jamás puede amarse.»

Las cualidades mixtas son la *inspiración* y el *gusto*.

La *inspiración* es producto de la emoción de lo bello, que excita la sensibilidad ya por impresiones internas, ya externas. Aunque la inspiración parece que afecta principalmente á la sensibilidad, contribuyen, sin embargo, á ella, ora en harmónico concierto, ora desequilibradas, todas las facultades anímicas, por cuya razón la consideramos como cualidad mixta.

El *gusto* es la capacidad que tiene el hombre de percibir el placer que la belleza produce. En él toma parte la razón además de la sensibilidad y, según que una ú otra predomine, se llama *correcto ó delicado*.

Consideramos como cualidad  *sintética* el *genio*, porque reúne todas las facultades poseídas en alto grado, y es un dón divino tan inapreciable como imposible de adquirir. Genio es la potencia de ver y alcanzar el ideal artístico en un grado superior, y de expresarlo bajo una forma brillante. Los caracteres que distinguen todas las obras del genio son: la *espontaneidad*, la *originalidad* y la *habilidad de ejecución*.

La *vocación artística* es cierto impulso interior que irresistiblemente atrae al artista al amor y la realización de la belleza.



## LECCIÓN IV

El público: sus clases; su influencia.—Crítica, Su división.—Cualidades del crítico y estudio de cada una de ellas.

El conjunto de individuos á quien se dirige la obra y que representan la sociedad y el tiempo en que vive el artista, se llama *público*.

El público puede ser: *docto* cuando tiene la instrucción necesaria para juzgar; *aficionado* cuando tiene simpatía ó amor al arte, é *indocto* cuando carece de las condiciones anteriores y busca únicamente el recreo.

El público ejerce su influencia en el artista, limitando en cierto modo la libertad del genio y modificando su tendencia y aspiraciones; y en el arte, haciendo que cambie de rumbo y realizando verdaderas revoluciones.

El artista á su vez puede y tiene el deber de

influir en el público, conteniendo la perversión del gusto y encaminándole por la senda de lo verdadero y de lo bueno.

La *crítica* es la aplicación racional de las reglas, fundadas en los principios estéticos.

La crítica puede ser: *esencial*, si se aplican las reglas y principios al fondo de la obra; *formal*, si únicamente á la forma, y *completa*, si se dirige á ambos elementos.

El crítico deberá reunir las cualidades siguientes: *instrucción sólida*, *buen gusto* é *imparcialidad*.

Para conseguir *sólida instrucción*, deberá conocer fundamentalmente los principios estéticos y las reglas del arte á que pertenezca la obra que ha de juzgar.

El *buen gusto* lo adquirirá con la contemplación y el estudio de los modelos, hecho con orden, reflexión y atención, y comparando unos con otros para formar juicio exacto. Por lo que respecta á la crítica literaria en este punto, deben estudiarse los clásicos, especialmente los de la antigüedad; así lo recomendaba Heracio en su epístola ad Pisones:

«Vos exemplaria græca.»

«Nocturna versate manu, versate diurna»,  
y Quintiliano afirmaba «que desde el principio

y siempre deben leerse los mejores libros, con tal que sean de la mayor pureza y claridad.»

La *imparcialidad* consistirá en juzgar sin pasión, con un espíritu recto de justicia, y teniendo siempre presente el dicho de Juvenal, *parcere personis, dicere de vitiis*.

Por último, el crítico no necesita ser artista, es decir, tener la habilidad de ejecución, pero sí conocer teóricamente los medios de que se vale el artista para realizar sus obras.





PARTE SEGUNDA



PRECEPTIVA GENERAL

ó

REGLAS COMUNES

Á TODA CLASE DE

COMPOSICIONES LITERARIAS





## LECCIÓN V.

Obra literaria: su definición: partes que debemos considerar en ella: fondo, forma, fin y condiciones esenciales.—Elementos de la obra literaria.

Obra literaria es un conjunto de pensamientos manifestados por el lenguaje y dirigidos á un fin.

En la obra literaria tenemos que considerar: 1.º el fondo, 2.º la forma, 3.º el fin.

El *fondo* de la obra literaria, lo constituye la belleza, porque no es tal, en su verdadero sentido, mientras no refleje la belleza, que principalmente debe contener.

La *forma* no es otra cosa que los medios de que se vale el literato, para hacer exteriormente perceptible la belleza.

Las *formas* pueden ser: *expositivas* y *expresivas*. Las *expositivas* nos informan del contenido de la obra y su trama ó contestura, lla-

mándose *enunciativas*, si manifiestan directamente el pensamiento del escritor; *narrativas* si relatan hechos; *descriptivas*, si pintan vivamente los objetos; *dialogadas*, si se valen del diálogo para la exposición de las ideas, y *epistolares*, si lo hacen en la forma de cartas.

Las *formas expresivas* están constituidas por el lenguaje, y se clasifican en *directas*, *figuradas*, *rítmicas* y *prosáicas*, según que se valen del lenguaje natural ó del figurado, y según que se halle ó no sujeto á medida determinada.

El *fin* de las obras literarias es la realización directa de la belleza é indirecta de la verdad y el bien.

Las obras literarias con relación al fin se dividen en *poéticas*, *oratorias* y *didácticas*, según que el autor se proponga deleitar, moralizar ó instruir.

Las condiciones esenciales de la obra literaria, son: *la belleza*, *la verdad* y *la bondad*.

Los elementos formales de toda obra literaria, son: el pensamiento y el lenguaje, que constituyen la forma interna y externa de la misma.

La *elocución* es el estudio de las condiciones referentes á los elementos constitutivos de la obra literaria.



## LECCIÓN VI.

Pensamiento literario: su definición: su diferencia del filosófico: elementos que forman el pensamiento literario.--Ideas: sus clases principales.--Imágenes.--Juicio: su división.--Raciocinio.--Transiciones.--¿Qué otros elementos entran á constituir el pensamiento literario?

*Pensamiento* es la forma interna que reviste en nuestro entendimiento cuanto sentimos, pensamos y queremos.

El pensamiento literario tiene mayor extensión que el filosófico, porque en éste la inteligencia entra únicamente como factor, y es por tanto obra exclusiva del entendimiento; pero en el literario toman parte todas las facultades, y es embellecido con las galas de la fantasía y el calor de las pasiones.

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

*Idea* es el conocimiento que tenemos de un ser ú objeto.

Las ideas se dividen por sus objetos: en ideas de *sustancia*, que representan un ser, por ejemplo, *hombre*; de *modo*, que nos dan á conocer una modificación, como, *blanco*; y de *relación*, si indican el vínculo que las une, por ejemplo, *es, y*.

Por la *forma* de sus objetos se clasifican: en *concretas*, si representan la propiedad unida al sujeto, por ejemplo, *sabio*; y *abstractas*, si la representan sin inherencia al sujeto, como, *hermosura*.

Por el *número de sus objetos*: en *universales*, que pueden convenir á muchos individuos, y constituyen la especie, por ejemplo, *caballo*, ó á muchas especies, constituyendo el género, como, *animal*; *particulares*, si se refieren á una parte ó individualidad no determinada, por ejemplo, *algún historiador*; y *singulares*, referentes á un individuo determinado, como, *Plutarcó*.

También se dividen las ideas en *claras, exactas, distintas, completas, esenciales, accidentales*, etc., que no cumple á nuestro objeto examinar.

*Imagen*, es la representación de una cosa que conviene con ella en esencia, en figura ó en alguna otra nota necesaria; son pues, de tres especies, según se deduce de la misma definición: así, por ejemplo, el gesto y la acción de un hombre imitada por otro, es de la primera especie; un retrato, de la segunda, y las notas de un instrumento musical, de la tercera. Las imágenes empleadas en literatura pertenecen por lo general á la tercera especie, porque el escritor, para representar sensiblemente los objetos que se distinguen por su belleza, suele valerse casi siempre de imágenes que no convienen con ellos en esencia ni en figura.

### EJEMPLOS

Et siluit terra in conspectu ejus.

(Machab. lib. 1.º—I.)

¿Qué es nuestra vida más que un breve día,  
Do apenas nace el sol cuando se pierde,  
En las tinieblas de la noche fría?

(Fernández Andrada.)

Las imágenes en literatura deben ser empleadas con discreción y sobriedad.

*Juicio* es el acto de percibir y afirmar una relación entre dos ideas. Cuando la relación es de conveniencia, se llama *afirmativo*; si de desconveniencia, *negativo*. Ejemplos: *El hombre es racional. El niño no es bueno.*

El juicio expresado con palabras, se llama *proposición*. Los términos ó ideas, tanto del juicio como de la proposición, reciben los nombres de *sujeto* y *predicado*, y la relación entre ambos, *cópula*. Ejemplo: *Los europeos, (sujeto); son, (cópula); blancos, (predicado.)*

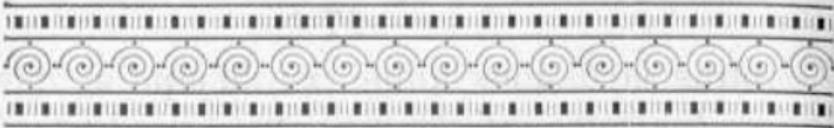
Se llama *raciocinio* el acto del entendimiento por el cual inferimos una verdad de otra, ejemplo: *Sé que los planetas no tienen luz propia; conozco que la tierra es un planeta, y deduzco ó infero que la tierra no tiene luz propia.*

Los pensamientos se enlazan por medio de *transiciones*, que expresan la relación entre lo dicho anteriormente y las ideas que han de emitirse con posterioridad; pueden ser *perfectas*, é *imperfectas*, según que se expresen las ideas anteriores y posteriores, ó solamente se manifieste con brevedad el punto que se vaya á tratar.

No solamente, según dijimos, toma parte en la formación del pensamiento literario, la inteligencia, sino que también contribuyen las

otras facultades anímicas; de aquí el que los *sentimientos, afectos y pasiones*, producto de la sensibilidad y voluntad, intervengan en las composiciones literarias como factores de sumo valor.





## LECCIÓN VII

Division que suelen hacer los preceptistas de las cualidades del pensamiento. —Clasificación adoptada por nosotros y razon de la misma. — Estudio de las cualidades estéticas: belleza, gracia, sublimidad y delicadeza. —Ejemplos.

Los preceptistas suelen dividir las cualidades del pensamiento en esenciales y accidentales.

Teniendo en cuenta la facultad anímica que más directamente contribuye á la formación del pensamiento, y el fin á que tienda la obra en que respectivamente se empleen, dividimos estas cualidades en tres grupos: 1.º *Estéticas*, 2.º *Lógicas*, 3.º *Morales*.

Pueden considerarse como cualidades *estéticas*: la *belleza*, *sublimidad*, *gracia* y *delicadeza*, que no son más que diversos grados de belleza ó ideas relacionadas con ella.

Pensamiento bello es el que deja en el ánimo una impresión deliciosa, y causa un placer puro y desinteresado. Ejemplos:

Gloria Libani data est ei, decor carmeli (Is. XXV)

La blanca palomita  
Al arca con el ramo se ha tornado,  
Y ya la tortolita,  
Al socio deseado  
En las riberas verdes ha hallado.

(S. Juan de la Cruz.)

Pensamiento *sublime* es el que nos causa admiración por su grandiosidad, y parece como que eleva nuestra alma hacia lo infinito. Ejemplos:

Respiciit terram. et facit eam tremere: tangit montes, et fumigant.

(David, Psalm. chi.)

Tú, Dios, tú hablas victorias. ¡Oh! delante  
De tu faz va la muerte; tu vestido,  
De llamas guarnecido.  
¿Quién á tí semejante  
Entre los fuertes es, Jehová guerrero?  
Rayos tus ojos son, la voz tu acero.

(F. J. Reinoso.)

Hay á veces pensamientos que, siendo hasta vulgares, los hacen sublimes las circunstancias; tal es el enunciado por Massillon al principiar la oración fúnebre de Luis XIV. «Solo Dios es grande, hermanos míos.»

Pensamiento *gracioso* es el que añadiendo á la belleza el movimiento, hace que asome la sonrisa á nuestros labios. Ejemplos:

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

(Gil Polo.)

No hay voz más dulce para mí, decía un avariento, que la del gato; aquel decir «mio, mio» y todo es «mio» y siempre «mio» y nada para vos.

(B. Gracián,)

Pensamiento *delicado* es el que está como cubierto con un ligero velo, dejando que se adivine lo que el escritor no puede decir por delicadeza. Esta cualidad nace del corazón y con fundamento se ha dicho, que es la finura del sentimiento. Ejemplo:

Dixit Isaac patri suo; ecce ignis et ligna: ¿ubi est víctima holocausti? Dixit autem Abraham; Deus

providevit sibi víctimam holocaustí, fili mi. (Gén. XXII.)

Y me hallo tan mal sin vos y tan imposibilitada de no poder sufrir esta ausencia, que si presto no venis me habré de ir á entretener en casa de mis padres..... y pues sois discreto, no tengo más que deciros, ni aun es bien que más os diga.

(Cerv. D. Quijote.)

Como regla general para alcanzar las cualidades estéticas, solo podemos indicar que es precisa una exquisita sensibilidad, y por tanto que en vano se esforzará el hombre por adquirirlas si no está dotado de esta cualidad.



---

---

## LECCION VIII.

Cualidades lógicas del pensamiento.—Verdad y sus clases.—Vicios opuestos.—Reglas relativas á esta cualidad.—Solidez del pensamiento.—Estudio de esta cualidad.—Claridad: su explicación.—Profundidad del pensamiento y reglas que han de tenerse en cuenta.—Ejemplos.

Las cualidades lógicas del pensamiento son: la *verdad*, *claridad*, *profundidad*, *naturalidad*, *ingeniosidad*, *finura*, *novedad* y *oportunidad*.

La *verdad* es una de las cualidades principales del pensamiento. El hombre, según asegura un preceptista y filósofo, debe vivir en la verdad y pensar como vive.

*Verdad*, es la conformidad de la noción con su objeto, ó como afirma Santo Tomás, una ecuación entre el entendimiento y la cosa

entendida. Además de esta verdad *científica*, hay en los pensamientos otra *poética ó relativa* llamada *verosimilitud*, que consiste en la conformidad que guardan con la naturaleza de las cosas, no como son en la realidad, sino como debieran ser admitidas ciertas suposiciones. Ejemplos:

*Verdaderos.*—Cuando el fuego del corazón es grande, destila y vienen las lágrimas; que son consoladoras y pacíficas y raras veces hacen mal.

(Santa Teresa.)

Mas peligros é mayores  
Vienen de la negligencia,  
Que vienen de los ardores  
De la mucha diligencia.

(Fernán Pérez de Guzmán)

*Verosimiles.*—El amor y la pena  
Despiertan en mi pecho un ansia ardiente,  
Despiden larga vena  
Los ojos, hechos fuente  
Oloarte, y digo al fin con voz doliente:  
«Morada de grandeza,  
Templo de claridad y de hermosura,  
El alma que á tu alteza  
Nació, qué desventura  
La tiene en esta cárcel baja oscura!»

(Fr. Luis de León.)

Uno altivo, otro sin ley,  
Así dos ablando están:  
—Yo soy Alejandro, el rey,  
—Y yo Diógenes, el cán.  
—Vengo á hacerte más honrada  
Tu vida de caracol.  
¿Qué quieres de mi?—Yo, nada,  
Que no me quites el sol.

(Campoamor.)

El vicio contrario á la verdad es la *falsedad*,  
y por tanto, serán falsos los pensamientos que  
no estén conformes con la naturaleza de las  
cosas á que se refieren. Ejemplos:

Pues como tanta boca abierta quede,  
La muerte quiere por la boca entrarse;  
• Detiéndela la vida y al encuentro  
Aun no saben las dos cual está dentro.

(Lope de Vega.)

*Inverosímiles.*—Un paraíso mora  
De donde llueve y mana  
La gloria que da amor á sus privados,  
Donde lo menos que hay es el concierto  
De blanco aljofar en rubíes enjerto.

(Balbuena.)

Las reglas que se deben tener presentes,  
respecto á la verdad de los pensamientos, son:

1.<sup>a</sup> Las obras científicas deben admitir solamente la verdad absoluta; en las poéticas y oratorias cabe la verosimilitud.

2.<sup>a</sup> No debemos dejarnos seducir por la apariencia de verdad de ciertos pensamientos que son evidentemente falsos. Ejemplo:

*Nace el valor, no se adquiere, patrimonio es del alma.*

(Saavedra Fajardo.)

3.<sup>a</sup> Los pensamientos falsos se admiten en los escritos jocosos. Ejemplos:

De la boca de Ines puedo  
Como testigo afirmar,  
Que se queda por llegar  
A las orejas un dedo.  
Y si á reir le provoca  
Quien le contara consejas,  
Quedan atrás las orejas  
Y sube arriba la boca.

(Baltasar de Alcázar.)

La *solidez* del pensamiento consiste en que pruebe lo que se intenta. Es como la verdad del raciocinio. El vicio opuesto se llama *futilidad*. Ejemplo:

*Quit custodit os suum: custodit animam suam.*

(Prov. XIII.)

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

(Saavedra.)

El mejor medio para alcanzar la solidez del pensamiento, es conocer á fondo la materia de que se trata.

La futilidad debe rechazarse sin ningún género de contemplaciones.

La *claridad* es una de las principales cualidades del pensamiento, porque para comunicarle á los demás, y que sea perfectamente comprendido, es preciso concebirle sin oscuridad ni confusión.

Por tanto, *pensamiento claro* será aquel cuyos términos é ideas se nos presenten con toda lucidez y distinción, y sea entendido sin esfuerzo alguno.

Las cualidades opuestas á la claridad son correlativas; si falta la lucidez, el pensamiento será *oscuro*; si la determinación, *vago*; si la distinción, *confuso*; y si la confusión llega hasta su grado máximo, *enigmático*. Ejemplos.

*Claro.* = Pasáronse las flores del Verano,  
El Otoño pasó con sus racimos,  
Pasó el Invierno con sus nieves cano;  
Las hojas que en las altas selvas vimos  
Cayeron, y nosotros á porfía  
En nuestro engaño inmóviles vivimos!

(Fernández Andrada.)

*Oscuros.*—¡Oh tú, que de venablos impedido,  
*y Enig-* Muros de abeto, almenas de diamantes:  
*máticos* Bates los montes, que de nieve armados,  
Gigantes de cristal, los teme el cielo,  
Donde el cuerno, del eco repetido,  
Fieras, te expone, que al teñido suelo  
Muertas, pidiendo términos disformes,  
Espumoso coral le dan al Tormes.

(Góngora.)

Un monte que pirámide elevado  
El rostro de la luna determina,  
Ver de gigante al sol bañado en plata  
De sus eclipses el dragón retrata.

Lope de Vega.

En muchos escritores del siglo XVII, cuando se introdujo en nuestra literatura el vicio llamado *culteranismo*, pueden verse múltiples ejemplos de los defectos antedichos.

La única regla para conseguir la claridad, es el conocimiento de las cosas y la observación detenida de sus propiedades.

La *profundidad* del pensamiento nace de las varias relaciones que comprende por su extensión y generalidad: de aquí el que sea necesaria alguna fuerza de reflexión para poder apreciarle. Entre la *sentencia* y el *pensu-*

*miento profundo* se establece la distinción de referirse á lo general, la primera, y á lo individual y determinado, el segundo. Ejemplos:

*Sentencia.*-Homo indigens, misericors est.

Prov.

*Pensamiento profundo.*

Echado está por tierra el fudamento

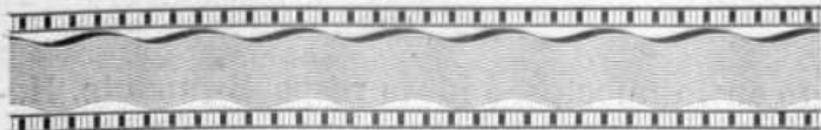
Que mi vivir cansado sostenía.

¡Oh, cuánto bien se acaba en solo un día!

¡Oh, cuántas esperanzas lleva el viento!

Garcilaso.





## LECCION IX

Cualidades lógicas del pensamiento.--Naturalidad, ingeniosidad, finura, novedad y oportunidad.-Vicios opuestos á estas cualidades; Reglas.--Ejemplos.

La *naturalidad* del pensamiento consiste en que, teniendo una relación íntima con el asunto, nazca, espontáneamente de él y se aparezca á la razón sin esfuerzo alguno. La mucha naturalidad se llama *facilidad*, *candor* é *ingenuidad*.

Los vicios que se oponen á esta cualidad son: la *exageración*, *hinchazón* y *amaneramiento*.

to en los afectos ó ideas respectivamente. Horacio, en su Epístola á los Pisones, y Cervantes, en su D. Quijote, censuraron estos vicios. Ejemplos:

*Naturales.*—

Aquí al sueño

Te incitarán la; híbleas abejas,  
Al libar con susurro delicioso  
Las flores de los sáuces que dividen  
Tu campo del vecino; aquí á los aires  
Da el canto el podador so el alto riseo,  
Y entretanto no cesan lo; arrullos  
De tus palomas, ni el olmo excelso  
El gemir incesante de la tórtola

Virgilio.—Trad. de Baraibar.

*Afectados y exagerados*

Así cantar se oyeron por los prados  
Que, por oír las vacas sus canciones,  
En la boca olvidaron los bocados.

Balbuena.

Como cuando en solícitos tropeles  
Por mayor majestad de sus castillos,  
Ricos de olor, vestidos de doseles,  
Entre selvajes cercas de tomillos,  
Guardando rubias perezosas mieles  
En urnas de panales amarillos,  
Se oyeron las abejas en escuadras.

P. de Espinosa.

Pensamientos ingeniosos son los que muestran la agudeza del entendimiento y precisan una penetración mental poco común para ser comprendidos. Estos pensamientos son por lo general propios de los escritos festivos. Las cualidades opuestas, son: la *sutileza* y el *alambicamiento*, cuando apenas se nota la relación entre los objetos ó descubren un artificio minucioso. Ejemplos:

*Ingeniosos.*

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

Garcilaso.

Nariz de mi corazón,  
Que yo pienso que le tengo  
Con narices, porque huele  
Algunas cosas de lejos.

Quevedo.

*Sútiles y alambicados.*

Ya, ninfa, no te sigo  
Sino con sola el alma enamorada.  
El alma llevas, y no más, contigo;  
Modera tu violencia acelerada,  
O ya, si el peso rehusar pretendes,  
Déjame el alma, y huye descansada.

J. de Jáuregui.

Entre esa confianza y temor vivo,  
Con la frialdad de mi bajeza muero,  
Con el calor de su valor revivo.

(Balbuena.)

La *finura* en el pensamiento es la cualidad por la cual guardamos el debido miramiento á las personas, para no herir su susceptibilidad. Es como la delicadeza del pensamiento é importa más de mental que de sensible.

El vicio opuesto, llamado *grosería*, debe rechazarse siempre en todo escrito. Ejemplos:

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

Garcilaso.

La *novedad* de los pensamientos consiste en expresarlos bajo una forma no usada hasta entonces. La novedad es una de las más copiosas fuentes del placer estético.

La novedad de los conceptos unida á su expresión peculiar, constituye la originalidad, carácter distintivo de los grandes escritores. Esta cualidad es natural y no adquirida.

Los vicios opuestos son: la *vulgaridad* y *trivialidad* ó sea la falta de originalidad y el

uso de pensamientos que corren hasta en boca de las gentes de menos instrucción. Ejemplos:

Muere de sed el que arde en las llamas de las codicias de la tierra.

Santa Teresa.

Así es la vida, niebla pasajera  
Que cruza vagabunda por la esfera  
Deshaciéndose en vaga lontananza,  
Y nuestra dicha, frágil é indecisa,  
Un suspiro que pasa con la brisa  
Y un sueño nada más nuestra esperanza.

M. M. Flórez, p. mejicano.

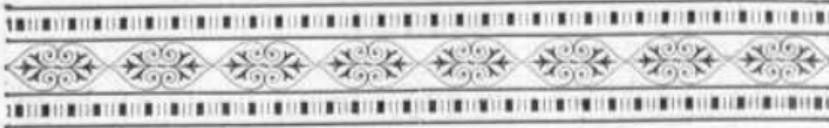
La *oportunidad* no es otra cosa que la conformidad del pensamiento con la naturaleza y asunto de la obra, y así se emplearán una ú otra clase de pensamientos, según que las condiciones de la misma lo requieran.

Debe observarse esta cualidad con todo rigor, y para conseguirla no pueden darse reglas, porque únicamente depende del talento y buen gusto del escritor.



---

---



---

---

## LECCION X

Cualidades morales del pensamiento.--Bondad.--Energía y vehemencia.--  
Vicios opuestos y reglas.--¿Son esenciales al pensamiento todas las  
cualidades enumeradas?

Las cualidades morales del pensamiento son:  
la *bondad* y la *energía*.

El escritor, dice Coll, no solamente debe ser moral en el fondo sino también en la forma y en los más insignificantes pormenores. No basta la bondad del fin para justificar la torpeza de los medios.

Moralidad se pide en el arte como se pide en las costumbres; luego si los pensamientos son elementos del arte literario, debe exigírselos esta cualidad. La inmoralidad debe realizarse. Tenemos afortunadamente ejemplos de esta cualidad en casi todos nuestros escritores;

la epístola moral á Fabio, de Fernández Andrada, puede servir de modelo.

La energía no es más que la fuerza de voluntad, y nace de dos causas combinadas: una idea clara y fija y un sentimiento fuerte.

Pensamientos *enérgicos* son los que nos impresionan fuertemente y nos obligan á obrar en determinado sentido. Cuando la fuerza del sentimiento predomina, y nacen de ella los pensamientos, se llaman *vehementes*.

La falta de firmeza se llama debilidad, y este nombre recibe también en los pensamientos el vicio contrario á la energía. Ejemplos:

*Enérgicos.*—Cid hoy me tomas la jura,  
Después besarme has la mano.  
Respondiérale Rodrigo,  
Désta manera ha hablado:  
*Por besar mano de rey  
No me tengo por honrado  
Porque la besó mi padre  
Me tengo por afrentado.*

(R. del Cid.)

G. Padre.....  
B. No me llames padre,  
Vil enemigo me llama;  
Que no tiene sangre mía  
Quien no me parece en nada.

(J. de Alarcón. V. sospechosa.)

*Vehementes.*—No os pido la hermosura del cielo, sino la desonra de la cruz; no los deleites del mundo, sino las angustias de vuestra muerte. Presto, Señor mio, presto dádmela, cá no quiero ni puedo vivir sin ella.

(Fray Luis de Granada.)

No pueden considerarse como esenciales todas las cualidades enumeradas, puesto que no todas son precisas al pensamiento literario. Teniendo en cuenta que esencial es aquello que no puede variar ó desaparecer sin que se altere la naturaleza de la cosa, habremos de considerar como esenciales condiciones en el pensamiento literario *la belleza, la verdad y la bondad*, en las que pueden encerrarse todas las demás.





## LECCIÓN XI.

Figuras del pensamiento: su definición. ¿—Son verdaderas figuras?—Figuras descriptivas ó pintorescas.—Descripción: su definición y clases.—Reglas.—Enumeración: su explicación.—Ejemplos.

Llamamos *figuras del pensamiento* á las diversas formas que estos afectan, para presentarse con mayor gracia y energía.

No pueden considerarse como verdaderas figuras, porque siempre subsisten los pensamientos, aunque se varíen los vocablos que los expresen.

Según la mayor intervención que, al formarse el pensamiento, toman las facultades anímicas, suelen clasificarlas los autores en cuatro grupos:

1.º *Descriptivas ó pintorescas*, que sirven para pintarnos con viveza los objetos.

2.º *Lógicas*, las que sirven para comunicar simples raciocinios.

3.º *Patéticas*, cuyo fin es manifestar los afectos del ánimo.

4.º *Indirectas ó intencionales*, que nos presentan los objetos con cierto disfraz ó disimulo.

Las principales de las contenidas en la primera clase, son: la *descripción* y la *enumeración*.

*Descripción*. Consiste en la pintura exacta y viva que hacemos de algún objeto.

Por los objetos puede ser: *topográfica*, *protopográfica*, *etópica*, *característica* y *cronográfica*, según que se trate de dar á conocer un lugar, el exterior de una persona, su condición moral, el carácter de una clase ó el tiempo en que ocurrió un hecho. Ejemplos:

*Topografía*..... entraron, y su guía les mandó esperar en un pequeño patio ladrillado que de puro limpio y aljofilado parecía que vertía carmín de lo más fino; al un lado estaba un banco de tres pies, y al otro un cántaro desbocado con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro; á otra parte estaba una estera de enea, y en el medio un tiesto, que en Sevilla llaman maceta de albahaca.

(Cerv. Rinconete y Cortadillo.)

*Protopografía*.--Parece que la estoy viendo todavía con su cabellera abundosa, un poquito rizada

naturalmente, los labios húmedos y rosados, los dientes como la más limpia porcelana, los ojos dulces y rasgados, la nariz un si es no es aguileña, en cada carrillo un hoyuelo, el cutis fino y trasparente y el cuello como de rosas y azucenas.

(Pereda.—Pedro Sánchez.)

*Elopeya.*—Tiene un ingenio excelente

Con pensamientos sùtiles;

Mas caprichos juveniles

Con arrogancia imprudente.

De Salamanca rebosa

La leche, y tiene en los labios

Los contagiosos resabios

De aquella caterva moza:

Aquél hablar arrojado,

Mentir sin recato y modo,

Aquél jactarse de todo,

Y hacerse en todo extremado.

(Alarcón, V. sospechosa.)

*Carácter.*—Ansi la buena (mujer) en su casa reina y resplandece, y convierte á sí juntamente los ojos y los corazones de todos. El descanso y la seguridad la acompaña, á donde quiera que endereze sus pasos y á cualquiera parte que mira, encuentra con el alegría y con el gozo. Porque si pone en el marido los ojos descansa en su amor, si los vuelve á sus hijos, alégrase con su virtud; halla en los criados bueno y fiel servicio y en la hacienda provecho y acrescentamiento, y todo le es gustoso y alegre.

(Fray L. de León. Perfecta casada.)

*Cronografía.*

Era aquella estación de encanto llena,  
La estación que los campos engalana,  
La que da á cada tallo su capullo  
Y á cada seco tronco su guirnalda;  
Y al arroyo su marco de verdura,  
Y murmurio más plácido á sus aguas,  
Y al día más fulgentes resplandores,  
Y á la noche más sombras y más calma.  
Era en fin la risueña primavera;  
Estación del amor afortunada,  
En que naturaleza se reviste  
De mayor juventud, vigor y gala.  
Cuando dejando á Nazareth María  
Caminó de Judea á las montañas.....

(Zorrilla.—María.)

Las reglas de la descripción pueden reducirse á las siguientes: la descripción se ha de hacer de modo tal que pueda servir para ser trasladada al lienzo por un pintor; debe ser viva en su expresión y sensibilizar lo abstracto por imágenes.

*Enumeración.* Consiste en manifestar todas las partes de un objeto y sus circunstancias para analizarle por completo. Se llama con *distribución*, cuando añade alguna explicación á las cualidades enumeradas. Ejemplos:

*Simple.*—Todo me inspira lástima y espanto;  
*El arco hendido, el derribado templo,*  
*La columna volcada entre la hierba.*  
*Tus hijos degradados y tú sierva.*

(Núñez de Arce.)

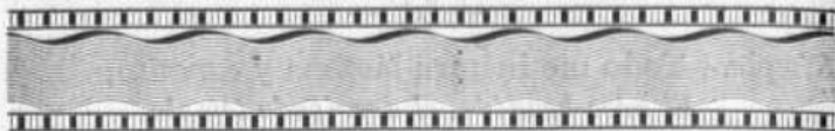
*Con distribución.*—Hechas, pues, estas prevenciones no quiso (D. Quijote) aguardar más tiempo á poner en efecto su pensamiento, apretándole á ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que *pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar,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

(Cervantes—Quijote.)

Tomando un objeto que sea de interés, no enumerando sino las partes más principales y por el orden de su importancia, tiempo y lugar, y procurando que lo que añadimos le convenga perfectamente, habremos cumplido con las reglas de esta figura.

En esta clase de figuras añaden algunos la *definición, la conglomeración y la expolición ó conmoración.*





## LECCIÓN XII.

Figuras lógicas.--Antítesis.--Paradoja.--Simil.--Concesion.--Correc-  
ción.--Epifonema.--Gradacion.--Dubitación.--Reglas.--Ejemplos.

Las principales figuras lógicas son: *antítesis*, *paradoja*, *simil*, *concesión*, *corrección*, *epifonema*, *gradación* y *dubitación*.

*Antítesis*.—Consiste en presentar contra-  
puestas las ideas para su mejor inteligencia y  
desarrollo. Ejemplo:

.....todo cimiento de la oración vá fundado en hu-  
mildad, y que mientras más se *abaja* un alma en la  
oración, más la *sube* á Dios.

(Santa Teresa—Vida.)

Como hija del raciocinio la antítesis debe ser natural, usarse con economía y casi siempre en situaciones tranquilas.

*Paradoja*, llamada también *endiasis*, consiste en presentar reunidas, cualidades que parecen contradictorias. Ejemplos:

¡Qué vale el no tocado  
Tesoro, si corrompe el dulce sueño,  
Si estrecha el nudo dado,  
Si más enturbia el ceño  
Y deja en la *riqueza pobre* al dueño!

(Fray Luis de León.)

X Sin el amor que encanta,  
La soledad de un ermitaño espanta;  
Pero es más espantosa todavía  
La *soledad* de dos en *compañía*.

(Campoamor.—Doloras.)

Es una especie de antítesis y debe ser natural como ella, no hija del artificio.

*Símil*.—Se comete esta figura cuando se comparan dos objetos por las analogías que entre ellos existen. Sirven para hermostrar el estilo, para esclarecer alguna idea y para probar. Pueden ser *breves* y *amplificativos*, según su extensión. Ejemplos:

*Sicut cinnamomum et balsamum aromatizans adoren  
dedin; quasi myrha electa dedi suavitaten odoris.*

Eclesiástico, Cap. 24, v. 20

*Su edad será marchita, como el heno;  
Su juventud, florida  
Caerá cual rosa del granizo herida  
En medio del valle ameno.*

Meléndez Valdés.

Las condiciones de una buena comparación se reducen á que sea *verdadera*, esto es, que se parezcan y convengan los objetos por la circunstancia que sirve para compararlos; *clara*, que la analogía no se tome de objetos desconocidos ni sea remota; *decente*, ó que no se tome de objetos bajos é innobles, y que *no sea vulgar*.

*Concesión*.—Es asentir en cierto modo á lo que dicen nuestros contrarios para rebatirlo enseguida. Puede ser *franca* y *artificiosa*, según que se preste ó no en realidad el asentimiento. Ejemplo:

El oro, decís vosotrós, alienta los ingenios: *lo concedo; más ¿cuántos corazones corrompe antes? ¿Convengo en que fomenta las artes; pero si estas excitan el lujo no es un contagio que inficiona todo el reino?*

(Fray L. de Grada.)

Las concesiones deben ser oportunas y naturales.

*Corrección.*—Consiste en retractarse de lo mismo que se acaba de decir, sustituyendo la idea por otra menos enérgica ó más exacta. Aunque se emplea esta figura principalmente en la poesía y oratoria, cuando el autor está arrebatado por la pasión, úsase también en situaciones tranquilas. Ejemplos:

Nuestra filosofía anda pidiendo  
limosnas, en el hábito escamado.  
(*Digo en trapos cosidos de remiendo*).

(B. L. Argensola. Sátira.)

Pues por ventura, dijo el ventero, mis libros son herejes ó *flemáticos*, que los quereis quemar? *Cismáticos*, querreis decir, amigo, dijo el Barbero que no *flemáticos*.

(Cerv. Quijote.)

*Epifonema* es una reflexión profunda en forma de exclamación y como consecuencia de lo expuesto. Bien aparezca en una ú otra forma siempre es hija del raciocinio. Ejemplos:

Es sutileza de la soberbia cubrirse con el manto de la humildad: *tan alta es esta virtud que aun los más altivos quieren levantarse con ella, y con su sombra ilustrarse.*

(P. Márquez.)

De un reloj se oía  
Compasado el péndulo,  
Y de algunos cirios  
El chisporroteo  
Tan medroso y triste,  
Tan oscuro y yerto  
Todo se encontraba.....  
Que pensé un momento:  
«¡Dios mío qué solos  
Se quedan los muertos!»

(Becquer.

Debe procurarse no repetir las epifonemas demasiado, y, en caso de necesidad, variarlas de forma para no incurrir en el amaneramiento. Si la epifonema encierra una máxima que se quiere grabar en el espíritu, toma el nombre de *sentencia*. Ejemplo:

Hallen en tí más compasión las lágrimas del pobre, pero no más justicia que las informaciones del rico.

Cerv. Quijote.

*Gradación*.—Consiste en una serie de ideas en progresión ascendente ó descendente. Debe ser oportuna y no degenerar en artificio. Ejemplos:

Aunque el desinterés es noble, no recibir *de algunos es inhumanidad; de muchos vileza, y de todos avaricia.*

(S. Fajardo.)

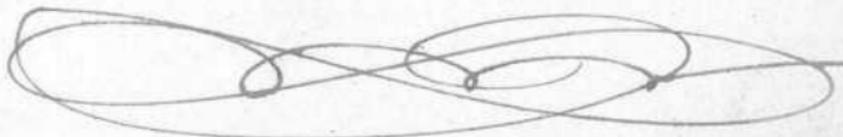
*Corrí, volé, llegué; mas ya fué en vano.  
La fatal losa á entrambos cobijaba.*

(Martínez de la Rosa, Epístola.)

*Dubitación.*—Se comete cuando nos hallamos perplejos para tomar una resolución. No siendo la duda más que un estado de nuestra inteligencia, creemos que más bien pertenece esta figura á las lógicas que no á las oblicuas ó intencionales. El uso á que generalmente se destina esta figura es á fijar la atención sobre un objeto y esclarecer su valor. Ejemplos.

Tan cerca, tan unida  
Está al morir tu vida  
*Que dudo* si en sus lágrimas la aurora  
Mustia tu nacimiento ó muerte llora.

(Rioja, A. la rosa,)





## LECCIÓN XIII.

Figuras patéticas.—Enumeración de las principales contenidas de esta clase.—Exclamación.—Optación: sus variedades.—Hipérbole.—Optestación.—Interrogación.—Histereología.—Reticencia.—Apostrofe y Prosopopeya.—Estudio de estas figuras.—Reglas.—Ejemplos.

Las formas para expresar los diversos afectos de nuestro ánimo, llamadas *figuras patéticas*, son: *la exclamación, optación, hipérbole, optestación, interrogación, histereología, reticencia, prosopopeya y apóstrofe.*

La *exclamación* es la expresión de un vehementemente afecto. No es en realidad verdadera figura, si no la manifestación natural de un afecto del alma como la tristeza, alegría admiración, etc. El mismo Quintiliano la negaba el nombre de figura. Ejemplos:

*Heu mihi quia incolatus meus prolongatus est.*

Psal. CXIX. v.

*¡Cuán fugaces ¡ay Póstumo!*

Los días de mi vida se deslizan.

(Horacio.)

*¡Oh! libertad preciosa*

No comparada al oro

Ni al bien mayor de la espaciosa vida.

(Lope de Vega.)

Debe ser natural, pues mientras no estemos verdaderamente conmovidos no podremos comunicar á los demás nuestros sentimientos. La oportunidad debe tenerse en cuenta, porque como dijo Horacio: *Singula quæque locum teneant sortita decenter*. El escritor debe ser muy moderado en el uso de la exclamación.

*Optación* es la manifestación de un vivo deseo. Reviste diversas formas, pues, ó deseamos simplemente, ó anhelamos que nos ocurra algún mal (*execración*) ó que le sobrevenga á otro, y hasta lo amenazamos con el (*imprecación*) ó suplicamos para conseguir nuestro fin, (*deprecación*.)

Deben ser hijas del arrebatc y de la pasión.  
Ejemplos:

*Optación.*—Un no rompido sueño,  
Un día puro, alegre, libre *quiero*;  
No quiero ver el ceño  
Vanamente severo  
De quien la sangre ensalza ó el dinero.

(Fray Luis de León.)

*Excecración.*—¿Adónde va Sr. D. Quijote? qué demonios lleva en el pecho que le incita á ir contra nuestra fé católica? advierta *¡mal haya yo!* que aquella es procesión de disciplinantes, etc.

(Cervantes.—Quijote.)

*Imprecación.*—*Malditas sean, traidores,*  
*Malditas sean de Dios*  
*Las aguas de que bebais,*  
*El pan que os da nutrición,*  
*El aire que respirais,*  
*El fuego que os da calor,*  
*La luz que os luce y la sangre*  
Conque os late el corazón.

(Zorrilla.—El Cid.)

*Conminación.*—Plegue á Alah que en el camino  
Nunca tu sol te amanezca,  
y que la luna se esconda  
Para que el camino pierdas,  
que tropiece tu caballo  
Y tus espuelas se pierdan.....

(Romancero.)

*Deprecación.*—¡Oh, alma mía! ¡Oh, pobre mariposilla atada con tantas cadenas que no te dejan volar donde querías! *Habed lástima, mi Dios; ordenad ya de manera que ella pueda cumplir algo de sus deseos para vuestra honra y gloria.*

(Santa Teresa.—Mor.)

*Hipérbole.*—Por este medio exageramos las cualidades de algún objeto para apreciarle en lo que en sí es. Hija, la mayor parte de las veces, de la pasión y de la viveza de imaginación, tiene cabida en todas las composiciones que reclaman gran excitación y entusiasmo; pero ha de procurarse no caer en el ridículo exagerando aquello que ni es grandioso, ni tiene un valor excesivo. La hipérbole debe de ser natural. Es más bien un tropo por semejanza, que una figura. Ejemplos:

*Y de rendir cansado el mar y tierra,  
Descansas ya en la paz del alto cielo,  
Que la tierra era poca á tanta gloria.*

(Herrera.—Al Marqués de Sta. Cruz.)

Desde la cumbre bravía  
Que el sol indio tornasola,  
Hasta el Africa, que inmola  
Sus hijos en torpe guerra,  
¡No hay un puñado de tierra  
Sin una tumba española!....

(L. García.—El dos de Mayo.)

*Obtestación.*—Consiste en poner por testigos de lo que afirmamos, á Dios, á los hombres y hasta los seres inanimados; y cuando afirmamos, para testificar nuestro aserto, que antes se trastornarán las leyes naturales, se llama *imposible*. Casi siempre arguye cierta exaltación de ánimo. Ejemplos:

*Obtestación.*—

*Si, yo lo juro, venerables sombras,  
Yo lo juro también, y en este instante  
Ya me siento mayor, dadme una lanza, etc.*

(Quintana.—A España.)

*Imposible.*—*Más fácilmente correrá la posta*

*Una tortuga, y por sufrir el hielo  
Sacudirá de sí su alcoba angosta,  
Que pueda yo, y perdone tu buen celo,  
Ser industrioso y ágil, como dices,  
Contra la inclinación que me dió el cielo.*

(B. Leonardo de Argensola.)

*Interrogación.* Consiste en una serie de preguntas para manifestar con más fuerza el pensamiento; si van seguidas de las respuestas, se llama *subyección*. Usándola inmoderadamente puede degenerar en afectación. Ejemplos:

*Interrogación.* ¿Quién abrió los raudales  
De esas sangrientas llagas amor mío?  
¿Quién cubrió tus mejillas celestiales  
De horror y palidez? ¿Cuál brazo impío  
A tu frente divina  
Ciñó corona de punzante espina?

Lista.—La muerte de Jesús,

*Subyección.*—¿Qué teméis iras? Yo, el lazo de vuestra amistad. ¿Qué teméis enojo de Dios?—Yo vuestro defensor. ¿Qué teméis contrarios?—Yo vuestro amigo.

(P. Avila.—Epistolario Espiritual.)

*Histereología.*—Se comete cuando trastornamos el orden lógico de las ideas. Debe ser hija de vehemente pasión. Ejemplo:

Moriamur et in media arma ruamus.

Virgilio.

*Reticencia.*—Se comete esta figura cuando interrumpimos repentinamente el discurso, omitiendo algún pensamiento que se sobreentiende. Debe ser espontánea y justificada por el arrebató de alguna pasión. Ejemplo:

Nunca he visto yo escudero, replicó el del bosque, que se atreva á hablar donde habla su señor, á lo menos ahí está ese mío, que es tan grande como su padre, y no se probará que haya desple-

gado el labio donde yo hablo. Pues á fé, dijo Sancho, que he hablado yo, y puedo hablar delante de otro tan..... y aun..... quédese aquí, que es peor meneallo.

Cervantes.—Quijote.

*Apóstrofe.*—Consiste en dirigir la palabra á algún objeto sea ó no inanimado y esté ó no ausente. La oportunidad y naturalidad son sus condiciones indispensables. Ejemplo:

*Tu infanda Libia, en cuya seca arena  
Murió el vencido reino lusitano,  
Y se acabó su generosa gloria,  
No estés alegre y de ufana llena*

F. de Herrera.

La *prosopopeya* ó *personificación* se comete cuando atribuímos á los seres inanimados ó incorpóreos cualidades propias de los animados ó corpóreos. Suelen los preceptistas exponer los cuatro modos de esta figura, porque al general, enunciado en la definición, se agrega el introducir los objetos inanimados obrando como si fueran vivientes, el dirigirlos la palabra y el dotarles de esta cualidad propia del hombre. En realidad no es otra cosa que la expresión de lo que es propio y natural en el hombre y debe ser hija del sentimiento. Ejemplos.

1.º y 2.º Hubo un tiempo *en que andaba la modestia*  
*Dorando los delitos; hubo un tiempo*  
*En que el recado tímido cubría*  
*La fealdad del vicio*

Jovellanos.—Sátira,

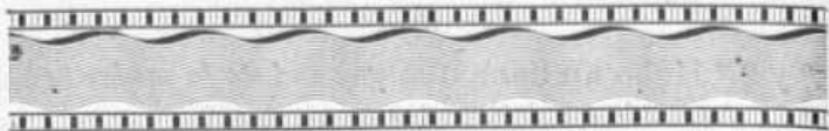
3.º           ¡Daba yo fin tan diverso  
A mi amor! Se ata mi lengua.....  
¡Paredes que veis mi mengua,  
Calládsela al universo!

Hartzenbusch.—Jura en Sta. Gadea.

4.º           Vino la muerte á llamar  
A su puerta  
*Diciendo: buen cavallero,*  
*Dexad al mundo engañoso*  
*Con halago;*  
*Vuestro corazón de acero*  
*Muestre su esfuerzo famoso*  
*En este trago.*

Jorge Manrique.





## LECCIÓN XIV

Figuras indirectas ó intencionales.—Perífrasis, preterición, atenuación, ironía y dialogismo. —Reglas.—Ejemplos.

Las *formas indirectas* que principalmente debemos conocer son: la *perífrasis*, *preterición*, *atenuación*, *ironía* y *dialogismo*.

*Perífrasis*.—Consiste en expresar nuestro pensamiento por medio de un rodeo de palabras. Su fin es presentar con más novedad ó delicadeza el pensamiento. Debe ser clara y oportuna. Ejemplos:

*Apenas la blanca aurora había dado lugar á que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos, las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando D. Quijote sacudiendo la pereza de sus miembros se puso en pie, etc.*

(Cervantes—Quijote.)

*Un ancho vaso de metal sonoro  
De frescas ondas transparentes lleno.*

(P. Céspedes.—P. de la pintura.)

*Preterición.*—Se comete cuando fingimos pasar en silencio aquello sobre lo cual insistimos con más fuerza. Debe inspirarla la benevolencia y el deseo de favorecer al prójimo, Ejemplos.

*Mas tengo condición tan comedida,  
Que no quiero quitarte la ganancia  
Contando los enredos de tu vida.*

(L. Argensola.—Sátira.)

*Atenuación.*—Se comete cuando rebajamos artificiosamente las cualidades de algún objeto. Jovellanos dice, que es el lenguaje de la modestia, por ser la forma con que naturalmente atenuamos el elogio ofensivo. Ejemplo:

*En las riberas del famoso Henares, que al vuestro dorado Tajo, hermosísimas pastoras, da siempre fresco y agradable tributo, fuí yo nacida y criada, no en tan baja fortuna que me tuviese por la peor de mi aldea.*

(Cerv.—Galatea.)

*Ironía.*—Consiste en decir precisamente lo contrario de lo que se siente. Según Quintilia-

no se conoce por la persona, por la naturaleza del asunto ó por el modo de decirlo. No debe ser amarga ni arrogante, y cuando toma este tono y se dirige á personas abatidas por la desgracia, recibe el nombre de *sarcasmo*. Indican los preceptistas diversas formas de ironía como la *mimesis*, etc., que no creemos necesario explicar. Ejemplos:

*Item: se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtase algún verso ajeno y le encajase entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que, en tal caso, tan ladrón es como Caco.*

Cerv.—Viaje al Parnaso.

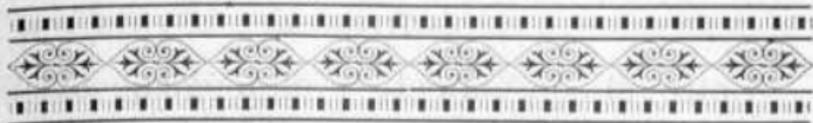
Nuestras *bienaventuranzas* son más sencillas; están reducidas á esta única frase: *Beato el que posee.*

Selgas.—Cosas del día.

*Dialogismo*.—Consiste en referir testualmente un discurso fingido y verosímil entre dos ó más personas. Debe emplearse oportunamente. Sirve para evitar la monotonía, para expresar con más viveza los hechos y aun para no herir la susceptibilidad de aquellos á quienes nos dirigimos. Ejemplo:

«¡Ver Nápoles y morir!»  
Dicen los Napolitanos;  
Mas dicen los Sevillanos  
«¡Ver Sevilla y á vivir!»

Zorrilla. Poesía.



## LECCION XV.

Lenguaje; su definición y división.—Relación entre la palabra y el pensamiento.—Elementos del lenguaje.—Letras.—Silabas.—Palabras: su formación: su clasificación: explicación de cada una de sus clases. Ejemplos.

*Lenguaje* es la colección de fenómenos orgánicos significativos de hechos internos.

Puede ser *mímico*, compuesto de gestos, movimientos y actitudes, como el de acción en la declamación y oratoria; y *oral*, compuesto de sonidos *inarticulados*, como los gestos, y *articulados* como la palabra, don que distingue al hombre de los demás seres de la creación.

Entre el pensamiento y el lenguaje existe tan íntima relación como entre el alma y el cuerpo. La palabra no es solo signo del pensamiento exteriorizado en forma sensible; hablar es pensar en alta voz, pensar es hablar en voz baja.

De esta relación se desprende la íntima que guardan entre sí los elementos del pensamiento con los del lenguaje: *ideas*, é *imágenes*, *juicios* y *raciocinios*, son los de aquel; *letras*, *palabras*, *oraciones*, *cláusulas*, *discursos* y *lenguaje trópico*, los de este.

*Letra* es un sonido sin variación, según el Brocense.

*Sílaba* es la reunión de varias letras en una sola emisión de voz, ejemplo: *a*, *clo*, *mar*.

*Palabra* es un sonido ó conjunto de sonidos articulados, que expresan nuestros sentimientos ó ideas.

Toda palabra, para merecer el nombre de tal, ha de representar un pensamiento: si no solo será un sonido ó un ruido vacío y estéril.

Fórmanse las palabras de un elemento permanente, raiz, y de otros variables, prefijos, y sufijos, según que se coloquen antes ó después. Ejemplos: raiz, *reg*, prefijo *con*, sufijo *tor*, palabra total *corrector*. Las palabras pueden

ser *traducidas*, (*beber de bibere*); *derivadas*, (*casa casero*,) *compuestas*, (*boqui-rubio, correve-y-dile*), é *imitadas*, (*susurro-chirrido*.)

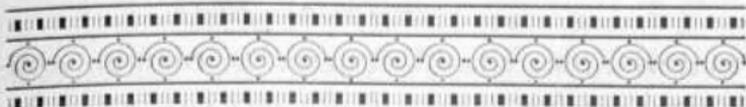
Todas las palabras pueden clasificarse en tres grupos en relación con las ideas: *sustantivas*, que expresan la idea de sustancia real ó ideal (*mesa, tristeza*); *modificativas*, que manifiestan el modo de ser (*blanco-redondo*); *conexivas*, que representan una relación (*es, y, de*); *afectivas*, que indican los afectos del ánimo y son el reflejo del lenguaje natural (*¡oh!, ¡ay!, ¡cáspita!*)

El idioma castellano admite diez clases de palabras, según la Academia.

Las palabras pueden dividirse también: 1.º *por su origen*; en *castizas*, si proceden del mismo idioma (*azar, catadura*); *extranjeras*, si de idioma extraño (*sprit-fort trousseau, financiero*). 2.º *Por su significación* en *propias*, si conservan la significación primitiva (*cabeza, tigre*,) *trasladadas*, si no la conservan (*cabeza de motin, de familia, tigre, para indicar la ferocidad*; *equivocas* las que se toman en varias acepciones (*corte, sierra, grillo*); *sinónimas*, si teniendo en esencia el mismo significado varían en algún accidente (*anciano, antiguo, viejo*). 3.º *Por el uso* son: *nuevas* las introduci-

das últimamente en los idiomas (*teléfono, fonógrafo:*) *corrienies*, las que están en uso (*desdén, bulliciosa, sospechar, etc.*), *técnicas*, las propias de ciencias y artes (*hipérbole, enalaje, tangente;*) *cultas*, las tomadas de lenguas sábias (*apropincuarse, libidinoso; poéticas*, aquellas que son peculiares de la poesía (*aurífero, flamigero.*)





## LECCIÓN XVI.

Union de las palabras entre sí.—Oración: su definición: sus clases.—  
Cláusulas: su definición y divisiones.—Reglas.—La unidad como  
condición esencial de la cláusula.—Ejemplos.

Las palabras unidas entre sí forman *oraciones y cláusulas*.

*Oración* es la expresión oral de un pensamiento; ej. *Dios es omnipotente*.

Los elementos esenciales de toda oración son: *sujeto* (Dios), *verbo* (es) y *atributo* (omnipotente); todas las demás partes de la oración son accidentales, llamándose *complementos directos* si terminan la oración del verbo y pueden convertirse en sujetos de oración pasiva; *indirectos*, si repugnan este cambio, y *circunstanciales* si expresan circunstancias de tiempo,

materia, etc. Ej. El emperador romano conquistó muchos pueblos de Europa para su patria en pocos años.

Por la importancia que en el discurso desempeñan pueden ser las oraciones: *principales*, si forman sentido perfecto (*La humildad es puerta del cielo.*-GRAN); *accesorias*, que no le forman (*cuando la luz de la fé entra en el alma ...* F. L. DE LEÓN). Estas se llaman *incidentales* si modifican algún término de la principal, y generalmente son de relativo. (El natural poeta, *que se ayudase del arte*, será mucho mejor. (CERV. Quij.) y *subordinadas*, cuando son como explicativas ó amplificativas de las principales; siendo generalmente de infinitivo (los ratos que del día me quedaban, *después de haber dado lo que convenia á los mayores*, los entretenía etc. CERV. Quij.)

*Cláusula* es una serie de palabras que, formando sentido perfecto, expresan un pensamiento ó dos ó más enlazados entre sí.

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

Por su *extensión* son *cortas* y *largas*, según que en ellas se reúnan más ó menos pensamientos secundarios y vayan más ó menos

modificados por otros. Según lo requiera el escrito así han de tener mayor ó menor extensión: convendría mezclarlas. Por *los elementos constitutivos* las cláusulas se dividen: en *simples*, cuando constan de una sola oración principal, aunque vaya acompañada de otras accesorias; y *compuestas*, cuando constan de más de una oración principal. Ejemplos:

*Simples.*—En el camino del cielo nunca falta agua de consolación.

(Santa Teresa)

Pero aunque más tendimos la vista, ni poblado, ni persona, ni senda, ni camino descubrimos.

(Cervantes.—Quijote, Cap. 41, p. 1.)

*Compuesta.*—*El sufrir la muerte cuando conviene, es la mayor fortaleza; provocarla y ejecutarla es si la mayor flaqueza y cobardía, en que erraron muchos de los antiguos romanos.*

(Nieremberg.)

Las reglas que deben observarse son: colocar las modificaciones del sujeto después de este; las del verbo después ó antes de él, si son adverbios, especialmente los negativos, y la anteposición de alguno de los complementos circunstanciales, cuando haya varios.

Por su forma las cláusulas pueden ser *sueltas* y *periódicas*, según que no estén ó estén enlazadas por medio de conjunciones. El lenguaje en que predominan las primeras se llama  *cortado*; el en que las segundas, *periódico*. Los períodos se suelen dividir en *miembros é incisos*, que son respectivamente proposiciones principales é incidentales y complementos de que consta la cláusula.

El punto en que se suspende el sentido se llama en el período *prótesis* y el en que se cierra, *apódosis*.

Cuando el periodo consta de dos miembros, se llama *bimembre*; si de tres, *trimembre*; si de cuatro, *cuatrimembre*, si de más, *rodeo periódico*, y si tiene extracrdinaria extensión *tasis*.

*Sueltas*. Pasará la primavera de los años verdes y vendrá el otoño de la vejez; caeránse las hojas á la rosa y parecerán las espinas: fallecerá el jugo de la primera edad y verase arada la frente con las arrugas de la postrera.

(P. Martín de Roa.—Vida y alabanzas.)

*Periódicas ó periodos*.—El templo de la gloria no está en un valle ameno, ni en una vega deliciosa, sino en la cumbre de un monte, á donde se sube por ásperos senderos entre abrojos y espinas.

(Saaavedra Fajardo.)

Así como la claridad del sol se conoce por los rayos de luz que echa de sí, así la sabiduría de Dios resplandece y se echa de ver en lo que tantos y tan grandes y tan sabios doctores, alumbrados por él nos enseñaron.

(P. Rivadeneira.—T.º de la religión)

La *unidad* es condición esencialísima de la cláusula y consiste en que todas sus partes estén tan íntimamente enlazadas que causen en el ánimo la impresión de un solo objeto. Para conseguirlo se procurará: 1.º Cambiar de escena lo menos que se pueda. 2.º Evitar los paréntesis extensos. 3.º No acumular en una cláusula pensamientos que tengan poca conexión entre sí. 4.º Cerrar completamente la cláusula.





## LECCION XVII.

Cualidades del lenguaje; su división.—Cualidades estéticas.—Belleza: medios de embellecer el lenguaje: Elegancias del lenguaje: su división: elegancias por adición y supresión, por repetición y por combinación.—Ejemplos.

Siendo la palabra fiel reflejo del pensamiento, lógico parece que reúna las cualidades de éste: por tal razón las dividiremos en *estéticas*, *intelectuales* y *morales*.

Las cualidades *estéticas* del lenguaje son la *belleza* y *harmonía*.

Condición primaria del lenguaje literario ha de ser la *belleza*, puesto que toda obra para merecer el nombre de literaria ha de reflejarla

y realizarla: la elegancia está algo relacionada con ella, pues no es otra cosa que la elección de ciertos elementos aislados de belleza, que pueden contribuir á dar gracia y delicadeza al objeto, sér ú obra á que se aplican.

Los medios de que nos valdremos para embellecer el lenguaje serán las llamadas, por unos autores *figuras de palabra*, y por otros, *elegancias*: todos afirman que prestan belleza al lenguaje.

Las elegancias suelen dividirse en tres grupos: 1.º por *adición y supresión*; 2.º por *repetición*; 3.º por *combinación*.

Las comprendidas en la primera clase son: la *conjunción*, *disyunción*, y *adjunción*.

La *conjunción* consiste en unir las palabras por medio de conjunciones; la *disyunción* en omitirlas, y la *adjunción*, en que un verbo rija en comun á muchas cláusulas. Por ellas se dá mayor ó menor rapidez al lenguaje y hacen que se graben las ideas más ó menos fuertemente en nuestro ánimo. Ejemplos:

*Conjunción.* — Así dijo Melpomene, y vertiendo  
Lágrimas en la tumba de Isidoro,  
*Cetro depone y púrpura y coronas.*

(L. F. Moratin. = Soneto.)

*Disyunción.* — Libre de amor, de celo,  
De odio, de esperanzas, de recelo.  
(Fray L. de León.—V. del campo.)

*Adjunción.* — La fé es maestra de nuestra vida,  
principio de nuestra justicia, fundamento de nues-  
tra esperanza, sabiduría de los humildes, filosofía  
de los ignorantes.

(Fray Luis de Granada.)

Las elegancias de la segunda clase son: la *repetición* y sus variedades, pues según se coloquen en los miembros las mismas palabras al principio, al fin, en ambos extremos, al fin de uno y principio de otro, ó se repita la misma en el mismo inciso ó miembro ó se tome la última del anterior para primera del que sigue, ó sea la misma en el principio y fin de la cláusula, ó finalmente se invierta su orden en los incisos, así reciben los nombres de *repetición*, *conexión*, *complexion*, *conduplicacion*, *reduplicacion*, *concatenacion*, *epanadiplosis* y *retruécano*. Su objeto es insistir sobre una idea para grabarla mejor en la mente, explicar el enlace de los conceptos ó mostrar el contraste. A excepción de las cinco primeras, las demás solo suelen usarse en escritos jocosos. Ejemplos:

*Repetición*                      Nihil timetis  
Non incendia, non graves ruinas,  
Non facta impía, non dolos veneni  
(Catulo.)

*Conversión.*—Ladrones *sois*, homicidas, *sois*, salteadores *sois*.

(Cerv.—Pérsiles.)

*Compleción.*—Todas las cosas tenemos en Cristo y todas ellas no es Cristo. *Si* deseas ser curado de tus llagas, médico *es*. *Si* ardes con calenturas, fuente *es*. *Si* te fatiga la carga de los pecados, justicia *es*.

(Gran. Guía de pec.)

*Conduplicación*                .....escucho del gozoso  
Pueblo las voces, que aclamando gritan;  
Viva *Horacio*; de *Horacio* es la victoria.  
(J. de Arguijo.—Soneto.)

*Reduplicación.*—*Cátese*, *cátese* luego encomiéndele yo á Satanás, y tome ese reino que se le viene á las manos.....

(Cerv.—Quijote.)

*Concatenación.*—La codicia desordenada se concierta con la *malicia secreta* y la *malicia secreta* da lugar á un *robo público* y al *robo público* no hay quien le vaya á la mano.

(Fray Antonio Guevara.)

*Epanadiplosis.*—

La infamia, traición, el egoísmo,  
Me han brindado su caliz de veneno,  
Y he sentido al beber su última gota  
*Rota* mi lira y la existencia *rota*.

(Nuñez de Arce.—Poema.)

*Retraécano.*—.....sus hijas todas  
*Son perros de muchas bodas,*  
*Y bodas de muchos perros.*

(Góngora.—Letrilla.)

El tercer grupo suele subdividirse por los preceptistas en tres clases: 1.<sup>a</sup>, *por combinación de sonidos*; 2.<sup>a</sup>, *de accidentes gramaticales*; 3.<sup>a</sup>, *de significación*. La *aliteración*, *asonancia*, *equívoco* y *paranomásia*, corresponden á la 1.<sup>a</sup>; la *derivación*, *polipote* y *similicadencia*, á la 2.<sup>a</sup>; y la *sinonimia* y *paradiástole* á la 3.<sup>a</sup> El contribuir á la armonía imitativa; el dar energía á la frase, excitar la hilaridad ó precisar la significación de las voces, es el objeto de estas elegancias. La naturalidad ha de ser su origen; algunas solo se permiten en escritos jocosos.

La *aliteración*, reúne en una cláusula palabras en que se repiten las mismas letras; la

*asonancia*, termina los incisos con voces que concluyen con sílabas idénticas; el *equivoco*, repite una palabra en dos acepciones distintas, y la *paranomásia*, usa de palabras que no siendo equívocas solo se diferencia en alguna letra ó sílaba. Ejemplos.

1.º El ruido con que rueda la ronca tempestad.

(Zorrilla.—C. del Trov.)

2.º Ninguno *parece* hasta que *desaparece*; ni son *aplaudidos*, hasta que *idos*.

(Gracian.)

Y si en todo el mundo hay *caras*  
Solo son *caras* de veras  
Las de Madrid, por lo hermoso  
Y por lo mucho que cuestan.

Quevedo.

4.º Para *orador* te faltan más de cien;  
Para *orador* te sobran más de mil.

Fr. Diego González.

La *derivacion* se comete usando en la misma cláusula voces formadas de la misma radi-

cal; la *polípote*, cuando una parte variable de la oración se presenta bajo diferentes formas gramaticales; la *similicadencia*, terminando varios miembros ó incisos con nombres en los mismos casos y verbos en los mismos tiempos y personas. Ejemplos:

1.º ¡Qué *rico* es el que deja sus *riquezas* por Cristo!

Santa Teresa.

2.º En fin, dando á Dios tributo  
y á su condición humana,  
si tocan á *rezar*, *reza*,  
Si tocan á *bailar*, *baila*,

Trueba.

3.º Todo en confusión *pasando*,  
Todo poco á poco *huyendo*,  
A las rosas *deshojando*,  
Los ensueños *disipando*  
Y los celajes *barriendo*.

A. L. Gallardo—Mejicano

La *sinonimia* y *paradiástole* hacen uso de palabras sinónimas no indicando su significación ó explicándola. Ejemplos:

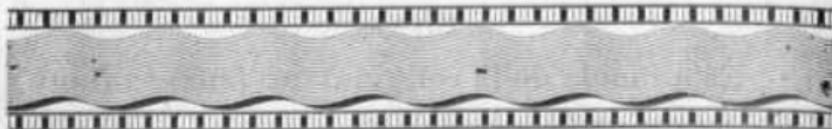
1.º Esta (habla de la religión) no puede aniquilar los vicios; pero á lo menos, los *apoca, cerceña y debilita*.

Ferner.

2.º Vos estais *dentro* de todas las cosas y no *estrechado*; *fuera* de todas y no *desechado*; *debajo* de todas y no *abatido*; *encima* de todas y no *altivo*.

Granada.





## LECCIÓN XVIII.

Cualidades estéticas del lenguaje (continuación.)—Harmonía, su definición.—Elementos de la armonía.—División de la misma.—Harmonía mecánica é imitativa: su explicación: reglas.—Ejemplos.

Harmonía es la reunión de sonidos gratos al oído por su combinación ó por la relación que guardan con las ideas que expresan ú objetos que retratan.

Los elementos de la armonía son tres: *melodía*, consistente en la agradable sucesión de sonidos; el *ritmo de tiempo*, en la buena distribución de tiempos y pausas; y el *ritmo de acento* en la combinación de sonidos fuertes y débiles. Estos elementos nacen del *timbre* y *tono*, *duración* é *intensidad* del sonido.

La *harmonia* se divide: en *mecánica* ó sea la combinación de los sonidos, é *imitativa* relación de los sonidos con lo que expresan.

La *unidad* en la *variedad* es la condición esencial de toda armonía.

La *mecánica* puede referirse á las *palabras* y á las *cláusulas*. La primera se consigue con la elección de palabras de sonido agradable y fácil pronunciación: se refiere por tanto á la melodía. A esta se oponen: el *hiato* ó reunión de vocales de la misma clase, ejemplo: No es razón dulce enemiga. (*Rom.*); la *monotonía* ó repetición de las mismas letras ó palabras. Ejemplo: Una por cada dedo de tu mano. (*Hartzenbusch*); la *cacofonia* ó concurrencia de consonantes ásperas y difíciles de pronunciar. Ejemplo: Y con fragor horrisono cayendo. *Herrera*); el *sonsonete* ó repetición de sílabas idénticas ó parecidas, ejemplo: (Antes morir que consentir tiranos.)

La *harmonia de las cláusulas* se alcanzará con una buena distribución de los incisos y miembros y teniendo en cuenta la cadencia final; procurando que termine con la palabra más sonora y evitando de concluir la con adverbios y monosílabos.

Serán por consecuencia los vicios opuestos:

la mala distribución de los incisos, la desproporción y desorden en la longitud de frases y cláusulas, la monotonía ó extensión igual de las mismas y la falta de cadencia final.

Especialmente nuestros Cervantes y Granada nos han dejado excelentes ejemplos de periodos rotundos y harmónicos.

La *harmonía imitativa* es más peculiar de la poesía que de la prosa, y aspira á la expresión de los objetos por la relación que guardan los sonidos con este fin. Ora por la combinación de sonidos suaves ó ásperos, ora por las cláusulas cortas ó largas, sueltas ó periódicas, imita: 1.º *Los sonidos de la naturaleza* (onomatopeya.) 2.º *El movimiento físico y sensible de los cuerpos.* 3.º *Las conmociones y afectos del ánimo.* Ejemplos:

1.º *Tumuloque inferna refringens*

*Regna, resurgentes secum jubet ire sepultos.*

Prudencio.

¡Cuanto llanto y rüina

Y sepulcro está abriendo

Del *trémulo* tambor el *ronco* estruendo.

Cienfuegos.—Oda.

La enramada nos presta su toldo umbrío,  
*Susurra* la floresta, *murmura* el río.

(Zorrilla.—Serenata.)

2.º Terra autem in æternum stat.

(Ecles.)

Por entre unas matas,  
Seguido de perros,  
(No diré corría,  
Volaba un conejo.

(Iriarte.)

Bostezo, cabeceo, me amodorro.....

Y te duermes al fin, como un cachorro.

(Bretón de los Herreros.)

Y el yugo al cuello atados

Los bueyes van rompiendo los sembrados.

(Fray Luis de León).

3.º Estas lóbregas grutas. ¡Oh sagrado

Retiro deleitoso!

En tí solo mi espíritu aquejado

Halla calma y reposo,

Tú me das libertad, tú mil suaves

Placeres me presentas

Y mi helado entusiasmo encender sabes,

Y mi cítara alientas.

(Melendez.—El medio día.)

Para tener celos basta  
Solo el temor de tenerlos  
Que ya está sintiendo el daño  
Quien está sintiendo el riesgo.

(Sor J. Inés de la Cruz.—Los celos.)

Pláceme, dijo el buen Cid,  
Pláceme, dijo, de grado,  
Por ser la primera cosa  
Que mandas en tu reinado.  
Tú me destierras por uno,  
Yo me destierro por cuatro.

(Rom. del Cid.)

Las imitaciones han de ser naturales y oportunas, cuidando de que no degeneren en triviales.





## LECCION XIX.

Cualidades lógicas del lenguaje.—Claridad: su definición.—¿De qué depende la claridad?—Pureza: estudio de esta cualidad en la voz y cláusula.—Vicios que deben evitarse.—Ejemplos.

Todas las cualidades lógicas del lenguaje pueden reducirse á una sola, *la claridad*, puesto que en esta se encierran la *pureza* y la *propiedad*, que son las principales, y á estas pueden reducirse respectivamente la *exactitud*, *precisión*, *concisión* y otras enumeradas por los preceptistas.

*La claridad del lenguaje* consiste en que sea plena y fácilmente entendido por aquellos á quienes se dirige.

Depende la *claridad de la cláusula* de la del pensamiento, así es que lo que no se concibe con claridad, generalmente no se expresa bien. Esto, sin embargo, no es absoluto, pues muchas veces la mente concibe grandes pensamientos que no puede expresarlos en la forma adecuada, porque dice muy bien Lamartine: «que entre lo que se siente y lo que se expresa hay la misma diferencia que entre el alma humana y las veinte y cuatro letras del alfabeto.»

La *claridad* puede referirse á la *palabra* y á la *cláusula*, y depende principalmente, de la *pureza* y de la *propiedad* de unas y otras.

Se llama *pura* una voz, cuando procede del idioma ó está autorizada por el uso de los buenos autores; y la *cláusula*, cuando en su construcción y enlace conserva los giros propios del idioma.

Opónense á la pureza de las *voces*: el *arcaísmo* ó empleo de voces que han desaparecido de la lengua (*magüer*, *poridad*, *toller*) ó que han tomado significado distinto; *bolsa*, (establecimiento de cambio), *destino* (*empleo*); el *neologismo* ó uso de voces nuevas, y el *barbarismo*

empleo de voces extranjeras. Estos mismos vicios se aplican á la pureza de la cláusula siempre que su giro y construcción sea antiguo, desusado ó tomado de idioma extranjero. Los autores añaden el *solecismo* ó viciosa construcción gramatical; y el *modismo* que son frases disparatadas en el sentido impropio que se las aplica, ó maneras peculiares de hablar, en que se debe atender más al sentido que encierran que á las palabras que la expresan.

El *arcaísmo* debe evitarse sobre todo en composiciones didácticas y oratorias; cabe sin embargo algunas veces en las poéticas por la verosimilitud; así muchos de nuestros poetas lo usaron, como Moratín, Eguilaz, Hurtado, etc. El *neologismo* solamente es admitido, por lo que respecta á las voces, cuando la necesidad lo exija; así por ejemplo, las voces destinadas á ciencias y artes, llamadas *técnicas*, pueden considerarse como nuevas; pero estas se oponen á la claridad del lenguaje cuando se usan en las poéticas y aun en las oratorias de cierta clase. Ejemplos:

Rompió el vaiven dos *curvas* de camino  
de una *amura* el *bauprés* quedó colgado

Balbuena.—Bernardo.

De detalles tan prolijos,  
De labor tan minuciosa,  
De tan diferente estilo,  
*crestonado, alicatado*  
*losangeado, laberíntico.*

(Zorrilla.—P. del Cid.)

El *barbarismo* solamente debe admitirse tomando carta de naturaleza las palabras en el idioma, ó lo que es lo mismo, castellanizándolas. Debe rechazarse casi en absoluto. Según de la lengua que se tome la palabra ó giro, así se llama *grecismo, italianismo, latinismo*, etcétera. Las voces tomadas de lenguas sábias llamadas *cultas*, se oponen á la claridad y por tanto deben desecharse; ellas constituyeron el péximo gusto de algunos escritores del siglo XVII que siguieron al famoso Góngora. El *barbarismo* es hoy, por desgracia, uno de los principales defectos de nuestra lengua y literatura. Ejemplos:

*Barbarismo.*—Marchar por un terreno *accidentado*,  
*Hacer un poco de música.*

*Arcaísmo.*—Cosa pudo bastar á tal *cruenza*.

(Garcilaso.)

*Solecismo.*—Pidió las llaves á la *sobrina del aposento*.

(Cervantes.—Quij).

*Modismo.*—Abrid la boca mucho  
á ver si echais el alma por la boca.  
(N. Serra.)

Ahí está Periquillo *devanándose los sesos*, para resolver el difícil problema de abotonarse los pantalones.

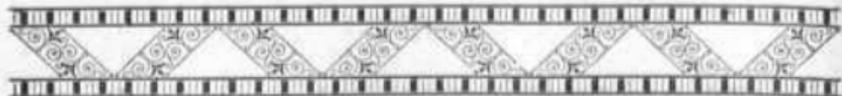
(Trueba.)

*Idiotismo.*—Te acuerdas fú y respondió:  
Esperen que haga memoria.  
(Iglesias.)

En la pureza va comprendida la *corrección*, que se reduce á la fiel observancia de los preceptos gramaticales. Así se falta á ella empleando mal las palabras ó construyéndolas y concordándolas no teniendo en cuenta las reglas antedichas.

Para la pureza de la frase son precisos el conocimiento del idioma y el de la gramática.





## LECCION XX

Cualidades lógicas del lenguaje.—Propiedad: precisión y naturalidad.—  
Estudio de estas cualidades y vicios opuestos.—Oportunidad.—  
Ejemplos:

La *propiedad* consiste en que las palabras expresen aquello que queremos manifestar.

Todas las palabras de un escrito pueden ser puras y castizas y no ser propio el lenguaje.

El vicio que se opone á esta cualidad es la *impropiedad*. Ejemplo:

Aquí *pinta* el autor todas las circunstancias de la casa de D. Diego, *pintándonos* las que contiene la casa de un caballero labrador y rico.

(Cerv. Quijote.)

Para conseguir esta cualidad es necesario el conocimiento etimológico de las voces y el uso acertado de los sinónimos. La *etimología* dice un ilustrado escritor, «revela el fondo de la naturaleza de la palabra y el origen de la fisonomía; analiza la palabra, la descompone hábilmente y, considerando sus elementos constitutivos, pone en evidencia su verdadero sentido y valor.»

La *precisión* consiste en expresar la idea de un modo determinado y fijo. Sirve, pues, para circunscribir el objeto, separándole de otros con los que podría confundirse.

Los vicios opuestos, son: la *vaguedad* y la *redundancia*. Consiste la *vaguedad* en manifestar la idea de un modo tan genérico que pueda convenir á otra. Ejemplo: Hijo, si supieras qué *cosa* tan bonita acabo de leer..... En esta frase de un autor moderno hay vaguedad, porque la palabra *cosa* nada determina. La *redundancia* se comete empleando palabras inútiles para expresar una idea. Ejemplo: á *veces iba á oscuras* y á *veces sin luz*, pero ninguna sin miedo. (*Cervantes*.) No quiere Dios nuestro corazón partido, *ni dividido sino entero*. (*P. Estella*.)

La *naturalidad* de la expresión consiste en que las palabras nazcan del asunto, y se pre-

senten con tal espontaneidad que el lector se imagine que él mismo las hubiese empleado.

Esta cualidad no es posible adquirirla y la *difícil facilidad* de algunos escritores es el tormento de los que tratan de imitarles.

Ut sibi quivis  
*Speret idem; sudet multum, frustra que laboret,*  
ausus idem.

(Hor. Ep. ad. Pis.)

La *naturalidad* es hija de la verdad. Cuando separándose de ella se nos muestra el lenguaje de un modo estudiado ó artificioso, se falta á la naturalidad. «*Ubi cum que ars ostendatur veritas abesse videtur.*» (*Quint.*)

Por consecuencia, los vicios opuestos á esta cualidad, serán: la *afectación*, que manifiesta el estudio en la elección de vocablos; y la *hinchazón* ó empleo de palabras sexquipedales y retumbantes. Estos vicios, que demuestran generalmente vanidad, fueron ridicularizados por Quevedo y Lope. Pueden servir de ejemplos los mismos que se pusieron al tratar de esta cualidad en el pensamiento.

Las reglas para evitarlos, son: 1.<sup>a</sup> No escribir sino sobre asuntos bien conocidos.—

2.<sup>a</sup> Analizar bien las palabras antes de emplearlas.—3.<sup>a</sup> No usar voces cultas, equívocas y técnicas.

Mediante la pureza y propiedad de las voces se alcanza la *claridad*, esencial á toda expresión literaria. Bien es cierto que depende también del orden y acertada colocación de ellas. Deben, pues, colocarse las palabras en el lugar en que más claramente haga ver cual es aquella á que se refiere; así los adverbios deben ponerse después del verbo y los complementos, proposiciones accidentales y, en general, todas las circunstancias de la acción anunciada por el verbo, donde indiquen sin duda ninguna á cuál hace referencia. Ejemplos:

Es *más* justo amar á Díos que á los hombre.

Granada.

Tan terrible se mostró en una audiencia *el rey Asuero á la reina Ester*, que cayó desmayada.

Saavedra.

Los relativos *que, cual, quien, cuyo*; los pronombres personales *él, ella, ellos, ellas*, y los posesivos *su, sus, suyos, suyas*, deben colocarse de manera que no solo por el contexto sino

por el lugar que ocupan, se vea claramente á quien se refieren. Ejemplos:

*Relativos.*—La esperanza del malo es como el pelillo de lana *que* se lleva el viento.

Granada.

*Personales y posesivos.* Porque el amor es invisible y entra y sale por do quiere sin que nadie le pida cuenta de *sus* hechos.

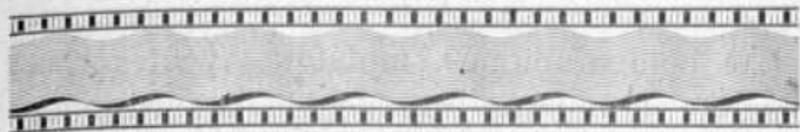
Cervantes.

En las cláusulas compuestas se ha de procurar que el lazo de unión entre las primeras y segundas se deduzca fácilmente del contexto.

La ambigüedad y oscuridad, que nacen de faltar á los preceptos anteriores, son las cualidades opuestas á la claridad.

La *oportunidad* en el lenguaje consiste en que las voces empleadas y el giro de la frase correspondan á la persona que habla y al lugar en que se halle y tiempo en que viva. La expresión natural no desdice de la *oportunidad*, antes al contrario es su mejor ropaje.





## LECCIÓN XXI.

Cualidades morales del lenguaje.--Decencia: su definición, necesidad é importancia.--Causas por que puede faltarse á esta cualidad.--Energía.--Estudio de esta cualidad: vicios opuestos.--Ejemplos.

Las condiciones morales del lenguaje pueden reducirse á dos: la *decencia* y la *energía*.

La *decencia* consiste en el empleo de expresiones que no se opongan á la honestidad. La belleza es hermana del pudor, como ha dicho un escritor, y la obra literaria no solamente debe ser moral en el fondo sino también en la forma.

Las comparaciones, metáforas y alegorías tomadas de objetos innobles, las expresiones torpes y groseras deben rechazarse: cuanto sea contrario al pudor y á la buena crianza, proscribirse.

La moralidad del escritor es la única regla para evitar estos defectos.

Desgraciadamente muchos de nuestros poetas y escritores cayeron en este defecto, bien que fuera la mayor parte de las veces en obras jocosas. El mismo Cervantes en su Quijote, incurrió en múltiples ocasiones en tal falta.

La *energía*, hija de la voluntad, según indicamos al hablar de las cualidades del pensamiento, existe también en el lenguaje y puede referirse á la *palabra aislada* y á la *cláusula*.

*La palabra es enérgica* cuando expresa la idea de modo que impresione fuertemente nuestro ánimo

Los *epítetos* y las *imágenes* contribuyen poderosamente á la energía de la palabra.

*Epíteto* es no solamente un adjetivo, sino un participio, una oración incidental y aún también un sustantivo, que se juntan á otro para caracterizarle.

Los epítetos pueden ser *naturales*, *característicos* y *circunstanciales*.

Los primeros son los que nos dan á conocer los objetos por las cualidades características que más hieren á nuestra imaginación.—  
Ejemplos:

Ni *flera* tormenta, ni *recio* huracán,  
Que en la *húmeda* playa revuelve la arena,  
Ni el que entre las nubes en invierno truena,  
*Terrífico* rayo, romperlo podrán.

Píndaro.—Trad. de Montes de Oca.

Los epítetos de *carácter* son los que convienen á un individuo determinado. Ejemplo:

Marte, Marte, *enemigo de los hombres*  
*Teñido en sangre arruinador de muros.*

Homero.—Iliada.

Los *epítetos de circunstancias* son los que convienen á una clase ó á un individuo en circunstancias dadas; son los más usados por los escritores modernos. Ejemplos:

Cubrió la excelsa cumbre  
De los montes el agua *vengadora*,  
Del sol amortecida el alba lumbre  
Que el firmamento rápido colora,  
Por la bóveda umbría  
Cual pálido cadáver discurría.

Lista.—La muerte de Jesús.

Los epítetos deben añadir fuerza y belleza á la expresión; emplearse con oportunidad y ser interesantes; su uso es más frecuente en los poetas que en los oradores. Deben rechazarse los *vagos é indécents*. Los epítetos que son sustantivos reciben el nombre de *apositiones*.

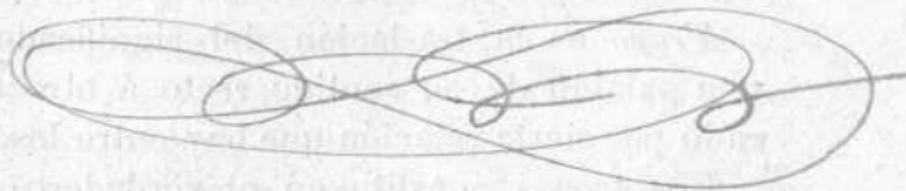
Las *imágenes* que en su lugar definimos (página 25) contribuyen poderosamente á la energía. Debe procurarse que no se encubran pensamientos triviales con imágenes brillantes.

La *energía de la cláusula* puede obtenerse: 1.º procurando que sea *concisa*, es decir, cuidando de que no se usen más palabras que las indispensables para la expresión de las ideas. No debe confundirse el *laconismo* con la *conciencia*. Todo laconismo es conciencia; pero no al contrario. La conciencia excesiva puede degenerar en obscuridad. Horacio dice: *Brevis esse laboro, obscurus fio.* (Ep. ad Pis.) y Quintiliano *Hoc male imitantes, sequitur obscuritas.* (Ins. or. Lib. 8.º 3.º)

Además de la conciencia se hace preciso, para conseguir la energía de la cláusula, observar las reglas siguientes: 1.ª Purgar la cláusula de toda palabra que nada sirve para la explicación de la idea.—2.ª No multiplicar sin necesidad las palabras relativas, conexivas

y modificativas.—3.<sup>a</sup> Colocar las palabras capitales con oportunidad ó sea en el lugar que más resalten, según las circunstancias.—4.<sup>a</sup> Procurar que los miembros de la cláusula vayan aumentando en importancia.

En muchos escritores pueden hallarse ejemplos de cláusulas que muestran estos defectos, haciendo oscuro ó por lo menos ambiguo el sentido y lánguida la expresión.



## LECCIÓN XXII.

**Tropo:** su etimología y definición: su origen y fundamento.—Divisiones que suelen hacerse de los tropos.—Tropos por semejanza.—Metáfora: sus clases y reglas que deben observarse.—Tropos por conexión.—Sinécdoque: Su explicación.—Tropos por correspondencia.—Metonimia: clases que comprende y reglas.—Ventajas de los tropos y observaciones sobre su uso.

*Tropo* es la traslación del significado de una palabra de su sentido recto á otro figurado por cierta relación que hay entre los dos.

Los tropos constituyen el verdadero lenguaje figurado.

Respecto á su origen está, por una parte en la imaginación, y por otra en las analogías que existen en los objetos y que, por la asociación de las ideas, comprende la razón.

Las imágenes de la tercera clase, según expusimos, convienen con el objeto en alguna nota necesaria, y de esta clase son las usadas en literatura. El hombre no conviene con el león en esencia, ni en figura, pero sí en alguna circunstancia y representando el león el valor, cuando se vé un hombre valiente, se le dá el nombre de león trasladando el sentido de la palabra, por convenir ambos en esa nota del valor.

Las relaciones que pueden tener las ideas, son tres: 1.<sup>a</sup> Semejanza.—2.<sup>a</sup> Coexistencia.—3.<sup>a</sup> Sucesión. Nacen de aquí los tres tropos únicos y fundamentales *metáfora*, *sinécdoque* y *metonimia*, á los que pueden reducirse los llamados de *sentencia* por varios autores, y aun algunas de las figuras explicadas.

*Metáfora*.—Es un tropo que consiste en la traslación del sentido propio de una palabra á otro figurado, por cierta relación de *semejanza*, que hay entre los dos.

La *metáfora* puede ser: *simple*, cuando se traslada solamente el sentido de una palabra:

*continuada*, si se traslada el de dos ó más palabras; y *alegórica*, si todos ó la mayor parte de los términos son metafóricos. La *alegoría* es como un cuadro que bajo imágenes conocidas, nos revela objetos ocultos, para que tengamos el placer de adivinarlos; por eso ha dicho poéticamente Lemierre que «la alegoría habita un palacio diáfano.

*Metáfora simple.*—Viendo delante de sí tantos *ministros de la muerte* que le amenazan, cuantos cañones de artillería se asestan de la parte contraria.

Cerv.—Quijote.

*Continuada.*—El profeta dice: El malo es como *mar que hierve* que no tiene sosiego; las *olas tempestuosas* de las pasiones le hacen temerosa la noche...

F. L. de León.

*Alegoría.*—Las virtudes morales son joyas tan preciosas que no quiso la naturaleza, cuidadosa de nuestro bien, tenerlas desbaratadas ni al modo de cosas perdidas, cada una de por sí; sino que como perlas riquísimas, las engarzó como en una sarta de sumo valor para atavío del alma.

P. Marquez.

También suelen clasificar los preceptistas las metáforas, por la naturaleza de los objetos de donde toman la semejanza, en cuatro espe-

cies: 1.<sup>a</sup> De lo animado por lo animado.—2.<sup>a</sup> De lo animado por lo inanimado.—3.<sup>a</sup> De lo inanimado por lo inanimado.—4.<sup>a</sup> De lo inanimado por lo animado. Ejemplos:

1.<sup>a</sup> especie.—¿Quién ¡ay! la alevosía,  
La horrible asolación habrá que cuente,  
Que hollando de amistad los santos fueros  
Hizo furioso en la indefensa gente  
Ese tropel de *tigres carniceros*.

J. N. Gallego.—Dos de Mayo.

2.<sup>a</sup> En vano todo; *tragóse*  
Tantas riquezas el fuego.....

Duque de Rivas.—Rom.

3.<sup>a</sup> Y suspendió su brío  
Viéndose en la carrera salteado.  
Con *liquidados aljófares del río*.

J. de Jáuregui,

4.<sup>a</sup> Sus alcázares habita  
De *virtud siendo rocío*  
Siendo *rayo del impío*  
Y *decoro del Islam*.

Zorrilla.—Alhamar.

*Reglas.*—1.<sup>a</sup> La semejanza entre los objetos no debe ser remota. Ejemplo:

Cuánto jazmín bello  
Trenza en su cabello  
El *nacar del día*.

(Góngora.)

2.<sup>a</sup> Debe realzar el pensamiento y por tanto no deben tomarse las semejanzas de objetos bajos y ménos de los que exciten ideas asquerosas. Ejemplo:

La oración del Padre nuestro es la más *dispuesta leña* para cebar el fuego del amor de Dios.

(Santa Teresa de Jesús.)

3.<sup>a</sup> Las metáforas deben conservar entre sí cierta ilación, cuando haya varias.

*Sinédoquez* es la traslación del sentido propio de una palabra á otro figurado por cierta relación de *conexión* ó *coexistencia* entre los dos. Varias son las clases que cuentan los preceptistas, pero todas representan la relación de parte á todo y viceversa y, por tanto, pueden reducirse á ella. Pondremos ejemplos de cada una de ellas que sirvan para comprobar esta doctrina.

1.<sup>o</sup> Parte por todo y al contrario.

Debajo de las *velas* desaparece  
La mar.....

(F. L. de León.)

*Brilla el puñal en la irritada mano,  
Huye el cobarde, y el traidor se esconde.....*

(Espronceda.)

2.º La materia por la obra.

Ese sonoro

Rumor triste *del bronce*; esa armonía.....

(López García.)

3.º Género por especie y viceversa; especie por el individuo y al contrario.

Lanzóse el fiero *bruto*, con ímpetu salvaje  
Ganando á saltos locos, la tierra desigual.

(Zorrilla.)

El pajarillo encuentra el *grano*..... ¿Y solo el  
*hombre* estará condenado á correr tras de una esperanza vana?

(Lista.)

*El apostol* enseña que nos debemos amar unos á otros.

Granada.

Fiet *Aristharcus*.

Horacio.

4.º Singular por plural y al contrario.

Así temblando el *musulmán* huía  
Del *español guerrero*  
Que sobre él centellando revolvía.

(Quintana.)

Y los *Homeros* andarán contigo.

(B. L. de Argensola.)

5.º El continente por el contenido.

Quiero fer una prosa en roman paladino.....,  
Bien valdrá como creo, un *vaso de bon vino*.

(Gonzalo de Berceo.)

6.º El abstracto por el concreto.

¿Qué espera la *virtud* ó en qué confía?

Fernández Andrada.

*Reglas.*—Conviene que la parte del objeto que tomamos por el todo sea la que más llame nuestra atención ya por su *naturaleza*, ó ya también por el *suceso*, *fin* ó *efecto* á que nos referimos; como si decimos *tantas almas*, por *tantos hombres*; *faltan manos* por *faltan obreros*; *falta una cabeza* por *falta un entendimiento que dirija*.

*Metonimia* es la traslación de significado del sentido propio de una palabra á otro figurado, por la relación de *sucesion* que existe entre ambas. También asignan los retóricos múltiples clases á este tropo que pudieran muy bien reducirse á la causa por el efecto y viceversa. Reflexionando un poco sobre los ejemplos de cada una de ellas se comprueba esta verdad.

1.° Causa por efecto y al contrario. Instrumento por la causa activa.

*El Eolo* deshecho

Hinche la vela en popa y larga entrada

Por el hercúleo estrecho

Con la punta acerada

El *gran padre Neptuno* da á la armada.

(F. de León).

Sancho llegó á su rucio y abrazándole le dijo:  
¿cómo has estado *bien mio!*

Cerv.—Quijote.

*Los pinceles* hispanos,

Al lado brillen del pincel de Apeles.

J. de Burgos.

2.° Lugar por la cosa que de él procede.

Lleva adarga *berberisca*,

Pesada y nerviosa lanza.

Romancero.

3.º Signo por la cosa significada.

¡Triunfó la *cruz*! su símbolo sagrado  
fué señal de terror al trace fiero.

F. y González.

4.º Lo físico por lo moral.

Pero el mal del amor no tiene cura  
Cuando es por desventura  
Más grande el *corazón* que la *cabeza*.

Camposamor.

La única regla que debe tenerse en cuenta, respecto á este último tropo, es que las circunstancias que concurren justifiquen la libertad que se toma el autor.

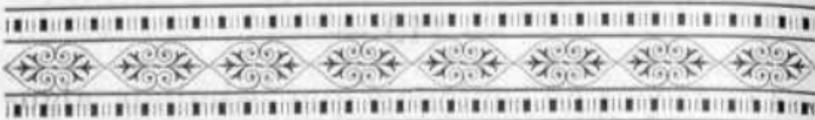
A estas reglas no estará demás añadir, respecto á la coexistencia y sucesión, que como dice Balmes, «mientras una experiencia constante y dilatada no nos muestre dos objetos existentes ó sucesivos á un mismo tiempo, de tal suerte que en presentándose el uno se presenta también el otro (que es la coexistencia), ó en apareciendo el primero siga indefectiblemente el otro (que es la sucesión), no podemos decir con certeza que existan tales relaciones.»

Los tropos de sentencia que estudian algunos preceptistas, y aun algunas de las figuras de pensamiento, no son otra cosa que tropos de dición. Asi la *catacrexis*, *antonomasia*, *metalepsis*, *eufemismo*, *ironía*, *hipérbole*, *perifrasis*, *pretericion reticencia*, *prosopopeya*, etc., pueden reducirse á estos fundamentales.

Las ventajas que reportan los tropos son las siguientes: 1.<sup>a</sup> Expresar más claramente las ideas.—2.<sup>a</sup> Embellecer y enriquecer el lenguaje.—3.<sup>a</sup> Encubrir las ideas contrarias al pudor.—4.<sup>a</sup> Dar cierta novedad á los pensamientos.—5.<sup>a</sup> Dar energía al estilo.

Respecto al uso de los mismos se ha de cuidar que sean acomodados á la índole del idioma ó aceptados por el uso, y guarden conformidad con la clase de composición: así el poeta los usa menos que el orador, y el didáctico apenas los emplea.





## LECCION XXIII

El estilo: su etimología y definición.--Diferencias entre el estilo y el lenguaje.--Condición fundamental del estilo.--Clasificación del estilo.--Reglas.--Medios para formar un estilo propio.

La palabra *estilo* viene de *stylum*, instrumento llamado así, usado por los romanos para escribir sobre tablas de cera, y de la misma manera que cada individuo tiene distinta forma gráfica ó de letra, así el *carácter predominante ó la forma particular de expresión de cada escritor*, se llama estilo literario.

Entre el estilo y el lenguaje existen diferencias notables.

El estilo reúne en sí el pensamiento y el lenguaje con sus cualidades y formas, y es como la fusión de estos elementos. El lenguaje se aprende; el estilo se crea. El lenguaje es una colección de signos; el estilo es una reunión de cualidades. El lenguaje es el mismo para todos y no tiene en cuenta circunstancias determinadas; el estilo atiende á la persona y su carácter, al lugar y al tiempo.

Los preceptistas modernos suelen poner como condición fundamental ó esencial del estilo, unos la oportunidad, y otros la naturalidad. Mas como, según los escritores que han tratado el asunto, la *oportunidad* llevada á la última perfección es la *naturalidad* y esta consiste en presentarse el hombre tal cual es, ó lo que es lo mismo con toda verdad, creemos que esta es el fundamento del estilo. Buffón en su admirable discurso sobre el estilo, dice: «No hay mas que la verdad que sea durable y eterna: un bello estilo no es tal, mas que por el número infinito de verdades que presente.»

De la variedad de formas y manifestaciones con que la verdad puede presentarse, nacen los diversos géneros de estilo.

Los antiguos le clasificaron en *simple* ó *sencillo*, *medio* ó *templado*, y *sublime* ó *elevado*.

Puede clasificarse en tres grupos: 1.º Por el fondo de la obra.—2.º Por la forma.—3.º Por el género de la composición.

Por el *fondo*, el estilo puede ser: *bello*, *sublime*, *gracioso*, *burlesco*, etc., según resalte alguno de los grados de la belleza que hemos estudiado ó las cualidades relacionadas con ella.

Por lo forma se dividirá:

Si se atiende á la forma interna: (pensamiento, en *natural*, *delicado*, *enérgico*, *sólido*, *fino* y *original*).

Si á la *forma externa* (lenguaje) en *castizo*, *correcto*, *claro*, *conciso*, *suelto*, *periódico*, *mixto*, *árido*, *llano*, *elegante*, *florido*, *recto* y *figurado*, según que la expresión literaria tenga estas condiciones, y la forma especial de manifestación que se adopte.

Por la *clase de composición* podrá ser *poético*, *oratorio*, *didáctico*, etc.

Por las circunstancias de lugar y tiempo en *lacónico*, *ático*, *asiático*, *rodio*, *antiguo*, *del Renacimiento*, etc., atendiendo al modo de expresarse, generalmente usado, por las diversas naciones, en los distintos tiempos.

Constituyendo el estilo todos los elementos que entran en la obra literaria, dicho se está que serán aplicables á éste todas las reglas estudiadas en aquellos.

Los medios para formar un estilo propio son: el *conocimiento de las reglas literarias* y el *estudio de los modelos*. Este puede hacerse por medio de la lectura, análisis é interpretación, traducción é imitación de las obras más perfectas en su género. El que pretenda formarse un estilo ha de ejercitarse mucho en escribir, teniendo siempre en cuenta la corrección ó lima del estilo.





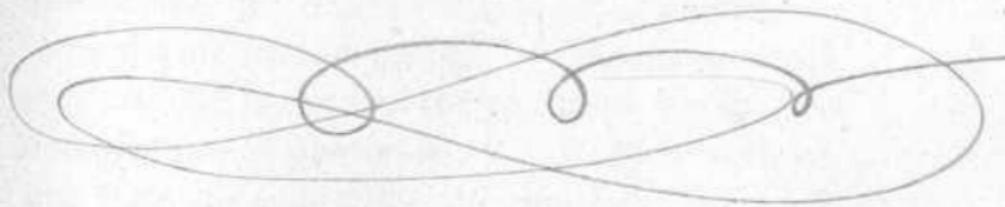
PARTE TERCERA



PRECEPTIVA ESPECIAL

6

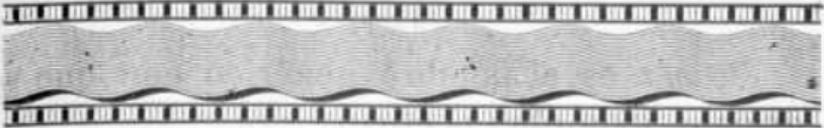
ESTUDIO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS



PARTE - TERCERA

LIBRO PRIMERO

ESTUDIO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS



## SECCIÓN PRIMERA

---

# POÉTICA



## LECCIÓN XXIV.

Poética: su definición.—Poesía.—Poema.—Poeta: sus cualidades.—  
Elementos de la obra poética.—Fondo de la misma.—Modos de  
exponerle.—Caracteres de la obra poética.—Fin de la misma.

*Poética*, es la parte de la preceptiva literaria que expone las reglas relativas á la poesía.

Se divide en dos partes: 1.<sup>a</sup> *Poética general*, que estudia los preceptos relativos á todas las composiciones poéticas.—2.<sup>a</sup> *Poética especial*, que trata de cada clase de composiciones poéticas en particular.

*Poesía*, es el arte que manifiesta la belleza ideal, por medio de la palabra rítmica.

*Poema*, es el nombre genérico con que se designa toda obra poética.

*Poeta*, es el artista que sintiendo y amando la belleza ideal la realiza por medio de la palabra rítmica.

El poeta debe reunir las cualidades asignadas al artista en general: el verdadero poeta debe ser un genio que conciba la belleza y la sepa expresar de un modo adecuado.

Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os  
Magna sonatorum. (*Hor. Sat.*)

Los nombres que á los poetas se han dado en los distintos tiempos nos revelan que siempre se les ha considerado como seres privilegiados. *Vates* los llamaron los romanos, *bardos* los celtas, *trovadores* los provenzales.

Los elementos constitutivos de toda obra poética, son: el *fondo* y la *forma*.

El fondo de la obra poética es la *belleza*, y como esta, según indicamos, puede ser *absoluta*, *real*, *ideal*, de aquí que Dios, el mundo y el hombre constituyan el fondo de la obra poética.

El fondo ó esencia de la obra poética no consiste en *la imitación de la Natureleza* porque se tomaría por esencia del arte lo que

solo es una propiedad; el artista se sirve de la Naturaleza, pero con los elementos que le presta, forma su ideal según el tipo de belleza que existe en su mente: tampoco constituyen el fondo de la poesía el *sentimiento* y la *pasión* porque estos son elementos que entran como factores importantes, pero no son toda la poesía: mucho menos lo será la *forma externa ó lenguaje*, porque, si constituye su más bello adorno y ropaje, no es condición indispensable para que se llame poética á una obra.

Entre los varios modos de exponer el objeto debe atenderse siempre á aquel que más hable á la inteligencia y al corazón, es decir, á aquel que refleje más su belleza.

Los caracteres de la poesía pueden reducirse á tres: 1.º el tener mayor extensión que ninguna de las otras artes bellas y ninguno de los demás géneros literarios.—2.º El predominar como elemento principal el sentimiento.—3.º El tener mayor libertad el artista. Téngase en cuenta que esta facultad de idealizar tiene sus límites.

Pictoribus atque poetis

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas;

Sed non ut placidis coeant inimitia, etc.

Hor. Ep. ad Pis.

El fin de la obra poética es la manifestación de lo bello; pero esto no obsta para que indirectamente instruya y moralice. «El fin elevado de todo arte, dice el Sr. Valera, es la creación y manifestación de la hermosura. Los hombres en el arte deben aspirar al bien y la verdad, buscando la hermosura.»





## LECCION XXV.

Forma de la obra poética; su división.—Forma interna: elementos que la constituyen y estudio de los mismos.—Forma externa.—Estilo y lenguaje poéticos: sus elementos y explicación de los mismos.—Ejemplos.

La *forma* de la obra poética es *interna* y *externa*.

La *interna* comprende el *asunto* y el *plan*.

El *asunto*, es el objeto ó materia de que trata y debe tener las cualidades siguientes: 1.<sup>a</sup> *Unidad, variedad y harmonia* para reflejar la belleza.—2.<sup>a</sup> *Originalidad é interés* para excitar la curiosidad, encender la fantasía y mover el corazón: los asuntos *populares y nacionales* son los más propios para interesar.

El *plán* de una obra es la acertada distribución de todas sus partes. Para ello es preciso: 1.º Conocer la materia de que se trata, y que sea proporcionada á las fuerzas del escritor ó poeta. Horacio lo recomendó en el tan sabido precepto: *Sumite materiam vestris qui scribitis æquam viribus*, etc.—2.º Que sea *íntegro* y *preciso*, es decir, que conste de *principio*, *medio* y *fin*, y que se desechen los detalles inoportunos y poco convenientes.—3.º Que presente *un todo sencillo* y *uno*.

La *forma externa* la constituyen el *estilo*, el *lenguaje* y la *versificación*.

El *estilo poético* tiene caractéres distintivos y es reflejo de la imaginación y el sentimiento. Las *imágenes*, los *epítetos* y las *figuras*, son los principales medios de que se vale para embellecer los objetos, para presentarlos con más viveza y para ennoblecerlos. Hegel ha dicho con razón, que «el carácter de lo poético es ser esencialmente figurado.» Estos adornos deben usarse con el discernimiento necesario, porque la superabundancia de imágenes, el uso inoportuno de los epítetos y el empleo abusivo de las figuras, pueden hacer el estilo afectado, difuso y oscuro.

El *lenguaje de la poesía* debe responder

siempre á la esencia de la misma; por eso debe de reflejar la belleza, que constituye su fondo.

Para conseguirlo se vale de las licencias poéticas. Estas afectan á las *palabras* en su *estructura y uso*, y á las *cláusulas y oraciones*.

Las *palabras en su estructura* sufren alteraciones por suprimir ó añadir letras ó sílabas ó por invertir el orden de las mismas: á esto se llama por los gramáticos *figuras de dicción*. Pertenece á la métrica donde las estudiaremos.

Por el *uso* se admiten en poesía las palabras antiguas (arcaísmo) y las nuevas (neologismo.) Existen también voces propias de la poesía. Ejemplos:

Cosa pudo bastar á tal *cruenza*

(Garcilaso.)

No *sangri-salpicados* techos de oro

Resonarán sus versos.

(Gabanyes.)

Los humanos pisaban los vergeles

Del *aromoso* eden.

(Reinoso.)

En *las oraciones y cláusulas* se quebrantan las leyes sintáxicas por medio de giros y construcciones especiales.

*El aspereza de que estás armada.*

(Garcilaso.)

Una imagen tengo tuya  
Puesta *delante* (de) *mis ojos*.

H. de Mendoza.

*Así á Troya* (me) *figuro*.

R. Caro.

Y sus mármoles *abre á* (para) *recibirme*.

Moratin.

La construcción figurada es casi natural y propia de la poesía donde el *hipérbaton* es usado con frecuencia. Por él se colocan las palabras, según que hieren más ó ménos á nuestra imaginación. Las trasposiciones violentas deben rechazarse porque siempre engendran la afectación. Ejemplos.

*Hiperbaton.*

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves agora,  
Campos de soledad mustio collado,  
Fueron un tiempo Itálica famosa.

R. Caro.

*Trasposición violenta.*

Y al fondo se dejó caer del río.

Garcilaso.

Diferénciase, pues, mucho el estilo y lenguaje poético del prosáico, porque en este no entran, al ménos con tanta frecuencia y profusión, los elementos estudiados. El prosaismo, el amaneramiento y la oscuridad, que deben evitarse siempre, no han de tener cabida en la obra poética. El *conceptismo* y el *culteranismo* se oponen á la naturalidad y sencillez.





## LECCIÓN XXVI.

Forma externa de la obra poética (continuación).—Versificación y verso: su origen: su importancia.—¿Es necesaria á la poesía?—Métrica castellana.—Elementos del verso castellano: número de sílabas: acento: reglas.—Ejemplos.

*Versificación*, es la constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones.

*Verso* es una frase melodiosa sujeta á determinada medida. Un autor moderno le define: «la palabra sujeta á periodo musical.»

El origen de la *versificación* se funda en hipótesis verosímiles. Siendo el *ritmo* la ley universal de la vida, debió nacer la versifica-

ción ó el verso de aplicar á la palabra los compases de la música y la danza; por eso se dice con razón que la música y la poesía nacieron juntas.

La *versificación* no es esencial á la poesía, por que existen obras eminentemente poéticas que no están escritas en verso; así la novela se escribe generalmente en prosa y sin embargo es considerada como obra poética. Esto no obsta para que sea la forma expresiva más adecuada á la poesía, porque realza la belleza de la palabra.

Los principales sistemas de versificación, son: el *paralelismo*, la *aliteración*, el *clásico* ó *cuantitativo* y el *moderno*.

El *paralelismo*, consistía en dividir el pensamiento en dos partes iguales. Ejemplo:

Operuit montes umbra ejus; et arbusta ejus  
cedros Dei.

Psalm. XXIX.

La *aliteración* consistía en la repetición de las consonantes al principio de cada palabra. Ejemplo:

O Tite, tute, Tati tibi tanta tyranne tulisti.

(Ennio.)

El *clásico*, se fundaba en la *cantidad* de las sílabas que reunidas formaban pies. Ejemplo:

Arma, virumque cano, Trojæ qui primus ab oris.

(Virg.—Eneida.)

El *moderno*, tiene como elementos principales el número de sílabas y los acentos. Ejemplo:

Pero elevóse con su verde cima.

(Herrera.)

¿De qué sirve á mi belleza  
La riqueza?

(Arolas.)

La métrica castellana tiene dos clases de elementos: 1.º Esenciales.—2.º Accidentales.

Los esenciales son: el *número de sílabas* y el *acento*: los accidentales; las *pausas* y la *rima*.

El *número de sílabas*, dá nombre á las diversas clases de versos castellanos y es á lo que principalmente se atiende para su medida.

Para contar las sílabas hay que tener en cuenta, la *terminación del verso* y las *licencias métricas*.

Por la *terminación del verso* se llaman *agudos*, los que concluyen con una palabra que

esté acentuada en su última sílaba; *graves*; si lo está la penúltima, y *esdrújulas*, si la antepenúltima. En el verso *grave* se cuentan todas las sílabas, en el *agudo* una más, y en el *esdrújulo* una menos. Ejemplos:

*Grave*.—Yo ví del rojo sol la luz *serena*.

Argüjo.

*Agudo*.—A vos el apuesto complido *garzón*.

Moratin.

*Esdrújulos*.—El ver la ausencia *crónica*

De su doctor *científico*.....

Ventura de la Vega.

Las *licencias métricas*, son ciertas supresiones, adiciones ó combinaciones aplicables á la medida del verso, y de que el poeta se vale por necesidad en algunas ocasiones.

Las de *supresión* se llaman: *aféresis*, si quita letras ó sílabas al principio de la palabra; *síncopa*, si las suprime en el medio, y *apócope* si al fin. Ejemplos:

*Aféresis*.—Un tiempo escucharon

*Londra* y *Colorín*.

Iglesias.

*Síncopa.*—Baste que tus *perfetas*.

Garcilaso.

*Apócope.*—*Cualquier* que para huir ánimo tiene.

Fr. L. de León.

Las de *adición*, son: *protesis* si añade una letra ó sílaba al principio; *epéntesis*, si al medio, y *paragoje*, si al fin. Ejemplos:

*Prótesis.*—*Asentado* en las sus tierras.

Rom.

*Epéntesis.*—Y *Mavorte* dudoso se oscurece.

Herrera.

*Paragoje.*—¡Ay mísero de mí! ¡Ay *infelice!*

Calderón.

Las de *combinación* reciben los nombres de *sinalefa*, cuando reúne dos vocales que terminan y empiezan dos palabras seguidas, en un sonido; la sinalefa se llama doble si empieza una palabra con *h* ó hay un digtongo: *sinéresis*, que hace un diptongo de dos vocales que no le forman: *diéresis* si separa dos vocales que forman diptongo. Ejemplos:

*Sinalefa.*—¿Temes acaso que te se iguale

*Nada son* los mundos que el sol pasea?

Zorrilla.

*Sinéresis.*--Temblando los pequeños confundidos  
Del *impío* furor suyo.

Herrera.

*Diéresis.*-Y entre sus pardas *ruinas*  
Resonará mi plegaria.

Martínez Monroy.

Úsanse también en las oraciones, para la exacta medida del verso, las licencias gramaticales ó faltas de concordancia y construcción de que hicimos mérito en la lección XXV.

Las licencias métricas no deben usarse caprichosamente, sino con discernimiento y medida.

El *acento* es también un elemento esencial en nuestra métrica. *Acento*, es la intensidad del sonido, ó sea la fuerza mayor ó menor con que pronunciamos las palabras que lo llevan. Tan esencial es el acento que alterando su colocación en las sílabas no resulta verso. Ejemplo.

Mares de luz circundan tu cabeza.

Zea.

Si dijéramos:

*Circundan tu cabeza mares de luz;*

no sería verso, á pesar de tener las mismas sílabas.

La *cesura*, tal como la entendieron los clásicos antiguos, no existe en nuestra métrica. La *pausa de cesura* hoy no consiste mas que en suspender el sentido, ó en dividir el verso en dos partes iguales ó desiguales, llamadas *hemistiquios*. Ejemplo:

Y derramó su manto de púrpura brillante  
Y reflejó en las aguas, su sombra y su color.

Seigas.

La *rima* es un elemento accidental de la versificación. Consiste en la igualdad de terminación de las palabras, desde la última sílaba acentuada. Se llama *perfecta*, si son iguales todas las letras, é *imperfecta*, si sólo las vocales. Ejemplos:

*Perfecta.*

De ilustres hijos el linaje *santo*  
Del cielo el gozo y del infierno el *llanto*.

P. Hojeda.

*Imperfecta.*

A mis soledades voy,  
De mis soledades vengo,  
Porque para andar conmigo  
Me bastan mis pensamientos.

Lope de Vega.

Las reglas que deben observarse son las siguientes: 1.<sup>a</sup> Evitar los términos vulgares, como, *gloria, historia, memoria, prudente, mente*, etc.—2.<sup>a</sup> Tener siempre en cuenta la sílaba acentuada, haciendo caso omiso de las intermedias en la asonancia. Ejemplo:

Yo voy á arreglar los bártulos,  
Porque si duermo esta noche  
En casa será milagro,

García Gutiérrez.

3.<sup>a</sup> Que no se mezclen palabras que sean asonantes en los versos consonantados. Ejemplo:

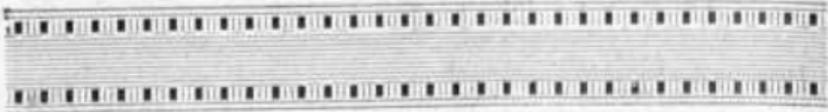
Si el agua te es placentera.  
Hay allí fuente tan *bella*  
Que, para ser la primera  
Entre todas, solo espera  
Que tú te laves en *ella*.

Gil Polo.

4.<sup>a</sup> Que permanezca el mismo asonante en toda la composición.

5.<sup>a</sup> Como regla general deben evitarse los *ripios* ó sea el intercalar en el verso palabras inútiles.





## LECIÓN XXVII

Versos castellanos: su clasificación. — Versos de arte menor: sus reglas.—Versos de arte mayor: sus reglas.—Ejemplos.

Los versos castellanos se dividen por el número de sílabas de que constan, en versos de *arte menor* y de *arte mayor*.

Los de *arte menor*, comprenden desde el verso de dos sílabas al de nueve.

Los de *dos sílabas*, llevan el acento en la primera; *los de tres*, en la segunda; *los de cuatro*, en la primera y tercera.

Los versos de dos y tres sílabas, son más bien hemistiquios de versos de cuatro y seis sílabas. Ejemplos:

*De dos sílabas.*

Leve.  
Breve  
Són.

Esproncada.

*De tres.*

Saltó.  
Pasó.  
Con bién.

Zorrilla.

*De cuatro.*

A una mona  
Muy taimada  
Dijo un día  
Cierta Urraca.

Irfarte.

Los de *cinco* sílabas, llamados también *adónicos*, suelen acompañar á los de once: llevan siempre acentuada la primera sílaba Ejemplos:

*Sueltos.*

Mover á llanto  
Ya sólo puedo,  
Con los suspiros  
Que dá mi pecho.

Arólas.

*Mezclados.*

Quísome un tiempo, más agora temo,  
Temo sus iras.

Villegas.

Los de *seis*, llevan el acento en la segunda y quinta; los de *siete*, en la segunda y cuarta; los de *ocho*, generalmente en las impares y en particular en la tercera; á veces también acen- túan la segunda y cuarta. Los de *nueve*, son poco usados y tienen el acento en la segunda y quinta. Ejemplos:

*De seis.*

Noches son los años,  
La niñez aurora.

Esquilache.

*De siete.*

Veloz en la carrera,  
Al templo te adelantas.

Moratin.

*De ocho.*

La mañana de San Juan,  
Al punto que alboreaba.

Romancero.

*De nueve.*

Creyóse su mente perdida  
En tierra jamás conocida,  
Región de otra luz y otra vida,  
De atmósfera limpia é igual.

Zorrilla.

Los de *arte mayor* comprenden los versos desde diez á diez y seis sílabas. La mayor parte de ellos no son más que la duplicación de los de arte menor.

Los de *diez* sílabas equivalen á dos de cinco, ó á uno de seis y otro de cuatro, llevando la cesura después de la quinta y sexta sílaba respectivamente, y formando dos hemistiquios iguales ó desiguales. Ejemplos:

- 1.º Noche terrible, llena de gloria,  
Llena de sangre, llena de horror.

Arriaza.

- 2.º Yo adivino en quien piensa esta noche,  
El que tiene algo suyo en el mar.

Ruiz Aguilera.

El de *once* sílabas ó *endecasílabo*, es el más excelente y sonoro de los versos castellanos; se llama también *heróico* por usarse en las composiciones de más elevada entonación. Recibe el nombre de *sáfico* cuando forma una estrofa con los de cinco. Varía mucho la colocación de los acentos en este metro, lo cual le dá mayor flexibilidad y armonía; generalmente acentúa la sexta y octava, con una pausa después de la quinta. Ejemplos:

- 1.º El dulce soplo de Favonio en tanto  
Hinche las velas del bajel ligero.....

J. N. Gallego.

- 2.º Tu casto lecho y tus ilustres lares  
Siembra de flores.

Jovellanos.

Los versos de *doce* sílabas equivalen á dos de seis; los de *catorce* ó *alejandrinos*, á dos de siete. Ejemplos:

*De doce sílabas.*

A tí, Diego Pérez Sarmiento, leal,  
Cormano, et amigo, et firme vasallo.....

Alonso el Sabio.

*De catorce.*

Vagué por mar y tierra cual pájaro canoro,  
Que al viento dá gorgeos de interminable son.

Zorrilla.

Los de *trece*, *quince* y *diez y seis* sílabas son poco usados. Iriarte, Zorrilla y la señora Avellaneda han compuesto algunos de estas clases. Ejemplos:

*De trece.*

Y aún la pena que el alma destroza profunda  
Se suspende mirando tu marcha triunfal.

*De quince.*

Que el plácido soplo que al suelo cansado restaura,  
El último aliento del pecho doliente apágase.

*De diez y seis.*

Y aunque hiera mis ojos cansados por largo desvelo,  
Adquiera que lleguen triunfantes tus sacros loores.

Sra. Avellaneda.





## LECCIÓN XXVIII.

Combinaciones métricas: su clasificación.—Reglas de las combinaciones métricas consonantadas.—Ejemplos.

Llámanse *combinaciones métricas* las diversas maneras de concertar los versos, y á las agrupaciones que forman de determinado número de versos se dá el nombre de *estrofas*, *estancias* y *coplas*.

Las combinaciones métricas castellanas se clasifican en *consonantadas*, si sus versos tienen rima perfecta, y *asonantadas*, si la rima es imperfecta.

Las combinaciones en *consonante* son las siguientes:

*Pareado.* Dos versos rimados entre sí.  
Ejemplos:

Y de la blanca espuma que *movieron*,  
Las cristalinas ondas se  *cubrieron*.

Garcilaso.

Más tengo en los *pulmones*  
Todo el vigor que falta á mis *razones*.

Jovellanos.

*Terceto.* — Tres versos endecasílabos que conciertan, primero con tercero y el segundo libre; combinándose varios tercetos riman el segundo del primer terceto, con el primero y tercero del siguiente. Esta misma combinación de versos menores, se llama *tercerilla*. Ejemplos:

En las tinieblas lucen las *estrellas*;  
A vueltas de los cardos nacen flores,  
Y entre agudas espinas, rosas *bellas*.

L. L. de Argensola.

*Tercerilla.* — Harta de paja y *cebada*,  
Una mula de alquiler,  
Salía de la *posada*.

Iriarte.

*Cuarteto.* — Cuatro versos de arte mayor combinados el primero con el cuarto y el segundo con el tercero; si alternan los versos para rimar se llama *serventesio*, y si son de ocho sílabas; *redondilla*, cuando riman como el cuarteto, y *de rima cruzada* si como el serventesio. Ejemplos:

*Cuarteto.*

No me mueve, mi Dios, para *quererte*  
El cielo que me tienes prometido,  
Ni me mueve el infierno tan temido  
Para dejar por eso de *ofenderte*.

(Santa Teresa de Jesús (1).

*Serventesio.*

Triste ciprés que entre las nubes *meces*,  
La oscura cima y tu letal verdor;  
Tú, que obeliseo de aflicción *pareces*,  
Al cielo eleva mi infeliz clamor.

(Arriaza.)

*Redondilla.*

Más todo en vano *artificio*,  
Presto me dicen mis males  
Que han de faltar los puntales  
Y allanarse el *edificio*.

(B. de Alcázar.)

---

(1) Este soneto se atribuye por unos autores á Santa Teresa de Jesús, por otros á San Francisco Javier, y por otros á Fray Juan de los Angeles.

*Id. de rima cruzada,*

Guarde para su regalo  
Esta sentencia un autor:  
Si el sábio no aprueba, malo!  
Si el necio aplaude, peor!

Iriarte.

*Quintilla.* — Cinco versos octosílabos que riman de diversos modos: cuando los versos son de arte mayor se llama *quinteto*. Ejemplos:

*Quintillas.*

Ven conmigo al bosque *ameno*  
Y al apacible sombrío,  
De olorosas flores *lleno*,  
Do en el día más *sereno*  
No es enojoso el estío.

(Gil Polo.)

Ya recordareis de *mí*  
Cuando á la guerra llegué,  
En hora menguada *fui*.  
Que el alma entera dejé  
Cuando á la guerra *partí*.

(N. Serra.)

*Quinteto.*

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.)

*Sestina.*—Seis versos endecasílabos alternados los cuatro primeros y pareados los dos últimos. Las hay también de versos menores. Ejemplos:

Más no les falta con quietud *segura*  
De varios bienes rica y sana vida,  
Los anchos campos, lagos de agua *pura*,  
Las cuevas, la floresta divertida,  
Las presas, el balar de los *ganados*,  
Los apacibles sueños no *inquietados*.

(M. Moratín.)

Manso *arroyuelo*  
Sierpe de plata,  
Perlas desata,  
Corre en el *suelo*,  
Mientras desata  
Nubes del *cielo*.

(Arolas.)

*Octava real.*—Ocho versos de once sílabas, alternados los seis primeros y pareados los dos últimos. Si los versos son de doce sílabas y conciertan primero con cuarto, quinto y octavo, el segundo con el tercero, y el sexto con el séptimo, recibe la combinación el nombre de *copla de arte mayor*. Cuando los versos son menores y conciertan generalmente el cuarto con el octavo, el segundo con el tercero, y el sexto con el séptimo, se llama *octavilla*. Ejemplos:

*Octava real.*

Nadie puede llamarse *venturoso*  
Hasta ver de la vida el fin *incierto*,  
Ni está libre del mar *tempestuoso*  
Quien surto no se vé dentro del puerto.  
Venir un bien tras otro es muy *dudoso*  
Y un mal tras otro mal es siempre cierto,  
Jamás próspero tiempo fué *durable*,  
Ni dejó de durar el *miserable*.

(Ercilla.—La Araucana.)

*Copla de arte mayor.*

La flor de lindeza donaire é *mesura*  
En ella se adunan, la bien pareciente,  
De rojos corales, su boca riente,  
Sobrando á la nieve su tez en *albura*,  
La luz de sus ojos espléndida é *pura*  
La voz falagosa, gentil su ademán:  
Florinda, la causa del nueso desmán  
Non ovo tal gesto, nin tal *apostura*.

(L. F. Moratin.)

*Octavilla.*

Su vida era en aquel punto  
Un éxtasis delicioso,  
Era un sueño luminoso,  
Un deliquio *celestial*;  
Un dulce anonadamiento  
En que nada la oprimía  
Y en donde nada sentía  
Profano ni *terrenal*.

Zorrilla.

*Décima ó espinela*, invencion de Vicente Espinel, poeta del siglo XVI, es una combinación de diez versos octosílabos concertados el primero con el cuarto y quinto, el segundo con el tercerõ, el sexto con el séptimo y décimo y el octavo con el noveno. Ejemplos:

Tú, Dios, formaste al *crear*  
Del Universo el *palacio*,  
Con un suspiro, el *espacio*,  
Con una lágrima, el *mar*;  
Y queriéndonos *probar*  
Que el que te adora te *alcanza*,  
Como en señal de *bonanza*  
Has dibujado en el *cielo*  
La *aurora*, que es el *consuelo*,  
Y el iris que es la *esperanza*.

J. Velarde.—Dios.

*Soneto*.—Consta de catorce versos endecasílabos que forman dos cuartetos y dos tercetos; pueden\* combinar los tercetos de varios modos. Cierta número de versos adicionados á los catorce se llama *estrambote*. Ejemplos:

Un soneto me manda hacer *Violante*  
Y en mi vida me he visto en tal aprieto,  
Catorce versos dicen que es soneto;  
Burla, barlando, van los tres *delante*.  
Yo pensé que no hallara *consonante*,

Y estoy á la mitad de otro cuarteto:  
Mas si me encuentro en el primer terceto,  
No hay cosa en los cuartetos que me *espante*.  
Por el primer terceto voy *entrando*  
Y aún parece que entré con pie derecho,  
Pues fin con este verso le voy *dando*.  
Ya estoy en el segundo y aún sospecho  
Que estoy los trece versos *acabando*:  
Contad si son catorce, y está hecho.

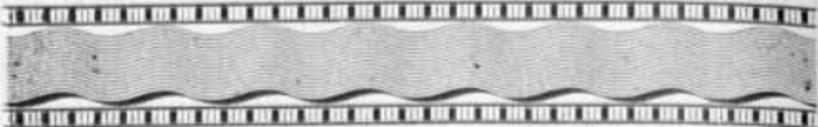
(Lope de Vega.)

*Silva*.—Es la mezcla de endecasílabos y eptasílabos consonantados, que riman al arbitrio del poeta. Ejemplo:

Pura, encendida rosa,  
Émula de la llama  
Que sale con el *día*,  
¿Cómo naces tan llena de *alegría*  
Si sabes que la edad que te dá el *cielo*  
Es apenas un breve y veloz *vuelo*?

(F. Rioja.)





## LECIÓN XXIX

Combinaciones métricas asonantadas.—Reglas.—Verso libre: dificultad de su ejecución.—Estrofas líricas.—Ejemplos.

Las principales *combinaciones asonantadas* son las que siguen:

*Romance*.—Es una serie de versos que riman alternados y conservando el mismo asonante en toda la composición. Suelen dividirse en estrofas de cuatro versos. Se clasifica este metro: en *romance propiamente dicho*, si los versos son octosílabos; *heróico* si de once sílabas, y *romancillo* si menores de ocho. Es el

metro propio de la poesía popular española y se emplea en gran número de composiciones poéticas. Ejemplos.

*Romance.*—Hola, hidalgos y escuderos  
De mi alcurnia y mi *blasón*,  
Mirad como bien nacidos  
De mi sangre y casa en *pró*.  
Esas puertas se defiendan  
Que no ha de entrar, vive *Dios*,  
Por ellas quien no estuviese  
Más limpio que el mismo *sol*.

(Duque de Rivas.)

*Romancillo.*—Alexi á mi puerta  
Se pone á *cantar*  
Y no le respondo,  
Por ver lo que *hará*, etc.

(Iglesias.)

*Endecha real.*—Combinación de tres versos de siete sílabas y uno de once, concertando los pares. Ejemplo:

Aplaca, rey augusto,  
Aplaca ya tus *manes*  
Y escucha de tus hijos  
Los tristes ecos y sentidos *ayes*.

(Martinez de la Rosa.)

La *seguidilla* consta de siete versos de siete y cinco sílabas que conciertan el segundo con el cuarto y el quinto con el séptimo. Los tres últimos versos se llaman *estribillo*. Ejemplos:

Quien vive sin amores  
Muriendo *vive*;  
Que es la vida sin ellos  
Sol sin *eclipse*,  
Fuente sin *agua*,  
Arbolito sin fruto,  
Cuerpo sin *alma*.

(Trueba.)

*Seguidilla consonantada.*

Tras tí cruzar un bulto  
Ví por la *alfombra*;  
Ciego el puñal sepulto  
Y era tu *sombra*.  
¡Cuánto, *insensato*  
Te amo, que hasta de celos  
Tu sombra *mato*.

(Campoamor.)

*Cuarteta*.—Es el nombre vulgar que se dá á una combinación de cuatro versos octosílabos que tienen concertados los pares. Ejemplo:

Cantar que del alma sale  
Es pájaro que no *muere*,  
Volando de boea en boca,  
Dios manda que viva *siempre*.

(Ruiz Aguilera.)

El *verso suelto ó libre* es usado generalmente para las traducciones clásicas de la antigüedad. Es el de más difícil ejecución y para el que se necesita más habilidad, pues fácilmente degenera en monótono y prosáico. Ejemplo:

Si alguna vez á mi dolor se presta  
Benigno el sueño con amigas alas,  
Hijo de la callada, húmeda noche,  
Al fatigado espíritu aparece  
De mi partida el infeliz instante.

(L. F. Moratín.)

Las *estrofas líricas* son *asonantadas* y *consonantadas*, según que sus versos tengan rima perfecta ó imperfecta. Las principales son: la *estancia* mezcla de endecasílabos y eptasílabos que forman estrofas de determinado número de versos; la *lira* que consta de cinco versos, el segundo y quinto endecasílabos y el primero tercero y cuarto de siete sílabas, concertando el primero con el tercero y el segundo con el cuarto y quinto; la *estrofa sáfica*, tres de once y uno de cinco, y otras muchas que sería prolijo enumerar. Ejemplos:

*Lira.*—Por tí como solía  
Del áspero caballo no *corrige*  
La furia y gallardía,  
Ni con freno le *rige*,  
Ni con vivas espuelas ya le *aflige*.

(Garcilaso.)

*Estrofa sáfica.*—Dulce vecino de la verde selva,  
Huésped eterno del abril florido,  
Vital aliento de la madre Venus,  
Céfiro blando.

(Villegas.)

*Estancias.*—Voz de dolor y canto de gemido  
Y espíritu de miedo envuelto en *ira*,  
Hagan principio acerbo á la memoria  
De aquel día fatal aborrecido  
Que Lusitania mísera *suspira*  
Desnuda de valor, falta de gloria.  
Y la llorosa historia  
Asombre con horror funesto y *triste*  
Desde el áfrico Atlante y seno ardiente  
Hasta dó el mar de otro color se *viste*,  
Y dó el límite rojo del Oriente  
Y todas sus vencidas gentes *feras*  
Ven tremolar de Cristo las *banderas*.

(Herrera.)

*Coplas de pie quebrado.*

Las justas y los torneos,  
Paramentos, bordaduras  
Y cimeras.  
¿Qué son sino devaneos?  
¿Qué fueron sino verduras  
De las eras?

(J. Manrique.)

La lectura de los buenos poetas dará á conocer las múltiples combinaciones y agrupaciones ó estrofas que pueden hacerse con los versos castellanos.





## LECCIÓN XXX

Clasificación de las composiciones poéticas.—Poesía lírica: su fondo: su forma.—Clases de composiciones líricas.—Oda: sus especies.—Reglas de cada una de ellas.—Modelos.

La poesía se divide: en *lírica*, *épica*, *dramática* y *mixta*. La *lírica* tiene un carácter *subjetivo* y es la bella manifestación de los sentimientos del poeta ó como la definía Schelegel «la harmónica expresión de los movimientos del alma»; la *épica* es de carácter objetivo y manifiesta la belleza que encierra un hecho memorable é interesante: la *dramática* es la

manifestación de la belleza que encierra la vida de la sociedad. La *mixta* comprende aquellas composiciones que, por su carácter especial, no pueden incluirse en ninguno de los tres géneros anteriores.

En la poesía lírica tenemos que estudiar. 1.º El fondo. 2.º La forma. 3.º Las especies de composiciones.

El fondo de la composición lírica son los sentimientos del poeta; mas téngase en cuenta que no han de ser únicamente los personales, sino todos aquellos que viven, digámoslo así, en la sociedad, y á los que el poeta, apropiándose-los, dá nueva forma; así canta á los sentimientos religiosos, á las desgracias y sucesos funestos de la familia y de la patria. El poeta tiene algo de filósofo y sus versos no han de ser nunca *inopes rerum, nugæque canoræ*, por que entonces, como dice un escritor, «entre mirtos y doradas granadas, correrá sin tino.»

Respecto á la *forma interna* debe tener las condiciones asignadas á las obras poéticas en general, si bien la unidad no debe reflejarse tanto como en otras composiciones; tampoco las ideas tienen tan íntimo enlace por lo mismo que en los raptos de entusiasmo, la fantasía aparentemente en desorden, suprime las

ideas intermedias, dando lugar principalmente en la oda, á lo que se llama *bello desorden*. Todo nace del sentimiento más que del arte y á él se ha de acomodar también el *plan* de la composición.

La *forma externa expositiva* es por lo general, la *enunciativa*. La *expresiva* admite muchas variaciones habiendo adoptado muchas clases de versos y empleado infinitas combinaciones métricas. En su lenguaje debe resplandecer la armonía, porque sabido es que esta clase de poesía nació con la música.

Las composiciones líricas más notables son: *la oda, el gía, canción, cantata, letrilla, epigrama, madrigal, balada y dolora*.

Las estudiaremos separadamente no sin antes advertir que es difícil reducir á clasificación exacta los sentimientos, y por tanto las composiciones que los expresan.

*Oda*, palabra que significa canto, es una composición lírica que expresa el entusiasmo.

Las odas pueden clasificarse: en *sagradas ó religiosas, heróicas, filosóficas y anacreónticas ó amorosas*.

Las *odas sagradas*, son la manifestación del entusiasmo que inspiran las grandezas de la religión. La majestad y elevación de los pensa-

mientos y la ternura de sentimiento y vehemencia de afectos, son sus notas características.

Las *heróicas*, expresan el entusiasmo que excitan las grandes hazañas y portentosas invenciones. Están caracterizadas por la magnificencia del lenguaje, la sublimidad de las imágenes y la energía del pensamiento.

La *filosófica ó moral*, canta el sentimiento que inspira la tranquilidad y dulzuras de una vida sin tacha. Como cualidades principales se le asignan los pensamientos profundos y bellos y la expresión tranquila del sentimiento.

La oda *anacreóntica*, á la que dió su nombre Anacreonte, poeta griego, expresa el sentimiento inspirado por la satisfacción del amor y los placeres sensibles. La gracia y delicadeza son las cualidades que la acompañan. Los versos de siete sílabas en forma de romancillos, el metro más usado.

Como variedades de la oda pueden contarse los *himnos*, que si son religiosos, corresponderán á la oda sagrada, y si patrióticos, á la heróica.

Como modelos de odas pueden citarse entre los griegos, las de Píndaro y Anacreonte; en-

tre los hebreos, los salmos de David; entre los latinos, las de Horacio y entre los españoles las de Herrera, Fray Luis de León, Meléndez Valdés, Argensola, Rioja, Villegas, Quintana, Gallego y Martínez de la Rosa.



---

---

## LECCIÓN XXXI

Poemas líricos (continuación).—Elegía: su división: sus reglas.—Canción: cantata: letrilla: preceptiva de estas composiciones.—Modelos.

La *elegía* ó canto lúgubre, es la manifestación bella del sentimiento inspirada por las desgracias ó sucesos adversos.

Dedicada en los primeros tiempos á cantar los sentimientos tristes producidos por las desgracias privadas, tomó más tarde un carácter público y cantó en sentida queja los desastres de las naciones, llegando por fin á ser la manifestación de los pesares, contrariedades y hasta de las satisfacciones amorosas. Horacio,

en su Epístola, nos indica su origen y el metro que los latinos empleaban en estas composiciones.

Puede ser *interna ó privada y heróica*, según que cante el poeta desgracias privadas ó sociales. La primera es menos elevada que la segunda: esta se acerca más á la oda. Tanto las de una como las de otra clase, han de expresar la espontaneidad del sentimiento: si éste se exagera puede degenerar en ridículo; las gracias y los chistes no pueden ser nunca la expresión del dolor.

Los clásicos antiguos emplearon como metro los dísticos de exámetro y pentámetro. Los poetas castellanos casi siempre el terceto.

Los Trenos de Jeremías entre los hebreos, son el mejor modelo. Entre los griegos y latinos se distinguieron Simonides, Calimaco, Tibulo, Catulo, Propercio y Ovidio; entre los españoles, Jorge Manrique, Garcilaso, Herrera, Rioja, Mocratín, Gallego y Martínez de la Rosa.

¶ La palabra *canción* se toma en literatura en un sentido tan vago, que casi es imposible determinarla. Algunos la consideran como una especie de oda. En nuestra literatura se tomó la canción de la poesía italiana, pero su origen

es provenzal. Daban los provenzales este nombre, según el Sr. Balaguer, á «una obra de cinco ó seis coplas y destinábase principalmente á tratar de amor ó de alabanza en términos dulces y gratos.» el nombre de canción entre los provenzales fué genérico; después designó la poesía erótica y la sagrada. Bernardo de Ventadour, Daniel y Giraldo Borneil, fueron sus principales cultivadores. En Italia, Petrarca la elevó á su mayor altura, como entre los provenzales Ausias March. En España, á más de las famosas Cántigas de Alfonso el Sábio, existen los cancioneros del siglo XV y las canciones lindísimas de los poetas de los siglos XVI y XVII, Mira de Amescua, la Torre y Fray Luis de León. Se distinguen de la oda por ser más ligeras y de entonación menos elevada. En los cancioneros se vé usada la copla de arte mayor y la estrofa de ocho; nuestros líricos de siglos posteriores la mezcla de encasílabos y eptasílabos.

*Cantata.*—Es un poema lírico que se compone para ponerse en música. Consta de dos partes: un recitado y árias, dúos ó coros. Su forma es narrativa y enunciativa. Metastasio, poeta italiano del siglo XVIII escribió notables obras de este género. Entre nosotros pue-

den citarse como modelos las de Moratín, V. de la Vega y García Gutiérrez.

*Letrilla.*—Es una composición lírica, generalmente de carácter festivo, dividida en estrofas en cuyo final se repite el mismo pensamiento. Se clasifican en *satíricas* y *eróticas* ó *amorosas*. Las condiciones que debe reunir son gracia y facilidad: la metrificacón es muy varia. Juan de la Encina, Hurtado de Mendoza Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Villegas, Iglesias, Meléndez, Iriarte y Bretón de los Herreros, han sido sus principales cultivadores.





## LECCION XXXII.

Composiciones líricas (continuación).—Soneto: sus clases y condiciones.  
—Madrigal.—Epigrama: sus reglas.—Romance: su caracter: su clasificación.—Balada:—Dolora: sus reglas.— Modelos.

*Soneto*, es un poema lírico de corta extensión y asunto vario, que desarrolla un solo pensamiento.

Se dividen en varias clases, según el asunto y la forma de exposición. Las condiciones esenciales son dos: que aparezca la personalidad del poeta, y que haya unidad en el pensamiento. Sin que sea fácil componer un buen

soneto se cree por todos exagerado el dicho de Boileau «un soneto sin defecto vale tanto como un largo poema.» En España fué introducido por el Marqués de Santillana y pueden citarse como modelo los de los hermanos Argensola, Arguijo, Lope de Vega, Góngora, Calderón, Melendez, Arnao, Lopez García y M. del Palacio.

*Madrigal.*—Es un poemita lírico, generalmente erótico, que se distingue por su ternura y delicadeza. La combinación métrica es la silva. Góngora, Gutierrez de Cetina, Luis Martín, Pedro Quiros, Doña Feliciana Enriquez de Guzman y, en nuestros tiempos, D. Antonio Arnao, tienen bellísimas composiciones de este género.

*Epigrama.*—Entre los griegos se designaron con esta palabra las inscripciones grabadas en los monumentos públicos, sepulcros, etc., así, por ejemplo, la que se grabó en la piedra conmemorativa de la batalla de las Termópilas. Hoy se designa con este nombre *una composición poética de corta extensión y asunto vario que se distingue por la agudeza é ingenio.* Su objeto es generalmente satirizar ó excitar la risa. Tiene dos partes, la exposición del asunto y el desenlace del mismo. Los hay de

varias clases por lo mismo que su asunto puede ser múltiple. La brevedad, el interés y la agudeza son sus condiciones. El epigrama, como dice muy bien un ilustrado compañero, «es planta indígena en tierras de España.» Ya en el siglo XV, hay vestigios epigramáticos. Los poetas más distinguidos fueron entre nosotros Alcázar, Castillejo, Lope de Vega, Polo de Medina, Esquilache, Iglesias, los Moratines y otros. Marcial, también español, aunque escribió en latín, es el verdadero autor del epigrama latino: escribió 1.500 de estas composiciones.

*Romance.*—Esta palabra tiene tres acepciones: 1.<sup>a</sup> La de idioma procedente de la baja latinidad.--2.<sup>a</sup> Combinación métrica.--3.<sup>a</sup> Composición poética de carácter, asunto y forma varia. El romance es la poesía verdaderamente popular de España. Se han hecho múltiples clasificaciones de los romances tanto por su asunto, cuanto por la época histórica que retratan ó sea divisiones específicas y cronológicas. La generalmente adoptada es: en *históricos*, que cantan los hechos más gloriosos de nuestra historia; *caballerescos*, que nos describen las costumbres caballerescas; *moriscos*, que nos narran los sentimientos, creencias y

gustos del pueblo árabe; y *varios*, que comprenden todas las demás composiciones de esta clase, desde los doctrinales hasta los satíricos.

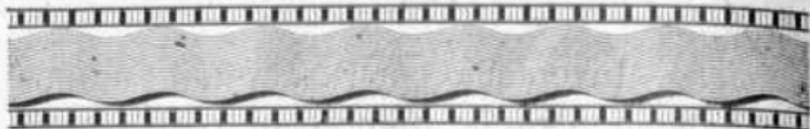
Su carácter es épico-lírico; su forma generalmente narrativa por más que siempre deja verse la personalidad del poeta. El metro es el octosílabo.

Los romances coleccionados se conocen con el nombre de romanceros. Como modelos pueden citarse los romances del Cid llamados por Hegel, «hermoso collar de perlas,» los del conde Fernan-Gonzalez, Infantes de Lara, etcétera, y sus cultivadores más notables, Juan de la Cueva, Góngora, Quevedo, el Duque de Rivas, Zorrilla y otros.

*Balada.*—Poema lírico narrativo que refiere un hecho ó canta un sentimiento profundo. Es el canto popular de los pueblos del Norte; también se conoció por los trovadores como canto de danza. Hoy la balada se cultiva principalmente por los alemanes y es continuación de la antigua, si bien más ingeniosa y de formas más bellas. Goethe, Schiller y Valand son sus cultivadores. En España también se han hecho ensayos por algunos poetas modernos, entre otros Ruiz Aguilera.

*Dolora*—Inventada por D. Ramón Campoamor, dánla algunos autores el carácter de balada, otros el de madrigal y no faltan los que aseguran que es mixta de anacreóntica y epigrama. Su autor la define: «una composición en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica.» La *dolora* es, pues, una composición lírica; su fondo lo constituyen dos elementos: la belleza del sentimiento y la verdad filosófica; su carácter distintivo es el contraste; en casi todas ellas hay una antítesis ó una paradoja. La forma interna encierra casi siempre una acción. Su forma expositiva es múltiple; las hay *enunciativas*, *narrativas*, *descriptivas*, *dialogadas* y *epistolares*. Los metros de que el autor se ha valido son muchos y muy varios, desde los menores hasta los de catorce sílabas y en combinaciones, desde la redondilla al soneto. Existieron en España *doloras* desde siglos anteriores, pero á Campoamor se debe la gloria de haberlas dado nombre y reducir á sistema los ensayos hechos por otros poetas de pasados tiempos.





## LECCIÓN XXXIII.

Poesía épica: su definición: su objeto y fin: sus caracteres: su importancia.—Fondo de la poesía épica.—Forma interna. Acción épica: su definición: su carácter: su necesidad.—Cualidades de la acción épica.—Unidad: ¿excluye los episodios? ¿son necesarias las tres unidades?—Integridad.—Grandeza.—Interés.—Estudio y reglas de estas cualidades.

*Poesía épica*, es la manifestación de la belleza que encierra un hecho memorable é interesante para un pueblo ó para la humanidad.

Su objeto es expresar la belleza objetiva: su fin excitar la admiración por medio de los grandes hechos que narra.

Los caracteres distintivos de la poesía épica son: 1.º desarrollar los caracteres por medio de acciones; 2.º no aparecer en ella predominando los sentimientos del poeta; 3.º tener mayor elevación y dignidad que ninguna clase de poesía.

La importancia y utilidad de la poesía épica se deduce observando: que canta los hechos y héroes más grandes y de más interés para la sociedad entera, haciendo aparecer ante nuestra vista las más sublimes virtudes para que nos sirvan de modelo; que al propio tiempo nos presenta las ideas y sentimientos de un pueblo ó de una edad, describiéndonos sus costumbres, sus hechos heróicos, los lugares en que acaecieron, etc.; por eso la poesía épica en algunos pueblos, fué la primitiva historia, y á Homero se le llama padre de la historia griega, al par que de la poesía.

En la poesía épica tenemos que estudiar: 1.º El fondo. 2.º La forma. 3.º Las especies de composiciones épicas.

*El fondo* ó asunto, es la belleza de un hecho grande é interesante encarnado en un pensamiento capital: así por ejemplo, *la cólera de Aquiles* en la Iliada; *el establecimiento de Eneas en Italia*, en el poema de Virgilio.

La *forma interna*, comprende el desarrollo de la fábula y, por tanto, en esta parte hemos de estudiar; 1.º La acción. 2.º Los personajes. 3.º El plan del poema. En una y otros, de la misma manera que en el fondo, deben cumplirse las tres condiciones necesarias para que se refleje la belleza: *unidad, variedad y armonía*.

*Acción* en general, es la ejecución de las resoluciones de la voluntad humana.

*Acción*, literariamente considerada, es una serie de actos humanos enlazados entre sí y dirigidos á un fin determinado. La acción es uno de los principales elementos de la poesía épica.

Las condiciones asignadas á la acción son cuatro: 1.ª Unidad 2.ª Integridad. 3.ª Grandeza. 4.ª Interés.

La *unidad* consiste en que todos los hechos estén subordinados á uno principal de modo que produzcan la impresión de un todo.

La *sencillez*, que consiste en la menor complicación posible de los hechos, debe existir también en la poesía épica. Horacio no excluía la sencillez de la unidad, sino que las hacía compatibles: «*Quodvis sit simplex dumtaxat et unum.*»

Dentro de la unidad de la acción cabe la variedad de los *episodios*. Los episodios son las acciones secundarias, que podrían descartarse de la principal por innecesarias, pero que sirven para darle mayor belleza.

Los episodios deben ser: 1.º *Naturales* ó nacidos del mismo asunto del poema. 2.º *Proporcionados* á la extensión del poema. 3.º *Variados* ó que presenten escenas distintas de las anteriores y posteriores. 4.º *Interesantes y bellos*, por lo mismo que son innecesarios.

Como la acción épica es de gran extensión y se desarrolla en diversas épocas y países, no se consideran necesarias las unidades de lugar y tiempo.

La *integridad* consiste en que la acción sea total ó completa, es decir, que conste de principio, medio y fin. A estas tres partes se dan en el poema los nombres de *exposición*, *nudo* y *desenlace*. La *exposición* presenta los hechos que motiva la acción. El principio de la Iliada es la cólera de Aquiles contra Agamenon. El *nudo* le constituyen los obstáculos que se oponen al desarrollo de la acción. Los obstáculos deben ser dignos de la acción y tener la grandeza propia de ella. Los viajes de Eneas por Italia y la guerra con Turno forman el nudo

de la Eneida. El *desenlace* consiste en la consecución del propósito por la desaparición de los obstáculos. En el poema de Virgilio, es la constitución del reino de Eneas.

Acerca de si el desenlace debe ser feliz ó desgraciado, disputan los preceptistas: la mayor parte opinan que podrá ser de una ú otra clase, según lo exija la acción.

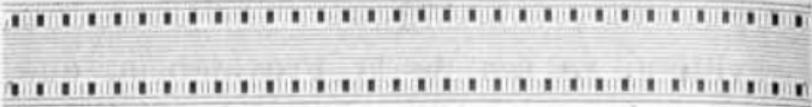
La *grandeza* consiste en que por la excelencia y novedad del asunto, las virtudes del héroe y los medios para desarrollar la acción, exciten nuestra admiración y eleven nuestro ánimo.

Los medios para conseguirlo, son principalmente, que el asunto no esté tomado de una época reciente, y la intervención de seres sobrenaturales. El *maravilloso* ó *máquina* puede ser de dos clases: *religioso* y *alegórico*. El primero comprende el *cristiano*, ó sea la intervención del verdadero Dios y sus ángeles; y el *pagano*, que es la intervención de las falsas divinidades. El *fantástico* ó *alegórico*, es la personificación de seres abstractos ó intervención de preocupaciones y supersticiones. El maravilloso cristiano lleva gran ventaja al pagano. «En el maravilloso cristiano, dice un escritor moderno, tiene lugar la intervención

maravillosa, ya sea de la Providencia, que dirige las acciones en la vida, ya de inteligencias celestes que guardan al hombre.» Comparando el maravilloso de la Iliada con el de la Divina Comedia y Jerusalem libertada puede comprobarse esta verdad.

El *interés*, exige que la acción refleje los sentimientos é ideas más queridas de un pueblo.





## LECCIÓN XXXIV

Personajes épicos; sus clases: necesidad del protagonista: importancia de los personajes secundarios.--Caracteres y costumbres de los personajes; reglas.--Plan del poema.--Forma externa: formas expositivas y expresivas del poema épico.

Se llaman *personajes* los individuos encargados de realizar la acción del poema.

Como la acción ha de cumplir la ley de la armonía y por tanto es, según acabamos de ver, una y varía al mismo tiempo, los personajes deben reflejar también estas condiciones. De aquí la necesidad de un personaje en que se concentre la unidad de la acción y de otros que representen la variedad.

Los personajes por la importancia que tienen en la acción se clasifican en *principales* y *secundarios*. Personaje principal ó *protagonista*, es aquel encargado de ejecutar la empresa principal y que se distingue de todos los demás, como Aquiles, en la Iliada, Godofredo, en la Jerusalem libertada. Los personajes *secundarios* tienen una importancia relativa, por lo mismo que su intervención representa la variedad y da lugar á una graduación general en la obra. Importante es el héroe, pero no lo son menos los que contribuyen á su gloria y al cumplimiento de su designio: si los suprimiéramos perdería la obra su belleza.

También pueden clasificarse los personajes en *históricos* ó *reales*, *tradicionales* y *fantásticos*, según se tomen de la historia, de la tradición, ó sean personificaciones abstractas; el Cid y Godofredo son ejemplo de los primeros el Fausto de Goethe, de los segundos; y la Beatriz del Dante, de los terceros.

Los personajes deben ser tantos, cuantos exija la acción. Deben presentarse en relación á la importancia que cada uno tenga y formando como un cuadro.

La pintura del carácter y costumbres de los personajes es de suma importancia. El *carácter*

es la predisposición natural á obrar de un modo determinado. *Costumbres* son los actos que constituyen nuestra manera general de obrar.

Los caracteres y costumbres de los personajes deben reunir las cualidades siguientes: *verdad, bondad, constancia y variedad.*

La *verdad* consiste en presentarlos, si son reales, como la historia y la tradición los ha transmitido; si ficticios, con la verosimilitud necesaria. También se refiere á esta cualidad lo relativo á la edad, educación, país y época de los personajes.

La *bondad* no consiste en una perfección absoluta sino en que se distingan los personajes por la elevación de sentimientos y grandeza del alma. Los que el poeta presenta como malos pecan por error ó movidos por una mala pasión. La *constancia* en el carácter, pide que no digan ni hagan nada en contradicción con el que hayan sido presentados.

La *variedad* exige que, además de tener cada personaje sus cualidades distintivas, se combinen con otras accesorias ó se presente una misma cualidad en distintos grados. Horacio en su epístola ad Pisonés, tantas veces citada, nos da preceptos de gran valor relati-

vos á esta materia, y los ilustra con preciosas descripciones y ejemplos. (V. Ep. ad Pis. vers. 115 al 130.)

El *plan* de la composición épica comprende la *introducción* y la *narración*. La introducción á su vez abraza tres partes: 1.<sup>a</sup> La *proposición*, en que se anuncia el asunto, debe ser breve y modesta no proponiéndose grandes cosas que luego no han de realizar y le hagan aparecer ridícula. *Parturient montes, nascetur ridiculus mus* (Hor. Ep.)

La *invocación* es la parte en que se implora el auxilio divino para llevar á cabo la obra.

La *causa* ó sea el punto de donde nace todo lo que va á referir. No debe buscarse una causa remota, ni mostrar grande aparato histórico, empezando la guerra de Troya desde el nacimiento de los dos gemelos.

La *narración* es la relación completa de los hechos que constituyen la acción. Puede hacerse: siguiendo el orden cronológico; ó saltando en medio de los sucesos y contando el personaje principal los anteriores.

La forma *expositiva* del poema es generalmente la *narrativa*, pero se usa con éxito la *descriptiva*, en algunas ocasiones, por ser recurso de gran valor para dar á conocer sucesos,

objetos, personas y lugares. Es notable la descripción del escudo de Aquiles en la Iliada.

Las formas *expresivas* comprenden el *lenguaje*, *estilo* y *versificación*.

El *estilo* y *lenguaje* deben corresponder á la grandeza de la obra; la sublimidad unida á la sencillez son sus cualidades características.

La *versificación* de las composiciones épicas griegas y latinas, fué el exámetro. En España se ha adoptado la octava real. Algunos autores creen que podrían emplearse la mezcla de metros para evitar la monotonía, y aún en algunos poemas se ha ensayado esta innovación, pero ninguna combinación ni metro tiene la regularidad y entonación que el endecasílabo y la octava real.

Respecto á la división material de la obra se hace en *cantos* ó *libros*.



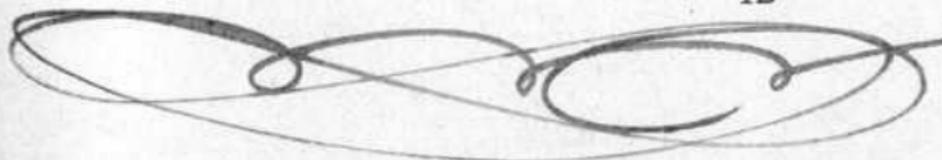


## LECCION XXXV.

Poemas épicos: su clasificación.--Poema épico-religioso: su objeto: condiciones de fondo y forma.--Poema épico-heróico: sus cualidades.--Poema filosófico-social: fondo y forma de esta composición.  
--Poema épico-naturalista: sus reglas.

La poesía épica se divide por el asunto en tres clases: *Epico-religiosa*; *épico-heróica* y *épico-naturalista*.

La inclinación constante de la naturaleza humana á ridiculizar hasta las acciones más heróicas dió origen á la parodia del poema, naciendo de aquí una clase de poemas conocidos con el nombre de *heroi-cómicos* ó *burlescos*.



Existen además composiciones de menor extensión que participan más del carácter épico y que se conocen con el nombre de *poemas menores*.

Históricamente considerada la poesía épica también suele dividirse, en *fragmentaria* y *artística*.

Hechas las clasificaciones generalmente admitidas, vamos á estudiarlas con separación, no sin antes advertir que Dios, la Naturaleza y el hombre, fuentes de inspiración del poeta, son el punto de partida para la clasificación fundamental en los tres grupos en que los dividimos.

*Poema épico-religioso*, es la manifestación de la belleza divina y de cuanto con ella se relaciona.

El *fondo* de esta clase de composición es la concepción de la belleza religiosa y sobrenatural.

La *forma interna* la constituye el asunto, los dogmas religiosos, las creencias populares, los prodigios realizados por Dios ó sus intermediarios. De aquí su división en *dogmáticos* é *históricos*; también puede ser *pagano* y *cris-  
tiano*.

Las formas *externas expositivas*, son: la *na-*

*rración y descripción.* Las *expresivas*, un estilo sublime, un lenguaje elevado y concreto y una verificación digna del poema.

Como modelos pueden citarse: El *Paraiso perdido*, de Milton; *La Mesíada*, de Klopstock; *La Cristiada*, del P. Hojeda.

Poema *épico-heróico* es una manifestación de la belleza histórica reflejada en un hecho grande é interesante para un pueblo ó para la humanidad.

El *fondo* le constituye la belleza histórica.

La *forma interna*, el asunto que puede ser un hecho ó hechos heróicos en los que sintetizan las ideas, sentimientos y creencias de un pueblo y se llama *epopeya*, como el *Ramayana* de Valmiki, la *Iliada* de Homero y la *Divina Comedia* de Dante; hechos históricos propiamente tales, y el poema se llama *heróico*, como la *Farsalia* de Lucano y la *Araucana* de Ercilla; hechos desfigurados ó aumentados por el trascurso del tiempo que constituyen el poema *legendario*, por ejemplo, el poema del Cid; y por último, un hecho particular, que se denomina *Canto épico*, como *Las naves de Cortés destruidas*, por Moratin (D. Nicolás) y *La conquista de Granada*, de su hijo D. Leandro.

En esta clase de poemas tiene gran importancia lo *maravilloso*.

La forma *expositiva* es *narrativa* y *descriptiva*. Las *expresivas* han de reunir la mayor sublimidad y grandeza en consonancia con el carácter y asunto de la obra.

Como modelos pueden presentarse los ya citados.

Poema *filosófico-social*, es la manifestación de la belleza que encierran los grandes problemas de la vida humana.

El *fondo* le constituye la belleza de las aspiraciones humanas.

La forma *interna* la constituyen los asuntos, que pueden ser varios y múltiples, por lo que es difícil hacer una buena clasificación.

Las formas *expositivas*, pueden ser *narrativas*, *dialogadas* y *mixtas*. Úsase á veces la *enunciativa* cuando, como en muchos poemas, predomina el lirismo.

Las formas *expresivas* son varias y admiten por tanto todos los tonos y la mayor variedad en los metros.

Los principales modelos que podemos citar son: *El canto del último trovador*, el *D. Juan*, de Lord Byron, *Fausto*, de Goethe, *El Diablo mundo*, de Espronceda.

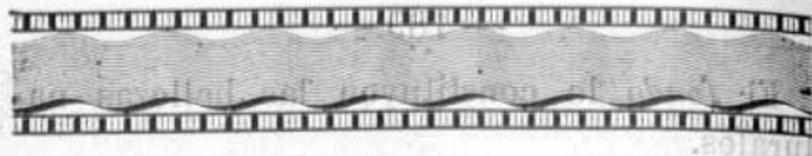
Poema *épico-naturalista* es el que nos manifiesta las bellezas de la creación.

El *fondo* le constituyen las bellezas naturales.

La forma *interna* ó asunto puede ser vario.

La forma expresiva es la *descriptiva*. Las *expresivas* deben concretarse á la brillantez del estilo, lenguaje ameno y versificación armoniosa. En estas obras debe evitarse la afectación y el artificio. Pocos modelos pueden citarse, pues apenas hay más que *Las estaciones*, de Thomsón y *Las selvas del año*, de Gracian.





La forma elevada ó sublime puede ser vario.  
La forma expresiva es la descriptiva. Las  
expresivas deben concretarse á la brillantez  
del estilo, lenguaje ameno y versificación har-  
moniosa. En estas obras debe evitarse la abig-  
nación y el artificialismo. Los modelos pueden  
citarse, pues a grandes rasgos, los de las sátiras  
de Thomson y las sátiras del año de  
Gracian.

## LECCIÓN XXXVI.

Poema heroí-cómico ó burlesco: su definición: clases y condiciones.--  
Peomas menores: sus caracteres generales.-- Leyenda.--Sus caracte-  
res y division.--Cuento.--Otras manifestaciones epicas.--Modelos.

El poema *heroí-cómico* ó *burlesco* no es otra cosa que la parodia de la epopeya.

»De lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso» y por la tendencia natural que el hombre desgraciadamente tiene á reirse de sus semejantes ó de sus hechos é ideas, y como por otra parte todo en el mundo puede considerarse por su lado ridículo, se produce la parodia que no es más que la imitación grotesca de un hecho serio.

Suelen dividir estos poemas en dos clases: *paródicos*, si son imitación grotesca de los poemas heroicos; *satíricos*, si atacan los vicios sociales.

El *fondo* le constituye la manifestación del ridículo.

La *forma interna*, el asunto que no es más que la parodia de los verdaderos poemas.

La *forma expositiva* es narrativa generalmente: admite también la descriptiva.

La forma *expresiva* la constituyen el lenguaje, estilo y versificación que también son imitación de las del poema serio.

El poema cómico debe ser breve, y se ha de procurar en él no ridiculizar más que lo que en realidad sea malo y despreciable, las vanidades, los vicios, las causas fútiles de las guerras, etc.

Modelos de este género, son: La *Batracomiaquia* (lucha de ranas y ratones) atribuida á Homero; *El Zorro*, *El Orlando enamorado*, de Bayardo, *Los animales parlantes*, de Casti, *El Rizo robado*, de Pope, *La Gatomaquia*, de Lope de Vega, y *La Mosjuza*, de Villaviciosa.

Los *poemas menores* son variedades de la poesía épica caracterizadas por su menor importancia, grandeza y extensión.

Las principales variedades, son: la *leyenda* y el *cuento*.

La *leyenda*, es un poemita que manifiesta la belleza contenida en hechos históricos y tradicionales.

Ciertos hechos y determinados personajes han sido engrandecidos y aun idealizados por la fantasía popular, y esta ha creado multitud de verdaderas leyendas.

Las leyendas constituyen su *fondo* con la belleza de los hechos.

La forma *interna* comprende el asunto, que puede ser: *histórico*, *tradicional* y *fantástico*, deduciéndose de aquí la clasificación de estas composiciones.

Las formas *expositivas*, son: *enunciativas*, *descriptivas*, *narrativas* y *dialogadas*, aportando, por consiguiente, elementos líricos, épicos y dramáticos en su forma.

Las formas *expresivas* admiten variedad, pero la brillantez del estilo y del lenguaje y la diversidad de metros y combinaciones suelen prestarle gran belleza.

Pueden citarse como modelos: *La azucena milagrosa*, del duque de Rivas y *Margarita la Tornera*, de Zorrilla. Arolas tiene también preciosas composiciones de este género.

El *cuento* es un poema de corta extensión que manifiesta la belleza de una acción hija de la fantasía del poeta.

El cuento, pues, tanto en su fondo como en su forma, debe atenerse á la variedad que en él existe. Puede estar escrito en prosa y verso: los hay de múltiples clases y recorren todos los tonos.

Pueden citarse como modelos: *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda; *La pasionaria* de Zorrilla; *Las nueve*, de Arolas, escritos en verso. En prosa se han distinguido en este género en España, Trueba, Fernán Caballero y algunos otros.

Otras composiciones incluyen algunos autores en la poesía épica que, ó por su importancia ó por creer que no corresponden á ella, no juzgamos oportuno tratar.



## LECCIÓN XXXVII

Poesía dramática: su etimología y definición: su origen filosófico: su carácter especial: sus diferencias con la poesía épica:— Artes que auxilián á la poesía dramática.— Moralidad de este genero poetico

*Poesía dramática* ó *drama* viene del verbo griego *drao* que significa hacer, y suele definirse «la representación poética de una acción humana» y mejor aún, la manifestación de la belleza que encierra la vida humana representada por personajes que desarrollan una acción.

El drama en general tiene un origen filosófico indiscutible y es la propensión natural que

todos tenemos á imitar las acciones de los demás hombres, ora por la curiosidad, ora por las simpatías que excitan en nosotros. Como dice muy bien un ilustrado estético moderno: «por acción no hemos de entender lo que generalmente expresamos con esta voz, sino también la palabra y en general toda expresión externa de nuestra propia vida: por cuya causa se muestra necesariamente la acción en la exposición ó producción que imita los hechos de la vida visible.»

El drama tiene una condición especial, y es el ser destinado á la representación, lo que le dá un carácter público, de tal manera que tiene mayor importancia que las composiciones líricas y épicas, mayor popularidad, y exige ciertas condiciones particulares. Tanto por el carácter especial, cuanto por los medios de que se vale para ello, creen, quizá con fundamento, algunos modernos escritores, que más bien que poesía dramática debiera llamarse arte dramático, por lo mismo que la poesía en él podrá ser un elemento pero no constituye su esencia.

Entre la poesía lírica, la épica y la dramática, hay diferencias notables. *Por su esencia,* puesto que si manifiestan la belleza ésta lo

hace de un modo más universal: el sentimiento y un hecho constituyen el fondo de aquellas; la belleza de la vida, el de ésta. Por su *extensión*, es más corta que la epopeya, necesita excitar más el interés y formar un todo más compacto. Por su *carácter especial*, el poema lírico y el épico se destinan á la lectura; el dramático sin la representación no produce efecto: de aquí otra diferencia, cual es la de que en la lírica se expresa directamente el poeta y en la dramática lo hace por medio de personajes. El drama admite más vehemencia y agitación que la epopeya.

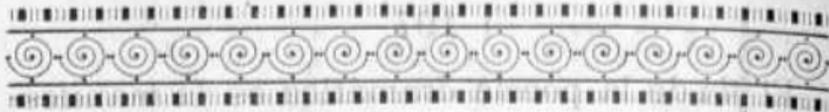
La poesía dramática halla su perfección en la ejecución escénica del cuadro concebido por el poeta, y para ello necesita el auxilio de otras artes. «El artista usa en la poesía dramática, según Aristóteles, de la acción como medio de expresión»; además tiene necesidad para la verosimilitud de presentar á nuestros ojos los lugares en que la acción se supone, y por último, tiene precisión de dar á los personajes y lugares el color, digámoslo así, de la época y países en que la acción pasa. Por tanto, la Declamación, la Pintura, la Escultura, la Indumentaria, y á veces la Música y el Baile, auxilian á la representación escénica.

El *fin* de la poesía dramática es la manifestación de la belleza de la vida; pero indirectamente, como fin remoto, debe instruir y moralizar. No será el propósito principal del poeta enseñar, ni moralizar, pero como dice el Sr. Fernández Espino, «la belleza del teatro ha de ser puramente moral, porque solo el hombre es el que aparece representado en el drama.» La belleza debe mezclarse con la utilidad.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,  
Lectorem delectando pariterque monendo.

(Hor. Ep. ad Pis.)





## LECCION XXXVIII

Poesía dramática.—Partes que debemos estudiar en ella.—Fondo.—  
Forma interna.—Acción: sus condiciones: verosimilitud: su división  
e importancia.—Unidad: su diferencia de la propia de la acción  
épica: unidades de lugar y de tiempo.—Integridad: su explicación.—  
Interés: fuentes del interés dramático: sus cualidades.

En la poesía dramática tenemos que estudiar: 1.º El fondo.—2.º La forma.—3.º Las distintas clases de poemas dramáticos.

El *fondo* ó asunto le constituye el hombre, pero el hombre en actividad con todos sus vicios y virtudes, luchando con sus pasiones, con su carácter, en una palabra, el asunto del drama debe, como dice Schiller, presentar ante nuestros ojos la vida en toda su elevación y profundidad. Este asunto suele comprenderse en un pensamiento capital; así la idea ó

pensamiento desarrollado en *La verdad sospechosa*, es que nadie cree al, que se acostumbra á mentir.

La *forma interna* comprende la *acción*, los *personajes* y el *plan* de la obra.

Definida la acción en su lugar oportuno (lección XXXIII) diremos que la *acción* es verdaderamente tal en el drama, pues este no se concibe sin aquélla porque los hechos son actuales y verdaderos, al par que realizados por personajes que nunca quedan oscurecidos por la acción, como sucede en la epopeya.

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

La *verosimilitud*, consiste en que esté conforme la acción con la naturaleza de las cosas no tal como son en sí sino admitidas ciertas suposiciones. De suerte que tanto el hecho principal como los secundarios, los personajes y cuanto en ella se nos presente, se considere como posible.

Siguiendo á Aristóteles han dividido algunos preceptistas la verosimilitud dramática en *posible* y *necesaria*, siendo la primera, aquella que no contradice las propiedades esenciales

de las cosas; y la segunda, la que afirma todo lo que debe suceder conforme á la naturaleza de las mismas cosas. El Sr. Lista la divide en *material* y *moral*; consistiendo la *material*, en que la representación teatral tenga la mayor semejanza posible con la verificación del suceso; y la *moral*, en la relación y enlace de los incidentes desde el principio hasta el fin deducidos del carácter de los personajes.

La verosimilitud en la obra dramática es de gran importancia, porque en ella se representa la vida embellecida, y cuanto más se aproxime á la verdad más se habrá llegado á la perfección en esta clase de poesía. Debemos tener en cuenta que es la verdad estética la de que hablabamos, pues la fría realidad la proscribiera el arte.

Quodcumque ostendis mihi sic incredulos odi.

(Hor. Ep. ad Pis.)

La verdad ha de estar embellecida ó idealizada. Se ve la verosimilitud en la obra dramática, cuando los personajes hablan en verso, los hechos son fingidos, los lugares de la escena, pintados etc., y figurándonos real cuanto vemos, llega la ilusión al último grado.

La *unidad* del drama, tanto por la naturaleza de los asuntos, cuanto por la menor extensión de la obra, es más perceptible que la del poema épico.

La obra dramática puede ser una por tres conceptos: por la *acción*, por el *lugar*, y por el *tiempo*. La esencial es la unidad de acción que tiene, á más de las condiciones generales explicadas en otro lugar, las siguientes: 1.<sup>a</sup> No admitir los episodios ó incidentes con mucha profusión.—2.<sup>a</sup> Ser más sencilla que la épica.

La *unidad* de lugar consiste en no mudar el lugar de la escena. La unidad de tiempo, en que la acción se verifique en un número determinado de horas. Según Aristóteles era esta unidad *un período de sol á sol ó poco más*. Boileau le fijó en veinte y cuatro horas. Corneille, en treinta, y Schelegel dice, «que nuestra alma tiene un tiempo ideal.»

Como precepto general puede establecerse, que es necesaria la unidad de acción y que esta es independiente de la de tiempo y lugar. Por tanto, si pueden observarse las tres sin menoscabo de la verosimilitud y de las bellezas del drama, deben guardarse; si hay que sacrificar á ellas las circunstancias dichas, basta solo la de acción.

La *integridad* exige que la acción sea completa, ó sea que conste de *exposición, nudo y desenlace*.

La *exposición*, es la parte en que el poeta nos dá á conocer las causas y antecedentes de la acción. Tres son las maneras de hacer la *exposición*: 1.º Narrando un personaje lo necesario para que la inteligencia del espectador pueda conocer los antecedentes. — 2.º Por medio de diálogos confidentiales.—3.º Entregándola con los mismos hechos y comenzando la acción desde luego. El primer medio fué usado en nuestro teatro clásico: en los tiempos modernos se usa el último, que es el mejor.

El *nudo*, son los obstáculos que se oponen á la marcha de la acción. Pide más trabazón y más viveza que el de la epopeya.

El *desenlace* es el fin de la acción. Debe ser imprevisto y natural para no pecar contra el interés y la verosimilitud: será feliz ó desgraciado según la naturaleza de la acción. Generalmente se verifica ó por *reconocimiento* de un personaje, ó por el *natural desarrollo* de los sucesos ó por cambio de *voluntad*.

El *interés dramático* debe ser también más vivo que en la epopeya.

El *interés teatral* puede nacer de la *acción* y de los *personajes*. En la *acción* es menester tener en cuenta: 1.º El objeto ó asunto de ella, que según sea real ó fingido, de tiempos antiguos ó modernos, excitará más ó ménos la curiosidad y el entusiasmo.—2.º La novedad de la acción, sus incidentes y manera de conducirla hasta el fin sosteniendo la curiosidad del público. El interés de los *personajes* es de gran importancia, pues ellos desarrollan la acción y representan la vida social, debiendo reflejar los intereses generales del hombre y las verdades más esenciales. Como regla general debemos decir que el interés debe ir aumentando gradualmente hasta el término de la acción dramática.





## LECCION XXXIX.

Forma interna de la obra dramática (continuación.)—Personajes dramáticos: sus clases: su número.—Caracteres y costumbres de los personajes.—Plan de la obra dramática: división material de la misma: sus condiciones.—Forma externa.—Formas expositivas.—Formas expresivas.—Estilo: lenguaje y versificación: reglas.

Los *personajes* tienen mayor importancia en el drama que en la epopeya, por lo mismo que la acción dramática es producto de los designios de los personajes y desarrollada por ellos.

Los personajes pueden ser de varias clases: *históricos, reales y fingidos*; según que se tomen de la historia de la vida real ó sean creados por la fantasía del poeta; y *principales y secundarios*, según la importancia que tengan.

El *número* de los personajes que han de

desarrollar la acción, no es posible fijarle, pues pende de la naturaleza de la misma. Lo esencial es que exista un personaje principal que refleje la unidad de la acción. El número de los personajes varía desde la antigüedad hasta nosotros. En los trágicos griegos se presentan pocos personajes: el teatro inglés ofrece gran número y variedad.

Los *personajes* deben ser *humanos*; es decir, que representen al hombre tal como existe, siendo el tipo de caracteres existentes, así lo vemos en *El Avaro*, de Goldoni, en *La Verdad sospechosa*, de Alarcón, y en otras muchas obras. El carácter se muestra, sobre todo, en las *situaciones* difíciles creadas por las circunstancias é incidentes de la acción: estas situaciones deben ser naturales y lógicas.

Los *caractéres dramáticos* no tienen la variedad y riqueza de los épicos. El personaje dramático ha de ser interesante por lo mismo que él lleva todo el peso de la acción, y en ella el interés personal se subordina á todos.

Las demás reglas acerca de la pintura del carácter y costumbres de los personajes, son las mismas que las estudiadas en la epopeya.

El *plan* de la obra dramática requiere que ésta sea menos extensa y más sencilla, y que

se divida en las tres partes principales ya indicadas en la integridad. Para la disposición del plan, no cabe dar reglas, porque todo depende del talento y buen gusto del poeta.

Forma parte del plan la división material de la obra en *actos* y *escenas*.

*Actos*, son las partes de la obra en que la acción se interrumpe. En España se les dá también el nombre de *jornadas*. El número de actos depende de la *naturaleza de la acción* y de las *circunstancias locales*. La *naturaleza de la acción* es la verdadera guía para fijar su número. Las *circunstancias locales* hacen que, según los países, sean los dramas más ó menos extensos: un español no soportaría los interminables dramas de Schiller. El precepto de Horacio, *Neve minor*, etc., es arbitrario.

Todo *acto* debe encerrar una acción parcial con su principio, medio y fin: por eso no deben empezar ni concluir al arbitrio del poeta. Se dá el nombre de *cuadros*, á la división que se hace de un acto generalmente por las exigencias de la representación, como tener que variar las decoraciones, etc. El espacio que media entre dos actos se llama *entreacto*.

*Escena*, es la parte de un acto señalada por la entrada, salida ó intervención de uno ó más per-

sonajes. La regla general es que sean motivadas

*Forma externa.* La constituyen las formas *expositivas* y las *expresivas*.

La *forma expositiva* del drama es la *dialogada*; emplea á veces, aunque brevemente, la narrativa y descriptiva y aún la epistolar. Úsanse también los *monólogos* ó conversaciones del personaje consigo mismo, y los *apartes*, frases sueltas dirigidas al público ó á otro actor, como si los demás no las oyesen. La única regla es que deben tener poca extensión, defecto en que cayeron en algunas ocasiones nuestros dramaturgos más notables.

Las *formas expresivas* son: el *estilo*, *lenguaje* y *versificación*.

El *estilo* ha de ser *conciso*, *sencillo* y *claro*; debe evitarse el *prosaismo* y el *lirismo*: de este último defecto adolecen algunos poetas dramáticos de este siglo.

El *lenguaje* debe ser *correcto*, *natural* y *animado*, especialmente por ser el diálogo la forma expositiva mas propia del drama.

La *versificación* es más bella que no la forma prosáica, pero se han escrito obras dramáticas en lenguaje no rimado y aún algunas mezclando ambos lenguajes: ej. *El Trovador*. Los metros generalmente usados son: *octosílabo*

y *endecasílabo*; las combinaciones, la *quintilla*, *redondilla* y *romance*. Todo debe guardar conformidad con la naturaleza de la acción y condiciones de los personajes.





## LECCIÓN XI

Diversas especies de poemas dramaticos.—Tragedia: su etimología y definición: fondo de la tragedia: forma de la misma: reglas.—Fin moral de la composición tragica.—Clasificación de la tragedia.—Tragicos notables.

Las composiciones dramáticas pueden dividirse en *fundamentales menores* y *mixtas*.

La razón de clasificar en estos tres grupos las obras dramáticas la encontramos en que, siendo la representación de la belleza de la vida humana lo que constituye la obra dramática, y pudiendo ésta mirarse por el lado serio, ó por el lado vulgar, ó en la variedad que

el mundo ofrece, mezclando lo serio con lo ridículo, nacen los tres géneros fundamentales: *tragedia*, *comedia* y *drama*. Variedades de estos son los llamados *menores*, en que se atiende á la poca extensión de las obras: y del auxilio que el canto y la música prestan á la obra escénica, nacen las que llamamos *mixtas*.

Las obras *dramáticas fundamentales*, son: la *tragedia*, la *comedia* y el *drama*.

La voz *tragedia* viene de dos palabras griegas, que significan canto del macho cabrío. Es la manifestación de la belleza de la vida humana en su más alto grado, por medio de la representación de una acción grandiosa, con el fin de elevar la inteligencia y el corazón.

El *fondo* de la tragedia le constituye lo sublime de la vida, que se refleja en los hechos más grandes ó en las mayores desventuras.

La *forma interna* comprende; el *asunto*, la *acción*, los *personajes* y el *plan*.

El *asunto* ha de ser grande é interesante, sacado de la historia, ó si es fingido conforme á la naturaleza.

La *acción*, debe cumplir las condiciones generales asignadas, y á más las especiales siguientes: 1.<sup>a</sup> Ser grande. 2.<sup>a</sup> Ser más sencilla que en las otras producciones dramáticas. No

es de esencia que el desenlace sea desgraciado en la tragedia.

Los *personajes*, en conformidad con la acción, no es preciso que sean de la más alta gerarquía social, ni tener las virtudes en grado eminente, sino tener algo de heróicos y mostrarse, como dijo Aristóteles, dignos de interés, amor y admiración.

El *plan* se somete á las condiciones generales ya indicadas.

Respecto á la *forma externa* ha de tener un estilo *sublime y elevado*, un *lenguaje* correcto y grandilocuente, y la *versificación* vigorosa fluida y armoniosa. Horacio lo recomendaba en sus preceptos: *Descriptas servare vices*, etc *Indignatur item privatis*, etc. El metro usado en la poesía castellana es el endecasílabo.

El *fin* de la tragedia no debe ser purgar los ánimos de los espectadores del terror y de la compasión, como han creído muchos preceptistas tomando literalmente las palabras de Aristóteles: la emoción y sentimientos producidos por la tragedia nacen de la simpatía y admiración que siente el hombre por las desgracias ó heroicidades de su semejante.

La tragedia se divide: por su *asunto*, en his-

*tórica y ficticia, y cronológicamente, en clásica y moderna.*

La tragedia nació en las fiestas de Baco, y tomó su nombre del canto que, acompañado de la danza, entonaban los vendimiadores alrededor del macho cabrío que fué sacrificado al Dios por Icaro Ateniese. El himno ó canto se llamó *tragedia*. Tespis, Frinico, Pratinas y Querilo, la perfeccionaron y llegó á su mayor apogeo en Grecia con Sófocles, Esquilo y Eurípides.

Livio Andrónico la introdujo en Roma y Ennio Pacuvio y Lucio Accio, así como Séneca (L. Anneo) se distinguieron. En España Juan de Malara, Virúes, Argensola, Moratin, García de la Huerta, Ayala, Quintana, Gil de Zárate, Martínez de la Rosa y D. Ventura de la Vega son los trágicos notables.

La *comedia* viene también de Grecia y tiene un origen común con la tragedia: etimológicamente significa *canto de aldea*, y Pinciano la definió «acción representativa alegre y regocijada entre personas comunes».

El objeto de la comedia es la belleza: su fin corregir por medio del ridículo, deleitando á los espectadores.

La comedia se diferencia de la tragedia tan-

to en su fondo como en su forma. El *asunto* se toma de la vida privada y ordinaria y generalmente de la época en que florece el poeta: la *acción* es más viva y con más incidentes y complicaciones; no tiene la grandiosidad que la trágica. Los *personajes*, tomados de la vida ordinaria, son de la clase común y no tienen la grandeza de alma que los trágicos. El *estilo* y *lenguaje* debe ser familiar y festivo, elegante y chistoso sin degenerar en chocarrero ni vulgar. El metro es el octosflabo y se usa principalmente en romance. Algunos sostienen que debiera escribirse en prosa, pero el verso realiza su belleza, sin oponerse á la verosimilitud.

Las comedias se dividen: en de *carácter*, que representa la pintura y desarrollo de un tipo moral, ej.: *El desdén con el desdén*, de Moreto; si el carácter que se retrata, raya en caricatura, se llama de *figurón* ej.: *El Dómine Lucas*, de Cañizares: *de enredo ó intriga*, que excita el interés por la complicación de situaciones cómicas de los personajes, ejemplo: *La Dama Duende*, de Calderón: *de costumbres*, que retratan la manera de ser y vivir de un pueblo ó clase determinada, ejemplo; *El sí de las niñas*, de Moratín. Las que reflejaban las costumbres de los caballeros y nobles del siglo

XVII se llamaban *de capa y espada*. El Sr. Menéndez Pelayo, que hace iguales éstas y las de enredo, dice: «que constituyen la mejor parte de nuestro teatro.».

En Grecia, donde nació la comedia, se ensayó como tal obra antes que la tragedia, atribuyéndose su invención á Susarión; fueron sus principales cultivadores Aristófanes y Menandro. En Roma la introdujo Livio Andrónico, y la llevaron á la perfección Plauto y Terencio. En España Lope de Rueda, Torres Naharro, Lope de Vega, Fray Gabriel de Tellez, Calderón, Moreto, Alarcón, Rojas, Moratín, Jovellanos, Martínez de la Rosa y Bretón de los Herreros.

El *drama*, es la manifestación de la belleza de la vida humana en todos sus aspectos, reflejada en una acción que desarrollan personajes de varias clases de la sociedad.

Existe en el drama la mezcla de elementos de la tragedia y de la comedia; así lo vemos en su fondo y en su forma acercándose más á una ú otra clase de composiciones dramáticas, según predominen unos ú otros elementos.

Su asunto es vario; sus personajes son de todas las clases sociales; su acción más complicada; su estilo y lenguaje recorre todos los

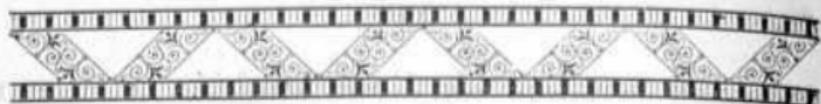
tonos; su versificación tiene también la misma variedad y admite diversas combinaciones.

Hay diversas clases de dramas: *simbólico*, *trágico*, *religioso*, *mitológico*, *cómico*, *histórico* y *filosófico-social*, según el asunto y el fin que se propone el poeta.

En la China y la India existieron dramas como el Sakuntala, de Kalidasa. En Grecia y Roma no fué conocido, por más que tuvieron algún carácter dramático ciertas obras de los cómicos latinos. El verdadero crigen del drama hay que buscarle en tiempos más modernos, y se cree que fué su autora una monja del convento de Gandershein, llamada Hróstvitha, cuyos dramas no se cree que llegaran á representarse.

En España los principales cultivadores fueron casi los mismos que los de la comedia, y en nuestros tiempos se han distinguido, Ventura de la Vega, Zorrilla, D. Manuel Tamayo, L. de Ayala y otros.





## LECCIÓN XLI.

Poemas dramáticos inferiores. — Sainete, entremes, pasillo, loa y auto. —

Poemas dramáticos mixtos. — Ópera. — Zarzuela: sus cualidades. — Modelos.

Las principales composiciones dramáticas que se incluyen en las llamadas *menores*, son: el *sainete*, *entremés*, *pasillo* *loa* y *auto*.

El *sainete*, es la representación de una acción poco extensa en que se ridiculizan los vicios y malas costumbres del pueblo. Se deriva de *sain*, grasa, y *sainete*, por extensión, cualquier bocado exquisito. Aún en algunos pueblos de Castilla la Vieja llaman *sainete* á la salsa algo picante. Dice el Sr. Guerra y Orbe que, pasando de las tablas de la mesa á las tablas escénicas, se dió el nombre de *sainetes* á las representaciones definidas más arriba.

En el teatro griego se representaban dramas satíricos después de las tragedias, con el fin de alegrar el ánimo de los espectadores de las tristes escenas trágicas. En estos dramas los personajes eran gentes del pueblo con sus escenas crapulosas y un lenguaje quizá demasiado libre, puesto que el mismo Horacio les aconseja que no usen lenguaje tan bajo.

Las reglas á que debe someterse el sainete, son: que el asunto sea vulgar y picaresco; su acción sencilla, su estilo llano por lo general; su lenguaje correcto y poco elevado; su versificación varia. Hay sainetes que son á la tragedia lo que el poema burlesco á la epopeya; es decir, la parodia de una acción grandiosa, así *Pancho y Mendrugo*, de Alonso es parodia de una tragedia de Shakespeare. El más célebre sainetero español es D. Ramon de la Cruz, que escribió más de 300 de mano maestra: hoy vuelve algún poeta á dedicarse á este género con éxito.

*Entremés.*—Composición que casi se confunde con el sainete y que tiene el mismo carácter, diferenciándose únicamente por el lugar en que se le colocó ó sea entre dos actos de una obra: su nombre viene de la palabra provenzal *entre-mets*, entre manjares. Hoy gene-

ralmente se colocan al fin. Los mejores entremeses del teatro español son los de Cervantes y Quiñones. Calderón tiene también algunos, aunque de poco mérito, en opinión de críticos notables.

El *pasillo*, es la representación de una situación cómica. Es brevísimo y sencillo en su acción. Representa los primeros pasos del arte dramático. El más notable es el paso de *Las aceitunas*, de Lope de Rueda.

La *loa*, es la representación de una acción con el fin de alabar personas, instituciones ó cualquier otro asunto. La loa tuvo en un principio un carácter lírico, reduciéndose á un recitado en escena al empezar las representaciones; después adoptó la forma dramática. Sus personajes pueden ser reales ó alegóricos. La acción es sencilla y á veces termina con la apoteosis del personaje que celebra. Calderón escribió algunas de la primera clase, como prólogos de sus obras. Pueden citarse entre las loas modernas, *La tumba salvada*, por don Ventura de la Vega.

El *auto sacramental* «es una representación dramática en un acto, la cual tiene por tema el misterio de la Eucaristía»; así le define el Sr. Menéndez Pelayo. El auto no siempre

tuvo por tema el augusto Sacramento, sino que en un principio tuvo otros religiosos, relacionados con las vidas de los santos; tal es el de Gil Vicente, referente al acto de partir San Martín su capa con un pobre. Después nació el verdadero auto, el que se representaba con motivo de la festividad del Corpus y trataba de esta materia. Los personajes eran alegorías de vicios y virtudes, sentidos, etc. Es un género propio de la literatura española. Lope de Vega, Tirso y, sobre todos, Calderón son modelos de este género.

Hay otras composiciones menores, como las *farsas*, *églogas*, *pantomimas*, *follas*, etc., que son de poca importancia.

Los poemas dramáticos formados por la unión de la poesía y la música, son: la *ópera* y la *zarzuela*.

La *ópera*, dice el Sr. Lista, que es la más ideal de las composiciones dramáticas. Podemos definirla: la representación de una acción acompañada de la música.

Las reglas relativas al fondo y forma, serán las ya dichas para las diversas clases de composiciones, según que el asunto sea trágico ó cómico. La *ópera* recorre también todos los grados de belleza y sus opuestos y relaciones;

es decir, que desde lo sublime hasta la caricatura cabe en estas composiciones. Generalmente en ellas la música eclipsa á la poesía, pero ha de procurarse no descuidar la parte literaria. La acción debe ser sencilla; los caractéres bosquejados vigorosamente; la versificación es muy vária, pues tiene que ajustarse á la música. Se distinguen en la parte musical de la ópera las situaciones tranquilas de las apasionadas, por los *recitados* y el *canto*, que comprende las *arias*, *duos*, *tercetos*, según el número de personajes encargados de cantarlo. El *coro*, es la representación del pueblo.

La ópera verdaderamente tal, no nació hasta el siglo XVI en que Rinucci, asociándose á varios músicos, hizo un drama en que todo era cantado. Metastasio es el principal autor de óperas. En España se han compuesto en nuestros días algunas dignas de mención, como las de Arnao y Capdepón.

La *zarzuela* es una composición dramática en parte representada y en parte cantada: se unen, pues, en ella la poesía y la música, pero tiene aquí alguna más importancia la parte literaria.

Se llamó así del nombre de un valle, sitio predilecto de Felipe IV para la caza: El mismo

Calderón compuso un auto, *El valle de la zarzuela*, en que aludia aquellos lugares.

Las reglas que deben cumplir son las relativas al drama en general, procurando sin embargo que la transición del canto á la declamación y viceversa sea rápida, y que no se cante aquello que sea de esencia para entender los espectadores el desarrollo de la acción.

La primera zarzuela fué, *La selva sin amor*, de Lope de Vega. Calderón escribió dos ó tres obras de este género, y en nuestros días se han distinguido algunos poetas españoles, como Serra, Eguilaz, Zapata y otros.





## LECCIÓN XLII.

Poesía mixta.--Poesía didáctica: sus formas.--Poema didáscalico: sus reglas.--Epístola: sus condiciones.--Satira: sus elementos, división y reglas.--Fabula ó apólogo: sus clases y condiciones.--Poesía bucólica: sus formas.--Modelos.

La *poesía mixta*, comprende todas aquellas composiciones que por no estar bien determinado su carácter, no pueden comprenderse en ninguno de los géneros estudiados. Estos son: *la poesía didáctica* y *la poesía bucólica*.

La *poesía didáctica*, es la manifestacion de la belleza que encierran las verdades científicas, por medio de la palabra rítmica.

La poesía didáctica puede ser: *directa* ó *indirecta*, según que nos valgamos de medios sencillos y naturales para expresar la verdad,

ó de medios indirectos, como la manifestación de los defectos de nuestros semejantes, ó la alegoría. En la poesía *didáctico-directa* comprendemos el *poema didascálico*; en la *indirecta*: la *sátira*, la *epístola* y la *fábula*.

El *poema didáctico* ó *didascálico* manifiesta la belleza de algún punto de ciencia ó arte en forma artística.

Dos elementos cuenta el poema didáctico: *el científico y el artístico*. Por eso las reglas relativas *al fondo* pertenecen á la ciencia y á la filosofía; las de *la forma*, al arte. Verdad en la doctrina, aplicación en sus principios y método en la exposición, son *sus condiciones científicas*: el método no ha de ser tan riguroso como en las puramente científicas. La *forma expositiva* es, en general, enunciativa, narrativa y descriptiva; en cuanto á *las expresivas*, el estilo ha de ser elegante y severo; *la versificación*, el endecasílabo, eptasílabo y verso libre; en las combinaciones, terceto, octava real y silva.

Indican los autores modernos que la poesía didáctica es absurda, pero vienen á manifestar que, si es cierto que, como dice el ilustrado escritor, Sr. Valera, nada hay más prosáico y de enfadoso linaje que enseñar, no por eso de-

ja de ser cierto que en el arte cabe tanto la belleza intelectual como la sensible. Los mismos que hacen tales afirmaciones confiesan que merecerá el nombre de poético, si los que á él se dediquen están dotados del número soberano para sobreponerse á la sequedad de la ciencia.

Como modelos pueden citarse; entre los hebreos *El libro de los Proverbios* y *La Sabiduría*; entre los Griegos, *Las Obras y los Días*, de Hesiodo; entre los latinos, *Las Georgicas*, de Virgilio, y *De Rerum Natura*, de Lucrecio, y entre nosotros, *El Ejemplar Poético*, de Juan de la Cueva, *El Poema de la Pintura*, de Pablo de Céspedes, *El Arte Poética*, de Martínez de la Rosa.

La *sátira*, es una composición poética en la que se manifiesta por medio de la censura, el aspecto risible de las cosas y principalmente de los defectos humanos.

La *sátira* tiene su origen filosófico en la propensión natural que tenemos á burlarnos de los defectos de los demás. En cuanto á su origen histórico, si bien aparece ya en otros pueblos, los latinos la llevaron á su perfeccionamiento y en este sentido dijeron: *«Satira tota nostra est.»*

La sátira puede tener una tendencia moral y educadora, pues cuando corrije los defectos ridiculizándolos, dá, en cierto modo, una lección á los demás.

La sátira puede ser de dos clases: *seria* ó *elevada*, y *lígera* ó *joéosa*: en la primera, se censura duramente al vicio; en la segunda, se ridiculizan los vicios y defectos sociales de un modo ligero; algunos añaden la *humorística*, mezcla de ambas.

Respecto á su *fondo y forma* diremos que la sátira no debe ser personal; *su forma* ha de acomodarse al asunto que trate; y por tanto es variado el estilo, el lenguaje y la versificación: la generalidad están escritas en endecasílabos.

Entre los griegos sobresalen, Arquiloco y Menipo; entre los latinos, Persio, Horacio y Juvenal; entre nosotros. Quevedo, los Argensolas, Vargas Ponce, Jovellanos, Moratin y otros.

*Epístola*, es una carta escrita en forma poética y rítmica.

La epístola puede ser de varias clases: *científica* ó *didáctica*, *moral*, *satírica*, *heróica*, *familiar*, etc., según el asunto de que trate y el fin que se proponga.

Respecto *al fondo y forma* deben ser los pensamientos elevados, la moral pura, el lenguaje y estilo en armonía con el asunto; el metro usado generalmente, es el endecasílabo, en tercetos.

Como autores de epístolas notables pueden citarse, entre los latinos, Horacio; entre nosotros, Fernández de Andrada, los Argensolas, Quevedo, Meléndez, Jovellanos y Moratin.

La *fábula* ó *apólogo* significa lo mismo que la griega *mytho*, ó sea tradición popular ó cuento. En el sentido estricto de la palabra literariamente considerada, es una composición poética que nos dá á conocer una verdad ó una máxima moral bajo el velo de la alegoría.

El *fondo* de la fábula le constituye la belleza moral. *La forma interna* tiene asuntos varios, pero siempre ha de encerrar una verdad de importancia. La acción debe ser: una, íntegra é interesante. La fábula debe tener poca extensión y carece de incidentes y complicaciones múltiples. Los personajes pueden ser: racionales, irracionales, seres inanimados y abstractos. Los caracteres de los personajes deben estar bien fijados, y á los animales irracionales principalmente, ha de presentárseles con los caracteres que existan en la naturaleza. El

plan es sencillo, pero debe constar la acción de exposición, nudo y desenlace. La moralidad de la fábula puede colocarse al principio (adfabulación) como en *La vaca, la cabra, la oveja y el león*, de Fedro; ó al fin (posttabulación) como en *La zorra y el busto*, de Samaniego.

*Las formas expositivas* son: la narrativa y dialogada. *En las expresivas*, el lenguaje y estilo debe ser sencillo y natural.

El verso y las combinaciones métricas son muy variados.

Las fábulas pueden ser: *literarias, científicas y morales*, según el fin que se propone el autor y los asuntos de que trata.

La *parábola* se distingue de la fábula por la gravedad de su asunto y estilo.

Los fabulistas más notables han sido: en Grecia, Esopo y Babrias; en Roma, Fedro; entre los árabes, Lokman; y entre nosotros, Iriarte, Samaniego, Hertenbusch, Campoamor, Trueba y D. Raimundo Miguel.

La *poesía bucólica*, nombre derivado de uno griego, que significa boyero, es una composición poética que manifiesta la belleza de la vida del campo y los efectos que al hombre inspira.

Los preceptistas dividen las composiciones

bucólicas en dos clases: Idilios y Eglogas; pero en realidad la diferencia es más bien histórica que literaria, pues nace del diverso nombre que Virgilio dió en Roma á lo que Teócrito llamó en Grecia, Idilio. Si es que cabe alguna distinción, literariamente hablando, únicamente es por el asunto, que en la Egloga es generalmente pastoril, y en el Idilio, vario.

Las reglas relativas á estas composiciones pueden reducirse á manifestar que debe evitarse el presentar á los personajes ni con rusticidad, ni con excesiva discreción; el estilo y lenguaje ha de ser natural, sencillo y elegante; los pastores en sus diálogos no han de ser filósofos; la forma puede ser: lírica, épica y dramática. El metro es vario y las combinaciones usadas, el terceto, cuarteto, quintilla, octava real y verso libre.

Se distinguieron en Grecia, Teócrito, Bión y Mosco; en Roma, Virgilio; y entre nosotros, Garcilaso, Figueroa, Meléndez, Moratin, Jovellanos, y algún poeta contemporáneo, como el Sr. Núñez de Arce, ha escrito idilios bellísimos.



---

---

## LECCION XLIII

Novela: su definición: su carácter: su doble origen. —Diferencias y semejanzas con la poesía épica y la dramática.—Reglas relativas al fondo y la forma.—Clasificación de la novela.—Influencia de la novela en las costumbres.—Modelos.

*Novela*, es la manifestación de la belleza que existe en los hechos humanos, bajo una forma artística.

Difícil es dar una definición de la novela, pues ni la conviene el título de narración con que algunos la denominaron, ni menos la de hecho ficticio con que algunos la diferenciaron de la Historia: si admitimos la narración, la confundimos con otras composiciones, como

la Historia; si creemos que es de hechos ficticios, excluimos alguna clase de novela. «Es la novela espejo de la vida y representación artística de la sociedad toda», como dice el señor Valera.

La novela tiene un doble carácter: es *subjetivo-objetiva*, porque en ella se ven los sentimientos é ideas del autor y la realidad objetiva ó externa. Por esta razón ha sido muy difícil, tanto el fijar la esencia de la novela, cuanto el determinar en la clasificación literaria, el grupo á que pertenece.

Tiene la novela elementos épicos, y en algunas de ellas predominan tanto que muy bien pudo decir Federico Schelegel que era «la epopeya bastardeada», y considerarla algunos preceptistas como degeneración de la misma; existen novelas con tales elementos dramáticos que se aproximan mucho á esta clase de composiciones, y además en todas resaltan los arrebatos de la poesía lírica. Apesar de esta complejidad existen diferencias entre la novela y los demás géneros poéticos, especialmente con el épico y dramático. La épica siempre es sublime y elevada en sus concepciones y asuntos; la novela toma estos de hechos muchas veces ordinarios y vul-

gares: los personajes y la acción siempre son prototipos de heroísmo ó abnegación en la épica y tienen gran cabida lo maravilloso: el estilo y lenguaje épicos son majestuosos y grandilocuentes; el novelesco es en muchas ocasiones hasta vulgar y recorre todos los tonos: la epopeya se escribe en verso; la novela en prosa. Respecto á la dramática se distingue también en que ni es representable, ni expone siempre la belleza de la vida en acción.

La novela tiene un doble origen, *filosófico é histórico*.

En la inclinación natural del hombre al ideal de la perfección, en la tendencia á buscar ese ideal, separándose del mundo de la realidad donde la perfección no suele hallarse; en la vivacidad de su imaginación que busca lo maravilloso y extraordinario, y en el grato solaz que necesita para descansar de los trabajos y disgustos de la vida, está el origen filosófico de la novela.

Históricamente considerada se pierde en las tinieblas de la antigüedad y adopta en sus principios la forma y carácter del cuento. Así lo vemos en Egipto y la India, pasando después las producciones novelescas de este último país á Persia y Arabia en forma de traduccio-

nes, y luego vertiéndose á otras lenguas, hasta llegar á España, en donde se traduce el famoso libro de *Kalila et Dimna* por orden del rey D. Alfonso X, el Sabio. La China y el Japón tienen también sus novelas, y conocida es de todos la famosísima colección árabe *Las mil y una noches*; los árabes tienen también su novela *Antar* y otras muchas. Entre los griegos y latinos existen cuentos, como los *jónicos* y *milesios*, y aparte de otros ensayos tenemos en Grecia, *Lucio* ó el *Asno*, de Luciano de Samosata, y la *Eubea*, de Dión Crisóstomo; en Roma el *Asno de oro*, de Apuleyo. Con la aparición y predicación del cristianismo, la novela toma nuevo rumbo y describe las luchas dramáticas de los cristianos y sus perseguidores, encomia y aconseja la práctica de los principios cristianos. La leyenda piadosa por un lado, y las crónicas é historias por otro, influyen en la literatura occidental, y las costumbres de los caballeros andantes producen ya un género de novelas perfectamente definido, que es la novela *caballescá*. Suelen clasificarlas por ciclos, siendo los principales: 1.º Los caballeros de la Tabla Redonda.—2.º Carlo-Magno y los Doce Pares.—3.º Amadis de Gaula y sus descendientes, y Palmerin de Inglaterra y

los suyos. Algunas de estas producciones fueron dignas de ser leídas, como lo indica Cervantes en su Quijote al hacer el escrutinio de la librería del héroe manchego; pero tales fueron sus exageraciones y extravagancias que fué preciso que Cervantes en su Quijote, como dice un poeta moderno, «con sola una cargada derribase una edad entera.»

Toma después la novela distintos rumbos y aparece la novela *heróica*, que, con los elementos caballerescos, desprovistos de extravagancias, narra los sucesos históricos.

Aparece más tarde la *novela pastoril*, que carece en su mayor parte de interés, pues trata de describir la vida de los pastores y los sentimientos puros de los campesinos; tales fueron, *La Arcadia*, de Sannazaro; *La Diana*, de Montemayor, y *La Galatea*, de Cervantes.

Esta clase de novelas duró poco tiempo, y por efecto de las costumbres y vida especial de cierta clase de gentes del pueblo español, nace la denominada *picaresca*, que retrata á maravilla la vida de los truhanes y vagos. Esta clase de novelas tiene en España antecedentes en la famosa *Celestina*, de Fernando de Rojas y sus imitaciones. Hurtado de Mendoza con su *Lazarillo de Tormes*, Alemán, en su *Guzmán*

de *Alfarache*, Espinel, en *Escudero Marcos de Obregón*, y Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*, nos legaron buenos modelos de esta clase.

La novela de *costumbres* viene más tarde, y desde el siglo XVIII tenemos escasos novelistas: posteriormente la novela toma camino vario, apareciendo muchas y de distintas clases.

Nace después la *histórica*, que relata los hechos con verdad en la esencia, admitiendo libertad en los pormenores con tal que guarde la verosimilitud; así en ella hay personajes secundarios que no existieron; pero que si el poeta los cree necesarios los introduce en la acción presentándolos con las costumbres y usos de la época. El verdadero creador de esta clase de novelas es Walter-Scott.

La novela moderna es de distintas clases: así hay novela de *costumbres histórica, psicológica, científica, satírica, política, marítima*, etcétera, según sus asuntos y tendencias.

En la novela tenemos que estudiar: el *fondo*, la *forma* y el *fin*.

El *fondo* está constituido por la belleza de los hechos y se resume, como en la epopeya, en un pensamiento capital; así la locura de

D. Quijote, es el de la inmortal novela de Cervantes.

La *forma interna* la constituyen el *asunto*, la *acción*, los *personajes* y el *plan*.

El *asunto* está tomado de la vida real, y puede ser: histórico si se toma de la Historia, ejemplo: Ivanhoe, de Walter Scott, ó de la realidad de la vida, como «El gran tacaño» de Quevedo.

Puede presentarse de dos modos: *directamente* ó sea presentando á los ojos del lector los cuadros que más bellamente manifiesten el ideal de la vida, ó *indirectamente*, ridiculizando las faltas y vicios de la sociedad. Los vicios y crímenes no deben ser asunto de la novela; un escritor español ha dicho con razón que el crimen nunca es bello. Esto no obsta para que se introduzcan de un modo prudente y como contraste, á fin de que resalte la virtud. Hoy que tan en boga se ha puesto el realismo, es preciso prevenirse contra las funestas consecuencias que al individuo y á la sociedad puede causar el presentarnos lo real, frío y seco tal como puede hallarse en la vida: el poeta y el novelista deben presentarla no tal como es en sí, sino embellecida, ó lo que es lo mismo, idealizada. Horacio preceptuaba ya

que no se presentasen en el drama escenas repugnantes.

Nec pueros coram populo Medea trucidet;  
Aut humana palam coquat exta nefarius  
Atreus; y un celeberrimo orador de nuestros días afirma que «el verdadero arte es la unión armónica de lo ideal y de la naturaleza.

La *acción* de la novela no tiene la grandeza que en la epopeya; debe reunir las condiciones de unidad, integridad é interés. *Los personajes* podrán ser tantos cuantos requiera la acción, existiendo siempre el protagonista. La pintura de los caracteres y costumbres ha de reunir las condiciones dichas al tratar de la poesía épica.

El *plan* exige que conste de exposición, nudo y desenlace, y en cuanto á su disposición material generalmente se divide en libros y capítulos.

La *forma expositiva* es generalmente narrativa, pero admite también la dialogada y usa bastante de la descriptiva: algunas novelas adoptan la forma epistolar.

Las *formas expresivas* deben tener las condiciones siguientes: el estilo y lenguaje ha de ser puro, elegante y correcto; «en la novela, dice con razón el Sr. Gil de Zárate, por lo

mismo que es obra de imaginación, son más imperdonables que en otra obra alguna las faltas de lenguaje.» La novela se escribe generalmente en prosa, sin embargo existe alguna en verso; tal es en nuestra España *El caudillo de los ciento*, de Arnao.

La novela ejerce influencia en las costumbres, y esta, como es natural, puede ser buena ó mala. El fin predominante de la novela no es el de dar lecciones de moral, pero sí se ha de exigir que la obra no sea un tejido, acaso burdo, de groserías é indecencias, y que no venga á ser incentivo de bastardas pasiones. El artista nunca debe ponerse tan bajo que degradando al arte se degrade él mismo. La novela puede y debe influir corrigiendo indirectamente los vicios sociales. El naturalismo tiene consecuencias fatalísimas en el orden intelectual, moral y social. «El naturalismo dice el Sr. Valera, es la poesía épica en prosa de la desesperación y de la muerte.»

Entre los cultivadores de la novela merece citarse sobre todos al inmortal Cervantes, cuyo Don Quijote es, según el escritor antes citado, el mejor libro de entretenimiento que se ha escrito en el mundo. A más de los autores mencionados, al hacer la breve reseña histó-

rica de la novela, añadiremos aquí los de algunos distinguidos en España en la época presente, tales son: Fernán Caballero, Carolina Coronado, Espronceda, Angela Grasí, Perez Galdós, Pereda, Alarcón, Valera, la Sra. Pardo Bazán, Villoslada y otros. En Francia merece especial mención, por ser el novelista científico más notable, Julio Verne.





## SECCIÓN SEGUNDA

---

# RETÓRICA

---

## LECCIÓN XLIV.

Retórica ú oratoria: su definición.—Elocuencia: sus varias significaciones: su distinción de la Retórica.—Artes auxiliares de la oratoria.—Partes en que puede dividirse el estudio de la oratoria.—Cualidades del orador.—Importancia del público.

*Retórica ú oratoria*, es el arte de hablar para convencer y persuadir.

*Elocuencia* es, según Capmany, el dón feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los efectos que tienen agitado el nuestro. Cicerón indicaba esto mismo cuan-

do decía: *quid est eloquentia nisi continuus animi motus?* Tal es el verdadero sentido de la palabra elocuencia, que no se refiere únicamente á la palabra, sino que se extiende á la acción, al gesto, á la mirada, á las lágrimas y hasta al silencio: así el silencio del mundo delante de Alejandro, las lágrimas de la Virgen al pié de la Cruz, son elocuentes. En el sentido estricto se refiere á la elocuencia de la palabra.

Entre la Retórica y la elocuencia existe la diferencia que entre la capacidad natural y el arte: en vano se estudiarán todos los tratados de Retórica, si no se tiene el de la elocuencia, que es como el genio de la oratoria. Sin embargo, el estudio de la Retórica es útil, porque con sus reglas la dirige y perfecciona.

Las artes que auxilian á la oratoria son: *la declamación* y *la mímica*.

El estudio de la oratoria solían dividirlo los antiguos en cinco partes: Invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación.

En ella tenemos que estudiar: 1.º *El sujeto del arte ó sea el orador.* 2.º *El público á quien se dirige ó sea el auditorio.* 3.º *El objeto de la misma ó sea el discurso.* 4.º *Las diversas clases de oratoria.*

Se llama *orador*, el que, dotado por la naturaleza del dón de la elocuencia, trasmite á los demás las ideas y sentimientos que posee. Los antiguos le definieron, *vir bonus dicendi peritus*. (Cat.)

Las *cualidades del orador*, son naturales ó adquiridas, y pueden dividirse en *estéticas, intelectuales, morales y físicas*.

Las *cualidades estéticas* son sensibilidad exquisita y gusto delicado. La viveza de la sensibilidad es necesaria á la palabra como á toda expresión artística; no todos sentimos de la misma manera, y por tanto no podemos expresarlo de idéntico modo: así que una vez recibida la impresión es necesario estar dotado de la sensibilidad exquisita, para comunicárselo á los demás y que sientan como nosotros. La sensibilidad se excita por las ideas, por los sentimientos y por las imágenes; mas cumple al arte oratoria el reprimir la sensibilidad para que no impida el libre uso de la palabra; es necesario que el sentimiento vaya gradualmente excitándose y animando al discurso.

Las *cualidades intelectuales* son, naturales y adquiridas; las naturales son: *talento claro é imaginación viva*; las adquiridas: *los conocimientos de la ciencia y del corazón humano*.

*Inteligencia penetrante y talento claro* necesita el orador para concebir bien la idea que ha de esplanar en su discurso, comprender bien todas las partes de que ha de constar, y dar á las ideas la trabazón lógica que deben tener. De esta manera concibiendo con claridad podrá exponerlo sin confusión de ningún género. La *imaginación* es tan necesaria á la oratoria, que sin ella no alcanzaría el orador triunfo alguno. «El pensamiento, dice el abate Bautain, pasa á través de las formas de la imaginación, como esas hojas de papel que circulan por entre los cilindros de las prensas mecánicas, de donde salen llenos de caracteres ó imágenes.» Para improvisar, para hablar sin vacilación, para impresionar á los oyentes pintándoles al vivo los objetos, para desarrollar los pensamientos, es necesaria una imaginación pronta.

La *memoria*, como auxiliar del talento, es indispensable al orador, tanto para recordar las ideas y el plan, cuanto para retener y poder refutar las ideas expuestas en contra de las que sostenga.

Los *conocimientos* precisos al orador se refieren unos á la ciencia que debe poseer; otros al de la sociedad en que vive.

Los *conocimientos científicos* serán relativos á la clase de oratoria á que se dedique: así la teología, el derecho, las ciencias políticas y morales serán la base; pero además necesita los conocimientos literarios é históricos, y sobre todo los filosóficos. «*Sine philosophia non posse effici eloquentem*», decía Cicerón.

El orador no debe dejarse llevar de la imaginación, y sus conocimientos no han de ser superficiales.

El *conocimiento del corazón humano* es indispensable para poder estudiar al hombre y aprender los medios de apartarle del error y del mal, y traerle á la verdad y al bien. El trato social es el que puede darnos este conocimiento, este talento práctico, sin el cual difícilmente podrá hablarse en público.

Las *cualidades morales* son: la *benevolencia*, la *molestia* y la *voluntad firme y decidida*.

La virtud engendra la *benevolencia*, que consiste en querer bien á sus semejantes: la caridad, en opinión de los filósofos, es como la raíz y origen de las demás virtudes. La probidad ú honradez no es la primera de las cualidades del orador, según un filósofo. La primera es la bondad, y la misma definición lo indica: *Vir bonus*.

La *modestia* es cualidad necesaria: nada nos previene más en la oratoria, que el hombre soberbio y lleno de pretensiones. El orador modesto atrae y dá ejemplo al auditorio.

La *voluntad firme y decidida*, implica el imperio de sí mismo y la serenidad de ánimo. El hablar ante un público más ó menos numeroso es empresa atrevida, puesto que ha de tener á los que le escuchan pendientes de su palabra, cautivando su atención, y esto para un ánimo apocado é irresoluto es carga pesada y misión difícil de llenar.

Las *cualidades físicas* también son naturales y adquiridas; son relativamente secundarias, puesto que muchas de ellas no dependen de la voluntad del orador, ni está en su mano el modificarlas.

Pueden reducirse á *la voz, la pronunciación, la acción y la figura*.

La *voz* ha de ser robusta, clara y sonora; la voz intermedia es la más apropiada y debe procurarse elevarla ó bajarla en su entonación según lo requiera el discurso.

El hablar con rapidez y el empezar con elevada entonación, pueden producir malísimos efectos, tanto en el orador como en el auditorio.

La *pronunciación* ha de ser clara y distinta, con la acentuación necesaria al tono dominante de cada frase, y, sobre todo, en conformidad con los sentimientos é ideas que expone el orador.

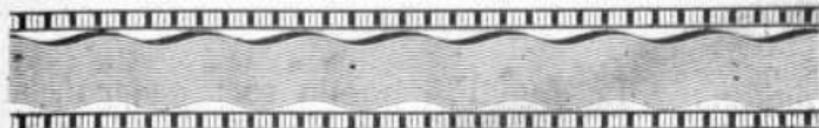
La *acción* que en concepto de Demóstenes, era la parte más importante de la oratoria, abraza el *gesto* y *los movimientos*. Los gestos exagerados y los movimientos impropios y amanerados dan lugar al ridículo. Las reglas que suelen darse son: que la postura sea natural, no inclinándose mucho ni volviéndose con frecuencia á los lados; que la mirada no debe estar fija en un punto, ni argüir arrogancia; que los gestos estén en consonancia con lo que se dice, y que de la misma manera lo estén los movimientos de las manos y de la cabeza.

La *figura*, si es noble y magestuosa, dará gran ventaja al orador; pero si es elocuente, aunque la figura no le acompañe, no por eso dejará de merecer el título de orador.

El público á quien se dirige el orador recibe el nombre de *auditorio*, y ejerce gran influencia en el orador y en el discurso. Varía el auditorio en razón á su ilustración, á sus condiciones intelectuales y morales y á las

circunstancias especiales. Todas estas condiciones deberán tenerse en cuenta, porque no se habla lo mismo ante el docto que ante el ignorante, ante el que está conforme con lo que pensamos y sentimos que ante el que nos es contrario, ante la mujer que ante el hombre, ante el joven que ante el anciano. Tal es la relación que existe entre el orador y el auditorio, que se completan digámoslo así hasta tal punto que según Cicerón «sin una multitud que oiga no se puede ser elocuente.





## LECCION XLV.

Discurso oratorio: su definición.—Fondo del discurso: partes en que puede dividirse.—Exordio: su objeto: sus clases: sus cualidades.—Proposición, su definición y división: sus reglas.—Modelos.

*Discurso oratorio*, es todo razonamiento pronunciado ante un público para convencerle y persuadirle.

El *fondo* del discurso le constituye el asunto ó pensamiento de que vá á tratar, ó sea la materia del discurso. Una materia puede ser extensa ó presentarse bajo muchos puntos de vista, y de esto se elige un punto llamado *cuestión*, que es lo que se debate acerca de una materia; por ejemplo: *si convino que Cristo*

*padeciera*. La cuestión puede ser: *general*, si se refiere á todos, como en este caso, *¿es lícito pecar?* y *particular*, si á ciertas y determinadas personas, lugares ó tiempos. Ejemplo: *¿Fue conveniente que Lutero abandonase la religión católica?* Los griegos llamaron, *tésis*, é *hipotesis* á estas dos clases de cuestiones.

En el discurso como en toda obra literaria debe haber *unidad y variedad*.

Las partes en que se divide el discurso oratorio es lo que constituye la *forma* del mismo ó disposición, según los antiguos. Estas partes son: *exordio*, *proposicion*, *confirmación* y *epílogo*, pudiendó reducirse á ellas *la división*, *narración*, *refutacion* y *peroracion*, que contaban los preceptistas clásicos.

El *exordio* es el principio del discurso, en el que el orador procura captarse la atención y benevolencia de los oyentes.

El exordio puede ser de tres clases: *simple*, *de insinuacion* y *exabrupto*.

El exordio *simple*, consiste en indicar brevemente el asunto de que se va á tratar; se emplea en asuntos de poca importancia y cuando el auditorio está bien dispuesto. Ejemplo: *la primera filípica*, de Demóstenes.

El Exordio de *insinuacion*, consiste en des-

truir con arte y cierta cautela las prevenciones que pueden existir contra el orador ó contra la doctrina que vá á exponer. El mejor ejemplo es, *de lege agraria* de Cicerón.

El *exabrupto* ó *vehemente*, es aquél en que el orador arrebatado por la pasión dá principio al discurso de un modo vehemente. Solo debe emplearse cuando las circunstancias extraordinarias del asunto, del orador ó del auditorio lo exijan. La 1.<sup>a</sup> *catilinaria*, de Cicerón, es modelo de esta clase.

El exordio debe ser *propio*, *correcto*, *modesto* y *proporcionado*.

El exordio será *propio*, cuando nazca naturalmente del asunto (*ex visceribus rei*). Puede tomarse también de un hecho histórico, de una circunstancia local y de una sentencia. Los defectos que han de evitarse son: la *vulgaridad* ó sea que pueda acomodarse á muchos asuntos; la *separación*, ó el no formar un todo con las demás partes del discurso; y el ser *común* ó poder servir al adversario lo mismo que al orador. El estudio detenido del asunto es la mejor regla para hacer un exordio propio. Cicerón y Pascal aconsejan que el exordio sea lo último que se haga.

La *corrección*, implica la perfección ó pureza

del lenguaje. Al principio del discurso es cuando más se fija la atención de los oyentes excitada por la curiosidad. Debe evitarse la *afectacion* y el artificio: *Videamur curate non callide dicere* (Quintiliano.)

La *modestia*, exige que el orador no hable de sí mismo y procure no ofender la delicadeza de los oyentes. Una humildad digna que no degenerare en bajeza y firmeza de carácter, son las prendas que deben adornar al orador en el exordio. La timidez y la lisonja deben proscribirse.

La *proporcion*, exige que en el exordio guarde conformidad por su extensión con las demás partes del discurso.

*Proposicion*, es aquella parte del discurso en que el orador propone de un modo claro y preciso el asunto de que vá á tratar. Fenelón decia: «que era el discurso en compendio».

La proposición puede ser: *simple*, *compuesta* é *ilustrada*. *Simple*, cuando se enuncia en un solo término, ejemplo: *Arquias es ciudadano romano*. *Compuesta*, cuando trata distintos puntos, y á esta se llama división, ejemplo: *Arquias es ciudadano romano, y si no lo fuera debiéramos darle tal título*. *Ilustrada*, llamada también *narracion*, cuando en ella referimos

sucesos de que conviene informar el auditorio para que comprenda bien el asunto. Puede servir de ejemplo la de Cicerón, en la oración *pro Milone*.

La *proposicion simple*, debe ser: *sencilla*, *clara é interesante y acomodada á la indole del auditorio*.

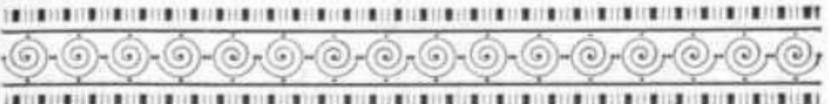
La *proposicion compuesta*, debe ser: *completa*, es decir, que sus miembros comprendan todo el asunto; *distinta*, ó sea que un miembro no esté contenido en el otro; *progresiva*, es decir, que el primer miembro conduzca al segundo y así sucesivamente, y *natural*, ó que se conciba y exponga en términos claros y precisos. En algunas ocasiones no es necesaria y se omite.

La *ilustrada ó narracion*, se distingue de la narración histórica en que el orador cuenta el hecho por el aspecto y circunstancias más favorables. Puede hacerse de tres maneras: relatando ciertos hechos que sirvan de antecedentes; formando todo el discurso un tejido de narraciones acompañadas de reflexiones convenientes al fin que se propone; y descansando, digámoslo así, todo el discurso sobre un hecho, como en la oratoria forense.

Las condiciones asignadas á la narración, son: la *claridad*, si distingue el orador las

personas, cosas, tiempos y lugares, exponiéndolo todo en términos sencillos y naturales: *la brevedad*, si no contiene nada supérfluo; *la verosimilitud*, si la narración está conforme con el carácter de los personajes, sus intereses y las circunstancias de lugar y tiempo; *el interés*, si por la grandeza de los hechos, elevación de pensamientos ó elegancia y galas del lenguaje, excita la curiosidad y mantiene viva la atención de los oyentes.





## LECCIÓN XLVI.

Forma del discurso (continuación) —Confirmación oratoria: su importancia.-- Medios de convencer y persuadir.-- Pruebas: sus clases.-- Elección de los argumentos.—Costumbres: conveniencias y precauciones oratorias.-- Pasiones: medio de concitarlas y calmarlas.-- Epílogo: su importancia y reglac.-- Modelos.

*Confirmación*, es aquella parte del discurso en que el orador prueba la verdad enunciada en la proposición, y si rebate las razones que en contra pudieran presentarse se llama *refutación*, que es una especie ó complemento de la *confirmación*.

Es la parte más importante porque todas las demás le están subordinadas, y constituye la base y el nervio del discurso: con ella se cumple el fin principal de la oratoria, ó sea el esclarecimiento de la verdad, y el llevar la convicción y persuasión al ánimo de los demás.

La *convicción* se dirige al entendimiento, haciéndole conocer la verdad, bondad ó utilidad de una cosa; la *persuasión* se dirige al corazón y á la voluntad cuando por medio de razones ó por la moción de afectos inclinamos el ánimo de algunos hácia aquello que proponemos.

Existen medios para convencer y persuadir.

Los medios para convencer, son: el *pleno conocimiento de la materia que se trata* y las *pruebas*.

El *pleno conocimiento del asunto*, exige que el orador tenga un conocimiento de la materia y aprecie todas las circunstancias, resolviendo todas las objeciones que puedan presentarse.

Las *pruebas* ó *argumentos*, son las razones de que se sirve el orador para demostrar la verdad que se propone.

Los antiguos dividieron las pruebas en *artificiales* é *inartificiales*, según que se tomaban del testimonio humano, leyes, opiniones de los sabios, testigos, documentos, etc., ó estaban fundadas en las leyes del raciocinio y en la naturaleza del espíritu humano; también suelen llamarlas *extrínsecas* é *intrínsecas*.

Aristóteles, Quintiliano y Cicerón estudia-

ron en sus obras *Los Tópicos ó lugares oratorios* con suma detención dividiéndolos en *comunes* y *proprios*. La definición, enumeración de partes, género, especie, causa, comparación, contrarios, circunstancias, testimonios, ejemplos, etc., son los principales. Como dice muy bien el Sr. Coll y Vehí. «un estudio superficial de los Tópicos, más perjudica que favorece; pero un estudio profundo no puede menos de prestar gran utilidad.» Marmontel añade, que los discipulos de la elocuencia no deben desdeniar estas teorías.

Respecto á las pruebas debemos estudiar: su *invención*, su *elección*, su *colocación*, sus *formas* y sus *condiciones*.

Para la *invencion* de las pruebas no hay más que un medio, es el conocimiento y estudio detenido del asunto; examinándole bajo todos sus aspectos y circunstancias.

Respecto á la *eleccion*, deben desecharse las pruebas poco sólidas y adoptar las más fuertes y concluyentes. Debe tenerse en cuenta también el auditorio á quién se dirige; huelgan las razones metafísicas allí donde no se han de comprender.

Para la *colocacion* de las pruebas se han de observar las reglas siguientes: 1.<sup>a</sup> Deben sepa-

rarse las que sean de distinta naturaleza, por ejemplo: las de Escritura, Santos Padres etc., las de leyes humanas, las de razón etc. 2.<sup>a</sup> Colocarlas gradualmente según su fuerza, dejando para el final la más fuerte, á fin de que cause más impresión á los oyentes. 3.<sup>a</sup> Mezclar las débiles con las fuertes. 4.<sup>a</sup> Presentarlas con más ó menos extensión según su importancia.

Las *formas* principales en que pueden presentarse las pruebas son las diversas clases de argumentos que indican los dialécticos, divididas en *silogísticas* y *no silogísticas*, comprendiendo en esta clase el *entimema*, *epiquerema*, *sorites*, *dilema*, *inducción* y *ejemplo*, cuyo estudio y conocimiento pertenece á la Lógica.

Las condiciones de las pruebas son: *la solidez*; ó sea que se acomoden á la capacidad del auditorio.

Los medios para *persuadir* son principalmente: *las costumbres* y *precauciones oratorias*, y *la moción de afectos y pasiones*.

Las *costumbres oratorias* son relativas al *orador* y al *auditorio*. Las del *orador* son todas aquellas cualidades propias para captarse la estimación y el afecto de sus oyentes. Ya

quedan explicadas en la lección XLIV las prendas intelectuales y morales que deben adornarle. Fenelón afirma «que el orador debe ser hombre de bien y creído como tal.» Respecto al *auditorio*, forman sus costumbres distintas la diferente *edad, sexo, condicion social, nacion y carácter*. No se habla lo mismo al soldado que al general, al ignorante que al sábio, al militar que al hombre de negocios.

Las *precauciones* oratorias son el tributo de respeto y cariño que el orador manifiesta al auditorio, para evitar todo aquello que pudiera lastimarle ú ofenderle. Condescendiendo al parecer con las opiniones contrarias; usando ciertos giros para manifestar verdades que pueden ser duras; respetando la posición y el mérito de sus adversarios, y procurando no causar fuertes impresiones en determinadas circunstancias, evitará el ofender á sus oyentes.

Uno de los medios más poderosos de persuadir son las *pasiones*, ó sea la moción de afectos.

*Pasiones oratorias*, que son las diversas emociones y movimientos de simpatía hácia un objeto, comunicadas al auditorio por la palabra del orador.

Para *concitar* las pasiones es necesario que

el orador esté dotado de gran *sensibilidad é imaginación viva*. Si el orador no siente, no puede hacer sentir á los demás; pero téngase en cuenta que no ha de ser una pasión desordenada, sino un sentimiento profundo que no perturbe nuestra inteligencia. La *imaginación* anima é inflama, digámoslo así el discurso presentándonos al vivo los objetos. Longino dice, que doman y someten al auditorio.

En el discurso pueden excitarse las pasiones ó calmarlas.

Para *excitar el amor, el odio, el temor; la piedad* y las demás pasiones, debe atenderse á la materia del discurso y á las circunstancias y disposición del auditorio; y debe procurar no insistir obstinadamente sobre los afectos sublimes é impetuosos.

Para *calmar* estas mismas pasiones puede emplear el lenguaje de la fría razón, y á veces hasta la ironía y el ridículo. Este último medio exige sin embargo ciertas precauciones, por ser más dón natural que artístico, y debe prodigarse poco.

El *epílogo* es la conclusión del discurso en la que el orador se propone acabar de convencer y persuadir al auditorio.

Consigue el *convencimiento* recapitulando

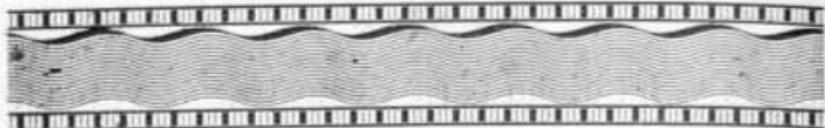
cuanto se ha dicho para demostrar la verdad. Debe ser *breve, enérgico é interesante*, para que de un golpe de vista, por decirlo así, pueda contemplar el auditorio toda la doctrina expuesta.

Respecto al *patético*, á más de lo ya indicado al hablar de la confirmación, debe procurarse que esté en armonía con el asunto que trata; que no sea un recurso del orador, si no efecto del interés que inspira á todos la verdad y el bien; y que las emociones no prolonguen demasiado, y que no se intercalen reflexiones ni digresiones.

El fin del discurso es el momento más crítico: este momento debe elegirse con discernimiento y oportunidad.

La *elocución oratoria* es intermedia entre la poética y la didáctica: su estilo es noble y elevado, su lenguaje correcto, elegante y armonioso por la rotundidad de sus períodos. La amplificación es una de las propiedades que más caracterizan á la oratoria, y sirve de mucho para el desarrollo de las pruebas.





## LECCION XLVII.

Géneros oratorios: división antigua: división moderna: su fundamento.—  
Oratoria sagrada: su objeto y fin.—Cualidades del orador y condiciones del auditorio.—Forma especial del discurso sagrado: su lenguaje y estilo.—Clases de discursos sagrados.—Oradores notables.

Tanto por los asuntos que trata cuanto por los fines á que tiende, se han hecho diversas clasificaciones de la oratoria.

Los antiguos la dividieron en tres géneros: *demonstrativo*, que comprendía los discursos en que se alaba ó vitupera; *deliberativo*, los en que se aconseja ó disuade, y *judicial*, los en que se acusa ó defiende.

Los modernos, partiendo de una base más fundamental, la dividen: en *sagrada*, *política*,

*forense* y *académica*. La religión, el derecho y la ciencia son los tres asuntos que pueden ser objeto de la oratoria; mas como el derecho puede ser público y privado, de aquí la división en dos miembros, la *política* y *forense*, de lo que á él se refiere.

El orden de colocación también es fundamental; antes lo divino que lo humano: primero los derechos generales que los particulares; por último la ciencia, que no es patrimonio de todos.

La *oratoria sagrada* es la manifestación por medio de la palabra, de las verdades religiosas para la santificación de los hombres.

El *objeto* de la oratoria sagrada, es la propagación y defensa de las creencias y doctrinas relativas á la religión: su *fin*, es persuadir al hombre á seguir esas doctrinas.

El orador sagrado, á más de las cualidades ya estudiadas, debe ser virtuoso, porque si en toda clase de oratoria se requiere tal condición, en ésta es de mayor condición, en ésta es de mayor importancia. San Bernardo exigía al orador sagrado tres condiciones especiales: *beneficencia* y *mansedumbre* para con sus semejantes, *grandeza de alma* y *unión singular con Dios*, por la oración. Lo que principalmente

distingue al orador sagrado es la *unción*, es la suavidad y atractivo con que llega al corazón de sus oyentes y los mueve al bien. Esta cualidad nace principalmente de la virtud y de la caridad del orador. El orador sagrado recibe el nombre especial de *predicador*, y la oración el de *predicación*. El orador sagrado debe conocer bien las Sagradas Escrituras, los Santos Padres y escritores eclesiásticos, la teología, la filosofía y la historia.

El *auditorio* en la oratoria sagrada tiene un carácter especial por estar compuesto de personas de todas edades, sexos y condiciones, y esto dificulta la tarea del predicador, por ser poco asequible al rudo lo que parecerá vulgar al sábio, siendo ímproba la tarea de contentar á todos.

El discurso sagrado, que recibe el nombre genérico de *sermón*, debe cumplir con las condiciones generales asignadas, pero en su plan adopta una forma especial que conviene estudiar. Empieza el discurso por lo que se llama *texto*, ó sea una sentencia tomada de los libros sagrados que, bien elegido, contribuye á la dignidad y claridad en el decir. Debe tener íntima relación con el asunto, y á ser posible, comprender todos los puntos que han de tra-

tarse, La *invocación*, es la súplica que después de la proposición dirige el orador á la Virgen, para que ilumine su mente y la de su auditorio á fin de alcanzar el fin que se propone. Ha de ser *breve, tierna y afectuosa*. La *refutación* no existe generalmente en la oratoria sagrada.

Respecto á la *forma externa*, el estilo debe ser digno y elevado, apartándose de todo lo que tenga carácter profano, defecto en que con frecuencia caen muchos oradores. El *lenguaje* será claro, grave y elegante. La oración sagrada en este punto debe atender muy especialmente á la índole del auditorio y á la clase especial del discurso.

Los discursos sagrados son de varias clases: *sermones dogmáticos, morales, homilias, pláticas, conferencias, panegíricos y oraciones fúnebres*.

*Sermón dogmático*, es aquel que versa sobre una verdad de fé. *Moral*, aquel en que se aconseja la práctica de la virtud. *Homilía*, es la exposición del Evangelio, que se hace en los días festivos. *Plática*, es una instrucción breve y sencilla sobre un punto dogmático ó moral. *Conferencia*, es un discurso sagrado, con carácter eminentemente didáctico, dedicado á

esclarecer y probar las verdades de la religión contra los ataques de sus adversarios. El *panegírico*, es un discurso consagrado á la alabanza de algún santo. La *oración fúnebre*, es un sermón en que se elogian las virtudes de algún hombre ilustre, con ocasión de su muerte.

La oratoria sagrada, verdaderamente tal, nace con el mismo Jesucristo, que predicó el sermón de la montaña y, con su divina palabra, propagó su iumortal doctrina y le siguen los Apóstoles encargados de extenderla por el mundo. Continúan esta sublime misión los Padres y apologistas, como Tertuliano, Minucio Félix, S. Cipriano, S. Juan Crisóstomo, S. Basilio, S. Gregorio Nacianceno, S. Jerónimo, S. Agustín, S. Gregorio el Grande y S. Bernardo, Sto. Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de predicadores, S. Vicente Ferrer, el P. Granada, Fray Luis de León, Fray Juan de Ávila y Fray Pedro Malón de Chaide, son modelos en España. En Francia Bossuet, Massillón, Bartolomé, Fenelón, Flechier, Lacordaire, el P. Félix y otros.





## LECCIÓN XLVIII.

Oratoria política: su objeto, fin é importancia.—El orador y el auditorio.  
—Condiciones especiales del discurso político.—La oratoria militar y periodística.—oradores políticos dignos de mención.

La *oratoria política*, es la manifestación y discusión de las verdades político-sociales, para procurar el bien y la utilidad de los Estados.

*Su objeto* es vastísimo, pues comprende cuanto se refiere á las relaciones de los hombres entre sí (derecho civil) ó con los poderes públicos (derecho político) ó con otros pueblos (derecho internacional); *su fin* no puede ser más noble, pues contribuye á la formación de las leyes y organización de los Estados, así como al bien y utilidad públicos.

Su importancia nace de discutirse intereses que á todos pertenecen, y contribuir á su defensa: decide la suerte de las naciones, defiende á la patria, hace que brille la justicia, presta protección á las artes y letras y contribuye á la cultura y civilización de los pueblos.

La oratoria política exige condiciones especiales al orador. Las principales son: la *probidad* merced á la cual ni se deje arrastrar por viles pasiones, ni defienda por ningún concepto la bajeza y la iniquidad. El *patriotismo*, pues como dice Demóstenes, «el orador político debe simpatizar con el pueblo, amarle y quererle como á la patria; defender, contra todo su honor, sus intereses y derechos.» *Ciencia*, ó sea el conocimiento de la historia, del derecho político y administrativo, internacional y civil y en general de cuanto se relacione con los asuntos que han de debatirse. Le es de esencia la *improvisación*: un orador ha dicho con razón, que la tribuna es el campo de las inteligencias: el orador político se halla frente á su adversario que le ataca inesperadamente sobre asuntos en que no pensaba, es necesario contestarle, y ha de hablar poco menos que sin quererlo. La *serenidad* y *valor* son también cualidades necesarias, pues sin el imperio

sobre sí mismo no es posible alcanzar éxito alguno en esta clase de oratoria: jamás debe acobardarse por combatido que esté, ni dejarse arrebatado por la ira ó la indignación que las frases del contrario le produzcan.

El *auditorio* tiene también condiciones especiales, pues ya consta de representantes del país, ya de hombres de todas clases: de aquí la división que suele hacerse de la oratoria política en *parlamentaria* que comprende los discursos pronunciados ante los cuerpos legisladores, y *popular*, los pronunciados en reuniones de diversa especie, como clubs, comités, etc. En la mayor parte de los pueblos modernos existen dos cámaras: el *Senado*, compuesto de personas graves y respetables por su edad, clase y gerarquía; y el *Congreso*, representación de los partidos y compuesto en su mayor parte de personas de menos edad. En general el auditorio no tiene ideas é intereses comunes; se presenta siempre dividido y luchando tenazmente para conseguir el triunfo de los ideales á que cada uno aspira.

El discurso político puede decirse que generalmente carece de proposición fijada por el orador, que se somete al asunto que se debate y se formula en lo que se llama *orden del día* y

*proposición de ley.* En la confirmación debe procurarse la solidez de las pruebas, teniendo en cuenta siempre la disposición particular del ánimo de los oyentes, la naturaleza del asunto y las circunstancias singulares y más propias para causar impresión. El epílogo debe ser claro y enérgico. La fogosidad, la viveza y el apasionamiento tiene más cabida en esta que en otra clase de oratoria; en ella cabe también más la ironía y los recursos de ingenio, para salir de situaciones difíciles y apuradas.

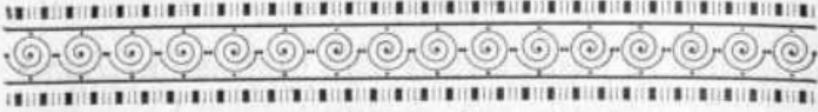
El *lenguaje y estilo* admiten variedad de tonos, según la clase de auditorio; así aunque la claridad y energía le acompañan siempre, es más grave y majestuoso en el Senado y más vehemente y pomposo en las asambleas populares.

La *oratoria militar y periodística* no son géneros especiales de oratoria, sino como ramas de la oratoria política. Caracteriza á la arenga militar la concisión y el ser producida por un arranque del corazón ó una inspiración del momento: á veces una frase hace el efecto de un discurso. Son notables las arengas de Napoleón I á sus soldados. El periodismo no tiene de oratorio más que la forma de algunos

artículos, y considérase más bien como composición didáctica, reservándonos el hablar de él cuando estudiemos este género literario.

La oratoria política nació en Grecia, y sobresalieron Demóstenes y Esquines. En Roma, Catón, los Gracos y Cicerón son notables. En España podemos citar á Muñoz, Torrero, López, Alcalá Galiano, Donoso Cortés, Olózaga, González Bravo, Ríos Rosas, Aparisi Guijarro y otros que aun viven y son gloria de nuestro parlamento y de la patria. En Francia Verniaud, Decazes, Perier, Thiers, Lamartine, etc.





## LECCIÓN XLIX.

Oratoria forense: su definición, su objeto y fin: su importancia y utilidad: su división. — Cualidades del orador y carácter peculiar del auditorio. — El discurso forense: sus condiciones. — Oratoria académica: su importancia. — Cualidades del orador y condiciones del discurso. — Clases de discursos académicos. — Modelos.

La *oratoria forense*, es la manifestación de la verdad legal, para la defensa ó reclamación de un derecho ó para el castigo de un delito.

El objeto de la oratoria forense es influir en la aplicación de la ley: su fin conseguir la recta aplicación legal.

Su importancia se deduce de considerar los graves y trascendentales asuntos de que trata relativos á la familia, á la propiedad, y, lo que es más, á la honra y vida de los ciudadanos. Su utilidad es indisputable, pues hacer triunfar la inocencia del crimen, reivindicar un derecho usurpado ó una propiedad arrebatada

injustamente, arrancar de manos del verdugo al hombre sobre cuya conciencia pesa horrendo delito, es una de las más nobles misiones que pueden ejercerse.

Entre la oratoria política y la forense median algunas diferencias: en esta el objeto principal es la convicción; en aquella la persuasión: esta es más grave y serena; aquella más vehemente y apasionada: esta tiene campo más limitado; aquella más vasto y extenso. «La oratoria forense, dice Hamilton, se dirige á jueces encargados de escudriñar el pasado, y la política á jueces encargados de escudriñar el porvenir.»

La oratoria forense puede dividirse en *civil* y *criminal*, según que se trate de la reclamación de un derecho ó de la persecución de un delito.

El *orador forense* recibe el nombre de *abogado*, y debe reunir las condiciones siguientes: *ciencia* y *rectitud*. La *ciencia*, comprende el conocimiento de la legislación y sus fundamentos filosóficos en primer lugar, y en segundo conocimientos generales y especial y profundo del corazón humano. La *rectitud* exige honradez sin tacha, integridad moral y amor á la justicia.

El *auditorio* es también de condición especial, pues le componen cierto número de jueces, personas graves, revestidas de autoridad, ilustradas y animadas por el espíritu de justicia.

En el discurso forense es donde más cabida tiene la proposición ilustrada ó sea la *narración*, pues necesita el abogado presentar los hechos con distinción y claridad y hacer que se fije la atención en ellos para que los jueces se inclinen á favor del que se defiende ó en contra del que se acusa. Tanto en los asuntos civiles como en los criminales, se distinguen tres cuestiones: el *hecho*, en que se disputa sobre la existencia del hecho; el *nombre*, sobre la calificación del hecho y sus circunstancias; el *derecho* ó sea la interpretación y aplicación de la ley. La *confirmación*, tiene dos partes distintas, que son: la *prueba* y la *refutación*; las pruebas son *lógicas* si se toman de la naturaleza del asunto, sus causas, efectos, etc., y *legales*, si se sacan de las leyes y declaraciones prestadas ante el tribunal. En la *refutación* se debaten las razones del contrario. El *epílogo* debe ser breve, y en la oratoria forense cabe menos la fogosidad y el apasionamiento, la ironía debe proscribirse.

El estilo debe ser grave; el lenguaje claro y preciso.

La oratoria forense nació en Grecia, mezclada con la política, y lo mismo sucedió en Roma. Distinguiéronse en Grecia, Antifón, Lisias, Isócrates, Iseo, Licurgo, Demóstenes y Esquines. Entre los latinos, Catón, Craso, Antonio, Hortensio y su hija Hortensia, y, sobre todos, Cicerón. En España nace en tiempo de D. Alfonso X la institución de los *voceros* ó abogados y llega la oratoria á florecer verdaderamente en el siglo XVIII. Los oradores más notables son: Melendez, Campomanes, Florida-Blanca, Jovellanos, Cortina, Pacheco, Aparisi Guijarro, Laserna, Alvarez y otros.

La *oratoria académica*, es la manifestación de la verdad científica y artística para demostrarlas y convencer de ellas al que nos escucha.

Su importancia se desprende de la misma que tienen la ciencia y el arte porque demostrar una verdad dudosa ó un punto controvertido, dilucidar una cuestión opinable del arte ó de la ciencia, es de gran interés para todos los que á ella se dedican.

Si bien es cierto que algunos niegan que exista como tal esta clase de oratoria, tanto

por las diferencias que existen con la didáctica, cuanto por el uso que de ella se hace y vuelo que ha tomado, puede considerarse como oratoria especial.

El orador académico necesita sobre todo *conocimientos científicos* de la materia que trata, pero conocimiento profundo, puesto que su principal objeto es demostrar la verdad de la ciencia.

En el discurso debe existir un plán bien meditado y ajustado en su procedimiento á las reglas lógicas. Las pruebas que dé han de ser concluyentes y sólidas, como en ningún discurso. En el epílogo debe recapitular brevemente las razones, y cabe poco en él la moción de afectos, porque generalmente habla más á la cabeza que al corazón.

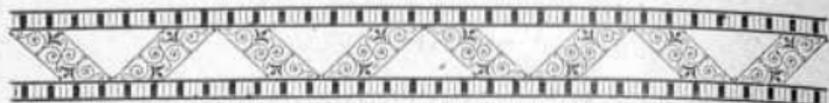
El estilo ha de ser conforme al asunto que trate, y en el lenguaje ha de procurar el mayor esmero y corrección posibles. Aunque la forma especial y propia en el lenguaje es la prosa, en España se leyó por D. José Zorrilla, ante la Academia Española, un discurso en verso al ser recibido como académico. Esto es excepcional y repetimos que no es propio de la oratoria.

Los discursos *académicos* se pronuncian en

los Ateneos, Academias, Universidades y otros cuerpos docentes, y se suelen dividir en *científicos* y *literarios*, por sus asuntos.

Los oradores más notables de esta clase en España, son muchos, habiéndose distinguido, Donoso Cortés, Aparisi Guijarro, Guerra y Orbe, Alarcón, Valera, Menéndez Pelayo y otros muchos.





## SECCIÓN TERCERA

# DIDÁCTICA

## LECCIÓN I.

Didáctica: su definición: su objeto y fin: su carácter: su división.--  
Obras doctrinales.--Tratados elementales, magistrales y disertaciones: sus reglas.--Modelos.

*Didáctica* es la manifestación de la verdad por medio de la palabra artística.

El *objeto* de las obras didácticas es el estudio de las ciencias y artes: su *fin* es extraño al arte literario, porque es la enseñanza y demostración de estas verdades.

El carácter especial de las obras didácticas consiste en que no pertenecen á la literatura más que por su forma y por las condiciones estéticas que deben acompañarla.

Las obras didácticas se dividen: por su *extensión* y por su *asunto*.

Por su *extensión*, se clasifican: en tratados *elementales*, *magistrales* y *monografías* y suelen comprenderse todas estas obras bajo el nombre de *doctrinales*.

Son de esta clase de obras todas aquellas que exponen verdades de un arte ó ciencia.

La ciencia principia por hechos concretos, que generalizados forman la *ciencia vulgar*, cuyas formas más propias, porque están revestidas por la imaginación, son los *refranes*, y luego, sistematizados los conocimientos, constituyen la ciencia propiamente dicha.

La verdad es *una* y una es también la ciencia, mas por ser vasto el conocimiento, limitada la inteligencia y muchas las formas con que la verdad puede presentarse, ha habido necesidad de las clasificaciones.

Las obras *elementales*, comprenden las bases ó principios de un arte ó ciencia; las *magistrales*, el conocimiento completo de la ciencia ó arte; las *monografías*, dilucidan puntos concretos y sirven para ilustrar al científico y satisfacer la curiosidad de los eruditos.

El *fondo* de todas estas composiciones es la verdad científica y artística.

Respecto á la *forma interna* todas han de sujetarse á un plan rigurosamente lógico; pero en las *magistrales* nunca ha de alterarse, mientras que en las *elementales* permite alguna latitud. En las de esta última clase hay necesidad de explicar las *voces técnicas*, de hacer las divisiones y subdivisiones precisas y de definir las ideas con exactitud y claridad. La doctrina también ha de comprobarse con repetidos ejemplos; en ellas debe tenerse en cuenta las personas á quienes se dedica la obra, que suelen ser niños de corta edad ó gentes poco instruídas. Estos pormenores se suprimen en la obra magistral, porque ya son personas versadas en los principios de la ciencia aquellos para quienes se escribe.

La *forma externa* de las obras didácticas en su exposición, puede ser: *enunciativa, narrativa, dialogada ó epistolar*.

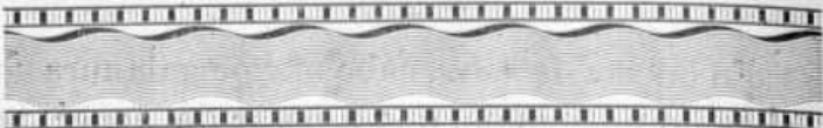
Las *formas expresivas*, ó sea el estilo y lenguaje, varían respecto á cada clase de obras; así en las *elementales* debe ser claro y sencillo procurando sobre todo el estilo, la corrección, pureza y propiedad del lenguaje; por lo mismo que se dedica á la enseñanza de los jóvenes que están principiando á desarrollar su inteligencia.

En las *magistrales*, cabe mayor galanura en el estilo y lenguaje, que á pesar de tener por distintivos la claridad y elegancia, se atavían algunas veces con las galas de la fantasía, para aliviar la fatiga del entendimiento: el escritor debe procurar usarlos con mesura y discreción y no abusar de estos medios.

Las *monografías* no se apartan de las reglas antedichas en su forma, pero cuando toman carácter oratorio se permiten aún mayor libertad y grandilocuencia.

Hipócrates, Aristóteles, Estrabón y otros, en Grecia; Cicerón Varrón, Vitrubio, Plinio y Quintiliano, en Roma; San Isidoro, D. Alfonso el Sabio, el infante D. Juan Manuel, el Brocense, Luis Vives, Foxo Morcillo, Fray Luis de Granada, Feijoó, Mayans, Jovellanos, Moratin y otros, en España, son los mejores modelos que pueden citarse.





## LECCIÓN LI

División de las composiciones didácticas por sus asuntos.-Historia; su definición, su objeto y fin: su importancia y utilidad: su división.- El historiador: sus cualidades.-Fondo de la historia.-Forma interna y externa.-Historiadores notables.

Las composiciones didácticas por sus asuntos son: *históricas* y no *históricas*.

*Historia*, es la manifestación ó exposición de la verdad de los hechos realizados por el hombre, para enseñanza y ejemplo de la humanidad.

El *objeto* de la historia son los hechos realizados por el hombre y relacionados con su origen y destino: el *fin*. es revelar al hombre su inmortal destino, enseñándole con los ejemplos el camino que debe seguir.

La importancia y utilidad de la historia es indudable. Cicerón la llamó «luz de la verdad, testigo de los tiempos, maestra de la vida,» y todos los escritores antiguos y modernos reco-

nocieron el servicio que presta á la humanidad, enseñándola lo que ha sido, mostrándole lo que es, y manifestándole cómo debe ser para cumplir con la ley providencial de su destino, sirviéndose para ello de la ciencia y el arte en amigable consorcio.

La historia se divide: por su extensión, en *universal*, *general* y *particular*. La *universal*, estudia los hechos realizados por la humanidad; la *general*, los de varios puëblos unidos por un vínculo común; la *particular*, los de un pueblo ó nación y, según que exponga los hechos relativos á una provincia, á una población, á una familia, á una persona ó á un suceso, recibe los nombres de *corográfica*, *topográfica*, *genealógica*, *biográfica* y *monográfica*. Por el tiempo que abraza se divide: en *antigua*, *media* y *moderna*, y también en *crónicas*, si refiere los hechos sin más enlace que el de la sucesión: *centurias*, si los refiere por períodos de cien años; *décadas*, si por períodos de diez; *anales*, si por años; *diarios*, si por dias, y *efemérides* si recuerdan los hechos ocurridos en un dia determinado. Por el asunto se divide: en *sagrada*, si cuenta los hechos revelados por Dios y contenidos principalmente en las Escrituras, y *profana* si los hechos humanos.

Por su *forma* se divide: en *narrativa*, si se limita á la relación de los hechos; *pragmática*, si investiga las causas de los hechos y los ordena dándoles unidad y *crítica*, si examina el valor de los testimonios que acreditan los hechos.

En la historia tenemos que estudiar: 1.º El autor de la obra ó sea el historiador. 2.º El fondo de la obra histórica. 3.º La forma

El *historiador* necesita unir á las cualidades del hombre científico las del artista, por lo mismo que en la historia se amalgaman felizmente la verdad con la belleza. Las cualidades se pueden dividir en *estéticas*, *intelectuales*, y *morales*. Las estéticas pueden reducirse á la *sensibilidad exquisita*, que, si no la necesita en tan alto grado como el poeta y orador, le es sin embargo necesaria en muchas ocasiones para pintarnos al vivo las grandes catástrofes de los pueblos, los hechos heróicos y las sangrientas batallas.

Las dotes *intelectuales* pueden reducirse á la *instrucción*, que es vastísima por lo mismo que comprende multitud de hechos; así á más de la *historia* necesita conocer las ciencias que la auxilian, como la *heráldica*, *diplomática*, *epigrafía*, y principalmente la *geografía* y

*cronología*. Para la investigación de los hechos y para su juicio necesita el *discernimiento*, una fuerza de intuición poderosa, reflexión profunda y conocimiento del corazón humano. Las fuentes históricas de donde puede tomar los hechos, son principalmente, las *tradiciones* y los *monumentos* escritos y no escritos.

Las *dotes morales* son: la *veracidad*, que consiste en poder y querer ver bien la verdad; y la *imparcialidad*, en juzgar los hechos con espíritu de recta justicia *sine ira et studio*, prescindiendo de la pasión y simpatía que pueda tener por determinadas personas, lugares y hechos, diciendo siempre la verdad, cueste lo que cueste.

El *fondo de la historia* está constituido por los hechos y la verdad que estos encierran. Para ello los historiadores, tratando de buscar la ley á que se sujetan los hechos, se han dividido en varias escuelas. 1.<sup>a</sup> *Racionalista*, que supone que la historia no tiene más principio que la razón humana: Vico, Hegel y Krause sostienen esta doctrina. 2.<sup>a</sup> *Naturalista*, que pretenden someter el desenvolvimiento histórico á las leyes fatales de la naturaleza física; Darwin, Moleschof, Heckel y Draper son sus representantes. 3.<sup>a</sup> *Supernaturalista*, que

admite la armonía y conformidad de la Providencia con la libertad humana: S. Agustín, Bossuet, de Maistre, Schelegel, Riancey y otros son los que la siguen.

La *forma interna* comprende el *plan* de la historia. El *plan* ha de estar bien ordenado y han de encadenarse los hechos formando un todo ó lo que es lo mismo, teniendo *unidad, variedad y armonía*. Los procedimientos que pueden adoptarse son: el *cronológico*, que se ajusta al tiempo para contar los sucesos; el *etnográfico* que toma como punto de partida las razas; el *geográfico*, que atiende á las divisiones políticas de los pueblos; el *tecnológico*, que se funda en las manifestaciones de la actividad humana, como ciencias, artes y otros elementos de cultura y civilización; y el *filosófico* que investiga las leyes de la historia. Estos métodos, cada uno de por sí, son insuficientes y es preciso combinarlos.

La *unidad* es difícil en la historia y, sobre todo, en la universal; bastará, pues, y esto es accesible, las unidades parciales de las épocas y el enlace de unas con otras. La forma *expositiva* de la historia es la *narración*, que ha de cumplir ciertas condiciones: 1.<sup>a</sup> *Claridad* para referir los hechos, á fin de

que se entiendan sin esfuerzo. 2.<sup>a</sup> *Brevedad*, emitiendo los sucesos que carezcan de interés. Úsase también la forma *descriptiva*, ya para pintarnos los *hechos*, ya para retratar los *personajes*. Las *descripciones* han de ser vivas, animadas y oportunas; los *retratos de los personajes* deben ser *fieles*, ó sea tal como existieron con su carácter y condiciones. En cuanto á las *arengas* que se ponen en boca de los personajes, y á que tanta afición tuvieron los escritores de la antigüedad, deben ser *verosímiles* y *bellas*.

La forma *expresiva* de la historia, ó sea su estilo y lenguaje debe ser: *claro, sencillo, elegante y digno*.

Los historiadores más notables son: en Grecia, Herodoto, Tucídides, Jenofonte y Polibio; en Roma, Salustio, Tito Livio y Tácito; en España, S. Isidoro, Pero Lopez de Ayala, Fernán Perez de Guzmán, Florián de Ocampo, Zorita, Mariana, Moncada, Melo, Solís, el P. Florez, Toreno, Quintana, Lafuente y Cavanilles.





## LECCIÓN LII.

División de las composiciones didácticas por sus asuntos.—Obras teológicas, filosóficas, morales y jurídicas.—Formas expositivas que pueden adoptar las obras didácticas.—Cartas: sus clases: sus reglas.—Diálogos: su preceptiva.—Diccionario: sus reglas.—Modelos.

Las obras no históricas comprenden: las *teológicas*, *filosóficas*, *morales* y *jurídicas*, según que traten de *teología* ó ciencia de Dios; de *filosofía* ó ciencia de las últimas razones de las cosas por el legítimo empleo de nuestras facultades; *de moral* ó ciencia de los actos humanos en relación con el fin del hombre, y de *derecho* ó ciencia de las leyes.

Para estas obras no es posible señalar reglas fijas por las distintas formas que adoptan, y ajustándose á las condiciones didácticas, bien que en las morales y políticas tengan más cabida la poesía y elocuencia, habrán cumplido su objeto.

En nuestra patria pueden citarse como políticos, moralistas y juristas á Fernán Perez de Oliva, Guevara, Mejía, Quevedo, Mariana, Saa-

vedra Fajardo, Balmes, Palacios Rubios, Malo de Molina, Laserna y otros.

Las composiciones didácticas pueden adoptar diversas formas expositivas y principalmente la epistolar y dialogada.

Por muchos preceptistas se consideran como géneros especiales, pero en realidad son meras formas, pues por su fondo y asunto no constituyen especialidad, y podrán agregarse á uno ú otro género de los estudiados.

*Carta*, según Cicerón, es *absentium mutuus sermo*, ó lo que es lo mismo, una composición literaria que comunica á los ausentes los pensamientos y sentimientos del autor.

Las cartas se dividen en *didácticas* y *familiares*. Las primeras pueden ser: *religiosas*, *científicas*, *literarias*, *históricas*, etc., según el asunto de que traten: caen bajo la jurisdicción de la didáctica por lo que respecta á su fondo. Las *familiares* pueden ser: de *pésame*, si se consuela en ellas al prójimo por una desgracia ó pérdida que haya sufrido; de *enhorabuena*, cuando nos asociamos á sus alegrías y prosperidades; de *recomendación*, si mostramos interés por alguna persona; *monitorias*, cuando aconsejamos sobre una resolución ó asunto y otras muchas que sería prolijo enumerar.

Las cartas adoptan en su *plan* el de los discursos oratorios: el *exordio*, le forman las frases de cariño ó cortesía con que las encabeizamos; la *proposición*, al indicar el asunto; la *confirmación*, en las razones que damos sobre el asunto que versa: la *recapitulación* y *peroración* en el fin de la misma y en los sentimientos que manifestamos.

El *estilo* y *lenguaje* deben ser llanos y familiares, guardando la debida conveniencia y respeto de las personas; la claridad es indispensable. Séneca deseaba que sus cartas fuesen como su conversación, sin nada fingido. Las cartas didácticas admiten á veces los adornos del estilo.

Los principales autores de cartas son: en la antigüedad clásica, Plinio el joven y Cicerón; en España, Santa Teresa, Fernán Gomez de Cibdareal, Ávila, Antonio Perez, Quevedo, Isla, Jovellanos, Moratín y otros.

*Diálogo*, es una conversación que se finge entre dos ó más personas sobre un asunto determinado.

Por sus asuntos pueden ser: *filosóficos*, *morales*, *literarios*, *artísticos*, etc.

El diálogo puede decirse que abraza tres partes: *exordio*, en que se presentan las per-

sonas que en él intervienen y el asunto que se ha de tratar; la *cuestión*, ó sea la parte en que se exponen las razones en pró y en contra, y la *conclusión*, en que convienen en una doctrina ó persisten en su opinión.

Las reglas relativas á los personajes consisten en presentarles bien caracterizados y distinguiéndose unos de otros; su *número* ha de ser el imprescindible para sostener el interés.

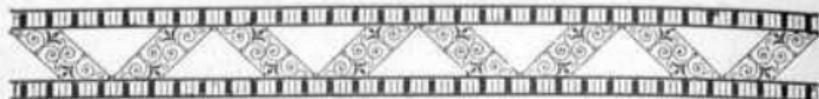
La *unidad* debe resplandecer en el diálogo, y por último, ha de tener lenguaje sencillo, natural, fácil y animado.

*Diccionario*, es la exposición de un arte ó ciencia tratando de las materias por orden alfabético.

En esta forma no es posible conservar la unidad. Deben ser en su lenguaje claros y precisos, y lo mismo en su exposición.

Como modelos de diálogos podemos citar el de Oratore, de Cicerón, y los filosóficos, de Platón, y entre nosotros, los del maestro Fernán Pérez de Oliva, sobre la dignidad del hombre, los nombres de Cristo, de Fray Luis de León, y los de la Pintura, de Vicente Carducho.





## LECCION LIII.

El periódico: su definición: su objeto y fin: sus clases.—Reglas relativas á su fondo y forma.—Breve reseña histórica del periodismo.

*Periódico*, es una publicación generalmente diaria, en que se tratan asuntos de índole diversa para ilustración ó curiosidad de los lectores.

El *objeto* de los periódicos es complejo, puesto que sus asuntos pueden referirse á la sociedad, la familia y el individuo, á las ciencias, las letras, las artes, etc. El *fin* puede ser vario, pues está destinado á ilustrar y moralizar, ó meramente á satisfacer la curiosidad. No siempre por desgracia cumple con esta misión el periódico, pues muchas veces en lugar de ilustrar, perturba la razón y el entendimiento, y en vez de moralizar, corrompe el corazón: mas como dice un ilustre escritor

español, «los abusos que por la prensa pueden cometerse, no han de ser parte para que los pueblos, faltando á la justicia, aborrezcan tan poderoso elemento de ilustración.»

Los periódicos pueden ser de varias clases: los hay *políticos, de noticias, satíricos*, etc.

Su *fondo* es múltiple; en su *plan* adoptan una forma especial; las partes en que suelen dividirse, son: sección *doctrinal, política, comercial, de noticias y espectáculos*. Por los asuntos, los artículos pueden ser: de *fondo*, en que tratan de las cuestiones relativas á administración, política, etc; *literarios y artísticos* cuando versan sobre la literatura ó el arte; *críticos*, si se examina el valor de las producciones científicas, artísticas ó literarias; de *costumbres*, si representan los usos, vicios y virtudes sociales; *revistas*, cuando se resumen los hechos ocurridos en un periodo de tiempo; pueden ser *diarias, semanales*, etc.; *gacetillas*, en que se dá cuenta de múltiples sucesos.

Las reglas relativas al periodismo pueden resumirse en las siguientes: el conocimiento del asunto es indispensable muy especialmente en los artículos de fondo, críticos y literarios; el estilo y lenguaje adopta todas las formas, según la índole del asunto; unas veces ligero

y festivo, otras ingenioso y satírico; á veces adopta el estilo didáctico, y en ocasiones el oratorio, muy principalmente en los artículos de fondo ó doctrinales.

De sentir es que en la mayor parte de las ocasiones, efecto de la precipitación con que los periódicos se escriben, se atiende tan poco á la corrección y sirvan muchas veces para pervertir el gusto y cerromper la lengua.

Existen, además de los que conocemos con el nombre de periódicos, revistas literarias, religiosas, artísticas y científicas, que son más bien obras didácticas y que tienen una misión alta y digna.

El periodismo nació en la antigüedad, aunque no se ha propagado hasta nuestros días. Si bien en Roma quieren hallar algunos su origen, hasta el siglo XVII no empieza verdaderamente.

En Amberes en 1605, y en París en 1665 dá principio esta composición literaria. En España existe desde los comienzos del siglo XVI, si bien aparece en forma de cartas, relaciones, papeles sueltos, etc.; en el siglo XVII, aparece el primer número de la *Gaceta* en 1660, que en 1698 adopta el nombre de *Gaceta de Madrid* y se publican otros

papeles. En el siglo XVIII el mismo monarca, D. Felipe V, es protector de *El Diario de los Literatos*, y en esta época son dignos de mencionarse varios periódicos como *El Pensador*, *El Apologista Universal*, *El Semanario de Agricultura y Artes*, *El Pensador Cristiano* y *El Memorial literario*. En el siglo actual, tanto en nuestra nación como en el extranjero, es incalculable su número. Razones, que á nadie se ocultarán, nos impiden que cite mos periódicos políticos; pero sí indicaremos modelos de Revistas tan dignas de elogio como *La Revista Española*, *La Civilización*, *La Sociedad*, *El Museo Universal*, que cambió su nombre por el de *La Ilustración Española y Americana*, *La Ciencia Cristiana*, *La Voz de la Caridad*, *La Revista de España*, *La Ciudad de Dios*, continuación de la *Revista Agustiniana*, y otras que sentimos no enumerar.



# ÍNDICE

Lecciones.

Páginas.

I. —Preliminares..... V

## PARTE PRIMERA.

### **Nociones estéticas**

II. —El arte..... 7  
III. —El artista..... 12  
IV. —El público..... 15

## PARTE SEGUNDA.

### **Preceptiva general**

V. —La obra literaria... 21  
VI. —El pensamiento literario... 23  
VII. —Cualidades del pensamiento 28  
VIII. —Cualidades del pensamien-  
to. (Continuación)..... 32  
IX. —Cualidades del pensamien-  
to. (Continuación)..... 39  
X. —Cualidades del pensamien-  
to. (Continuación)..... 44  
XI. —Figuras del pensamiento.. 47  
XII. —Figuras del pensamiento.  
(Continuación)..... 52  
XIII. —Figuras del pensamiento.  
(Continuación)..... 58  
XIV. —Figuras del pensamiento.  
(Continuación)..... 66  
XV. —Del lenguaje en general... 69  
XVI. De las oraciones y cláusulas. 73  
XVII. —Cualidades del lenguaje... 78  
XVIII. —Cualidades del lenguaje.  
(Continuación)..... 86

XIX.	—Cualidades del lenguaje. (Continuación).....	91
XX.	—Cualidades del lenguaje. (Continuación).....	96
XXI.	—Cualidades del lenguaje. (Continuación).....	101
XXII.	—De los tropos.....	106
XXIII.	—Del estilo.....	116

### PARTE TERCERA.



## **Preceptiva especial**

### SECCIÓN PRIMERA.

## **POÉTICA.**

XXIV.	—Fondo de la obra poética..	123
XXV.	—Forma de la obra poética..	127
XXVI.	—Forma de la obra poética. (Continuación).....	132
XXVII.	—Versos castellanos.....	140
XXVIII.	—Combinaciones métricas consonantadas.....	146
XXIX.	—Combinaciones métricas asonantadas.....	154
XXX.	—Poemas líricos.....	160
XXXI.	Poemas líricos. (Continuación)	165
XXXII.	—Poemas líricos. (Continuación) ción).....	169
XXXIII.	—Fondo y forma de la poesía épica.....	174
XXXIV.	Personajes épicos.....	180
XXXV.	—Clases de poemas épicos...	185

XXXVI.	Poema burlesco y poemas épicos menores.....	190
XXXVII.	—Poesía dramática en general	194
XXXVIII.	—Fondo y forma interna de la poesía dramática.....	198
XXXIX.	—Personajes y forma externa de la poesía dramática....	204
XL.	—Poemas dramáticos fundamentales.....	209
XLI.	—Poemas dramáticos inferiores y mixtos.....	216
XLII.	—Poesía mixta.....	222.
XLIII	—Novela.....	229

## SECCIÓN SEGUNDA

---

### RETÓRICA

XLIV.	—De la oratoria y del orador.	239
XLV.	—Discurso oratorio.....	247
XLVI.	—Discurso oratorio. (Continuación).....	253
XLVII.	—Oratoria sagrada.....	260
XLVIII.	—Oratoria política.....	265
XLIX.	—Oratoria forense y académica.....	270

## SECCIÓN TERCERA

---

### DIDÁCTICA

L.	—Obras doctrinales.....	276
LI.	—La historia.....	280
LII.	—Otras obras didácticas....	286
LIII.	El periodismo.....	290







Vol. 1  
PRE  
LI

110

52

LA GAZA



PRECEPTIVA

LITERARIA

52

1617