

COMPENDIO
DE
LITERATURA PRECEPTIVA
ó
RETÓRICA Y POÉTICA

POR

D. Pedro Muñoz Sanz,

PROFESOR AUXILIAR EN VIRTUD DE OPOSICIÓN EN EL
INSTITUTO DE PALENCIA.



T. 3102
C. 72147

PALENCIA.

Establecimiento tipográfico de José M. de Herrán,

6, Castilla, 6.

1890

RESTORATION PORTION

R 123306

AL LECTOR

No es otro nuestro objeto al publicar el presente compendio, que exponer con brevedad y sencillez todo cuanto comprende esta asignatura en la segunda enseñanza, dando á conocer las más importantes reglas y doctrinas de los retóricos antiguos y modernos. Convencidos estamos por la experiencia de que los alumnos en tan tierna edad desalientan en el estudio, cuando se ponen en sus manos obras extensas, en las que sus autores exponen teorías filosóficas, que aquellos con gran dificultad pueden comprender, mientras que por el contrario, cuando ven estas materias tratadas de un modo breve y claro, hasta los más cortos de inteligencia se animan al estudio.

Para hacer más fácil y agradable la adquisición de las ideas, hemos creído conveniente emplear el diálogo, forma hoy bastante generalizada en el extranjero para esta clase de tratados.

Si conseguimos lo que nos proponemos, será la mejor recompensa que de este pequeño trabajo podemos esperar.



PRELIMINARES

DE LA BELLEZA.

LECCIÓN PRIMERA.

P. ¿Qué entendemos por *belleza*?

R. Lo bello se siente y se percibe á primera vista y sin darnos cuenta; pero es difícil explicar lo que es, é imposible dar de la belleza una definición exacta: es algo que vemos en los séres, que nos atrae y nos cautiva, produciendo en nuestra alma un placer puro y desinteresado, que estimula nuestra actividad.

P. ¿En qué se diferencia de lo *útil* y de lo *agradable*?

R. Lo *útil* tiene por objeto mas bien satisfacer una necesidad, lo *agradable* es una emoción que principalmente afecta á los sentidos, mientras que lo *bello* es concebido por la inteligencia, complace á la sensibilidad y cautiva á la voluntad. Lo bello es útil y agradable, mientras que lo agradable y lo útil no siempre es bello.

P. ¿De cuántos modos podemos considerar la belleza?

R. Podemos considerarla en Dios y la llamamos *belleza absoluta*; ó en las criaturas y la denominaremos *belleza relativa*.

P. ¿Cómo dividiremos la *belleza relativa*?

R. En *belleza física ó real*, que es la que contemplamos en los diversos objetos de la naturaleza; como una flor, un arroyuelo que serpea por el prado, el rio que en magestuosa corriente se va acercando al mar, etc. *Belleza intelectual* la que pertenece á la región de las ideas; como la resolución de un problema, el descubrimiento de una ley

física; y belleza *moral* la que pertenece al mundo de los hechos; como un acto de virtud ó de abnegación.

P. ¿No hay más clases de belleza?

R. Sí: tenemos además la belleza *artística*, que es producto del ingenio humano, la belleza creada por el hombre, cuyas producciones son: la *Venus* de Milo, la *Inmaculada* de Murillo, la *Iliada* de Homero, el *Quijote* de Cervantes, etcétera.)

DE LO SUBLIME.

LECCIÓN 2.ª

P. ¿Qué es lo que llamamos *sublime*?

R. Es la misma belleza en un grado tal, que nuestra capacidad no alcanza á comprender; por lo cual el placer que produce en nuestro ánimo va siempre mezclado con cierto asombro, admiración y pavor. La vista de un río nos produce placer, el aspecto del mar nos causa admiración, asombro: ante una colina cubierta de flores y follage sentimos encanto; pero ante una montaña, cuya soberbia cumbre se pierde entre las nubes, nos vemos abismados y anonadados. Es que ante el objeto sublime establecemos una comparación tácita entre la grandeza del mismo y nuestra pequeñez.

P. ¿Cómo clasificaremos la sublimidad?

R. Admite las mismas divisiones que la belleza; es sublime *físico* el volcán arrojando hirviente lava; *intelectual*, cuando Galileo descubre las leyes de la gravitación universal; y Leónidas muerto con sus 300 espartanos ^{antes} por su patria en el estrecho de las Termópilas es un gran ejemplo de sublimidad *moral*.

Se divide además lo sublime en *matemático* y *dinámico*. El primero lleva envuelta en sí la idea de una gran fuerza; pero en reposo: como la inmensidad del mar en calma. El sublime *dinámico* lleva en sí la idea de gran fuerza en actividad; como el mar agitado por la tempestad.

P. ¿No hay más especies de sublimidad?

R. Tenemos además lo *trágico* que no es otra cosa que lo sublime dinámico en el arte, como se puede ver en muchas composiciones del género dramático.

DE LO RIDÍCULO.

P. ¿A qué damos el nombre de *ridículo*?

R. A la oposición ó contrariedad entre lo que el hombre intenta hacer y lo que realmente hace; entre el fin que se propone y los medios que pone en práctica para realizarlo. Es ridículo el que corriendo intenta alcanzar á otro y á lo mejor de su carrera cae excitando la risa de los que lo presencian; así como también lo es, cuando D. Quijote ataca á los molinos de viento.

P. ¿De cuántos modos podemos considerar lo *ridículo*?

R. De dos: tal como se encuentra en la realidad y como le vemos en el arte: en el primer caso le llamaremos *ridículo real* y en el segundo *ridículo artístico* ó propiamente *cómico*: el embriagado que se tambalea y cae cuando se dirige hacia su casa es ridículo real; pero el artista en el teatro cuando imita este mismo estado, decimos que es ridículo artístico ó cómico.

P. ¿En qué se diferencia lo *ridículo* de lo *feo*?

R. Lo feo es propio de todos los seres finitos, lo ridículo sólo es propio de los inteligentes; lo feo es permanente y lo ridículo es transitorio; lo feo nos causa repugnancia, aversión, y lo ridículo nos excita la risa.

P. ¿El placer de lo ridículo es como el de lo bello?

R. De ningún modo: el placer que nos causa el aspecto de lo bello es, como hemos dicho, puro y desinteresado; mientras que el que produce lo ridículo, sobre todo si es real, no lo es tanto, y casi siempre envuelve falta de caridad: si alguna emoción estética es efecto de lo ridículo, es cuando está representado por el arte, ya por lo que tiene de artístico, ya también por el contraste con los elementos bellos de la composición.

P. Qué diferencia podemos establecer entre lo bello, lo sublime y lo cómico?

R. La siguiente: hay armonía entre el objeto bello y el ser inteligente que lo percibe: rómpese en lo sublime por la superioridad del objeto sobre nuestra capacidad; lo contrario de lo que acontece en lo ridículo, en lo cual la falta de armonía nace de la inferioridad del objeto que produce en nosotros la risa.)

DEL GENIO, DEL GUSTO Y DE LA CRÍTICA.

LECCIÓN 3.ª

P. ¿Qué es *genio*?

R. Esta palabra suele tomarse vulgarmente como sinónimo de carácter, y así decimos «fulano es de genio violento;» pero en sentido literario podemos definirle diciendo: «Es la fuerza ó potencia creadora en las letras, ciencias y artes, nacida de un amor ardiente y de la intuición clara de lo verdadero y de lo bello.» El genio ha dado á luz siempre obras extraordinarias, que han hecho avanzar á la humanidad en el camino de la civilización. Demóstenes, Cicerón y Virgilio; Dante, Copérnico y Galileo son otros tantos genios.

P. Qué entendemos por *gusto*?

R. Ordinariamente se emplea esta palabra para significar el sentido de que nos valemos para percibir los sabores de las cosas; pero en sentido literario diremos que gusto «es la facultad de percibir lo bello en las obras literarias.» Esta facultad es natural é instintiva en el hombre, como puede observarse en todos sus estados y edades.

P. ¿Es lo mismo *gusto* que *buen gusto*?

R. El *buen gusto*, es la misma facultad perfeccionada por medio del ejercicio en la contemplación de la naturaleza, la lectura constante de los modelos y el conocimiento de los preceptos del arte.

P. ¿En qué conoceremos cuándo un escritor ú orador está dotado de buen gusto?

R. En que escribe y compone sus obras con delicadeza y corrección.

P. ¿Qué entendemos por *crítica*?

R. El juicio que formamos de las cosas apreciando sus defectos y perfecciones: y *crítica literaria* será el juicio que formamos de las bellezas y defectos de las obras literarias.

P. ¿Qué diferencias hay entre el crítico y el genio?

R. Que el genio, si bien es verdad, que pone en actividad todas sus facultades de un modo espontáneo, predominan sin embargo en él el *sentimiento* y la *imaginación*; en tanto que el crítico ejercita principalmente la *razón* y el *buen gusto*. Puede uno ser buen poeta y sin embargo, no servir para crítico; mientras que un buen crítico no necesita ser poeta. El poeta produce más espontáneamente y el crítico juzga más reflexivamente; existe por lo tanto una gran diferencia entre dar á luz una poesía y apreciar sus bellezas.

P. ¿Es lo mismo *crítica*, que *censura* y que *invektiva*?

R. De ningún modo: la *crítica* es el juicio imparcial y severo, apreciando lo mismo las bellezas que los defectos: la *censura* se fija más principalmente en los defectos, y la *invektiva* es una censura apasionada y violenta.)

DEL ARTE.

LECCIÓN 4.*

P. (¿A qué se da el nombre de *reglas*?

R. A ciertas leyes ó preceptos para realizar bien una cosa.

P. ¿De cuántas maneras pueden ser las reglas?

R. *Esenciales, circunstanciales y arbitrarias*. Las *primeras* son las que se fundan en la naturaleza esencial de las cosas, como las relativas á la unidad de acción en las composiciones dramáticas: las *circunstanciales*, que son las que están sujetas á variaciones, según las causas fortuitas que las motivan; como las relativas á la observancia de las unidades de lugar y de tiempo en el teatro: y por último, las

arbitrarias, que son las que no tienen otro fundamento que el capricho de un escritor, ó de una escuela; como la de Horacio, que manda que las composiciones dramáticas no consten, ni más ni menos que de cinco actos:

*Neve minor neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult, et spectata reponi.*

P. ¿Qué es *arte*?

R. Es el conjunto de reglas dictadas por la razón para dirigir nuestros actos á un fin.

P. ¿Cómo se clasifican las artes?

R. En *mecánicas* y *liberales*. *Mecánicas*, son las que tienden á satisfacer necesidades del cuerpo y para ejercerlas nos valemos principalmente de los órganos también corpóreos; tales son: la carpintería, la cerrajería, etc. Las *liberales*, son aquellas que tienen por objeto la satisfacción de necesidades del espíritu, y para su ejercicio se emplean principalmente las facultades del alma.

P. ¿Cómo se subdividen las artes *liberales*?

R. En *lógicas* ó *intelectuales*, *éticas* ó *morales* y *estéticas* ó *bellas artes*. Las *intelectuales* tienen por objeto dirigir la inteligencia á la verdad: tal es la Lógica. Las *morales* tienden á dirigir la voluntad hacia el bien; como la Ética; y las *estéticas* ó *bellas artes* que son las que tienen por objeto la manifestación de lo bello.

P. ¿Cuántas y cuáles son las *bellas artes*?

R. Cinco, á saber: *Arquitectura*, *escultura*, *pintura*, *música* y *poesía*. La *arquitectura* emplea las grandes masas sólidas para la expresión de una sola idea de un modo poco determinado. La *escultura*, que concretando más la idea que expresa se vale para ello del dibujo aplicado á las masas; como metales, maderas, piedras, etc. La *pintura* despoja á los cuerpos sólidos de su natural pesadez y los acerca á la región de los espíritus: emplea para este objeto el dibujo, el colorido y el sombreado. La *música* por sí sola lo expresa todo de un modo vago é indefinido; pero en cambio no conoce límites y penetra hasta lo más íntimo del alma valiéndose del sonido tonalizado y rítmico. Por último la

más excelente de todas y la más perfecta, la *poesía* hace uso como medio de expresión de la palabra, elemento no sólo el más perfecto y espiritual, sino el que está más íntimamente unido al artista.)

De la Retórica

PARTE GENERAL.

LECCIÓN 5.ª

P. ¿Qué entendemos por *Literatura*?

R. Tomada esta palabra en su total sentido «es el estudio de las obras literarias de cualquier lugar y tiempo (*histórica-crítica*), de las reglas á que están sujetas (*preceptiva*), y de los principios filosóficos en que estas reglas se fundan (*filosófica*).» Aunque expongamos algunas nociones de la *histórica* y de la *filosófica*, nuestro objeto es ocuparnos de la *literatura preceptiva*, conocida generalmente con el nombre de Retórica y Poética.

P. ¿Qué entendemos por *Retórica*?

R. «Es el conjunto de preceptos aplicables á todas las composiciones literarias en general, y los relativos á la oratoria y demás obras en prosa en particular.»

P. ¿De dónde trae su origen la palabra Retórica?

R. De un verbo griego que significa correr, deslizarse, y por semejanza hablar. A la manera que el agua de una fuente brota y se desliza, así brotan y fluyen las palabras de boca del orador.

P. ¿Pues qué extensión daban los antiguos á la Retórica?

R. En conformidad con la etimología de esta palabra, la consideraban sólomente como el arte de la oratoria, y la definían diciendo: «Es el arte de expresar bien lo que bien se piensa y lo que mucho se siente.» O de otro modo. «El arte de la persuasión.»

P. ¿Qué partes comprende la Retórica, según la extensión que hoy la damos?

R. Dos, á saber: *parte general*, llamada también *elocución*, que comprende las reglas comunes á toda clase de

obras literarias en general: y *parte especial*, comprensiva de las que se aplican á cada uno de los géneros literarios en particular.

P. ¿Es importante el estudio de la Retórica?

R. Sí: siempre se ha considerado la Retórica como un estudio de la mayor importancia, particularmente en los pueblos libres. Mientras Grecia y Roma disfrutaron de libertad, la Retórica era el medio más seguro de llegar al poder y de alcanzar honores: y en los tiempos actuales toda persona medianamente ilustrada, debe poseer estos conocimientos literarios; los cuales llegan á ser necesarios á todo el que se dedica á una carrera científica ó literaria y muy especialmente á todos los que hayan de sobresalir en el Parlamento, en el Foro ó en el Púlpito.

P. Es útil la Retórica á los que no tienen ánimo de ser oradores ó escritores?

R. Sin duda alguna: pues las mismas reglas que sirvan á un autor para la composición de su obra, podrán servir al lector ú oyente para distinguir y admirar las bellezas que encierra.

P. ¿Qué otras ventajas puede reportar el estudio de la Retórica?

R. Ejercita nuestra razón sin fatigarla; cubre de flores el camino de las ciencias, y proporciona un agradable entretenimiento, después de las penosas tareas á que es preciso someter el ánimo del que desea adquirir erudición, ó investigar verdades científicas.

P. ¿Qué efectos produce el estudio de la Retórica sobre el caracter, ó parte moral del hombre?

R. Como conduce naturalmente al conocimiento de los mejores autores, las grandes ideas y los esclarecidos y altos ejemplos, que nos ofrecen á la vista, tienden á familiarizarnos con el espíritu que en ellos domina, despertando en nuestra alma el amor á la gloria, la indiferencia á los bienes de fortuna y la inclinación á todo lo que es verdaderamente ilustre y grandioso.

P. ¿Pueden sólomente las reglas de la Retórica hacer elocuente á un orador?

R. Jamás: si así fuera, todos los que las estudian, lo serían, aunque no tuviesen talento.

P. Si el talento es don de la naturaleza: si la elocuencia depende de la imaginación y del tumulto de las pasiones; ¿de qué sirve la Retórica?

R. Sirve para indicar el rumbo que deben seguir las pasiones y la fantasía, dirigiéndolas sin amortiguar su vuelo: sirve para ponernos á la vista los derrumbaderos en que otros se despeñaron, y en que nosotros podemos caer, si no vamos fuertemente sostenidos por la crítica y guiados por el buen gusto, y finalmente, sirve para admirar las bellezas y no dejarnos deslumbrar con una falsa elocuencia, y habituarnos á que nuestros sentimientos vayan siempre de acuerdo con la razón y la Filosofía.)

P. ¿Qué es *elocuencia*?

R. La *elocuencia*, que nació antes que la oratoria, como las lenguas se formaron antes que la gramática, no es otra cosa, hablando con propiedad, que «el don de imprimir con fuerza y calor en el alma del oyente los afectos que tienen agitada la nuestra.» (Capmany.)

P. ¿Cuál será pues la mejor *elocuencia*?

R. La más natural, ó la que más se le parece. Así por ejemplo, no se halla en Virgilio rasgo más elocuente, sin embargo de ser el más natural, que este:

*Litora tum patriæ lacrimans portusque relinquo
et campos ubi Troya fuit.*

Con lágrimas entonces en los ojos,
Las playas de mi patria, el almo puerto,
Y los campos dejé donde fué Troya.

P. ¿Qué es lo que más daño hace á la elocuencia?

R. El artificio, esto es, no contentarse con las expresiones naturales y andar rebuscando palabras y frases campanudas, sublimidad y conceptos afectados. Por ejemplo, ¿quién no culpará estos versos de un poeta castellano, pintando á Polifemo?

Era un monte de miembros eminente
Este que de Neptuno es hijo fiero;
De un ojo ilustra el orbe de su frente
Emulo casi del mayor lucero.

DE LAS FUENTES DE LA ELOCUCENCIA.

LECCIÓN 6.ª

P. ¿Qué se entiende por *fuentes de la elocuencia*?

R. Aquellos como manantiales en donde el orador, ó escritor debe inspirarse, á fin de que sus composiciones abunden en ideas nobles, pensamientos grandes y, en una palabra, adquiriera tesoros conque pueda enriquecer sus razonamientos.

P.Cuál es la primera fuente de la elocuencia?

R. La Filosofía; porque para hablar bien, es necesario pensar bien, y para pensar bien es necesario el conocimiento de las cosas.

P. Decidme, qué es lo que enseña una buena Filosofía.

R. Nos dá á conocer lo que son los elementos de la naturaleza, su poder, su concierto y su aparente desórden: la inmensidad del mar, sus rugidos cuando se vé agitado por el huracán: el curso magestuoso de los rios: la posición de las montañas, de los valles y llanuras: la tempestad que descarga rayos y granizo: el constante cambio de las estaciones: las plantas, los animales y el hombre, señor de todos ellos; y en una palabra, cuanto se ofrece á nuestros sentidos. Midiendo el hombre los espacios, contemplando los astros, internándose en los profundos abismos del mar, tanteando las profundidades de la tierra y examinando los pequeñisimos séres del mundo microscópico, comienza á pensar con elevación de miras sobre las cosas humanas, y libre de las preocupaciones del vulgo, sabe darles la estimación que se merecen.

P. ¿En dónde se aprende esta Filosofía?

R. En los buenos libros escritos sobre estas materias, no sólo con profundidad, sinó también con elocuencia, compañera de las grandes ideas.

Se aprende en el gran libro de la Naturaleza. Si subis á la cumbre de una montaña, si atravesais un torrente, si

contemplais un valle, si la aurora anuncia la salida del sol y veis desaparecer las nieblas, si admirais la hermosura y el aroma de una flor, si navegais por el anchuroso Océano, ó caminais por el abrasador desierto, si viene la noche y brillan las estrellas sembradas por el inmenso espacio: no mireis estos objetos con indiferencia; meditaad sobre ellos, filosofad, investigad las causas, examinaad los efectos, y hablareis con elocuencia.

P. ¿Qué más debe estudiar el escritor ú orador en la Naturaleza?

R. Debe estudiar al hombre: no sólo lo que hay en él de intelectual, sinó también lo moral, sus afectos, sentimientos y pasiones, sus deseos, sus mudanzas y movimientos. Esta ciencia, apenas tiene límites, es de la mayor importancia, muy difícil de aprender é indispensable á todo escritor ú orador.

P. En qué libros se aprenderá á conocer la razón de las inclinaciones y caracteres ó costumbres de los hombres?

R. En algunos de los libros sagrados se conoce al hombre con toda su flaqueza y todas sus miserias. Platón, Aristóteles, Cicerón, Homero, Virgilio, el Tasso, Camoens, Cervantes y otros muchos de los antiguos y modernos escritores enseñan mucho de lo que concierne al corazón humano y á los caracteres de los hombres.

P. ¿Cuál es la segunda fuente de la elocuencia?

R. La Historia; porque es la maestra de la humanidad: pero entiéndase sólo de aquellas historias escritas por grandes hombres y profundos pensadores, como las de Tucídides, Tácito, Salustio, Mariana, Mendoza, Roberson y otros de nuestra época: historias donde en medio de las narraciones de los hechos, se retrata también á los hombres con todas sus pasiones, intrigas y maquinaciones; donde se descubren las secretas causas de multitud de acontecimientos; donde se ven los amaños de los que mandan y de los que obedecen; así como los grandes crímenes y las acciones nobles; donde se manifiesta lo que dijeron, lo que pensaron y lo que quisieron en este ó en aquel trance, los hombres que el consentimiento universal reco-

noce como grandes; donde por último, se descubren los ocultos resortes que impulsan á la humanidad hácia un ideal de perfección social, que tardará mucho en conseguir.

P. ¿Qué otras ventajas se sacan de la Historia?

R. Tres: la primera consiste en las grandes ideas que de la contemplación de los siglos pasados se despiertan en el ánimo. Recorrer el universo, caminar sobre las ruinas de los Imperios, ver aquí levantarse uno y asolar el otro; las córtes de aquellos reyes y príncipes tan celebrados, ver que ya no existen: preguntar á los moradores de la tierra por las naciones, que la regaron con su sangre; qué ha sido de los Medos, qué de los Griegos, qué de los Romanos; y encontrar con trabajo algunas ruinas sepultadas de Palmira, de Cartago y de Atenas; este es un espectáculo lleno de grandeza, de magestad, de filosofía, capaz de levantar al más alto grado el ánimo más abatido.

P. Decidme la segunda ventaja que se saca de la Historia.

R. Esta nace de la meditación de los grandes modelos de elocuencia. El gran Bosuet, se inspiraba para escribir sus discursos sobre la historia universal, leyendo las razones de los héroes de Homero; porque con aquel language sublime y sobre humano, se inflamaba su grande espíritu.

P. ¿Cuál es la tercera ventaja que se saca de la Historia?

R. La propiedad; porque careciendo el historiador de la libertad del poeta y del orador se vé forzado á dar á cada cosa el nombre que le corresponde: puede considerarse como un archivo de propiedad del language.

P. ¿Cuál es la tercera fuente de la Elocuencia?

R. El corazón humano; manantial inagotable de pensamientos, de deseos, de pasiones, de bienes y de males. El maestro de la Elocuencia es el corazón. ¿Teneis el corazón sensible? Pues sereis capaz de hacer derramar lágrimas á vuestros oyentes. ¿Lo teneis grande? Podeis asombrarlos con vuestros escritos y discursos. ¿Teneis uno y otro? Sereis un Pericles, un Cicerón, un Granada, un Bosuet.

P. Decidme en pocas palabras de qué auxilios necesita la verdadera Elocuencia.

R. Del auxilio de muchas ciencias y artes liberales; de la Gramática que es el fundamento del arte de bien decir, de la Lógica saca el método y fuerza del raciocinio; de la Historia el ejemplo y autoridad de los grandes varones; de la Jurisprudencia los horáculos de las leyes; de la Filosofía moral el conocimiento del corazón humano y de sus pasiones, y de la Poesía el colorido de las imágenes y el embelleso de la armonía.)

DEL ESTILO.

LECCIÓN 7.ª

P. ¿Qué es *estilo*?

R. Es la manera particular de cada escritor ú orador de declarar sus pensamientos: por él se diferencian los escritos, así como las personas por la fisonomía. En un principio significaba la palabra estilo un punzón con que escribían los antiguos en tablillas enceradas.

P. ¿Cuáles son las cualidades permanentes ó esenciales del estilo?

R. *Claridad, precisión, riqueza, elegancia, verdad, naturalidad y decoro.*

P. ¿Qué se entiende por *claridad*?

R. Esta cualidad consiste en disponer de tal modo los conceptos, que tienden á probar una proposición ó esclarecer una verdad, que se hagan comprensibles á todos.—Opónense á ella los términos vagos, ó que no presentan una idea fija: los oscuros, ó que provienen de la confusión de las relaciones; los equívocos; los incidentes complicados; el amontonamiento de períodos, ó muchas ideas intermedias que ahogan la principal.

P. ¿En qué consiste la *precisión*?

R. En expresar con los menos términos posibles una idea, una imagen, un sentimiento sin mutilarlos, ni debilitarlos. La expresión más precisa es la más clara, cuando es exacta; y si corresponde al pensamiento, será al mismo tiempo clara y precisa.

P. ¿Es lo mismo *precisión* que *concisión*?

R. No: el objeto de la precisión es la cosa que se dice: el de la concisión es el modo de decirla: la primera simplifica el concepto y la segunda abrevia su expresión. Hablar poco y al mismo tiempo claro y agradable con gran peso y magestad de sentencias, es lo más difícil: estas buenas cualidades se hallan en Julio César.

P. ¿En qué consiste la *riqueza* de estilo?

R. En el número de las ideas que despierta una sola frase en las relaciones que abraza, en la importancia y grandeza de los objetos que recuerda. Es rica una expresión, cuando una sola imagen reúne muchas propiedades del objeto: una alma de fuego reúne el calor, la rapidez, la actividad, la elevación de los sentimientos y de las ideas. La expresión es tanto más rica, cuanto más dé en que pensar é imaginar.

P. ¿Qué viene á ser la *elegancia* del estilo?

R. La elegancia supone *exactitud* y *pureza*, ó la más severa fidelidad á las reglas de la lengua, al sentido del pensamiento, á las leyes del buen gusto y del uso. De todo esto resulta la *corrección* del estilo, el cual para ser elegante, exige además una libertad noble, un aire facil y natural, pensamientos girados con delicadeza, enunciados con expresiones castizas, corrientes y agradables al oído, sin afectación.

P. ¿En qué consiste la *verdad* del estilo?

R. En hacer hablar á cada uno su propio lenguaje siempre en conformidad con la naturaleza de las cosas.

P. ¿En qué consiste la *naturalidad*?

R. En decir espontáneamente, como conviene así al que habla, como á los que escuchan ó leen.)

DIVISIÓN DEL ESTILO.

LECCIÓN 8.ª

P. ¿En cuántas clases dividen los retóricos el estilo?

R. Los antiguos le dividían generalmente en tres: estilo *sencillo* ó *llano*, *sublime* y *medio* ó *templado*.

✓ P. ¿En qué consiste el estilo *llano*?

R. En la claridad, precisión y sencillez, desecha toda afectación y compostura, reprueba generalmente los adornos y sólo admite los sencillos y naturales.—Cierta sencillez en

los pensamientos, cierta naturalidad y pureza en el lenguaje, que más se deja gustar que conocer, forman su hermosura modesta y suave, que saca su mayor realce de su misma negligencia y poco aliño.

P. ¿En qué composiciones se emplea generalmente el estilo sencillo?

R. En las conversaciones y cartas familiares, en las fábulas y en las obras didácticas elementales. Los comentarios de César merecen mucho aprecio por su sencillez, brevedad, pureza é ilustración. El caracter que predomina en el estilo de los libros sagrados es la sencillez: cualidad conveniente á la magestad é importancia de los objetos.

P. ¿El estilo sencillo ha de ser siempre sério?

R. No por cierto; gusta de la jovialidad, se anima con la vivacidad y se recrea con las gracias y encantos de la naturalidad.

P. Decidme algunos ejemplos de estilo sencillo.

R. Sea el primero por su magestad y sencillez el primer pasage del Génesis: «Al principio crió Dios el cielo y la tierra.» En otro lugar nos pinta la Biblia un joven principe á la hora de morir. «He dicho: en medio de mis días voy á morir.... He dicho: ya no veré más á mi pueblo, y mis ojos cansados de volverse hácia el cielo, se han cerrado.»

X P. Decidme algo del estilo *sublime*.

R. Este es elevado, lleno de grandeza, de vehemencia, de calor y de energía, y el que forma la verdadera elocuencia, aquella que domina los ánimos, que arranca las lágrimas, que roba la admiración y los aplausos. Exaltar las fuertes pasiones, pintar los grandes caracteres, desenvolver las grandes causas, celebrar las acciones extraordinarias, etc., etc., es el empleo del estilo sublime.

P. Dadme algún ejemplo del mismo.

R. Hablando Granada de la Resurrección del Señor, para hacer más maravilloso y augusto su descendimiento á los infiernos, viste con grandiosas y estupendas imágenes las circunstancias de aquel día glorioso, diciendo: «Los cielos que se cubrieron de luto, resplandecieron, viéndole salir del sepulcro vencedor. Descendió el noble triunfador

á los infiernos vestido de claridad y fortaleza, luego aquella eterna noche resplandeció, y el estruendo de los que le lamentaban cesó, y toda aquella cruel tierra de atormentadores tembló con la bajada del Salvador. Allí se turbaron los príncipes de Edón y temblaron los poderes de Moab, y pasmáronse los moradores de Canaan.»

✓ P. ¿El pensamiento sublime podrá hallarse fuera del estilo sublime?

R. Si: como cuando por boca de Moisés, según la versión literal del texto hebreo, dice Dios: «Haya luz y hubo luz.» Aquí se ve una imagen divinamente sublime, semejante á otras muchas de la Biblia expresadas sencillamente. En las églogas y otras composiciones de carácter sencillo se encuentran expresiones las más elevadas, como esta de Camoens: «Si no estuviera triste, moriría.»

P. ¿En el carácter sublime tienen lugar las expresiones sublimes?

R. No sólo tienen lugar, sinó que regularmente en ellas se encierra la mayor sublimidad, como en este ejemplo de Virgilio:

*¡Heu miserande puer! siqua fata aspera rumpas,
Tu Marcellus eris.*

Y en este otro de Isaias

«Decidle al justo, que bien.»

P. Propiamente hablando, ¿hay estilo sublime?

R. No: aunque hay sentencias y conceptos que llevan este nombre. Palabras pomposas y pequeñas ideas son hinchazón.

P. ¿Qué es expresion patética?

R. Es la que manifiesta los estados diversos de una pasión y enternece y mueve el corazón del que escucha. Léase en la inscripción del túmulo de los trescientos espartanos, que sacrificaron su vida en defensa de su patria: «Caminante, ve á decir á Esparta que hemos muerto aquí por obedecer sus santas leyes» ¡Qué personificación tan sublime!

X P. ¿Qué estilo es llamado *templado*?

R. Es el que guarda cierto medio entre el sencillo y sublime: tiene más fuerza y elevación que el primero y ménos vehemencia y calor que el segndo. Toma del sublime la nobleza de los pensamientos y la vivacidad de las imágenes: del sencillo la dulzura y naturalidad; y por esto admite todos los adornos del arte y todos los primores del gusto.

P. ¿Qué se entiende por adorno del arte en sentido retórico?

R. Aquellas locuciones y modos figurados, que al paso que dan cierta gracia á la composición literaria, la hacen más insinuante y persuasiva.

OTRAS DIVISIONES DEL ESTILO.

LECCIÓN 9.ª

P. ¿Qué otras divisiones se admiten del estilo?

R. Aun cuando ninguna puede ser exacta, se admiten también como muy usuales las clasificaciones siguientes: por *la nacionalidad*; por *el carácter de los escritores* y por *el tono que domina en la composición*.

P. ¿Cómo se clasifica el estilo por la *nacionalidad* de los autores ó escritores?

X R. En estilo *lacónico*, que está caracterizado por la concisión y energía en la frase; como aquellas palabras con que contestó Leónidas á Xerxes, cuando éste le invitó á rendir las armas en el paso de las Termópilas «Ven á tomarlas.» *Atico* ó ateniense, el que se distingue por su elegante sencillez. *Oriental* ó asiático, en el que predominan los adornos con exceso; y por último, el *rodio*, que participa de la exhuberancia de galas del oriental y de la sencillez elegante del ático; es el intermedio de uno y otro.

P. ¿Qué denominaciones recibe por el carácter de los escritores?

R. Puede ser *pindárico*, *cervantino*, *ciceroniano*, *virgiliano*, etcétera, según que el estilo tenga semejanza con el que dominó en las obras de Pindaro, Cervantes, Cicerón, etc.

P. Por el tono predominante en la obra literaria ¿cómo se divide?

R. Se dice estilo *trágico*, *satírico*, *novelesco*, etc., según que se acerque ó participe del que es propio de la Tragedia, de la Sátira, de la Novela, etc.

P. ¿No hay más clases de estilos que los dichos?

R. Los hay que podemos llamar modos del estilo; tales como el *gracioso*, *delicado*, *enérgico*, *grave* y *difuso*.

Y P. ¿En qué consiste el *gracioso*?

R. En la naturalidad, variedad y flexibilidad, en los pensamientos, y en el tránsito de unos á otros de un modo espontáneo.

P. Decid algo del estilo *delicado*.

R. Este anuncia en el alma una sensibilidad esquisita, que al mismo tiempo mueve la de los demás.

P. ¿Cuál es el *enérgico*?

R. Aquel que expresa el pensamiento con mayor fuerza comprendiéndole en pocas palabras.

P. ¿Qué entendemos por *gravedad* en el estilo?

R. Es la manera que tenemos de hablar cuando estamos profundamente preocupados por asuntos de la mayor importancia. Pintar como se vé, explicarse como se siente con los ménos términos y mayor fuerza posibles, tal es el estilo *grave*.

P. ¿Qué quiere decir estilo *difuso*?

R. Aquel que desenvuelve completamente los pensamientos y los presenta bajo diferentes aspectos. Son sus compañeras la magnificencia y la amplificación.

DE LOS PENSAMIENTOS.

LECCIÓN 10.ª

P. ¿Qué es lo que constituye una obra literaria?

R. Los pensamientos expresados por palabras.

P. Decidme lo que se entiende por *pensamiento* en Literatura.

R. No entendemos por pensamientos sólomente los actos del entendimiento, sino todo cuanto manifestamos cuando hablamos ó escribimos, con tal que produzca alguna impresión en el ánimo.

P. ¿Qué cualidades deben tener los pensamientos en las obras literarias?

R. Deben ser *claros, naturales, verdaderos, nuevos, sólidos y oportunos.*

P. ¿Qué entendemos por pensamiento *claro*?

R. Aquel que se entiende á primera vista y sin esfuerzo alguno. De ellos tenemos ejemplos en todas las composiciones.

P. El pensamiento *profundo* ¿se opone á la claridad?

R. De ningún modo: lo que sí sucede es que hay necesidad de alguna meditación para entenderle; pero entendido que sea, se vé con toda claridad el sentido; así por ejemplo:

¿Piensas que Roma se alzar  potente,
Si la vil sangre de Ner n derramas?
Cuando falte un tirano que la oprima
De sus crímenes propios será esclava.

Tampoco se opone á la claridad el pensamiento *delicado*, pues aunque se presenta como cubierto con un velo, es con objeto de que con un pequeño esfuerzo de inteligencia se descubra, produciendo en el ánimo una sorpresa agradable; como en el ejemplo siguiente de Garcilaso:

Fl rida para mí dulce y sabrosa
Más que la fruta del cercado ageno.

P. ¿Cuáles son entonces los pensamientos que se oponen á la claridad?

R. Los *oscuros*, que no se entienden bien aunque se mediten: los *confusos*, cuya falta de claridad nace del trastorno de las ideas: los *embrollados* y *enigmáticos*, que son aquellos que después de mucho trabajo y meditación, ni aun puede adivinarse el sentido.

P. ¿Qué entendemos por pensamiento *natural*?

R. El que brota de un modo espontáneo de la mente del autor y nada tiene por lo tanto de estudiado ni artificioso, como este de Fr. Luis de León:

Despiértenne las aves
Con su cantar sabroso no aprendido
No los cuidados graves.

P. ¿Qué clase de pensamientos se oponen á la naturalidad?

R. Los *violentos*, *rebuscados*, que son como traídos por los cabellos, y los *afectados* como este ejemplo de Góngora:

Era del año la estación florida
En que el mentido robador de Europa
(Media luna las armas de su frente
Y el sol todos los rayos de su pelo)
Luciente honor del cielo
En campos de zafiro paze estrellas, etc.

P. ¿A cuál damos el nombre de pensamiento *verdadero*?

R. Al que está conforme con la naturaleza esencial de las cosas á que se refiere. Cuando no están conformes con las cosas cuales son, sino cuales debieran ser, dadas ciertas suposiciones, decimos que los pensamientos son *verosímiles*: como todos los que Cervantes pone en boca de D. Quijote. Los pensamientos falsos, no se pueden tolerar en las composiciones literarias; mas los inverosímiles se usan en las jocosas, como este ejemplo:

Yo ví en París un peinado
De tanta sublimidad
que llegó á hacer vecindad

Con el ala de un tejado.
Dos gatos que allí reñían
Luego que el peinado vieron
Á reñir con él se fueron
Y abajo no les sentían.

P. ¿Qué es pensamiento *nuevo*?

R. Aquel que no ha sido usado por ningún escritor, ó que aunque sea conocido se expresa con palabras que jamás habíamos oído ni leído juntas. Ejemplo: Hablando un orador de la resurrección de la carne, dice: «El sepulcro restituirá su presa.»

Cuando los pensamientos ya han sido empleados por algunos escritores ú oradores, reciben el nombre de *comunes*: cuando andan en boca del vulgo, *vulgares*, y *triviales* cuando de entre el vulgo los repiten hasta los más ignorantes.

P. ¿Cuándo el pensamiento será *sólido*?

R. Cuando prueba lo que el autor intenta probar. No citamos ejemplos de pensamientos sólidos porque los hallamos á cada paso en las obras literarias. A los pensamientos sólidos se oponen los *fútiles*, que son los que no prueban lo que su autor intenta probar, como este ejemplo de Saavedra: «Está la lengua en parte muy húmeda y fácilmente se desliza, si no la detiene la prudencia.»

P. Decídme lo que se entiende por pensamientos *oportunos*.

R. Serán los pensamientos *oportunos*, cuando se emplean en el lugar y tiempo en que deben emplearse; como este de Garcilaso:

Celebrándote irá y aquel sonido
Hará parar las aguas del olvido.

OTRAS CUALIDADES DEL PENSAMIENTO.

LECCIÓN 11.ª

P. ¿No se exigen más condiciones en los pensamientos?

R. Sí: es necesario además que estén conformes con el

tono general de la obra; es decir, que en las composiciones cómicas predominen los pensamientos cómicos, que en las trágicas abunden los trágicos, etc.

P. ¿Qué es pensamiento *cómico*?

R. Aquel que reviste cierto aire ridículo, que se dá á las expresiones para burlarse de los vicios y debilidades humanas, sin ensañamiento; como este de Graciano: «Mandó la lengua á los Sicilianos, y habiendo duda entre ellos y los Napolitanos, declaró que á las dos Sicilias.»

P. ¿Qué entendemos por pensamiento *trágico*?

R. Es la declaración del desconsuelo y desamparo en que se vé el hombre desesperado; como en este de Virgilio: «*Una salus victis, nullam sperare salutem*. A los vencidos sólo queda un medio, y es no esperar remedio alguno.»

P. ¿Á qué damos el nombre de pensamiento *vivo*?

R. Al que representa el objeto claramente y en pocos rasgos. Así en la Medea de Séneca dice: «Aquella nodriza, que nada le queda contra tantos enemigos; y ella responde: Medea queda.»

P. ¿Cuál es el pensamiento *dulce*?

R. Es aquel que mueve los afectos tiernos del ánimo; como este de Virgilio:

*Nos patriæ fines et dulcia liquimus arva
Nos patriam fugimus,*

O este otro en castellano:

Quien puede consolarse en tierra ajena
Si de su cara patria el dulce nombre
A cada instante en sus orejas suena.

P. ¿Qué es pensamiento *gracioso*?

R. Es aquel que por el donaire de las ideas é imágenes, y muchas veces por el particular primor del poeta ó escritor, nos deleita sin explicarnos el porqué: como este de Garcilaso:

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

P. ¿Cuándo decimos que el pensamiento es *grande*?

R. Cuando por él expresamos una idea que encierra en sí otras muchas, descubriendo de una vez lo que no podríamos entender sinó después de una larga lectura. Suelen hallarse en los dichos extraordinarios de los grandes hombres; como la respuesta que dió Alejandro M. á Darío, cuando éste le ofreció la mitad del Asia, si se casaba con su hija: «Por mí, le dijo Parmenión, aceptaría esta oferta: también yo, le replicó Alejandro, si fuera Parmenión.»

P. ¿A qué pensamiento se dice *atrevido*?

R. Al que despierta la atención por la fuerte sorpresa de los rasgos y de los colores extraordinarios, con que se expresa. Así en este ejemplo:

«Iba de muertes el cañón preñado.»

P. ¿Qué es pensamiento *fuerte*?

R. Es aquel que causa en el ánimo una impresión profunda. Bosuet, después de haber admirado las pirámides de Egipto, monumentos erigidos para sobrevivir al tiempo observa, *que son tumbas*: con este pensamiento deja el alma sumergida en un abismo de reflexiones.

DEL RITMO Ó NÚMERO ORATORIO Y ARMONIA DEL ESTILO.

LECCIÓN 12.*

P. ¿Qué entendemos por *ritmo ó número oratorio*?

R. Es la ordenada distribución de las pausas cortadas con cierta proporción musical, que produce una impresión agradable al oído. Puede considerarse como una serie de instantes divididos en porciones simétricas. Estos espacios están cortados por la puntuación. Las pausas, unas son relativas á la necesidad, y otras al agrado: las primeras facilitan la respiración, sirven para dar claridad á los diversos sentidos parciales y para distinguir los objetos; este es el fin de la puntuación, cuyo uso enseña la Ortografía. Las otras pausas cortadas á casi iguales distancias y con cierta proporción musical, son relativas al oído, y las que propiamente constituyen el *número ó ritmo*: tales son las cláusulas y los períodos.

P. Explicad lo que es *cláusula*.

R. Es un pequeño discurso compuesto de partes tan encadenadas entre sí, que hasta el fin no se completa el sentido. Se deriva esta palabra del verbo latino *claudere* que significa cerrar. Las partes componentes de la cláusula se llaman *miembros*; éstos se componen de *incisos ó comas*: y á la manera que un pensamiento puede dividirse en dos, tres ó cuatro sentencias, del mismo modo el periodo puede abrazar dos, tres ó cuatro miembros.

P. Dadme algunos ejemplos por los que vea claramente lo que acabais de explicar.

R. Periodo ó cláusula de dos miembros: «Siendo la patria la que nos ha dado el nacimiento y la fortuna,—debemos como buenos ciudadanos sacrificarnos por ella.» De tres: «Después que Perseo y Antioco fueron vencidos,—el pueblo romano se deslizó en deleites, que estragaron las

buenas costumbres,—y oscurecieron el resplandor de la virtud antigua.» De cuatro: «Si el vicio es tan halagüeño;—si el corazón humano busca siempre lo que le lisonjea;—si la virtud es mirada por los sensuales como cosa áspera y desabrida;—¿por qué tantos esforzados varones se despojaron de la riqueza, del poder y del nombre, para abrazarse con ella?»

P. ¿Hay periodos de más de cuatro miembros?

R. Sí: pero generalmente hablando suelen ser pesados y molestos, y toman el nombre de *rodeo periódico*.

P. ¿Cuál debe ser la precisa longitud de las cláusulas?

R. Al oído delicado, á la naturaleza y carácter de la composición y á los sentidos que expresa, toca decirlo. La cláusula corta, es viva y enérgica; la larga, grave y magestuosa. En las cortas muy frecuentes, se divide el sentido, se debilita la conexión del pensamiento y se ofusca la memoria. En los periodos muy largos seguidos, sufre la respiración, se fatiga el oído y la atención de los oyentes ó lectores. Deben pues interpolarse cortas con largas, para evitar la uniformidad y recrear al espíritu, pero sin cortar el vuelo á la imaginación y á las pasiones.

P. ¿Qué se entiende por *armonía* de la cláusula?

R. Es la música del lenguaje que por una feliz mezcla de números y sonidos, expresa los movimientos de nuestros afectos y el espíritu de nuestros pensamientos.

P. ¿En dónde debemos buscar los principios de la armonía del estilo?

R. En la naturaleza. Los objetos agradables y suaves, se pintarán con sonidos también agradables y dulces; los desagradables con ásperos; los lentos y fijos, con graves.

P. ¿Qué objetos podemos imitar por la armonía de los sonidos?

R. Tres que son: 1.º Otros sonidos; como este ejemplo:

Oid como retumba
El eco de la tumba
Debajo de los pies.

O este otro de Herrera:

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

2.º Se imita también el movimiento de los cuerpos; como en este ejemplo:

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

O este de Rodrigo Caro:

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

3.º Pueden imitarse también los afectos y conmociones del espíritu. Toda la oda de Fray Luis de León *A la vida del Campo* puede considerarse como un buen ejemplo de esta clase de armonía: en su principio ya se imita la tranquilidad de espíritu.

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

Y en la *Profecía del Tajo* se imita lo contrario:

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

DE LOS TROPOS Ó TRASLACIONES.

LECCIÓN 13.ª

P. ¿Qué quiere decir *tropo*?

R. Es una palabra griega que significa vuelta, y es lo mismo que si digéramos mudanza ó traslación. Los tropos son unos modos figurados de hablar, por los cuales se aplica á una palabra un sentido que no es rigurosamente el suyo. Así, *vela* en su sentido propio no significa embarcación; pues sólo es una parte de ella; y sin embargo, decimos, *una flota de cien velas*, tomando la parte por el todo.

P. Explicad el uso y efecto de los *tropos*.

R. Uno de los efectos más sensibles y más frecuentes de los tropos, es despertar una idea principal por medio de otra accesoria. Por esto decimos: *cien fuegos*, por cien casas: *la pluma* por el estilo: *la lengua* por el habla.—Los tropos dan mayor energía á la expresión del pensamiento, como en estos: *estar inflamado de cólera: despeñarse á un abismo de miserias: no conocer la cara al miedo*.

P. ¿Para qué más sirven los tropos?

R. Para dar novedad, hermosura y gracia á la oración. «La muerte llama igualmente á la choza del pobre que al palacio del rey.» Sirven para templar, suavizar y dorar las ideas duras, tristes, desagradables é indecentes, como se verá al tratar de la perifrasis.—Sirven también para poner en cierto modo ante los ojos aquellas imágenes, que nos presenta la vivacidad con que sentimos lo mismo que queremos expresar. Así decimos, por semejanza, *Corre como el viento. Se deja arrastrar del torrente de sus pasiones. Corre la voz. Vuella la fama*.

P. ¿A qué dais el nombre de *imágenes*?

R. A aquellas pinturas y aquellos rasgos que especialmente en la poesía nos ofrecen las cosas tan claras y pre-

sentes que no las escuchamos ó leemos, sinó que nos parece que las estamos viendo. Son la expresión de una idea en forma sensible. Así un poeta en la descripción de la desidia dice:

«Dejóse en fin caer en su regazo -
Derramando acá un brazo, allá otro brazo.»

O esta otra bellísima de Homero: «La aurora con sus dedos de rosa abre las puertas de Oriente.»

P. ¿Cuándo son viciosos los tropos?

R. Siempre que no producen los efectos que se acaban de indicar. Estas traslaciones deben ser claras, fáciles, naturales, oportunas, adecuadas y graves. Es una afectación ridícula decir: *Suminístrame el licor etiope*, en lugar de, *tráeme tinta*.

DE LOS TROPOS EN PARTICULAR.

LECCIÓN 14.ª

P. ¿Qué es *metáfora*?

R. Es la traslación del sentido de una palabra de su propia significación á otra impropia fundada en una relación de semejanza. Es uno de los tropos más principales: es el alma, el nervio de la elocuencia: él embelesa, atrae, mueve, entenece, espanta y rinde á los oyentes: la metáfora crea un nuevo mundo, un nuevo idioma. «Los cuidados son *despertadores* del alma.» «La guerra es un *incendio*.» «El Asia, *cuna* del género humano.» Son bellas metáforas.

P. ¿De cuántos modos puede tener lugar esta traslación?

R. De cuatro: 1.º De una cosa animada á otra también animada, como «Ese hombre es un *tigre*.» 2.º De una inanimada á otra inanimada, como «Las *perlas* de sus megillas.» 3.º De una animada á otra inanimada, como «El crimen fué su *verdugo*.» 4.º De una inanimada á otra animada, como «Atila fué el *azote* de Dios.»

P. ¿Cuándo es viciosa la metáfora?

R. 1.º Cuando se toma de términos y lugares bajos como la siguiente: «El diluvio fué la *legia* de la naturaleza.»—2.º Cuando es forzada y traída de términos muy remotos como esta: «Nace el hombre con breve vida, como la flor cuya *cuna* es la aurora y su *sepulcro* el ocaso.»—3.º Cuando la analogía entre el signo y la cosa significada no es natural, ni la comparación bien perceptiva, como la de aquel que dijo á su dama: «*Bañar* mis manos en las *ondas* de tus cabellos.»—4.º Cuando se toma de objetos poco conocidos ó demasiado científicos, como esta: «Desde el *apogeo* de su prosperidad,» en lugar de «desde la cumbre de su prosperidad.»—5.º Cuando la que sólo conviene al estilo poético se introduce en la prosa, en donde no se puede llamar «*Doradas madejas* de la aurora» al resplandor del alba.—6.º Cuando se toma de términos inhonestos ó torpes por su sonido ó significación, ó interpretación maliciosa, como la de aquel que dijo «Con la muerte de Cipión quedó *castrada* la República.»—7.º Cuando se toma de objetos opuestos ó repugnantes, ó de términos incoherentes de comparación, como si digéramos: «Un torrente que se enciende.»—8.º Cuando por su profusión ó amontonamiento hacen pesada y confusa la oración en lugar de adornarla é ilustrarla.

P. ¿Cuántas clases puede haber de metáforas?

R. Tres, á saber: Metáfora *simple* que consiste en la traslación de sentido de una sola palabra, como; «los hijos son el *báculo* de la vejez de sus padres.» Metáfora *continuada* cuando en una frase ó cláusula se toman unas palabras en sentido recto ó propio y otras en sentido traslaticio, como esta: «un experimentado *piloto* podrá salvar la *nave* del Estado.» Y *alegoría* que tiene lugar cuando todas las palabras están tomadas en sentido tropológico, pudiendo también entenderse en sentido literal, como cuando se dice: «sólo un habil y experimentado piloto podrá salvar esta desgraciada nave.» La oda XIV del libro I de Horacio que comienza ¡*O navis! referent in mare te novi fluctus*, en la que la nave es la figura de la República, es una bellísima alegoría.

CONTINUACIÓN DE LOS TROPOS.

LECCIÓN 15.ª

P. ¿Qué es *sinécdoque*?

R. Es un tropo por el que se traslada una palabra de su propia significación á otra impropia con la que tiene una relación de coexistencia ó simultaneidad.

P. ¿De cuántos modos puede tener lugar?

R. De varios: poniendo la parte por el todo, como la *vela* por el navío ó el todo por la parte: «Los que beben el Tormes cristalino.»—El atributo por el sugeto, ó el adjetivo por el sustantivo: «el horror del calabozo» por el calabozo horroroso.—La materia por la obra: el *aceró* por la espada.—El género por la especie: «¡Oh necios mortales!» en lugar de ¡Oh necios hombres!—El singular por el plural y al contrario: «el soldado defiende la Patria;» por los soldados: Los Cicerones, los Césares, etc.—El antecedente por el consiguiente: «Pedro se cansó de vivir,» esto es, murió.—El consiguiente por el antecedente: «los campos piden agua;» por decir que no ha llovido.

P. ¿Qué es *metonimia*?

R. Consiste en sustituir una palabra por otra con la que tiene una relación de sucesividad. Tiene lugar de varios modos: ora poniendo la causa por el efecto: «resiste el sol» por el calor.—O el efecto por la causa, como «la muerte pálida.»—Ya el inventor por la cosa inventada: Baco por el vino, Virgilio por sus obras.—Ya el continente por el contenido: «Comer un buen plato,» por un buen manjar.—Otras veces el contenido por el continente: San Pedro por su templo.—El signo por la cosa significada, como la tiara por el papado.

P. ¿Qué se entiende por *antonomasia*?

R. Es una especie de *sinécdoque* por la que se pone un nombre común por uno propio, la patria por el sugeto, un epíteto común para particularizar á una persona, ó un nom-

bre propio por otro común, v. gr. *El Apostol* por San Pablo. *El Mantuano* por Virgilio. D. Jaime el *Conquistador*. Para decir que un hombre es muy callado, se dice que es un cartujo.

P. ¿Qué entendeis por *ironía*?

R. Por medio de este tropo damos á entender lo contrario de lo que decimos. Es como se dijéramos escarnio. En el Génesis lo hace Dios de la soberbia de Adán cuando dice: «He aquí como se ha hecho uno de Nos, sabiendo el bien y el mal.» De un cobarde se dice que es un Cid. Sancho Panza decía irónicamente: «Llegaos á mí que me mamo el dedo.» De los egipcios decía Juvenal. «O santas gentes, que hasta en sus huertos les nacen dioses.»

P. ¿Cómo se conoce si la intención del que habla es irónica?

R. Por el tono de la voz y el gesto, que se hallan en contradicción con las palabras y mucho más por las circunstancias del asunto y de la persona de quien se habla.

P. ¿Qué es *perífrasis*?

R. Es un circunloquio ó rodeo de palabras, con que se explica alguna cosa que pudiera decirse en menos, como cuando Góngora, pudiendo nombrar á Córdoba y al Guadalquivir con dos palabras, usa de esta bellísima perífrasis:

¡O excelso muro! ¡O torres levantadas
De honor, de magestad, de gallardía!
¡O gran rio, gran rey de Andalucía,
De arenas nobles ya que no doradas!

Se emplea la perífrasis cuando en lugar de nombrar una persona, la señalamos de un modo indirecto con algún accidente ó noticia histórica de su vida, origen, proezas ó muerte, como *El conquistador de Méjico* por Hernán Cortés: *El hijo alado de Venus* por Cupido.

Horacio para decir que todos hemos de morir emplea la siguiente:

*Palida mors æquo pulsat pede papperum tabernas
Regumque turres.*

Se hace uso también de este tropo para ocultar las ideas poco decentes y bajas, que tenemos necesidad de emplear.

P. ¿En qué consiste la *metalepsis*?

R. No es más que una metonimia que consiste en poner el antecedente por el consiguiente. Ejemplo:

No te miro porque es fuerza;
En pena tan rigurosa,
Que no mire tu hermosura
Quien ha de mirar tu honra.

DE LAS FIGURAS RETÓRICAS,

LECCIÓN 16.ª

P. ¿Qué son *figuras*?

R. Los retóricos dan el nombre de figuras, á ciertos modos de hablar que dan mayor belleza, elegancia y energía á la expresión.

P. ¿Qué clasificación puede hacerse de las figuras?

R. Unas aunque impropriamente, se las da el nombre de *figuras de dicción* ó de *palabra*, mejor llamadas *elegancias*; y otras más propias, que son la expresión de ciertos movimientos del ánimo, y se las llama *figuras de pensamiento* ó de *sentencia*.

Siempre que se halla uno agitado interiormente y quiere desahogarse de aquella pesadumbre, que le oprime, se explica valiéndose de alguna de estas expresiones, que han recibido de los retóricos distintos nombres. En caso de duda y turbación, se pregunta: estamos pasmados, elevamos las manos al cielo para exclamar: si afligidos, pedimos merced: si enojados, amenazamos: si desesperados traemos por testigos á los vivos y á los muertos: si desengañados, concluimos con algún extremo de dolor.

DE LAS ELEGANCIAS Ó FIGURAS DE PALABRA.

P. ¿Las *elegancias*, ó figuras de palabra, no sirven más que para adorno?

R. No lo entiendo así; porque cuando son hábil y diestramente manejadas, siempre son expresión de algún afecto ó pasión: pues el exceso de dolor, de alegría, de ódio y de amor causan en el hombre movimientos tales de espíritu, que le llevan y le traen y le elevan con agitación, correspondiéndose por una repetición, conversión, conduplicación, etc. ¿Quién puede negar que el dolor á ratos se mitiga, á ratos se encona, y el corazón vuelve á padecer los sentimientos que ha experimentado, y que repitiendo algunas palabras, como si en ellas hiciera pausa ó descanso, ó se harta de sentir, volviendo á sus amargos recuerdos? Así Nestor en Homero decía: «Allí yace el grande Ajax, allí el grande Aquiles, allí mi hijo, mi querido hijo, allí.....»

P. ¿Cómo clasificaremos las *elegancias* ó *figuras de palabra*?

R. Podemos hacer tres grupos, á saber: elegancias por *adición* y *supresión* de palabras: figuras ó elegancias por *repetición*; y elegancias por *semejanza en los accidentes gramaticales*.

ELEGANCIAS POR ADICIÓN Y SUPRESIÓN DE PALABRAS.

P. ¿En qué consiste la *conjunción* ó *polisíndeton*?

R. En la repetición de conjunciones para enlazar los incisos y producir mayor efecto con lo que se dice. Así se explica una doncella israelita en la mortandad de su nación, ordenada por Aman: «¡Qué mortandad por todas partes! Se degüella á un mismo tiempo á los niños, y á los ancianos, y á la hermana y al hermano, y á la hija y á la madre, y al hijo abrazado con su padre.»

Otro ejemplo de Fernando de Herrera:

Y el santo de Israel abrió su mano
Y los dejó y cayó en despeñadero
El carro y el caballo y caballero.

P. ¿Qué se entiende por *asíndeton* ó *disyunción*?

R. Es lo contrario de la anterior, consiste en la supresión de conjunciones, para dar más viveza y rapidez á la expresión; como se vé en esta de Julio Cesar: *Veni, vidi, vici*. De las últimas acciones de M. Bruto dice un escritor: «Bruto quiere dar á Roma la libertad, levanta un ejército, acomete, pelea, se mata.»

Otro ejemplo de Fray Luis de León:

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

P. ¿En qué consiste la *zeuma*?

R. Tiene lugar esta elegancia cuando muchos incisos ó miembros están regidos por un mismo verbo. Ejemplo: «Caballos *produjo* Córdoba, Jarama toros feroces, insignes capitanes Castilla, Aragón insignes reyes.»

Otro de Moratín:

Las niñas del Sebeto cristalino
Con acento divino
Cantan cómo la vieron
En cuna de marfil que ellas mecieron,
Y cómo la enseñaron
Las primeras razones que escucharon
Pronunciar dulcemente
Con labio balbuciente,
Y los juegos pueriles
De sus bellos abriles, etc.

ELEGANCIAS POR REPETICION.

LECCIÓN 17.ª

P. ¿Qué es *repetición*?

R. Consiste esta figura en hacer uso de una misma palabra al principio de varios miembros ó incisos; v. gr.:

Después de tantos días malogrados
Después de tantas noches mal dormidas
Después de tantas lágrimas vertidas.

Otro ejemplo del Duque de Rivas:

Y si zagala no fuese
Verdadero mi cariño,
Maldiga Pan mis ovejas,
Maldiga mis corderillos,
Maldiga los verdes prados,
Maldiga los altos riscos,
Maldiga los frescos sotos
Do pasta el ganado mio.

Esta figura es muy propia para expresar el carácter vehemente de las pasiones, que, como fijen el alma en un objeto y no le dejen ver otros, repiten muchas veces la palabra que le representa, como en este otro ejemplo: «*¡De un esposo tanta falsedad!*, exclama una mujer abandonada, *¡De un esposo tanta malicia!* *¡De un esposo tanta crueldad!*»

P. ¿Qué es *conversión*?

R. Es la figura opuesta á la repetición: consiste en repetir una misma palabra al fin de cada inciso ó miembro de la cláusula; como cuando dice Cicerón: «¿Llorais la pérdida de tres ejércitos del pueblo romano? los destruyó *Antonio*. ¿Sentís la muerte de nuestros ciudadanos más ilustres? os los arrebató *Antonio*. ¿Veis hollada la autoridad del Senado? la holló *Antonio*.» Otro ejemplo de Cervantes: «Parece que los gitanos vinieron al mundo para ser

ladrones: nacen de padres *ladrones*, crianse con *ladrones*, estudian para *ladrones* y finalmente salen con ser *ladrones* corrientes y molientes á todo ruedo.»

P. ¿Cuándo tiene lugar la *compleción*?

R. Cuando la repetición y la conversión tienen lugar á la vez, ó sea, cuando comienzan con una misma palabra los incisos de una cláusula y terminan con otra igual; como en este ejemplo de Fray Luis de Granada: «*Si por honra vá ¿á quién se debe la honra y el acatamiento sinó á la virtud? Si por hermosura vá ¿qué cosa más hermosa que la imagen de la virtud? Si por utilidad vá ¿qué cosa hay de mayores utilidades y esperanzas que la virtud?*»

P. ¿En qué consiste la *reduplicación*?

R. En repetir una misma palabra al principio de un inciso ó miembro: v. gr.:

Tate, tate; caballero
No hagais tal villanía
.....
Con vergüenza el caballero
Estas palabras decía:
Vuelta, vuelta, mi señora
Que una cosa se me olvida.

(*El Romancero.*)

Otro ejemplo de Moratín:

Que el *hombre, el hombre* mismo
Si á la maldad declina
Desconociendo términos, excede
A las iras del cielo y de la tierra.

Otro de Camoens:

Amaina, dijo el maestro á grandes gritos
Amaina, amaina, dijo, la gran vela.

P. ¿Qué es *conduplicación*?

R. Es aquella en virtud de la cual se repite la última palabra de un inciso al principio del siguiente; v. gr.:

Oye no temas y á mi ninfa *dile*
Dile que muero.

P. ¿Cuál es la que se conoce con el nombre de *concatenación*?

R. Es aquella elegancia ó figura, que es una especie de cadena de expresiones de tal manera dispuestas, que en cada inciso ó miembro se va tomando la del anterior. Como se vé en este pasaje de Cervantes: «Así como suele decirse, el gato al *rato*, el *rato* á la *cuerda*, la *cuerda* al palo; daba el arriero á *Sancho*, *Sancho* á la *moza*, la *moza* á él, y el ventero á la moza y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.»

Otro ejemplo de Lope de Vega:

Y así por verse queridas
La que más puede, *más compra*,
La que *más compra*, *más echa*
La que *más echa*, más goza.

P. ¿A qué se reduce la *epanadiplosis*?

R. A repetir una misma palabra al principio y al fin de una cláusula; v. gr.: «Si *muchos* buenos tuvo Roma, los malos también fueron *muchos*.»

Otro ejemplo de Góngora:

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

P. ¿En qué consiste el *retruécano*?

R. En invertir los términos y el sentido de un inciso ó miembro de una cláusula. Por ejemplo, este de Calderón:

«Soy *un hombre de las fieras*
Y una *fiera de los hombres*.»

O este otro de Palafóx:

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

Otro de autor desconocido:

«En tiempos de las bárbaras naciones

*Colgaban de las cruces los ladrones,
Mas ahora en el siglo de las luces
Del pecho del ladrón cuelgan las cruces.»*

ELEGANCIAS FUNDADAS EN LA SEMEJANZA DE LOS ACCIDENTES GRAMATICALES.

LECCIÓN 18.ª

P. ¿Qué es *aliteración*?

R. Es la repetición de una misma letra en muchas palabras de un mismo período:

«Dijo un majo de Jeréz
Con su faja y traje majo
Yo al más majo tiro un tajo
Que soy jaque de jaez.»

Otro ejemplo de Zorrilla:

«El ruido con que rueda la ronca tempestad.»

P. ¿En qué consiste la *asonancia*?

R. En combinar en varios miembros, incisos ó cláusulas palabras, cuyas últimas sílabas sean iguales; v. gr.: «Era amigo de la *templanza*, y enemigo de toda *alabanza*.»

Tomado del Romancero:

*Plaza que á todos aplaza
Y emplaza pleitos de amores.*

P. Qué es *paranomasia*?

R. La repetición de palabras que sólo se diferencian en alguna letra ó sílaba; v. gr.:

«Para *orador* le faltan más de cien;
Para *arador* le sobran más de mil.»

Otro ejemplo: «Mucho me importuna vuestra merced sobre que le escriba algo del modo, uso, trato y cosas de la *corte*, como si esto se hubiese de hacer tan á la *corta* que se pudiese encerrar y comprender en una *carta*.»

P. ¿En qué consiste la traducción ó *polipote*?

R. En repetir una palabra con la mutación en sus accidentes gramaticales: como se vé en este ejemplo de la Biblia: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*

O en este otro: «*Preciosos* son los tesoros de la amistad, *preciosa* su compañía, *preciosos* sus beneficios.»

De D. Diego H. de Mendoza:

«Cuidados que me traeis
Convencido al retortero,
Acabad que *acabar* quiero
Porque vos os *acabeis.*»

P. ¿Tiene lugar en castellano la figura que los latinos llamaban *similiter cadens*?

R. La que llamamos *similicadencia*, que consiste en concluir varios incisos ó miembros de una cláusula con nombres en los mismos casos, y verbos en los mismos tiempos y personas; v. gr.: «No basta que el juez sea verdadero en sus palabras, más ha de ser recto en sus obras: que ni el amor le *venza*, ni el tenor le *rinda*, ni el ruego le *ablande*, ni el regalo le *corrompa.*»

Del Romancero:

Pasados bienes la *afligen*,
Presentes males la *causan*,
Esperanzas la *entristecen*
Desconfianzas la *acaban.*

P. ¿A qué se reduce la *sinonimia*?

R. Al empleo ó uso de varias palabras que al parecer significan lo mismo; v. gr.: «*Non feram, non patiar, non sinam.* no lo *permitiré*, no lo *consentiré*, no lo *toleraré.*» (Cicerón).

De Huerta:

Al pecho que os ofrezco
Tan voluntariamente, abrid mil puertas:
Que no cabrá por menos tanta *llama*,
Tanto *ardor*, tanto *fuego*, tanta *hoguera.*

Cuando se explica la diferencia de las palabras sinónimas recibe el nombre de *paradiístole*; como en estos ejem-

plos de Cervantes: «Preciosa algo aficionada, más con *benevolencia* que con *amor*, de la gallardía y gentil disposición de Andrés, ya deseaba informarse, si era el que había dicho.»

Otro ejemplo:

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

DE LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO.

LECCIÓN 19.*

P. ¿Qué entendemos por figuras de pensamiento?

R. Son «ciertas modificaciones que experimenta según las distintas facultades del alma, que intervienen más directamente en su formación.» Si predomina la imaginación, pintando los objetos con tan vivos colores que parezca que los estamos viendo, se llaman figuras *pintorescas*, ó *descriptivas*: si los exponemos en forma de raciocinios, ó de reflexiones sentenciosas, predominando la inteligencia, reciben el nombre de *lógicas*: cuando se encuentra nuestra alma agitada por la vehemencia de las pasiones, predominando al expresarnos la sensibilidad, decimos que son *patéticas*; y por último, cuando tratamos de expresar nuestras ideas de un modo indirecto, disfrazando el pensamiento, decimos que son figuras *oblicuas* ó *indirectas*.

FIGURAS PINTORESCAS.

P. ¿A qué damos el nombre de *hipotiposis* ó *descripción*?

R. Aquella figura en virtud de la cual, se presentan los objetos como si los estuviéramos viendo. Hay varias descripciones que reciben distintos nombres según el objeto descrito: la de un edificio ó paisaje, se llama *topografía*;

prosopografía, la del exterior de una persona; *etopeya*, la de las cualidades morales de un individuo; *carácter*, la descripción de las de una clase entera; y *cronografía*, la que comprende la de una época determinada.

Ejemplo de Cicerón, explicando la cólera de Verres: «Encendido de crímenes y de furor se presenta en la plaza, ardian sus ojos y la cólera estaba pintada en su semblante.»

D. Juan de Padilla habla así al Condestable de Castilla D. Íñigo López de Velasco: «¿Es por ventura ser uno rebelde querer fijar el ánimo del monarca sobre las necesidades de los pueblos, que le están encomendados y descubrirle hasta las exigencias de su adhesión hacia su persona, para que él les pague á su vez con igual y recíproco amor? Los rebeldes son aquellos que rodean al príncipe y que por una condescendencia culpable, ó por una perfidia criminal impiden que la verdad penetre hasta él precipitándole así en un camino resbaladizo y peligroso. Los verdaderos rebeldes y los traidores son aquellos individuos de las córtes, representantes indignos de la pasión, siempre aduladores, ya del rey, ya del pueblo, y que falsos y cobardes acaban de ceder á las exigencias del más poderoso y por irritar al uno contra el otro, al pueblo y al rey á quien ellos hubieran querido dominar.» La voz sonora y enérgica de D. Juan vibraba en aquel momento con toda la fuerza del movimiento del corazón. Mientras estaba hablando agitábase su negro bigote sobre sus labios temblorosos, sus ojos centelleaban el fuego del entusiasmo, sus cejas ligeramente arqueadas se contraían con fuerza, su frente naturalmente elevada lo estaba aún más en aquel instante, todos sus movimientos en fin, demostraban bien claramente la profunda convicción de que se hallaba poseído.»

Ejemplo de etopeya: «Era el Cardenal Cisneros varón de espíritu resuelto, de superior capacidad, de corazón magnánimo, y en el mismo grado religioso, prudente y sufrido.»

P. ¿Qué es *amplificación*?

R. Se comete esta figura cuando ilustramos un pensamiento de importancia, presentándole bajo aspectos varios

y añadiendo como por grados mayor energía á la expresión. Cicerón en su discurso contra Verres dice: «Atentado es aprisionar á un ciudadano, una maldad es azotarle, y casi un parricidio darle muerte. ¿Qué diremos de clavarle en una cruz?»

Homero:

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

P. ¿En qué consiste la *enumeración*?

R. En expresar las distintas partes y circunstancias referentes á un objeto; como esta de Cervantes: «El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son gran parte para que las musas más estériles se muestren fecundas.»

Cuando se afirma algo de cada una de las partes ó circunstancias, toma el nombre de *distribución*, como se vé en este ejemplo también de Cervantes: «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 hacía en el mundo su tardanza: según eran los agravios que pensaba deshacer, entuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer.»

FIGURAS LOGICAS.

LECCIÓN 20.*

P. ¿Qué es *antítesis*?

R. Es la oposición de ideas á ideas, de pensamientos, á pensamientos y de palabras á palabras. D. Quijote dijo á Sancho: «Yo velo cuando tu duermes, yo lloro cuando tu

cantas, yo me desmayo de ayuno cuando tu estás perezoso y desalentado de puro harto.» Otro ejemplo de Cicerón: «Venció al pudor la torpeza, al temor la osadía, á la razón la demencia.»

Otro de Campoamor:

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

P. ¿En qué consiste la *concesión*?

R. En acceder á lo que el contrario pretende ó puede pretender; pero que aun concedido, nos quedan razones suficientes para triunfar de él. Ejemplo tomado de Jovellanos: «Algunos me dirán que todo es una ilusión y *es verdad*; pero es una ilusión inocente, agradable, provechosa. Y qué bién que goza el mundo no es una ilusión sobre la tierra.»

Otro de Argensola:

Yo os quiero confesar D. Juan primero
Que aquel blanco y carmín de D.^a Elvira
No tiene de ella más si bién se mira
Que el haberle costado su dinero;
Pero también que me confieses quiero
Que es tanta la beldad de su mentira
Que en vano á competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.

.

P. ¿A qué se dá el nombre de *epifonema*?

R. A una conclusión sentenciosa, que en algún lance estremado saca el escritor ú orador. Es un pensamiento que sorprende, colocado al fin de una relación, ó una reflexión corta, juiciosa y filosófica, que nos hace conocer la verdad de lo que se ha dicho. Véase la de un célebre historiador: «Algunos salvajes matan los huerfanillos para que no perezcan de hambre y de miseria. ¡*Tanto pierde el hombre por no éstar civilizado!*»

Del Tasso:

Al golpe todos tres despedazados
Bajaron á las sombras infernales
¡Aprended religión de aquí mortales!

De Quintana:

Pues bién: la fuerza mande, ella decida:
Nadie incline á esta gente fementida
Por temor pusilánime la frente;
Que nunca el alevoso fué valiente.

P. ¿Qué entendemos por *corrección*?

R. Una gentil manera de amplificar lo dicho, retractándolo con lo que está diciendo, en la creencia de que es ménos enérgico y oportuno. Marcial dice: «Zoilo no es vicioso, sinó el mismo vicio.» Un historiador elocuente dice: «La codicia y el cebo de la dominación, siempre se han disputado el cetro, digamos mejor, el yugo de las naciones.»

De Garcia de la Huerta:

Traidores: mas ¿qué digo? castellanos:
Nobleza de este reino, ¿así la diestra
Armais con tanto oprobio de la fama
Contra mi vida?

P. ¿Qué es *gradación*?

R. Es una série de ideas y pensamientos dispuestos de tal modo, que van en escala ascendente, ó descendente, hasta terminar, completando el sentido. Ejemplo de Saavedra Fajardo: «Pocos negocios vence el ímpetu, algunos la fuerza, muchos el sufrimiento y casi todos la razón ó el interés.» Y este otro de Guevara: «Para emprender una cosa, es menester cordura, para ordenarla esperiencia, para acabarla paciencia; más para sustentarla es menester buen esfuerzo y para menospreciarla grande ánimo.»

Otro ejemplo de Jovellanos:

. la riqueza unida
Va á la indigencia; pide y perdiosea
El noble; engaña, empeña, malbarata,

Quiebra y perece; y el logrero goza
Los pingües patrimonios, premio un día
Del generoso afan de altos abuelos.

P. ¿Suele confundirse esta con alguna otra figura?

R. Con la *concatenación*; pero se distinguen fácilmente, teniendo en cuenta que la *gradación* se refiere más bién al pensamiento que á las palabras, mientras que la *concatenación*, es al contrario: puede suceder muy bien que se encuentren reunidas en una misma cláusula ó período, como en este ejemplo: «Numa fundó las costumbres romanas en el trabajo, el trabajo en el honor, el honor en el amor á la Pátria.»

P. ¿A qué se reduce la *preocupación* ó *anticipación*?

R. A la prevención con que nos adelantamos á refutar las razones de los contrarios antes que nos las expongan; ó finge el orador que no acierta á declarar lo que siente; v. gr.: «He pensado si lo diría, he tanteado el modo de decirlo, es posible que os amargue mi explicación; pero en resolución vosotros mortales sois la perdición unos de otros.»

P. ¿Qué es *dubitación*?

R. Es declarar la suspensión de nuestro juicio, ó la incertidumbre en que nos hallamos: unas veces es real y verdadera y otras fingida. De Cicerón tomamos el siguiente ejemplo: «Qué haré, jueces, si callo me confirmaré reo, si hablo me tachareis de mentiroso.»

Otro de un Romance:

De tal suerte desnudadas
Estades reliquias tiernas,
Que no sé si estais hablando
O si estais del todo muertas.

P. ¿Qué figura es la *suspensión*?

R. Por ella mantenemos atento el ánimo de los oyentes ó lectores, sin declararles nuestro último pensamiento, que siempre debe ser inesperado, estimulando así el deseo de satisfacer su curiosidad; v. gr.: «¿Quién piensas tú, decía D. Quijote á Sancho, que arrojó á Horacio del puente abajo

armado de todas armas en la profundidad del río Tiber? ¿Quién abrasó la mano y el brazo de Mucio? ¿Quién impelió á Curcio á lanzarse en la profunda sima ardiente, que apareció en medio de Roma? ¿Quién entre todos los agüeros adversos, que se le habían mostrado hizo pasar el Rubicón á César? ¿Quién barrenó los navíos y dejó en seco y aislados á los valerosos españoles guiados por Cortés en el nuevo mundo? Todas estas y otras grandes hazañas fueron obra de la fama que los mortales desean.»

P. ¿Qué es *comunicación*?

R. Es una especie de duda con la que parece que preguntamos qué es lo que hemos de hacer, más siempre en asuntos graves y árdulos, convencidos de que los oyentes no disienten de nuestro parecer. Ejemplo tomado de un discurso de Cicerón contra Verres: «Aquí pido, jueces, vuestro consejo sobre lo que debo hacer; mas el mismo silencio que guardais me está diciendo que no será otro vuestro consejo que el que podría darme la necesidad.» De Virgilio: «*Eloquar an sileam?* ¿Callaré ó decirlo he?»

De Sor Juana Inés de la Cruz:

¿Cuál mayor culpa ha tenido
En una pasión errada,
La que cae de rogada
O el que ruega de caído?
¿O cuál es más de culpar,
Aunque cualquiera mal haga,
La que peca por la paga
O el que paga por pecar?

P. ¿Qué entendemos por *sentencia*?

R. Así se llama cualquiera reflexión profunda y luminosa, cuya verdad se funda en el raciocinio, ó en la experiencia. Si es puramente especulativa, toma el nombre de *principio*: si se dirige á la práctica la llamaremos *máxima*: si el dicho sentencioso se toma de otro, se llama *apoteagma*; y si es vulgar, *adagio* ó *proverbio*.

Ejemplos de *principio*: «La elocuencia es la pintura del pensamiento.» (Pascal.) «Las ideas son brillantes antorchas

que las madres de la vida llevan por el caos de la superstición y de la ignorancia.» (Goethe.)

Ejemplos de *máxima*: «¿A qué no obligas los mortales pechos maldita sed del oro?» (Virgilio.) «Si te acuerdas que eres hombre no te parecerán nuevas tus calamidades; si atiendes las ajenas, no te parecerán grandes las tuyas.»

De *apoteigma*: «Dice un sabio escritor: En el rico y en el poderoso no hay otra cosa envidiable, sino el privilegio que tienen de disminuir los males de la tierra.» («El hombre, como dice Aristóteles, es un despojo del tiempo, una imagen de inconstancia, una burla de fortuna, un ejemplo de flaqueza y un terreno de desventuras y miserias.»)

De refranes y adagios. «A muertos y á idos no hay amigos.» «Parientes y trastos viejos, pocos y lejos.»

P. En qué consiste la *paradoja* ó *disparidad*?

R. En presentar unidas ideas al parecer contrarias. Ejemplo: «Mira al avaro en sus *riquezas pobre*.»

Otro tomado del Romancero:

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

De S. Juan de la Cruz:

Vivo sin vivir en mi
Y tan alta gloria espero
Que *muelo* porque *no muero*.

P. ¿Qué viene á ser la *comparación* ó *simil*?

R. Es una expresión de la relación de semejanza que existe entre dos ideas. Ejemplo de Rioja:

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

Otro de Ercilla:

Según el mar las olas tiende y crece,
Así crece la fiera gente armada;
Tiembla en torno la tierra y se estremece
Con la gran polvareda levantada,
Que en ancho remolino al cielo sube
Cual ciega niebla espesa ó parda nube.

FIGURAS PATÉTICAS.

LECCIÓN 21.ª

P. ¿A qué se dá el nombre de *adivinación*?

R. A una especie de pronóstico que se hace del porvenir, debido á nuestro buen deseo de que se cumpla. Así el Tasso dice: «Tiempo vendrá, si el Cielo quiere, en que el pueblo de Dios se vea en paz, etc.»

Y Quintana:

¡Ay! los sagrados venerables días
No son aun, en que se torne al canto
Su generoso y sacrosanto empleo;
Pero ellos brillarán; etc.

P. ¿Qué es *hipérbole*?

R. Es exagerar las cosas de tal modo que los que la lean ó escuchen, apenas se den cuenta de tal figura; como cuando decimos: «Había mil almas.» «Es más pesado que el plomo.»

Ejemplo de Fray Luis de León:

Cubre la gente el suelo
Debajo de las velas desaparece
La mar, la voz al cielo
Confusa y varia crece
El polvo roba el día y le oscurece.

De Hernán Pérez de Oliva: «De estas islas han de venir

tantos navíos cargados de riquezas, que pienso que señalan de hacer en las aguas del mar.»

P. ¿Qué entendemos por *imposible*?

R. Es la comparación de una cosa difícil con otra irrealizable. Ejemplo de Lope de Vega:

Primero que me alegre
Será posible unirse
Este mar al de Italia
Y el Tajo con el Tiber,
Con los corderos mansos
Retojarán los tigres
Y faltará á la ciencia
La envidia que la sigue.

De Tirso de Molina:

Quien promete no amar toda la vida,
Y en la ocasión la voluntad refrena,
Seque el agua del mar, sume su arena,
Los vientos pare, lo infinito mida.

P. ¿Qué entendéis por *prosopopeya* ó *personificación*?

R. Esta figura es patética y sublime á la vez, es de las que dan mayor energía y viveza á la expresión, y por ella el poeta ú orador, introduce los seres inanimados, muertos ó ausentes, dotándolos de la palabra y del juego de los afectos.

P. ¿Cuántos grados admite la *prosopopeya*?

R. Cuatro, á saber: *Primero*: cuando atribuimos á los seres inanimados y abstractos cualidades de los seres animados. Por ejemplo: «La ignorancia es atrevida.» «La ambición es insaciable.»

Segundo: cuando se les introduce obrando, como si fueran vivos; ejemplo de Rioja:

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

Tercero: cuando les dirigimos la palabra como si pudieran entendernos; por ejemplo:

Cándida luna que con luz serena
Oyes atentamente el llanto mío,
¿Has visto en otro amante otra igual pena?
(Herrera.)

Otro de Zorrilla:

Marmol, en quien Doña Inés
El cuerpo sin alma existe,
Deja que el alma de un triste
Llore un momento á tus pies.

Cuarto grado: cuando se los introduce hablando. Cicerón en su discurso contra Catilina, introduce la Patria y pone en su boca estas palabras: «Así te habla, Catilina, la Patria y en su silencio te dice: en tantos años no he visto maldad que tu no hayas cometido, no he visto calamidad que no haya venido por tí.»

Otro ejemplo de Fray Luis de León:

El rio sacó fuera
El pecho y le habló de esta manera:
En mal hora te goces
Injusto forzador, etc.

Como esta figura es de lo más vehemente, magnífico y afectuoso de la elocuencia, generalmente suelen acompañarla otras enérgicas, patéticas y animadas, que se incorporen á ella dándole color, acción y vida.

P. ¿Qué se entiende por *conminación*?

R. Es una especie de amenaza de grandes males, hecha por el orador ó escritor. Salomón en los Proverbios amenaza á los despiadados con estas palabras: «El que cerrare la oreja y disimulare no oír la voz del pobre, dará clamores y demandará y no será escuchado.»

Otro de Martínez de la Rosa:

Sonó la voz del Dios, y á mis oídos
Llegaron con horror estos acentos:
«¿Quiéres saber tu suerte?» Al escucharlo

La sangre se me heló; sentí el cabello
Erizarse de espanto, y junto al ara
Atónito quedé sin movimiento....
«¿Quiéres saber tu suerte?.... De tu padre
La sangre verterás.... »

P. ¿Qué es *deprecación*?

R. Es una humilde súplica á fin de conseguir algo que deseamos; como esta de Cervantes: «Oh solitarios árboles, que desde hoy en adelante habeis de hacer compañía á mi soledad, dad indicio con el blando movimiento de vuestras ramas que no os desagrade mi presencia.» O esta otra de Cicerón en defensa de Deyótaro: «Esperad, César, en nombre de vuestra fidelidad y de vuestra clemencia, empezad librándonos de este temor, no nos hagais sospechar que os queda el menor resentimiento.»

Otro ejemplo de la *Enéida* de Virgilio:

¿Huyes? Por estas lágrimas te ruego,
Por esta mano tuya que me diste
(Sólo aquesto ¡ay de mí! ya me ha quedado),
Por la fé conyugal que prometiste,
Por el dulce himeneo comenzado,
Y si algún beneficio recibiste,
Si fué con mi ardor tu ardor premiado,
Moverte pueda á compasión mi acento,
Pueda mudar tu decretado intento.

P. ¿Qué entendemos por *imprecación*?

R. Es una especie de maldición, de suma eficacia cuando el terror ó el miedo ha de dominar los ánimos; como esta de Jeremías: «Maldito sea el hombre que confía en otro hombre, y el que apartando su corazón del Señor, pone la carne flaca por amparo y brazo suyo.» Y esta de Job maldiciendo su desastrada suerte: «¡Pereciera el día en que nací, y la noche en que fué dicho: concebido es este hombre!»

Otro ejemplo de Arolas:

¡Que la sombra de tu cuerpo
Nunca manche mis umbrales!

¡Que la luz que te ilumina
Veas de color de sangre!
Que si mía te dijeres,
Mil espectros se levanten
De las tumbas y te griten:
«¡Adúltera fué tu madre!»
¡Que si al tálamo te llegas,
Junto al tálamo desmayes,
Y esperando el primer beso
Te sorprendan mis puñales!
¡Que las penas te atosiguen,
Que mi maldición arrastres
Sierpe venenosa y dura,
Que has crecido en mis rosales!

P. ¿Qué es *optación*?

R. Es la manifestación de un vehemente deseo de conseguir algo. Ejemplo de Fray Luis de León:

¿Cuándo será que pueda
Libre de esta prisión volar al cielo?

Otro ejemplo de Cervantes: «¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura! Así el Cielo te la dé buena en cuanto acertares á pedirle, que consideres el lugar y estado á que tu ausencia me ha conducido, y que con buen término correspondas al que al mio se le debe.»

P. ¿Cuándo tiene lugar la *obtestación*?

R. Cuando invocamos por testigos de que es verdad cuanto decimos á Dios, á los hombres y á los objetos de la naturaleza. De Fray Luis de Granada: «Testigos son esta cruz y clavos, que aquí parecen; testigos estas llagas de piés y manos, que en mi cuerpo quedaron; testigos el cielo y la tierra delante de quien padeci; testigos el sol y la luna, que en aquella hora se eclipsaron.»

Del Romancero:

Yo fago testigo á Dios
Y á nuestro patrón Santiago

Que non he sido traidor
En la muerte de D. Sancho

LECCIÓN 22.*

P. ¿En qué consiste la *apóstrofe*?

R. En dirigir la palabra á personas ausentes vivas ó muertas y aun á séres inanimados. Es nobilísima esta de Camoens al sol, en la muerte de Doña Inés de Castro:

Bien pudieras ¡O Sol! en aquel día
Negar tu luz á tan atroz escena, etc.

No es menos patética esta de Heredia:

Cuando el fin de los tiempos se aproxime,
Y al orbe desolado
Consuma la vejez, tú, Mar sagrado,
Conservarás tu juventud sublime.
Fuertes cual hoy sonoras y brillantes,
Llenas de vida férvida tus ondas,
Abrazarán las playas resonantes
Ya sordas á tu voz: tu brisa pura
Gemirá triste sobre el mundo muerto,
Y entonarás en lúgubre concierto
El himno funeral de la Natura.

P. Qué es *exclamación*?

R. Es la expresión vehemente de algún afecto de asombro, de alegría, de tristeza, de terror, etc. Suelen acompañarla otras figuras, sosteniéndola unas veces la repetición y otras la interrogación. Cicerón para escitar la indignación pública contra el suplicio que acababa de sufrir un ciudadano romano; exclama: «¡Oh nombre dulce de la libertad! ¡Oh derecho ilustre de vuestra ciudad! ¡Oh leyes porcia y sempromia! ¡Oh tribunicia potestad, tantas veces deseada y en otro tiempo restituida al pueblo romano!»

De Fray Luis de León:

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

De Calderón de la Barca:

¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
Tan lucidos y briosos?

P. ¿Qué se entiende por *interrogación*?

R. Es una figura por la que preguntamos, no para que se nos conteste, sinó para estrechar, reprendèr y confundir al contrario; para hacer más enérgica la expresión y para escitar la curiosidad de los oyentes ó lectores; como esta de Rioja:

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

De Herrera:

¿Son estos, por ventura, los famosos,
Los fuertes, los beligeros varones
Que conturbaron con furor la tierra?
¿Que sacudieron reinos poderosos?
¿Que domaron las hórridas naciones?
¿Que pusieron desierto en cruda guerra
Cuanto el mar Indo encierra,
Y soberbias ciudades destruyeron?

Cuando se añade la contestación á la pregunta entonces recibe el nombre de *subjección*, como esta de Cicerón: «¿No llamaríamos enemigo de la República al que violase sus leyes? Tú las quebrantaste. ¿Al que menospreciase la autoridad del Senado? Tú la oprimiste. ¿Al que fomentase las sediciones? Tú las escitaste.

De Calderón de la Barca:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión.

Una sombra, una ficción
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño
Y los sueños, sueños son.

P. ¿Qué es *preterición*?

R. Es una aparente omisión de lo que se dice con más ahínco; como esta de Cicerón contra Verres: «Nada diré de su lujuria, nada de su insolencia, nada de sus maldades y torpezas, sólo hablaré de sus usuras.»

Cervantes hablando de los estudiantes pobres de su tiempo dice: «No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la rareza y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algún banquete.»

De Moratin:

Callaré á Otumba y su feroz campaña
Que estremeció los montes de la luna;
Los peligros de Chalco en la montaña,
Tanto choque naval en la laguna,
Hasta que preso Quatimoc, España
Su imperio holló sin resistencia alguna.

P. Qué se entiende por *reticencia*?

R. Tiene lugar esta figura, cuando se corta el hilo del discurso, truncando la frase antes de cerrar el sentido, y dejando á la capacidad del oyente ó lector, adivinar lo que no se dice. Esta figura es enfática y supone una pasión grande, ó mucha modestia en el que la emplea. Véase esta de David en uno de sus salmos: «Mi alma se ha turbado en gran manera; mas tú, Señor, hasta cuándo.....?»

Esta otra, traducción de Virgilio:

Al punto llama al Céfito y al Euro,
Y así los amenaza y reprehende:
Decid desmesurados y atrevidos,
¿Tanto en vuestro linage confiados
Que sin mi permisión tales ruidos

En tierra, en aire, en mar osasteis?
Yo os juro..... Mas los mares removidos
Conviene sosegar.

Es mucho más enérgica en el texto latino:

*Eurum ad se Zephyrumque vocat; dehinc talia fatur:
Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
Jam cœlum terramque, meo sine numine, venti,
Miscere, et tantas audelis tollere moles?
Quos ego..... Sed motos præstat componere fluctus.*

¿Qué significa la figura *licencia*?

R. Tiene lugar cuando el orador asegurado de su justicia y del poder de su palabra, se abroga la libertad de proferir con imperio y sin respetos la verdad, ó importancia de una cosa que puede ofender á los oyentes. Por ejemplo, esta de Cicerón:

«Vosotros, padres de la Patria; es cosa dura el pronunciarlo; pero me veo forzado á decirlo; vosotros, digo, dís- teis la muerte á Servio Sulpicio.»

¿A qué llamamos *énfasis*?

R. A una breve y misteriosa expresión, que significa mucho más de lo que á primera vista parece. Julio César, queriendo animar al piloto que le pasaba de Epiro á Italia en medio de la tormenta le dice: «No temas, llevas á Cesar.» Como si digera, llevas al que siempre acompaña la fortuna.

P. ¿Qué es *histerología*?

R. Consiste esta figura en decir primero, lo que según el orden lógico debiera decirse después: como en este ejemplo:

Moriamur et in media arma ruamur.

«Muramos y precipitémonos en medio de las armas.»

FIGURAS OBLÍCUAS Ó INDIRECTAS.

LECCIÓN 23.ª

P. ¿Qué entendemos por *dialogismo*?

R. Esta figura, llamada *sermocinatio* por los antiguos retóricos, es propiamente un discurso puesto en boca de una ó más personas, comunicándose entre sí sus pensamientos ó dirigiéndose á los oyentes ó lectores. Un elocuente escritor, nos inspira el amor á la Patria de este modo: «La Patria pregunta á cada ciudadano. ¿Qué harás tu por mí? el soldado responde: yo te daré mi sangre: el magistrado, yo defenderé tus leyes: el sacerdote, yo velaré sobre tus altares: el pueblo numeroso desde los campos y talleres grita, yo me dedico á satisfacer tus necesidades, y te doy mis brazos: el sabio dice, yo consagro mi vida á la verdad y tengo valor para decírtela.»

Traducción de Bosuet: «Escuchad, escuchad la lección que os da esta tumba. Yo, dice, no admito distinción de clases en mi seno; las confundo todas, y humillo al altanero opresor, reduciendo á polvo su cadáver, cual reduje antes á los de los que un día fueron sus esclavos y víctimas. Yo no tengo más que un nivel y una medida.»

P. ¿A qué damos el nombre de *alusión*?

R. A una figura que tiene lugar cuando llamamos la atención sobre un hecho ú objeto de tal modo, que sin nombrarle se viene en su conocimiento por la asociación de ideas. Aludiendo á Napoleón I, dice Balmes: «Quien no se satisface con el dominio de vastos imperios, va á consumirse en una roca solitaria en la inmensidad del Océano.» Cervantes alude al manteamiento que sufrió Sancho Panza en la siguiente: «En el brazo izquierdo tenía envuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía por qué.»

La alegoría, perifrasis é ironía aunque se han estudiado

en los tropos, podemos sin embargo considerarlas también como figuras oblicuas: lo mismo decimos de la dubitación, atenuación y otras ya tratadas en las anteriores.

P. De todas las figuras retóricas, ¿cuál es la más excelente?

R. La que no lo parece, como esta reticencia de Ulloa puesta en boca de Raquel:

Traidores, fué á decirles y turbada
Viendo cerca del pecho lós cuchillos,
Mudó la voz y dijo ¡Caballeros!
¿Porqué infamais los ínclitos aceros?

P. ¿De qué figuras se debe guardar más el que aspire á ser verdaderamente elocuente?

R. De todas aquellas, que deslumbrando con falsa brillantez, hacen que se descuide el alma de los razonamientos, que son las ideas y los afectos. El discurso en que sin causa y calculadamente se emplean las figuras, lleva consigo el indicio de afectación y estudio. El discurso que parece retórico no es elocuente, ni puede serlo: aquella es la mejor pintura, que no parece pintura; y la grande elocuencia es la que parece explicación sencilla y natural: seguíd el orden de las ideas, escribid lo que os dictare el sentimiento y poco importará saber si haceis una metonimia, ó si cometeis una amplificación. ¿Quién, cuando está afectado de alguna violenta pasión, dice al tiempo de escribir, ahora conviene una metáfora, luego una repetición, aquí cuadra una exclamación, allí una reticencia? La naturaleza sugiere las figuras sin pensar en ellas, el tono y estilo convenientes á la situación, como ya se ha dicho en otra parte. El artificio de suyo frio y esteril, no puede manejar los giros de las pasiones: siempre es artificio, estudio y afectación, verdaderos enemigos de la elocuencia, y miserables recursos de las almas apáticas. (El Brocense.)

P. ¿Qué es lo que debe evitar mucho el orador ó escritor?

R. Debe huir de la agudeza de ingenio: entendiendo por agudeza todo pensamiento demasiado ingenioso, fino, alambicado, que es lo que de ordinario se llama concep-

tualismo: no porque deban condenarse en general éstos y los pensamientos delicados, sinó porque estas sutilezas descubren siempre un no sé qué de estudio y ahinco ajenos de la naturalidad, que es lo esencial en tales casos. Digámoslo mejor: culpamos el abuso, y porque es más fácil dejar de usar de estas cosas, que dejar de excederse en ellas; por eso, cuanto se dice para retraer á los jóvenes de tales defectos, es poco. En todo Homero no hay uno de estos conceptos, ni en su imitador Virgilio.

PARTE ESPECIAL.

COMPOSICIONES LITERARIAS EN GENERAL.

LECCIÓN 24.*

P. ¿Qué entendemos por *obra literaria*?

R. Es una ordenada serie de pensamientos expresados por medio del lenguaje oral ó escrito, dirigida á un fin preconcebido é interesante.

P. ¿Qué clasificación pueden hacerse de las obras literarias?

R. Si atendemos al fin principal que se proponen, las dividiremos en tres clases: cuando se proponen enseñar la verdad, las llamaremos *didácticas*: *morales* cuando tienden á dirigir la voluntad hácia el bién, como las composiciones oratorias; y por último cuando principalmente se proponen deleitar por medio de lo bello, entonces decimos que son *poéticas*.

Si atendemos á su forma podemos clasificarlas en composiciones *en prosa* y *en verso*: las primeras están escritas en lenguaje libre, y las segundas en lenguaje metrificado ó medido.

P. ¿Están comprendidas todas las obras literarias en las anteriores?

R. De ningún modo: hay algunas, que pudieramos llamar de carácter mixto, es decir, que participan en más ó en menos de los fines anteriormente expuestos; por ejemplo, la Historia, que participa del género didáctico, en cuanto que enseña, y de las composiciones morales, en cuanto que tiende á moralizar. La Novela por su fondo es esencialmente poética, y por su forma la incluimos en las obras en prosa.

P. ¿Qué es lo que constituye el *fondo* de toda obra literaria?

R. Todo cuanto en ella ha de ser expresado y realizado por el lenguaje: el pensamiento.

P. ¿Qué se entiende por *forma*?

R. Es el plan y distribución del pensamiento mismo y su expresión por medio del lenguaje: es el verdadero elemento artístico de la obra, que varía en cada género literario: es como la vestidura de la idea ó su medio de expresión.

P. ¿De qué medios nos valdremos para conocer con certeza á qué clase de composiciones pertenecen las de carácter complejo ó mixto?

R. Lo mejor es leer mucho los modelos y meditar sobre ellos: de este modo se conseguirá lo que no se lograría á fuerza de explicaciones extensas.

P. ¿Cuáles son las partes principales de que debe constar toda obra literaria?

R. Tres, que son: *principio*, *medio* y *fin* de la obra. *Principio* que es aquella parte que constituye el punto de partida y el momento generador de la composición: el *medio* que es cuando se desarrolla el pensamiento principal, es el cuerpo de la obra y su parte más extensa; y *fin* que es cuando se dá término á la composición. Cada una de estas partes reviste diversas formas y toma distintos nombres según el carácter de la obra literaria á que se refiera.

COMPOSICIONES EN PROSA.

DE LA ORATORIA.

PARTES DE QUE PUEDE CONSTAR EL DISCURSO ORATORIO.

LECCIÓN 25.*

P. ¿Qué entendemos por discurso oratorio?

R. Es la obra maestra de la elocuencia; es un razonamiento ámplio y agradable que tiene por objeto convencer el entendimiento y mover la voluntad del auditorio, ante quien se pronuncia.

P. ¿De cuántas partes puede constar el discurso oratorio?

R. Por lo general de cuatro: *exórdio*, *proposición*, *confirmación* y *epilogo*. En la proposición van incluidas la *división* y la *narración*; en la confirmación la *refutación*, y en el epilogo la *peroración*.

P. ¿Son esenciales todas estas partes al discurso oratorio?

R. No: sólomente pueden considerarse como tales la *proposición* y la *confirmación*.

P. ¿Qué es *exórdio*?

R. Es la introducción del discurso, por medio de la cual el orador se esfuerza en inclinar á las personas á quienes se dirige, á que juzguen favorablemente de lo que va á decir, y á disponer sus ánimos del modo más conveniente para lograr el objeto, que se propone.

P. ¿Qué condiciones debe tener el exórdio?

R. 1.^a Debe ser claro, natural y que tenga conexión con el asunto.—2.^a Debe ser correcto y esmerado.—3.^a Modesto y respetuoso.—4.^a Tranquilo y desapasionado, para que la expresión de los afectos aumente á medida que el dis-

curso vaya adelantando.—5.^a Debe ser proporcionado en extensión al resto del discurso y que no anticipe nada del asunto.

P. ¿Cuántas clases hay de exórdios?

R. Tres: el primero se llama *legítimo*, y en él se preparan desde luego los ánimos en la forma regular. El segundo, de *insinuación*, cuando con un largo rodeo se va el orador atrayendo el ánimo de los oyentes, si están preocupados contra su persona ó contra su causa, ó porque están ya cansados de oír razonamientos.

P. ¿Cuál es el tercero?

R. Hay ocasiones en que la introducción debe empezar con fuerza y calor; ora por la naturaleza de la causa, por el vivo interés que ha tomado en ella: ora por la presencia imprevista de alguna persona que le excita la pasión. Catilina conspiraba contra la Patria, se sabían sus siniestros planes: el Senado estaba reunido, Cicerón dispuesto para hablar..... en esto se presenta Catilina; los senadores se sobrecojen de temor y espanto, Cicerón se indigna, se arroja como un rayo sobre su enemigo, y sin darle tiempo á respirar: «¿Hasta cuándo, le dice, Catilina, abusarás de nuestra paciencia? ¿Hasta cuándo hemos de ser juguete de tu furor? etc.» Este exórdio se llama *ex abrupto*.

P. ¿Qué es lo que conviene observar en la *proposición* de un discurso?

R. 1.^o Que sea clara, breve y sencilla. 2.^o Cuando la proposición es compuesta, y se llama *división*, las diversas partes de que consta deben distinguirse tan clara y realmente que la una no se incluya en la otra. 3.^o Los diversos miembros de la división deben ser completos, es decir, deben incluir todo lo que admita el asunto. 4.^o Cada miembro debe ser conciso, cuanto sea posible conciliar con la claridad. 5.^o Evítese el exceso de divisiones y subdivisiones; porque fatiga la memoria sin necesidad.

P. ¿Qué se entiende por *narración*?

R. Es aquella parte del discurso en la que se amplía la proposición ilustrándola: en los discursos forenses se re-

duce á presentar y exponer los hechos, de que se trata, desde el principio hasta el fin.

P. ¿Qué se debe tener presente para hacer una buena narración?

R. 1.º No decir nada que no sea cierto. 2.º Evitar con cuidado el hacer mención de cualquiera cosa, que pudiera dañar la causa que se defiende. 3.º Presentar del modo más claro todas las circunstancias, que la favorezcan, y disminuir la fuerza de las razones del contrario. Además, debe ser la narración clara, distinta, completa, concisa, sin disfraz ni artificio. Un hecho, una sola circunstancia omitida ó presentada oscuramente, puede destruir el efecto de todos los argumentos y raciocinios, que después se empleen. Se omitirán ciertas minuciosidades inútiles, y todo lo que no contribuya á la claridad, concisión y energía de la narración.

P. ¿Qué es *confirmación*?

R. Es aquella parte del discurso en que se exponen las pruebas del asunto enunciado.

P. ¿Cuáles deberán ser las pruebas de un discurso oratorio?

R. Al orador es á quien toca resolver esta cuestión. Si defiende ó se opone, él sabrá las razones que le asisten para decidirse por este ó por aquel partido.

P. ¿Qué reglas se deben observar para exponer las pruebas?

R. 1.ª No mezclar confusamente las de distinta naturaleza. 2.ª Empezar por las más débiles y proseguir gradualmente hasta las más fuertes, ó al contrario, según convenga. 3.ª Cuando sean fuertes y satisfactorias, trátense por separado; pero si fueran dudosas ó presuntivas, las reunirá á fin de que todas juntas tengan más fuerza y se sostengan mutuamente. 4.ª No conviene multiplicarlas demasiado, para no fatigar la memoria. Pocas, breves y bien explicadas, tienen más peso, y convencen mejor que muchas, débiles y pesadas.

P. ¿Qué quiere decir *refutación*?

R. Es aquella parte del discurso, en que se responde á

todos los argumentos del contrario, ó se sale al encuentro de las objeciones, demostrando lo absurdo, falso ó incompatible de ellas. La refutación se verifica muchas veces despreciando, ó tomando en ridículo con gracia ó delicadeza las débiles cavilaciones de los que pretenden ocultar la verdad, ó convenciendo al contrario con sus propias razones, ó hiriéndole con sus mismos filos.

P. ¿Qué reglas deben observarse en esta parte del discurso?

R. Es preciso tener gran cuidado en no dejar de contestar á todo argumento material ó fuerte objeción; pues se creería que no era por descuido, sino por falta de razones para combatirlo.

P. Y si las razones del antagonista son más poderosas que las nuestras ¿qué se deberá hacer?

R. En este caso, el partido más prudente es rendir las armas, acogerse á los ruegos, implorar clemencia y escitar la conmiseración para obtener el perdón, ó disminuir por lo menos la severidad del castigo, cuando el discurso sea forense.

P. ¿Qué viene á ser el *epílogo*?

R. Es un resúmen corto y rápido de cuanto se ha dicho en el resto del discurso, para acabar de convencer al auditorio. A esta parte va unida casi siempre la moción de afectos ó sea la *peroración*, y en este caso es cuando el orador hace mayores y más eficaces esfuerzos para atraer á su partido é inflamar el ánimo de los oyentes, ya renovando las impresiones que había escitado durante el discurso, ó ya resumiendo las pruebas.

P. ¿Qué se entiende por *patético* en la oratoria?

R. Todo lo que es entusiasmo y vehemencia natural: toda pintura fuerte que mueve, que hiere, que agita el corazón: todo lo que trasporta al hombre fuera de si: todo lo que con fuerza irresistible cautiva su entendimiento y subyuga su voluntad.

P. ¿En qué parte del discurso se colocará lo patético?

R. Para esto no hay regla: el corazón es quien ha de decir al orador donde se coloca: esto es, donde se esciten

fuertes emociones, sea en el exórdio exabrupto, sea en las pruebas ó sea en la peroración, que es lo más corriente; pues todas estas partes son susceptibles de los más animados é impetuosos movimientos, y también en la narración, cuando es de tal naturaleza, que basta por sí sola para encender las pasiones.

DE LAS CUALIDADES DEL ORADOR.

LECCIÓN 26.ª

P. ¿Cuáles son las cualidades que deben adornar al orador?

R. Las *morales*, *intelectuales* y *exteriores*.

P. ¿Qué se entiende por cualidades *morales*?

R. La *probidad*; pues si la corrupción y la mentira mueven los labios del orador, en vano intentará persuadir; pero cuando le acompaña una gran reputación de probidad, puede estar seguro de que le prestarán la atención debida y la docilidad necesaria. La virtud bien sentida comunica al discurso una fuerza y energía irresistible: la virtud dispone á los oyentes en favor de su doctrina: la virtud causa las más vivas y agradables impresiones.

P. ¿Cuáles son las virtudes que más deben brillar en el orador?

R. El amor á la justicia, al orden y á la patria: deben dominar en su alma la humanidad y los sentimientos generosos, y estar inflamado de celo ardiente por todas las virtudes de utilidad pública. Debe estar al mismo tiempo en guerra con la opresión y la insolencia: debe odiar la mala fé, la corrupción y la bajaesa.

P. ¿Qué se entiende por cualidades *intelectuales*?

R. La *ciencia*, esto es, un profundo conocimiento de la materia que trata el orador. Si éste se consagra al foro, debe estudiar y meditar las leyes civiles y criminales. Si al púlpito, la religión y sus dogmas, y la pura moral exenta

de metafísica; y en el corazón humano hallará virtudes que loar, vicios que reprender y delitos que combatir. Si se dedica á la oratoria política, es su deber instruirse en la organización de las sociedades, en la política de los gobiernos, en los intereses de los pueblos, y en las causas que producen así la pública prosperidad, como la pública destrucción, sin ser jamás el órgano de un partido. Por fin debe poseer todo orador conocimientos generales de todas las ciencias, para hermohear y amenizar con ellas los asuntos de que trate.

P. ¿Qué entendéis por cualidades *exteriores*?

R. La *pronunciación* y el *lenguaje de acción*.

P. ¿Qué se entiende por *pronunciación*?

R. Aquel acento afectuoso que por medio de ciertas inflexiones de la voz, de un tono más ó menos subido, ó de una recitación más viva ó más sosegada, más rápida ó más lenta, expresa los afectos que agitan el ánimo del que habla, y los comunica á sus oyentes.

P. ¿Qué reglas se pueden dar para la perfecta pronunciación?

R. 1.^a Que sea clara y distinta, es decir, que la palabra salga entera de sílabas y de letras.—2.^a Que marque con su tono la suspensión y la terminación del período—3.^a Que señale con ligeros intervalos la exactitud de la puntuación.—4.^a Que empiece la voz lenta y sumisa, para que se conserve más tiempo y más entera hasta la conclusión del discurso.—5.^a Que sea variada para aliviar la respiración y complacer los oídos de los que escuchan.—6.^a Que sea proporcionada al número de los oyentes.—7.^a Que sea análoga al lugar y al asunto del razonamiento.—8.^a Que no sea la pronunciación tan velóz, que no dé tiempo para que haga la debida impresión en los oídos y en los ánimos.—9.^a Que no sea tan pausada, que cause impaciencia ó sueño en el auditorio.—10.^a Que no sea tan arrebatada que parezca un energúmeno, ó un hombre que riñe en una pendencia. Pero sobre todo, la buena pronunciación debe ser regida y guiada por la *naturalidad* y el *decoro*.

P. ¿Qué es *gesto*?

R. La expresión del semblante; se forma de infinitas rápidas modificaciones de la fisonomía, y es la imagen que representa todos los diversos movimientos del ánimo. El hombre que está tranquilo, tiene su fisonomía en perfecto estado de reposo: el que está agitado, descubre en ella un cuadro expresivo de las pasiones, de su carácter, de sus diversas gradaciones. Al colérico le centellean los ojos, se le hinchan las narices, aprieta los dientes, tiene los labios amoratados, el color encendido, y los músculos en continua agitación. El que está poseído de tristeza, tiene los ojos casi cerrados y bajos, el cerco de ellos livido y hundido, los párpados abatidos, la boca entreabierta, etc.

P. ¿Qué reglas se pueden dar para los movimientos del cuerpo?

R. Es preciso saberlo acomodar al lugar, al tiempo y á la clase de los oyentes, á los usos, costumbres y estilos; pero como estas circunstancias locales, morales y civiles admiten tantas distinciones, pueden reducirse todos los movimientos del cuerpo, como ya se ha dicho de la pronunciación, á los preceptos generales que son: *naturalidad y decoro.*)

DIVERSAS CLASES DE ORATORIA.

LECCIÓN 27.ª

P. ¿A cuántas pueden reducirse?

R. A tres, que son: *oratoria sagrada*, que comprende los discursos que se pronuncian en el templo sobre asuntos religiosos, que tienen por objeto principal ensalzar la virtud, reprender los vicios y enseñar el dogma. *Oratoria politica*, que comprende los discursos que se pronuncian en los parlamentos y en las reuniones públicas de carácter político, en donde se trata de los intereses y de la gobernación de un Estado. Por último *oratoria forense* que comprende los discursos que se pronuncian ante los tribunales de justicia, y tienen por objeto la acusación ó defensa de

un particular ó de sus derechos, para lo cual los abogados tratan de desvanecer las dudas de los jueces y de inclinarlos al partido más justo.

P. ¿Con qué nombres se conocen los *discursos sagrados*?

R. Con el genérico de *sermones*; y estos pueden ser *dogmáticos, morales, doctrinales*, según que expongan ó defiendan algún dogma, ó intenten desarrollar un principio moral procurando mejorar las costumbres, ó sean pláticas cortas en las que se trate algún punto de doctrina cristiana. Reciben el nombre de *panegíricos* aquellos, en los que se elogian las virtudes de algún santo.

P. ¿Qué es lo que ante todo debe brillar en la elocuencia del *orador sagrado*?

R. No el conocimiento sinó la *unción* que es aquella manera persuasiva de comunicar á los oyentes la pureza de su fé y el fervor religioso.

P. Cómo conseguirá lo dicho el orador sagrado?

R. Apartándose de los senderos trillados y derramando en sus discursos los atractivos de la novedad; pintando el vicio y la virtud con tales colores, que dejen en el alma hondas impresiones, con agrado los objetos más triviales y con interés las ideas más simples. Cuando los fieles salen del templo satisfechos, pero sin haberse conmovido, bien podemos decir que el orador sagrado no ha cumplido con su misión.

P. ¿Qué conocimientos deben adornar al orador sagrado?

R. Además de los conocimientos generales y comunes á todo orador, debe estar instruido en la Filosofía, Teología, Sagrada Escritura, en los Santos Padres, en la Legislación y Disciplina eclesiásticas y en la Moral cristiana.

P. ¿Qué modelos podemos citar de oratoria sagrada?

R. Después de los Apóstoles, los Panegiristas y los Padres de la Iglesia en los primeros siglos del Cristianismo, tenemos en la edad moderna como dignos de ser imitados, en Francia Masillon, Bosuet, Fenelón y el P. Félix; y en España Fray Luis de Granada y Fray Luis de León, el Padre Maestro Juan de Avila, el P. Nierember y el P. Malón de Chaide.)

(P. ¿Cómo logrará el fin que se propone el *orador político*?

R. Convenciéndose antes él mismo de lo que propone, para convencer después á los oyentes, comunicándoles sus sentimientos con nerviosa elocuencia. Pero siempre debe conservar el decoro que se debe á sí mismo, á su autoridad y reputación, á su edad y dignidad, al celo por la causa pública, á la buena fé y rectitud de su corazón: el decoro que debe á la Asamblea con respecto á su educación, carácter, inclinaciones y opiniones; á las circunstancias de lugar, de tiempo, y á la importancia del asunto. El calor de la expresión, el estilo, la voz y el tono deben acomodarse al objeto y á las diversas situaciones.

P. ¿Qué otras composiciones oratorias están comprendidas en este género?

R. No sólo los discursos que se pronuncian en los parlamentos, sino también los que se pronuncian en las reuniones públicas con carácter político, como en los clubs, en los meetings; esta elocuencia es más fogosa que la parlamentaria y en ella el orador se entrega por lo general á todos los arrebatos de la pasión.

P. ¿Qué condiciones se exigen á todo orador político?

R. Ante todo se le exige honradez en su vida pública y consecuencia política: debe ser además instruido en toda clase de conocimientos; pero particularmente en la Historia, en la Legislación nacional y extranjera, y en las costumbres, usos y creencias de su pueblo.

P. ¿Qué oradores notables se han distinguido en este género de oratoria?

R. En Grecia Demóstenes: en Roma Cicerón: en la época moderna tenemos en Francia Danton, Mirabeau, Robespierre; en España Ríos Rosas, Donoso Cortés, Aparisi y Gijarro, Castelar y otros.

P. ¿Qué decís de la elocuencia del *Foro*?

R. Que la determinan la importancia y gravedad de la causa, la verdad y método en la exposición de los hechos y la ley aplicada á los casos particulares.

P. ¿De qué asuntos trata la oratoria forense?

R. De dos: *asuntos civiles ó pleitos y causas criminales*. En

el primer caso, apenas se presta á grandes manifestaciones de elocuencia, y el orador forense no tiene más que atenerse á lo legislado sobre la materia, exponiendo claramente el asunto y haciendo ver que está comprendido en una ley determinada. En las *causas criminales*, principalmente en esos delitos que causan honda impresión en la sociedad, se ofrece vasto campo al orador y el asunto se presta á grandes rasgos de elocuencia.

P. ¿Qué condiciones se exigen al orador forense?

R. Debe tener la suficiente honradez para no hacerse cargo de las causas conocidamente injustas, á no ser que las circunstancias le obliguen á ello. Además de los conocimientos generales de todo orador; debe poseer la legislación antigua y moderna de su país, y los principios filosóficos del derecho natural, con el conocimiento de las ciencias que están relacionadas con las leyes.

P. ¿Qué modelos de oratoria forense podemos citar?

R. En Grecia Demóstenes: en Roma Cicerón: en España Jovellanos, Pacheco, Cortina y otros.)

DE LA HISTORIA.

LECCIÓN 28.*

P. ¿Qué viene á ser la *historia*?

R. Es la narración verdadera de los sucesos pasados, escrita para la instrucción de los hombres presentes y venideros.

P. ¿Cómo se divide la historia?

R. Admite varias divisiones. Primeramente en *sagrada* y *profana*. *Sagrada* que es la narración maravillosa de la acción de Dios sobre el hombre; como la que se halla contenida en la Biblia: y *profana* la que se ocupa de los acontecimientos puramente humanos.

P. ¿Qué otras divisiones admite la historia?

R. Por razón de su extensión: en *universal*, *general* y *particular*. Historia *universal* es la del género humano desde el principio del mundo hasta nuestros días, comprendiendo toda clase de acontecimientos notables; como la de César Cantú. Historia *general* es la de una nación ó estado; como la de *España* por Lafuente: y *particular* la que se limita á un hecho parcial é importante, como la *Conjuración de Catilina* por Salustio, la *Revolución de Portugal* por Vertot, etc. Hay finalmente historias, que se limitan á la vida de un príncipe, ú otro personaje de grande importancia histórica, considerándose en él no sólo la vida privada, sino la pública: tales son las *biografías* de *Alejandro Magno*, la de *Enrique IV*, la de *Carlos V*, etc.

Por razón del tiempo que comprende, se la divide en historia de la edad *antigua*, de la edad *media* y de la edad *moderna*. La *antigua* comprende desde los tiempos más remotos hasta el siglo V, después de Jesucristo: la *media*

desde el siglo V hasta el siglo XV, y la *moderna* desde el siglo XV hasta nuestros días.

P. ¿Qué requisitos son indispensables á todo buen historiador?

R. Debe ser *imparcial* en la apreciación de los hechos, esto es, que no sea apasionado, para lo cual no tenga nada que esperar, ni nada que temer, si dice la verdad. Ha de ser *instruido*, es decir, que posea la Geografía, la Cronología, la Arqueología, la Crítica, la Numismática, la Religión, Gobierno, Legislación, Literatura, ciencias, artes, usos y costumbres, industria, comercio, etc.

P. ¿Cuáles son las propiedades de la historia?

R. *Claridad, exactitud, fidelidad, sana moral, crítica.* Su estilo grave, digno, noble sin fausto, animado y elegante sin artificio, natural sin bajeza, rápido en sus narraciones, cortado en las reflexiones y magestuoso en las descripciones. Son impropios del carácter de la historia, los adornos frívolos, las expresiones retumbantes, las sutilezas de ingenio, los equívocos, etc. y tal vez las oraciones ó discursos que los antiguos y aun algunos modernos ponen en boca de ciertos personajes, porque mezclan lo ficticio con lo histórico; además que están introducidos por ostentar la elocuencia del historiador.

P. ¿Cuántos métodos se suelen emplear para escribir la historia?

R. Dos: uno *narrativo* y otro *filosófico*. Por el primero el historiador no hace más que exponer los hechos del modo más pintoresco, claro y agradable, intercalando á veces detalles insignificantes y narraciones casi fabulosas: así como por el segundo á la vez que narra los acontecimientos, investiga sus causas y descubre las consecuencias, que de la observación de ellos se deducen, hasta conseguir revelarnos el secreto de la grandeza y ruina de los pueblos.

P. ¿Qué modelos de historiadores podemos citar más notables?

R. En Grecia Heródoto, Tucídides y Jenofonte: en Roma Tito Livio, Tácito, Salustio y Julio César: en España el

P. Mariana, D. Diego Hurtado de Mendoza, Solís, y en nuestros días Lafuente, el Conde de Toreno, Ferrer del Río y otros.

ESPECIES SUBALTERNAS DE LA HISTORIA.

LECCIÓN 29.*

P. ¿Cuáles son las *especies subalternas de la historia*?

R. Las *crónicas*, los *anales*, las *memorias* y las *vidas* ó *biografías*.

P. ¿En qué se emplea el *cronista* ó *analista*?

R. En exponer los hechos por orden con sujeción al tiempo, ó apuntar materiales para el historiador: se le pide que sea *claro*, *fiel* y *completo*.

P. ¿Qué se exige al escritor de *memorias históricas*?

R. Al referir los hechos averiguados por sí mismo, no se le exige la profundidad en las indagaciones, ni la extensión en las noticias que á un historiador, ni una rigurosa sujeción á las leyes de la dignidad histórica; pero sí que sea siempre *animado* é *interesante* y sus noticias curiosas, útiles y dignas de atención.

P. ¿Qué es lo que más debe tener presente el *biógrafo* ó *escritor de vidas*?

R. Cuando descubre los caracteres de los hombres célebres con sus vicios y virtudes, le es permitido darlos á conocer con mayor extensión y profundidad, que la que se permite á un historiador; comprendiendo las circunstancias más minuciosas, los incidentes familiares y las ocurrencias domésticas de la vida privada. El biógrafo debe ser *exacto*, *juicioso* y de *mucha penetración*. ¡Qué grande es Plutarco en sus vidas, y qué profundo político Tácito en sus historias!

GÉNERO DIDÁCTICO.

LECCIÓN 30.*

P. ¿Cuál es el fin de las *composiciones didácticas*?

R. La instrucción.

P. ¿Qué clases de composiciones comprende?

R. Las *obras destinadas á la enseñanza* en primer término: *los diccionarios, las monografías, las memorias, las disertaciones y los diálogos: los artículos de periódico y las cartas.*

P. ¿Cuáles son las composiciones destinadas á la enseñanza?

R. Son los tratados *elementales* y los *magistrales*.

P. ¿A qué composiciones damos el nombre de *tratados elementales*?

R. A los que se escriben para aquellos, que aun no han sido iniciados en la ciencia ó arte sobre que versen, y exponen de un modo más ó menos profundo sus verdades más importantes.

P. ¿Qué reglas deben observarse en su composición?

R. En la exposición de *doctrina*, debe observarse un plan metódico y encadenada distribución de las materias, evitando las transiciones, cuando no sirvan para dar mayor claridad, y la omisión de ideas intermedias. No se emplearán términos *técnicos* sin explicarlos previamente. Pueden usarse para amenizar la obra comparaciones y algunos adornos, con tal que contribuyan á darla mayor claridad y precisión huyendo siempre de los que tiendan á hacer el estilo demasiado florido.

P. ¿Cuál será el lenguaje y el estilo más apropiado para estas composiciones?

R. El lenguaje debe ser claro, correcto y conciso y en el estilo, debe predominar la sencillez.

P. ¿Cuáles son las obras ó tratados *magistrales*?

R. Los que se destinan á personas que ya conocen la ciencia ó arte de que versan, desenvolviéndola en toda su extensión.

P. ¿Qué reglas deben observarse en esta clase de composiciones?

R. El *plan* debe ser claro y metódico, y en la *doctrina* caben algunas digresiones que dan mayor libertad al escritor; por que las personas á quienes se destinan pueden guiarse por sí mismas.

P. ¿Qué me dice V. respecto de su lenguaje y estilo?

R. Que debe ser más esmerado y adornado que en los elementales, procurando evitar la pedantería.

P. ¿A qué se dá el nombre de *diccionarios*?

R. A unos catálogos alfabéticos de voces ó dicciones de una lengua, ó al de todas las palabras propias de una ciencia ó arte, con la explicación de cada una. Hay diccionarios de legislación, de medicina, históricos, geográficos, etcétera.

P. ¿Dígame V. á qué reglas está sujeta la composición de los diccionarios?

R. Las principales son: que deben ser completos, es decir, que comprendan todas las voces propias de la materia de que traten, con una definición y explicitación clara y metódica: deben exponer todas las doctrinas que sobre el asunto se hayan publicado, dando noticia de los autores que más se hayan distinguido en ellas.

P. ¿Qué se entiende por *monografías*, *memorias* y *disertaciones*?

R. Son unas composiciones en las que se estudia y desenvuelve una cuestión ó punto especial de alguna ciencia ó arte, de un modo más profundo y extenso.

P. ¿Qué preceptos deben observarse en su composición?

R. Además de los expuestos al tratar de las obras destinadas á la enseñanza, podemos añadir que á éstas las conviene esa elegante sencillez propia del lenguaje de la verdad.

Podemos comprender también en este grupo los *artículos científicos* y *literarios*, que se publican en las revistas de artes y ciencias, y los *discursos académicos*.

P. Qué son los *diálogos*?

R. No son otra cosa sinó una de las formas que suelen adoptar los autores de obras didácticas para hacer más variada y amena su lectura, facilitando así la adquisición de los conocimientos; para ello se valen de una conversación simulada entre dos ó más personas, que discuten sobre cualquier asunto. Los diálogos son los más apropiados para propagar y popularizar ciertas materias entre personas, que apenas si tienen idea de ellas, y por eso sin duda los empleó Sócrates.

P. ¿A qué reglas deben ajustarse los diálogos?

R. A las siguientes: 1.^a Que el número de personas que intervengan en la conversación no sea excesivo; pues produciría confusión: ni tampoco tan reducido que cause languidez. 2.^a Que cumplan con el fin didáctico que tienen. 3.^a Se cuidará de no incurrir en repeticiones ofensivas. 4.^a Que se procure que la opinión del autor se vea clara. 5.^a Cada persona debe hablar cuando le corresponda y según su carácter, su intención, sus ideas y en el lenguaje que le sea propio. 6.^a y última: el diálogo será motivado, ligero, festivo, animado, ingenioso y agudo.

DE LAS CARTAS.

LECCIÓN 31.^a

P. ¿Qué es *carta*?

R. «Es una conversación por escrito entre personas ausentes.» *Absentium mutuus sermo.*

P. ¿Cuál es el objeto de las cartas?

R. Se estiende á todo, como el de las conversaciones: en ellas se alaba, se reprende, se aconseja, se disuade, se satiriza, se dan noticias importantes ó de poco momento, etc.

P. ¿Qué clasificación se puede hacer de las cartas?

R. Pueden dividirse en cartas *elevadas* y *familiares*.

P. ¿A qué se reducen las cartas *elevadas*?

R. Estas, ya por los altos personajes á quienes van diri-

gidas, ya por las materias de que tratan, revisten una forma más pomposa y elegante que las familiares. Unas contienen verdades y hechos históricos, otras discusiones críticas, otras lecciones de moral, de física y de otras ciencias ó artes, y alguna vez se adoptan como forma en la novela.

P. ¿Cuál es el *estilo* de estas cartas?

R. La naturaleza, importancia y gravedad del asunto y la clase de personas á quienes se dirigen, es lo que ha de determinar el lenguaje y el estilo en que deben escribirse.

P. ¿Qué son cartas *familiares*?

R. Las que tratan de asuntos de la vida particular ó privada, y tienen lugar entre personas de la familia, amigos y conocidos. Estas pueden ser *de felicitación*, *de pésame*, *suasorias*, *disuasorias*, *de petición*, *eucarísticas*, etc., según el objeto que se propongan en ellas.

P. ¿Qué estilo es el más apropiado para las cartas familiares?

R. Debe ser natural, sencillo, suelto y gracioso, con un lenguaje correcto. La viveza, el ingenio y las sales, cuando no son estudiados y rebuscados, son cualidades muy recomendables en esta clase de escritos: como puede verse en las cartas del P. Isla á sus hermanos, llenas de gracejo y de gracia.

DE LOS ARTÍCULOS DE PERIÓDICO.

P. ¿Qué son los *periódicos*?

R. Ciertas publicaciones hechas en uno ó más pliegos impresos, que aparecen en periodos determinados y que tienen por objeto generalmente hacer propaganda de ideas políticas. Es el género literario más popular, y de más fácil adquisición para todas las clases sociales, debido á lo cual, es el medio más importante de civilización.

P. ¿Qué clases hay de periódicos?

R. Los hay *diarios*, *bisemanales*, *semanales*, *quincenales*, *mensuales*, etc., según el tiempo que tardan en publicarse:

noticieros, políticos, literarios, religiosos, científicos, industriales, etc., según el asunto de que principalmente traten.

P. ¿Cuál es la parte principal del periódico y lo que constituye, por decirlo así, el carácter de este género literario?

R. Los *artículos de fondo*, que son los que por lo general aparecen en la primera columna de la publicación, y tratan de la cuestión que entonces más preocupe la atención pública.

P. ¿Qué me dice V. respecto del estilo de esta clase de composiciones?

R. Que como son eminentemente populares, su estilo debe ser por lo general sencillo, claro y conciso; y que se eleva á la altura del discurso oratorio en los artículos de fónido; pues muchas veces están escritos con vehemencia y con pasión.

P. ¿A qué se da el nombre de *revistas*?

R. A las publicaciones que narran y comentan lo ocurrido durante un tiempo dado, que esceda de seis días. Son muy importantes, porque dan á conocer el movimiento científico en cualquiera de sus ramas.

DE LA NOVELA.

LECCIÓN 32.ª

P. ¿Qué es *novela*?

R. «Es la narración y representación de una acción humana de carácter ficticio, pero verosímil, que tiene por principal objeto recrear el ánimo de los lectores.»

Aunque se propone principalmente la novela deleitar por medio de lo bello, debe á la vez instruir y moralizar; pues la verdad, la bondad y la belleza son inseparables.

La novela es de las composiciones ficticias, la que más se acerca á la vida real, y el género que más se cultiva en la época moderna; pues así como la poesía épica fué la expresión de la vida externa y pública de las antiguas sociedades, la novela lo es hoy de la vida interior y privada de los pueblos modernos.

P. ¿A qué se dá el nombre de *acción* en la novela?

R. Entendemos por *acción* no un hecho aislado, sinó una serie de actos humanos unidos y enlazados de tal modo, que todos conspiran á un mismo fin, que es el que principalmente se propone el novelista.

P. ¿Qué reglas deben observarse respecto de la acción de la novela?

R. La acción de la novela debe ser *una, verosímil é interesante*: es decir: 1.º que domine en ella una idea generadora y principal, de la que dependan todos los demás hechos é incidentes: 2.º que sinó han tenido lugar los acontecimientos que refiere y en la forma que los cuenta, no haya repugnancia en que puedan muy bién suceder; y 3.º que de la importancia, variedad y desarrollo de la misma, nazca el *interés* que despierte la curiosidad de los lectores, siempre creciente hasta llegar al desenlace.

P. ¿Qué me dice V. respecto de los *personajes*, que interviene en la acción de la novela?

R. El novelista disfruta de gran libertad no sólo en la creación y desarrollo de la acción, sino en la elección de sus personajes: puede tomarlos de cualquier estado y condición social, con tal que los presente con verdad y naturalidad, haciendo que descuelle sobre todos el *protagonista ó personaje principal*, por su carácter y cualidades. Los demás basta con que estén bien *caracterizados, diversificados y sostenidos*, contribuyendo al desenvolvimiento de la acción.

P. ¿Cuál será la *forma* más apropiada para la novela?

R. La prosa siempre, adoptando unas veces el diálogo, otras la narración y descripción y casi siempre combinadas, que es lo más apropiado para expresar los distintos estados, cambios y situaciones, que vayan sucediéndose en el transcurso de la obra. Alguna vez se hace uso también de la forma epistolar; pero no es la más apropiada para estas composiciones, porque entre carta y carta siempre se interrumpe la narración.

P. ¿En qué *lenguaje y estilo* debe escribirse la novela?

R. En esto debe esmerarse mucho el novelista, haciendo que sea lo más natural, puro y correcto posible, y aunque pueda ser tan variado como las distintas situaciones de la acción y de los diversos personajes, que intervengan en su desenvolvimiento, siempre deberá estar conforme con la naturaleza del asunto sobre que verse.

P. ¿Es de importancia la novela en la sociedad?

R. Nos demuestra desde luego la grande importancia social de la novela, ver que en ella se retrata con toda fidelidad nuestra propia vida y que se revelan en su lectura nuestros pensamientos, ideas y pasiones: ver pintado, descrito y muchas veces realizado nuestro ideal, decidiéndonos á obrar en conformidad con lo propuesto por los personajes de la misma. A ello no poco contribuye también el gran desarrollo que ha tomado en los tiempos modernos; pues ya no reviste el carácter de sencillos cuentos, como los de los pueblos orientales, los de Grecia y Roma, sino

que son el reflejo de la constitución de nuestras familias y la expresión de multitud de relaciones, por las que están ligadas las modernas sociedades.

DIVERSAS CLASES DE NOVELAS.

LECCIÓN 33.*

P. ¿A cuántas clases pueden reducirse las novelas?

R. Las hay *caballerescas*, *históricas*, *de costumbres*, *psicológicas*, *científicas*, *pastoriles*, etc.

P. ¿Qué son novelas *caballerescas*?

R. Se dá este nombre á todas aquellas que fueron producto de las creencias y costumbres de los tiempos del feudalismo, en las que la imaginación se lanza á invenciones estupendas é increíbles; como los encantamientos, los duendes, brujas, gigantes, monstruos horrendos, apariciones, y caballeros, que luchan heroicamente contra todos estos elementos en favor de la inocencia y de la justicia: sus hazañas son extraordinarias. El estilo de todas estas composiciones fué generalmente desaliñado.

P. ¿Qué son novelas *históricas*?

R. Las que toman sus argumentos de los acontecimientos y personajes de la historia, aunque en los detalles sean ficticios.

P. ¿Cuáles son las novelas *de costumbres*?

R. Son aquellas que retratan la vida real, teniendo por consiguiente su fundamento en la sociedad: se ocupan principalmente de la vida exterior del hombre. En el siglo de oro de nuestra literatura, se limitaron nuestros novelistas de este género á reproducir las costumbres de las clases inferiores de aquella sociedad y como sus personajes eran los llamados pícaros, á esas novelas se las llamó *picarescas*: tales son *El gran Tacaño* de Quevedo, *El Lazarillo de Tormes* de D. Diego Hurtado de Mendoza, *El Picaro Guzman de Alfarache* de Mateo Aleman y otras. Entre todos

los de esta época sobresale Cervantes por sus *Novelas ejemplares* y por *El Quijote*, obra admirada de todas las naciones.

P. ¿Qué se entiende por novelas *psicológicas* ó de *carácter*?

R. Son aquellas que principalmente tienden á pintar el hombre interior descubriendo por medio de sus personajes los recónditos movimientos del corazón humano, sus sentimientos y pasiones.

P. ¿Porqué se dá el nombre de *científicas* á ciertas novelas modernas?

R. Porque á la vez que se proponen recrear, tienden á hacer más amenos y asequibles á la inteligencia del pueblo, los conocimientos científicos. Su primero y principal cultivador es Julio Verne.

P. ¿Qué son las novelas *pastoriles*?

R. Este género del que nos han dejado muchos ejemplares nuestros antepasados, hoy ya apenas se cultiva; su acción tiene lugar en el campo y sus personajes son pastores y labradores.

P. ¿Cuál es el origen de la novela?

R. Es tan antigua como el hombre; pues siempre se ha observado en el mismo cierta tendencia á lo maravilloso, extraordinario y perfecto. La primera aparición de la novela debió ser en forma de cuento: después ha ido variando según las diversas épocas y los distintos pueblos, en que se ha ido cultivando, hasta que ha llegado á alcanzar el desarrollo y la importancia que hoy tiene.

P. ¿Qué modelos podemos citar?

R. Sobre todas, ya hemos dicho, *El Quijote*, novela satírica de Cervantes. De nuestros autores contemporáneos entre otras citaremos: *El Escándalo* de Alarcón, *La Pepita Giménez* de D. Juan Valera, *Gloria* de Pérez Galdós, *El sabor de la tierruca* y *La Puchera* de Pereda.

Entre los extranjeros, en Italia el más bello monumento de la novela moderna le tenemos en *Los Novios* de Manzoni; en Francia *Pablo y Virginia* preciosa novela de Bernardino de Saint Pierre de principios de este siglo; y en Inglaterra comienza en el siglo VIII con el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.

DE LA POÉTICA.

COMPOSICIONES EN VERSO.

LECCIÓN 34.*

P. ¿Qué entendemos por *Poética*?

R. Es el arte de la poesía, ó sea el conjunto de reglas relativas á las composiciones en verso, que tienen por fin principal deleitar por medio de lo bello.

P. ¿Qué es *poesía*?

R. Diversas son las definiciones que se han dado de la poesía: no ha faltado quien ha dicho que es *el lenguaje de la imaginación y de las pasiones*: Aristóteles dice, que es *la imitación de la bella naturaleza*: otros como el Marqués de Santillana, que es *el fingimiento de cosas útiles cubiertas con hermosa cobertura*; pero ninguna de ellas podemos considerar exacta y comprensiva del objeto que se trata de definir.

P. Entonces ¿qué definición podemos considerar como completa?

R. La siguiente: «poesía es la expresión de lo bello por medio de la palabra sujeta á la forma rítmica.»

P. ¿De dónde trae su etimología las palabras *poesía* y *poética*?

R. De un verbo griego que significa *crear*: así poesía es lo mismo que creación y poética el arte de las creaciones.

P. ¿Cuáles son los objetos de que puede ocuparse la poesía?

R. Todo cuanto existe, ha existido y puede existir: Dios, la naturaleza y el hombre: el mundo físico, el intelectual y el moral: los hechos históricos y los ficticios: todo en fin cuanto puede inspirar al poeta concepciones bellas, cae bajo el dominio de la poesía.

El poeta ante el objeto bello siente vivamente y exaltada su imaginación y puestas en actividad todas sus facultades que es lo que constituye el estado de inspiración, compone y combina tipos bellos y concepciones ideales que realiza al exterior por medio del lenguaje artístico.

P. ¿Cuál es la *forma* de la poesía?

R. «Avivado el ánimo del poeta por algún objeto interesante que enciende su fantasía ó empeña su corazón, comunica de consiguiente á su estilo una elevación peculiar acomodada á sus ideas, y muy diferente del tono de expresión, que es natural al hombre en su estado de alma ordinario.» (Hugo Blair) Esta situación de espíritu hace por consiguiente necesario el empleo de palabras y frases no admitidas de ordinario en el lenguaje prosáico: es más frecuente el empleo de las figuras, mayor el uso de los epítetos y de las imágenes y el lenguaje más adecuado es el rítmico ó versificado. El plan, la concepción del asunto, su desenvolvimiento y la acertada distribución de todas estas partes desde el principio hasta el fin de la obra poética, es lo que constituye la *forma interna*. Así como el lenguaje, el estilo, la versificación y la rima son los elementos de la *forma externa*.

P. ¿A qué damos el nombre de *epítetos*?

R. A ciertos nombres, adjetivos y aun oraciones enteras que caracterizan los objetos de un modo expresivo y enérgico.

P. ¿Qué condiciones deben tener los epítetos?

R. Deben realzar las personas y cosas á quienes se aplicuen; y deben ser oportunos. Ejemplos.

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado
Fueron un tiempo Itálica famosa. (Rodrigo Caro.)

«Cervantes, *perla de la literatura española*, nació en Alcalá de Henares, sufrió cautiverio en Argel y compuso libros *eternos*.

DE LOS VERSOS CASTELLANOS.

LECCIÓN 35.ª

P. ¿Qué entendemos por *verso* en castellano?

R. Se dá el nombre de verso, á cierto número de sílabas dispuestas en cadencia y armonía.

P. ¿Cuáles son los elementos esenciales de la versificación castellana?

R. Dos: el *número de sílabas* de que debe constar el verso, y la *disposición de los acentos*.

P. ¿De qué clase de acentos se trata en este caso?

R. Cuando hablemos de acentos en la versificación entendamos que se trata del acento agudo, único que tiene uso en la lengua castellana, y la sílaba sobre la que se coloque, se carga en ella la pronunciación.

P. ¿Qué más elementos entran á formar parte de la versificación castellana?

R. Hay además que considerar como elemento accidental la *rima*.

P. ¿De cuántas maneras puede ser la *rima*?

R. De dos: *rima perfecta* ó en *consonante* y *rima imperfecta* ó en *asonante*.

P. ¿Cuándo decimos que riman los versos en *consonante*?

R. Cuando desde la última vocal acentuada todas las letras son iguales, v. gr.

De mil fuegos por medio *atravesando*
El terror y la muerte va *sembrando*.

P. ¿Cuándo riman en *asonante*?

R. Cuando desde la última vocal acentuada son iguales las vocales del verso; pero no las consonantes. Por ejemplo:

¡Pobre barquilla mia
Entre peñascos *rota*
Sin velas desvelada
Y entre las olas *sola*.

P. ¿Cómo se clasifican los versos, atendiendo á las últimas sílabas acentuadas?

R. Si el acento se coloca en la última sílaba se llama el verso *agudo*, y en él se cuenta una sílaba más: si en la penúltima *llano*, y si en la antepenúltima *esdrújulo*, y se cuenta una sílaba menos. Ejemplo:

Haz que mis cánticos (esdrújulo)
Puros se eleven (llano)
Hasta el Señor (agudo)

P. ¿Por cuántas sílabas se cuenta el diptongo?

R. Por regla general por una sola, lo mismo que el triptongo, porque aunque se reúnen dos y tres vocales constituyen una sola la emisión de voz y por consiguiente, una sola sílaba. A no ser que se disuelva por la diéresis.

P. ¿Pues en qué consiste la *diéresis*?

R. En hacer de una sílaba dos, disolviendo un diptongo. Ejemplos:

Con un manso *ruido*....
Del Tormes cuya voz *armoniosa*

P. ¿Qué es *sinéresis*?

R. Es lo contrario de la diéresis, así como en aquella de una sílaba se hacen dos, en esta de dos vocales se hace un diptongo. Ejemplos:

Fuerza de tu beldad *seria* cantada....
Le impele su *lealtad* á defenderle.

P. ¿Cuándo tiene lugar la *sinalefa*?

R. Cuando una palabra termina con vocal y la siguiente también empieza con vocal, de las dos se hace una sola sílaba. Ejemplos:

Se despedaza en *hórrido* estampido.
Que despertando á *Elisa* vi á mi lado.....
Afloja un poco ¡Oh dolor fiero! Afloja.

Tiene lugar también la sinalefa cuando empieza con *h* la palabra siguiente á la que termina en vocal. Por ejemplo:

De su verdugo ante los pies se *humilla*.

DE LOS VERSOS USUALES EN CASTELLANO.

LECCIÓN 36.*

P. ¿De cuántas clases de versos se puede usar en castellano?

R. Desde dos hasta de catorce sílabas. Los de dos hasta nueve se les dá el nombre de versos *de arte menor* y los de diez en adelante *de arte mayor*. Los de cuatro, cinco, seis y siete sílabas se los llama *pies quebrados*, cuando se intercalan con los de arte mayor, y se emplean con mucha gracia en las arias y demás canciones.

P. ¿No puede haber versos de una sola sílaba?

R. Es imposible; porque en este caso tendría que ser el verso agudo y por lo tanto se contarían dos sílabas.

EJEMPLOS:

De dos sílabas:	Leve	¿Quién
	Breve	Ve
	Son	Do
		Va?

De tres:	Tan dulce
	Suspira
	La lira
	Que hirió.

P. ¿Dónde debe colocarse el acento en los versos de cuatro sílabas?

R. Este verso será más armonioso, si tuviera el acento en la primera y tercera, v. gr.

Oh pastores
Son sabidos
Mis dolores
Mis quejidos.

P. Y los de cinco, ¿cómo deberán acentuarse?

R. Deben tenerle en la primera y cuarta sílabas, v. gr.

Bárbaro fiero
Deja la aljába,
Niño flechero
Déjala, acaba.

P. ¿Qué usos se puede hacer del verso de cinco sílabas?

R. Se suele usar en las letrillas. Como en este ejemplo de Meléndez Valdés:

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

Otras veces va formando pié quebrado con los de once sílabas, á imitación de los sáficos latinos y se le da el nombre de adónico. Como en este ejemplo:

Dulce vecino de la verde selva,
Huesped eterno del Abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.

P. ¿Qué lugar suele ocupar el acento en los versos de seis sílabas?

R. Pueden tenerle en la primera, tercera y quinta, v. gr.

Claros frescos rios
Duros hielos frios.

Y también en la segunda y quinta como en este ejemplo:

Se mueve la nave
Mas leve que un ave
Con remos, con vela
La vemos que vuela.

P. ¿En qué composiciones se emplea el verso de seis sílabas?

R. Se usan bastante en endechas y letrillas, recibiendo el nombre de redondillos, v. gr.

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

P. ¿Cómo se colocará el acento en los versos de siete sílabas?

R. Pueden tenerle en la primera y segunda sílaba, cuarta ó sexta, v. gr.

Aves que andais volando,
Vientos que estais soplando,
Rios que vais corriendo,
Flores que estais creciendo.
¿Qué os importan agora,
Decid, la blanca aurora?
¿O con luces que envía
Que remediar el día,
Si en esta ausencia fiera
Mi Lidia no saliera? (Villegas.)

P. ¿En qué composiciones se usa el verso eptasilabo, ó de siete sílabas?

R. Es de uso muy general; se le ve en las silvas y lirás como pié quebrado, y no deja de usarse también en las letrillas y odas anacreónticas.

P. Para que sean armoniosos los versos de ocho sílabas, ¿en dónde tendrán el acento?

R. Suelen tenerle, ya en la primera, ya en la segunda sílaba, quinta y séptima; así como también en la tercera, quinta y séptima cuando se destinan al canto, v. gr.

Ni al temor de horrenda guerra,
Ni al pavor de herida ó muerte
Cederá ni en mar ni en tierra
El valor de mi alma fuerte.

P. ¿Se hace mucho uso del verso octosilabo, ó de ocho silabas?

R. Podemos decir que es el más usado, porque es el que responde más perfectamente á las condiciones de la lengua castellana, y tan fácil de producir, que hasta la gente del pueblo los compone para cantarlos. Se emplea asonantado en el romance y es muy apropiado para hacer uso del mismo con rima perfecta en el diálogo dramático.

P. ¿Son de mucho uso los versos de nueve silabas?

R. Se usan muy poco á no ser en las composiciones destinadas á la música y en algunas fábulas: suelen llevar el acento en la tercera, quinta y séptima sílaba, como en este ejemplo:

Saliendo del puerto la nave
Extiende las alas de tela
Y vuela ligera cual ave.

VERSOS DE ARTE MAYOR.

LECCIÓN 37.ª

P. ¿En cuáles se suele colocar el acento en el verso de diez silabas?

R. Unas veces le tienen en la primera, cuarta, sexta y novena, v. gr.

Bárbaro fiero, deja la aljaba
Niño flechero, déjala, acaba.

Otras, y no son ménos armoniosos en la tercera, sexta y novena, v. gr.

El soldado valiente aguerrido
No se asusta de lanzas ó espadas
Arremete por todo atrevido.

P. ¿A qué se destinan principalmente esta clase de versos?

R. Generalmente son los más armoniosos para el canto:

alguna vez se los vé divididos en dos hemistiquios, ó medios versos de cinco, y en este caso llevan el acento en la tercera y sexta.

¿Quiéres decirme —zagal garrido
Si en este valle—naciendo el sol
Viste á la hermosa—Dorila mia
Que fatigado— buscando voy?

P. Los versos endecasílabos, ó de once sílabas, ¿en cuáles suelen estar acentuados?

R. Precisamente en la primera, segunda y décima, v. gr.

La funesta ambición á los mortales
Suele precipitar en muchos males.

Pero serán graves y magestuosos, si tuvieren el acento en la segunda, cuarta, sexta, octava y décima; v. gr.

Temor en este pecho no reside.

Adquiere también mucho brío y belleza, cuando quiebra en la quinta sílaba y se comete la sinalefa en la sexta, como en este ejemplo:

Todo el Tirreno mar y Apulio ocupen....

P. ¿En qué clase de asuntos suele emplearse este verso?

R. Su grandeza, majestad y cadencia le hizo apto para la poesía épica y la tragedia, y ha venido á sustituir á los versos de doce y catorce sílabas de los antiguos. Se introdujo en nuestra literatura en el siglo XVI imitado de los italianos y perfeccionado por Garcilaso de la Vega.

P. ¿Qué otra clase de versos tenemos en nuestra literatura?

R. Los que hemos estudiado son los que hoy se usan en la lengua castellana; pero para los que lean nuestros poetas antiguos deben conocer, como acabamos de indicar, los de doce sílabas, y de catorce ó alejandrinos: para saber el lugar que deben ocupar los acentos, los dividiremos los de doce en dos de seis, y los de catorce en dos de siete. Sirva de ejemplo este de doce sílabas:

Al muy proponente D. Juan el segundo.

Y este de catorce:

Yo maestro Gonzalo—de Berceo nomnado.

Esta clase de versos puede verse en nuestros provenzales y en los trescientos de Juan de Mena.

P. ¿Qué condiciones además deben tener los versos para que sean armoniosos?

R. En toda versificación, se cuidará mucho de la fluidez; porque todo verso pesado ofende la delicadeza del oído. La fluidez se conseguirá, evitando la concurrencia de sinalefas, el frecuente uso de monosílabos y la abundancia de consonantes ásperas y de pronunciación dura; á no ser que esta aspereza sea necesaria para denotar objetos tristes, desagradables y fuertes.

Como en la fluidez de las palabras influye mucho la colocación de las vocales con aquellas consonantes más suaves, diremos brevemente las propiedades de cada letra en cuanto al sonido. La *a* es sonora y clara; la *o* llena y grave; la *i* aguda y ligera; las *s*, *f*, *v*, *x*, *l* y *n* son suaves unidas á cualquiera vocal, como *salve*, *ave*, *fama*, *luna*, *éxodo*: llenas la *b*, *d*, *m*, *p* y *t*, como *banda*, *cambio*, *pompa*: duras la *c* y la *g*, fuertes la *q* la *r* y la *j*, como *caco*, *gigante*, *horror* y *jaula*: la *z* y la *c* suave denotan un ruido sordo, como *zona*, *céfiro*, *zumbido*.

COMBINACIONES MÉTRICAS CASTELLANAS.

LECCIÓN 38.*

P. ¿A qué damos el nombre de *combinaciones métricas*?

R. A las diversas maneras de usar los distintos versos, ya asonantados, ya aconsonantados, ya libres ó sueltos, desde los de dos hasta los de catorce sílabas.

P. ¿Cuáles son las principales combinaciones métricas tenidas como clásicas?

R. Las que iremos exponiendo, que reciben el nombre

de *estrofas*, conocidas la cuales ya fácilmente se entienden todas las demás.

P. ¿En qué elementos se funda la clasificación de las combinaciones métricas?

R. En el número, clase y distribución de los versos, y en la rima.

P. ¿A qué damos el nombre de versos *pareados*?

R. Se llaman así aquellos que de dos en dos conciertan en consonante, ya sean de arte mayor, ó de arte menor. Ejemplos:

Si amenaza nieve ó hielo
La avecilla tiende el vuelo.

Bajaba de los montes el ganado
A pacer en un verde ameno prado.

Puede también parearse el verso de siete sílabas con un endecasílabo bajo dos formas diferentes. 1.^a Después de dos endecasílabos pareados viene uno de siete, que se *parea* con el siguiente de once. Ejemplo de Samaniego:

Todos los animales cada instante
Se quejaron á Júpiter tonante
De la misma manera
Que si fuera un alcalde de montera.

2.^a Se puede *parear* un verso de siete con otro de once sílabas, y dos de siete sílabas en una estrofa, y uno de siete con otro de once en otra, y así sucesivamente; como puede observarse en muchas poesías líricas. Ejemplos:

Nada le quita el sueño
Ni fuera de su gusto tiene dueño.

Cisne rival canoro
Con tu plectro sonoro

P. ¿Qué se entiende por *tercetos*?

R. Se dá este nombre á aquellos versos que van formando unas pequeñas estancias de tres en tres, que riman el primero con el tercero y el segundo con el primero y tercero del siguiente, y así sucesivamente hasta terminar con

un cuarteto, para que no quede ninguno libre: generalmente son versos en decasílabos, aunque también los hay de ocho sílabas: sea ejemplo este final de Herrera:

Esta triste ribera de afan llena
Que vió desaparecer su blanca aurora
La sublime y bellissima Heliodora,
Roto el cansado y grave peso frio,
Abrasada en la eterna luz que adora
Es tutela de sacro Hesperio río.

Otro de ocho sílabas:

Harta de paja y cebada
Una mula de alquiler
Salía de la posada. (Iriarte.)

Otro ejemplo de once sílabas:

Dime rústico y nuevo cabrerizo,
¿Cómo en mi ausencia á Delic te alabaste,
De lo que tu zampoña nunca hizo?

P. ¿Qué es *cuarteto*?

R. Es una combinación de cuatro versos endecasílabos, que riman primero y cuarto, segundo y tercero: si conciertan primero con tercero y segundo con cuarto, se llama *serventesio*. Ejemplo de Garcilaso de la Vega:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
Dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estais en la memoria mia
Y con ella en mi muerte conjuradas.

Serventesio de Espronceda:

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

P. ¿Qué entendemos por *cuarteta*?

R. La *cuarteta*, consta de cuatro versos por lo general de ocho sílabas, aunque las hay de siete y de seis, que riman

el primero con el tercero y el segundo con el cuarto: si riman primero y cuarto y segundo y tercero, se llama *redondilla*: Ejemplo de Campoamor:

Mudando nombres y nombres
En rápido movimiento
Rodando van pueblos y hombres
Cual hojas que arrastra el viento.

Ejemplo de *redondilla*:

De repente en el verano
Cubre al sol un denso velo,
Se ennegrece el claro cielo,
Horroriza el viento insano.

LECCIÓN 39.*

P. ¿Qué se entiende por *quintilla*?

R. La *quintilla*, consta de cinco versos octasílabos concertados por lo general el primero con el tercero y quinto, y el segundo con el cuarto ó al capricho del poeta, como se verá en los siguientes ejemplos:

Sin engañarme, me engaño
Yá mi grado y mi despecho,
No sé porque modo extraño,
Dejo el fin de mi provecho
Por seguir el de mi daño.

Qué pasatiempo mejor
Orilla el mar puede hallarse,
Que escuchar el ruiseñor,
Cojer la olorosa flor
Y en clara fuente lavarse.

P. ¿Qué es *lira*?

R. Es una combinación de cinco versos, de los cuales el primero, tercero y cuarto son de siete sílabas, y el segundo y quinto endecasílabos, rimados por lo general en la forma siguiente:

Mil gracias derramando
Pasó por estos sotos con presura;
Y yéndolos mirando
Con sola su figura
Vestidos los dejó de su hermosura. (S. Juan de la Cruz)

P. ¿A qué combinación métrica damos el nombre de *sextina*?

R. Se llama *sextina*, ó *sexta rima*, á seis versos endecasílabos, que consueñan el primero con el tercero y el segundo con el cuarto, y los dos últimos pareados: es una octava real quitados los dos primeros versos, v. gr.

Hubo algún tiempo en los remotos años
Del mundo infancia, en que la dura tierra
No le causaba al hombre algunos daños,
Ni con zarzas ni abrojos hizo guerra
Y sin cultivo, pródiga y esclava,
Los frutos de sus árboles le daba. (Moratin)

P. ¿Qué es *silva*?

R. Así como en una selva se ven los árboles colocados sin orden y sin embargo encontramos belleza, del mismo modo se ve que esta combinación no está sujeta á método alguno al parecer, y se ven mezclados endecasílabos con sus quebrados eptasílabos, rimando al capricho del poeta, é intercalando también versos libres. Ejemplo:

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

P. ¿Qué es *octava real*?

R. La octava real, llamada también octava rima, consta de ocho versos endecasílabos heróicos ó magestuosos, de los cuales conciertan primero, tercero y quinto, segundo, cuarto y sexto, y los dos últimos pareados; como este ejemplo de Ercilla:

Llegado al punto ya del rompimiento,
Que los precisos hados señalaron
Con una furia igual y movimiento
Las potentes armadas se juntaron:
Donde por todas partes á un momento,
Los cargados cañones dispararon
Con un terrible estrépito, de modo
Que pareció temblar el mundo todo.

P. ¿En qué composiciones se emplea?

R. La octava real, es propia de composiciones magestuosas, y de consiguiente, la más apropósito para la poesía épica.

P. ¿Qué entendemos por *octavilla*?

R. Es una estrofa, que consta de ocho versos octosílabos, que riman por lo general pareados el segundo y tercero, y el sexto y séptimo; el primero y quinto libres, y el cuarto y octavo agudos: pueden constar sus versos de menor número de sílabas y rimar los tres primeros y el quinto, y séptimo al capricho del poeta, siendo siempre agudos el cuarto y octavo. Véanse como ejemplos estos dos de Zorrilla:

Está en los floridos días
De sus diez y siete mayos,
Sus ojos brillan cual rayos
Del matutino arrebol
Lucen en un rostro blanco
A cuya tez de azucenas
Han dado tintas morenas
La luz ardiente del sol.

El cuadro divino
La paz, la ventura,
Perfume frescura
Y luz celestial.
De aquel peregrino
País, torna pura
Al rey granadino
La calma vital.

LECCIÓN 40.ª

P. ¿A qué combinación se la dá el nombre de *décima* ó *espinela*, y por qué?

R. Se llama espinela, porque fué inventada por Vicente Espinel, y décima, porque consta de diez versos: esta bellísima combinación lo mismo se emplea en los asuntos serios que en los festivos, y estará bien hecha, si en el cuarto verso ya forma sentido y al fin contiene una sentencia. Los diez versos son octosílabos, y riman casi siempre del modo siguiente: el primero con el cuarto y quinto; el segundo y el tercero pareados, lo mismo que el sexto y séptimo, que consueñan además con el décimo, y pareados también el octavo con el noveno. Sea ejemplo esta fábula de Samaniego:

Por catar una colmena
Cierta goloso ladrón
Del venenoso agujón
Tuvo que sufrir la pena.
La miel dice está muy buena
Es un bocado exquisito
Por el agujón maldito
No volveré al colmenar.
¡Lo que tiene el encontrar
La pena tras el delito!

También puede rimar de este otro modo:

Aquí la envidia y mentira
Me tuvieron encerrado,
Dichoso el humilde esta'lo
Del sabio que se retira
De aqueste mundo malvado,
Y con pobre mesa y casa
En el campo delicioso
Con sólo Dios se compasa
Y á solas su vida pasa
Ni envidiado ni envidioso.

P. ¿Qué es *soneto*?

R. Es una de las más difíciles composiciones de la poesía española: es un sólo pensamiento desarrollado en catorce versos, y suele ser grave y magestuoso. Todos son endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos; como este ejemplo de Garcilaso:

A la entrada del valle en un desierto
Do nadie atravesando ni se vía
Vi que con extrañeza un can hacía
Extremos de dolor con desconcierto;
Agora suelta el llanto á cielo abierto,
Ora va rastreando por la vía,
Camina, vuelve, para y todavía
Quedaba desmayado como muerto.
Y fué que se apartó de su presencia
Su amo y no le hallaba, y esto siente:
Mirad hasta do llega el mal de ausencia,
Movióme á compasión ver su accidente,
Dígele lastimado: ten paciencia,
Que yo alcanzo razón y estoy ausente.

P. ¿A qué se dá el nombre de *estrambote* en el soneto?

R. A tres, cuatro ó cinco versos, que se añaden á los ya dichos, para completar el pensamiento, ó añadir alguna idea que faltaba. Como este ejemplo de Cervantes, con motivo del túmulo levantado en Sevilla para las honras de Felipe II.

Vive Dios, que me espanta esta grandeza
Y que diera un doblón por describilla
Porque ¿á quién no suspende y maravilla
Esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza,
Vale más de un millón, y que es mancilla
Que esto no dure un siglo, ó gran Sevilla
Roma triunfante en ánimo y nobleza;
Apostaré que el ánima del muerto,
Por gozar de este sitio, hoy ha dejado
La gloria donde vive eternamente.
Esto oyó un valentón, y dijo, es cierto
Cuanto dice voace, señor soldado;
Y el que digere lo contrario miente
Y luego incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo.... fuese y no hubo nada.

P. ¿Qué entendemos por copla de *arte mayor*?

R. Es una combinación de versos de doce sílabas, que se usó mucho en tiempo de D. Juan II, hoy se emplea alguna que otra vez, y para que se vea cómo rima, copiaremos este ejemplo de Juan de Mena:

La flaca barquilla de mis pensamientos,
Veyendo mudanza de tiempos oscuros,
Cansada ya toma los puertos seguros,
Ca teme mudanza de los elementos:
Gimen las ondas é luchan los vientos,
Canso la mi mano con el gouernalle
E las nueve Musas me mandan que calle;
Fin me demandan mis largos tormentos.

Como se ve pueden considerarse estos como divididos en medios versos de seis sílabas.

COMBINACIONES MÉTRICAS EN ASONANTE.

LECCIÓN 41.*

P. ¿Cómo estudiamos aquí el *romance*?

R. Como combinación métrica, y en este sentido, decimos que consta de versos octosilabos que riman asonantados los pares, y libres los impares: cuando los versos son endecasílabos reciben el nombre de *romance heroico*, y cuando constan de menos de ocho sílabas *romancillo*.

Ejemplo de ocho sílabas del romancero del Cid:

Descolgó una fuerte espada
De Mudarra el castellano,
Que estaba vieja y mohosa
Por la muerte de su amo.
Y pensando que con ella
Bastaba para el descargo,
Antes que se la ciñese
Así le dice turbado:
“Haz cuenta valiente espada,
Que es de Mudarra mi brazo,
Y que con su brazo riñes,
Porque suyo es el agravio.”

.

Ejemplo de romance heroico:

En la hermosa ciudad que Genil baña,
Y el Darro con sus aguas fertiliza,
Matizando sus cármenes de flores,
De frescas flores que el Abril anima,
Yace soberbio alcázar cuya cumbre
Del aire ocupa la región vacía;
Palacio un tiempo del monarca moro
Que el regio trono granadino pisa. (Moratin)

De siete sílabas, de Villegas:

Ya de los montes
Las encumbradas nieves,
A valles hondos bajan
Desesperadamente;
Ya llegan á ser rios
Las que antes eran fuentes,
Corridas de ver mares
Los arroyuelos breves.

P. ¿Qué llamamos *seguidilla* ó *bolero*?

R. Es una cancioneta propiamente española; se cree que tomada de los árabes: consta de siete versos combinados en esta forma; de los cuatro primeros el primero y tercero son de siete sílabas y libres, el segundo y cuarto de cinco, riman en asonante: de los otros tres el quinto y séptimo de cinco sílabas asonantados, y el sexto de siete y libre: v. gr.

No fies en promesas
Del Dios Cupido
Que por bien que te quiera
Es ciego y niño
Y un niño ciego
¿Qué ha de ser si promete
Sino embustero?

P. ¿A qué damos el nombre de versos *libres* ó *suellos*?

R. A los que no conciertan entre sí, ni en asonante ni en consonante: como carecen de rima han de suplir la falta de este adorno con mayor sonoridad, vigor y cadencia más armoniosa: como este ejemplo de Meléndez Valdés:

En fin, voy á partir, bárbara amiga,
Voy á partir y me abandono ciego
A tu imperiosa voluntad. Lo mandas:
No sé si puedo resistirte: adoro
La mano que me hiere, y beso humilde
El dogal inhumano que me ahoga.

P. ¿Qué entendemos por *estancia*?

R. Aquella parte de una composición poética, que consta

de cierto número de versos, concluidos los cuales, empieza otra de iguales versos. Deberá cuidarse que la estancia haga sentido perfecto, si es posible.

GÉNEROS POÉTICOS.

LECCIÓN 42.*

P. ¿En cuántos géneros podemos dividir la *poesía*?

R. En tres, que son: *poesía épica, lírica y dramática.*

P. ¿No hay más géneros poéticos?

R. Sí: hay otros que llamaremos *intermedios* ó de transición: tales son la *sátira*, la *elegía* y la *epístola* que participan de la *poesía épica* y de la *lírica*; así como en la *poesía bucólica* y en la *fábula* ó *apólogo* entran elementos *épicos*, *líricos* y *dramáticos*.

POESÍA ÉPICA.

P. ¿A qué damos el nombre de *poesía épica*?

R. «A aquella composición poética que tiene por principal objeto la expresión de la belleza objetiva por medio de la palabra rítmica.» Su etimología viene del griego *epos* que significa *narración*: esta es la forma que adopta casi siempre; y en ella el poeta parece que pierde su personalidad para reproducir fielmente los objetos exteriores.

P. ¿Cuándo apareció la *poesía épica*?

R. Es sin duda el género más antiguo, y debió aparecer en los primeros tiempos de la humanidad; pues lo primero que llama nuestra atención es el mundo exterior, los fenómenos de la naturaleza, los acontecimientos exteriores, todo lo que no es el *yo*, lo *objetivo*. En la primeras edades de los pueblos predominan la imaginación y el sentimiento, debido á lo cual sus primeras producciones son espontáneas, descriptivas y pintorescas, que es lo que caracteriza la *poesía épica*.

P. ¿Qué es lo que constituye el asunto de este género de poesía?

R. Todo cuanto impresiona vivamente la fantasía popular, que tiende siempre á elevar á un estado extraordinario y maravilloso los hechos trascendentales, las ideas, los sentimientos, las creencias, en una palabra, todo cuanto de la historia de un pueblo escita la admiración de ese mismo pueblo. A semejanza del Rey Midas que convertía en oro cuanto tocaba, así la fantasía popular tiene la virtud de convertir en maravilloso todo lo que la impresiona y conmueve.

P. ¿Qué condiciones se exigen á la acción épica?

R. Tres, que son: *unidad, grandeza é interés.*

P. ¿En qué consiste la *unidad* de acción?

R. En que todos los hechos, ideas y pensamientos estén expuestos de tal modo que conspiren á un mismo fin. Dice Aristóteles, que la unidad debe estar en el asunto mismo, y nacer de la combinación de todas las partes á formar un todo entero. La unidad de la acción épica no excluye los *episodios*.

P. ¿Qué es *episodio*?

R. Se dá este nombre á ciertas acciones secundarias, que dependientes de la principal, contribuyen á embellecer y amenizar más el poema.

P. ¿Qué condiciones deben tener los episodios?

R. Que sean motivados, es decir que estén enlazados con la acción épica: que no sean tan extensos que nos hagan olvidar la acción principal, y que contribuyan á embellecer el poema.

P. ¿De qué debe nacer la *grandeza* del poema épico?

R. De la importancia del asunto en primer término, de la naturaleza de la acción, ó de la fama de los personajes. La antigüedad contribuye muchísimo á engrandecer tanto aquella como estos, presentándolos revestidos de una aureola de perfección que los eleva sobre lo ordinario y real de la vida.

P. ¿Cuándo se dice que la acción del poema épico es *interesante*?

R. Cuando además de ser *una* y *grande*, el asunto que se desenvuelve en el poema es de importancia para el pueblo de la época en que aparece: cuando el poeta presenta situaciones que despierten los sentimientos y pasiones propios de los hombres de todos los tiempos, como lo hacen felizmente Virgilio y Tasso: cuando fuertemente impresionado el lector por la grandeza de los caracteres, toma parte en los peligros que arrostran, y en los obstáculos que vencen, hasta que dan cima á su empresa. El hombre siempre se ha preocupado, y se ha sentido inspirado de un modo simpático ante los hechos maravillosos y ante las ideas grandiosas.)

CLASIFICACIÓN DE LA POESÍA ÉPICA.

LECCIÓN 43.*

P. ¿Cómo se subdivide la poesía épica?

R. En tres clases principales que son: poesía *épico-didáctica*, *épico-heróica* y *epopeya*.

P. ¿De qué se ocupa la poesía *épico-didáctica*?

R. De los séres, de sus principios y causas y de sus leyes. Dios, la naturaleza y el hombre, son los objetos que constituyen el asunto de estas composiciones.

P. ¿Qué otras denominaciones toma la poesía *épico-didáctica*?

R. Poema *épico-didáctico-religioso*, cuando lo que motiva la inspiración del poeta son las concepciones religiosas de un pueblo y la influencia que han ejercido en su historia. *Épico-naturalista*, si los objetos que le inspiran son los admirables fenómenos de la naturaleza y las leyes porque están regidos: y por último cuando contempla al hombre filosóficamente considerado, ya en su relación con la vida futura, ya en sus relaciones sociales, en este caso es cuando recibe el nombre de poema *épico-filosófico-social* ó *antropológico*.

P. ¿Considera estos tres objetos el poeta como los daría á conocer el filósofo?

R. De ningún modo: el filósofo los considera científicamente y expone con toda claridad la verdad en ellos contenida; mientras que el poeta expresa la belleza de la verdad, de la religión, de la naturaleza y de las diversas relaciones del hombre. El filósofo se propone solamente enseñar; y el poeta épico-didáctico deleitar, si indirectamente enseña no es este el fin preconcebido y principal.

P. ¿Qué composiciones podemos citar como modelos del género épico didáctico?

R. *La Teogonía* de Hesiodo, *Las Metamorfosis* de Ovidio, *El Paraíso perdido* de Miltón y *La Cristiada* del P. Hogeda son los más notables de la poesía *épico-religiosa*. De la *épico-naturalista*, *De rerum natura* de Lucrecio y *La Creación* de Acebedo; y de la *épico-filosófica*, *El Diabolo mundo* de Espronceda y *El Fausto* de Goethe.

POEMA ÉPICO-HERÓICO.

LECCIÓN 44.*

P. ¿Cuál es el asunto sobre que versa el poema *épico-heróico*?

R. Todos los hechos exteriores propios del hombre, que ejercen influencia en la sociedad obedeciendo á una ley superior, como los acontecimientos históricos, las luchas de los pueblos para constituir nacionalidades ó conservar su independencía. El poeta debe inspirarse en las creencias y modo de ser de la sociedad de aquel tiempo.

P. De qué partes suele constar el poema *épico-heróico*?

R. De tres, como toda obra literaria: *principio*, *medio* y *fin*; que en este caso decimos *exposición*, *nudo* y *desenlace*. En la primera parte se hace la *invocación* á las musas ó á alguna deidad, para que inspire al poeta: se indica el asunto de que va á tratar: se exponen los hechos, amenizando

la narración con algún episodio que dé interés á la acción. En la segunda se hacen ver los obstáculos que se oponen á la consecución de la empresa: en esta lucha el héroe no puede muchas veces vencer sin el auxilio de seres extraordinarios, que es lo que llamamos *máquina*: y en la tercera se presenta ya el protagonista alcanzando el triunfo, realizando la empresa, después de haber vencido cuantos obstáculos encontró á su paso.

P. ¿Qué me dice V. del *héroe* y de los demás *personajes* del poema *épico-heróico*?

R. Que su número no sea tan escesivo que cause confusión, ni tan reducido que produzca languidez; de cualquier modo ha de ser mayor que en la poesía dramática. El *héroe* ó *protagonista* ha de sobresalir entre todos los demás por su gran carácter y enérgica voluntad, y por sus excelentes cualidades. Si los personajes son históricos deben conservar el fondo de verdad con que nos los trasmite la historia ó la tradición, y si son ficticios basta con que sean variados y sostenidos, coadyuvando todos á la realización de la empresa.

P. ¿Cuál es el *estilo* más propio de esta composición?

R. Debe ser *elevado* y *magestuoso* con un lenguaje escogido.

P. ¿En qué clase de *versos* suele escribirse?

R. Los latinos emplearon el exámetro, en castellano la octava real y en todo caso la versificación será sonora y armoniosa.

P. ¿Qué modelos son los más notables en este género?

R. *La Odisea* de Homero, *La Enéida* de Virgilio, *La Jerusalén libertada* de Tasso, *Las Luisiadas* de Camoens, y en castellano aunque imperfectos *El Bernardo* de Balbuena y *La Araucana* de Ercilla.

DE LA EPOPEYA.

LECCIÓN 45.^a

P. ¿Qué es *epopeya*?

R. Es la expresión de la belleza *objetiva*, que encierra la vida total de un pueblo, lo mismo en el orden de las ideas, que en el de los hechos, tanto en la Filosofía como en la Historia. Comprende en sí lo que los demás géneros épicos anteriores. «La epopeya es la personificación de una edad histórica, y la alegoría de toda una civilización.»

P. ¿Qué elementos entran á formar parte de la epopeya?

R. La humanidad entera con todas sus creencias y civilización, cualesquiera que sean las ideas generales que en ella dominen: lo esencial del hombre de siempre, y lo peculiar de la época á que la epopeya se refiera.

P. ¿Cuál debe ser la acción de la epopeya?

R. Debe ser *una, grandiosa y extraordinaria, interesante y más extensa* que la del poema épico-heróico.

P. ¿Qué clase de *personajes* intervienen en su desarrollo?

R. El *protagonista* que debe revestir una grandeza cual corresponde al elevado concepto de la acción, y los *personajes secundarios*, que tampoco deben desdecir de la grande empresa en que intervienen, contribuyendo á realzar el extraordinario carácter del principal.

P. ¿Qué decimos del *lenguaje, estilo y versificación* de la epopeya?

R. Que en esto ha de estar el poeta épico á la altura que requiere la importancia de la acción: el *lenguaje correcto y escogido, el estilo magestuoso y elevado, y la versificación rotunda y sonora*, cual corresponde á la trompa épica.

P. Díganos V. ¿cuáles son las epopeyas, que podemos citar como modelos?

R. *El Ramayana* de la India, símbolo de la civilización oriental: *La Iliada* de Homero representación del ideal clásico griego y *La Divina Comedia* del Dante que es la epopeya cristiana. Las dos primeras aparecieron en el siglo X antes de Jesucristo y la última en el siglo XIV de la era cristiana.

DEL POEMA ÉPICO-BURLESCO.

LECCIÓN 46.ª

P. ¿Qué entendemos por poema *épico-burlesco*?

R. Es aquella composición en la que se expresa la belleza objetiva, pero considerada por su parte cómica. En su forma reviste la grandiosidad del poema épico-heróico, mientras que en su fondo no tiene importancia. En el momento que desaparece este contraste, ha desaparecido el principal elemento que constituye esta clase de poemas. Así vemos en *La Mosquea* de Villaviciosa, que si sustituimos las hormigas y las moscas por personas reales resulta un poema épico-heróico, en lugar del heróico-cómico.

P. ¿Son de mucha extensión estos poemas?

R. No lo son, ni pueden serlo; porque la naturaleza de lo ridículo exige que no se prolonguen mucho estas situaciones.

P. ¿Qué modelos se conocen de poemas heróico-cómicos?

R. *La Batracomiomaquia* atribuida á Homero, es una parodia de la Iliada en la que luchan las ranas con los ratones. *La Novela del Zorro* de Renart, y *El Facistol* de Boileau. En castellano tenemos *La Gatomaquia* de Lope de Vega y la ya citada *Mosquea*.

POEMAS ÉPICOS MENORES.

P. ¿Qué otra clase de poesías épicas se conocen?

R. Hay algunas de corta extensión que llamamos menores: tales son entre otras *el epinicio ó canto épico, el cuento épico y la leyenda.*

P. ¿Qué es *epinicio*?

R. Es lo mismo que *canto de victoria* y en él se celebra un hecho glorioso que impresionó vivamente el ánimo del poeta, como el de Herrera *A la batalla de Lepanto* y el de Moratin *A las naves de Cortés destruidas.*

P. ¿A qué se dá el nombre de *cuento épico*?

R. Es una composición corta en la que se desarrolla una acción interesante casi siempre ficticia desenvolviéndose muchas veces un principio filosófico ó una ley moral. El *D. Juan* de Espronceda es modelo de cuento épico.

P. ¿Qué entendemos por *leyenda*?

R. Esta es parecida al cuento sin más diferencia, que la de tener su acción algún fundamento en la historia ó en la tradición. Como modelo de leyenda citaremos *Margarita la Tonera* de D. José Zorrilla.

DE LA ELEGIA.

LECCIÓN 47.^a

P. ¿Qué se entendía antiguamente por *elegía*?

R. En un principio se empleó esta composición solamente para lamentar los sucesos tristes: quería pues decir canto fúnebre: mas á poco tiempo de su invención, vino á ser el canto del placer dulce y tranquilo, del sentimiento tierno y del amor dichoso. Así lo testifica Horacio en su *Arte poética*:

Versibus impariter junctis querimonia primúm,

Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Definíanla por consiguiente: «Es un canto que expresa los sentimientos dulces del corazón humano, ya tristes, ya alegres.»

P. ¿Qué entendemos hoy por *elegía*?

R. «Es un poema lastimero en que se desahoga el corazón oprimido por las desgracias y los pesares de la vida.»

En la elegía, la personalidad del poeta se ve como solidada por el acontecimiento desgraciado, y en este sentido podemos decir que tanto domina en ella el elemento *objetivo*, como el *subjetivo*, participando lo mismo de lo *épico* que de lo *lírico*.

P. ¿Qué *propiedades* debe tener la elegía?

R. Debe ser *agradable, fácil y natural*: su *lenguaje puro, sentencioso, tierno* y lleno de afectos, y de una suavidad delicada y dulce. Admite el calor de la pasión; pero no el arrebató del entusiasmo; muestra la languidez y el decaimiento de la pena, pero sin incurrir en bajeza: no luce ingenio, ni ostenta saber el poeta elegíaco, porque sería ridícula esta ostentación en una persona afectada por el dolor: no debe este manifestarse exagerado, porque entonces se parecería más á los llorones alquilados que á las personas

verdaderamente afligidas. Pocas cosas hay tan difíciles como observar el tono medio que conviene á la elegía, sin tocar en frialdad insulsa y sin elevarse demasiado, y á veces las mismas buenas prendas de un poeta le impelen á pesar suyo á traspasar los justos límites. Esta reflexión se me ocurre al leer las elegías de Herrera: le veo luchar con su imaginación fogosa, sin poder refrenarla, y de cuando en cuando pierdo de vista al amante afligido y sólo descubro al poeta lírico. Dignos de él; pero impropios de la elegía son los siguientes versos con que celebra el valor de los españoles:

Y el que en el pátrio suelo estrechamente
Vivía oscuro, osado se aventura
Por el remoto golfo de Occidente:
Y con valor igual á su ventura
Bravas gentes sujeta y fieros pechos
Sin rendirse al temor de muerte oscura.,,

P. ¿Se puede hacer alguna división de la elegía?

R. Los antiguos la dividían en tres géneros: el *apasionado*, el *tierno* y el *gracioso*. El sentimiento domina generalmente en el apasionado; como en las elegías de Propertio: la imaginación en el gracioso, como en las de Cátulo y Ovidio, y la emoción dulce y tranquila en el tierno, como en las de Tibulo.

Puede dividirse también en elegía *pública* ó *heróica* y elegía *privada*, ó *particular*, según que la desgracia que la motive pertenezca á una nación, á un pueblo entero, ó á un individuo particular, ó una familia. El *tono* y *estilo* de aquella es más elevado que el de la particular ó privada.

P. ¿En qué clase de *versos* suele escribirse la elegía?

R. Los latinos usaron el exámetro y pentámetro, cuya combinación se llama dístico: y en castellano se ha hecho uso del endecasílabo en tercetos y de otros varios.

P. ¿Qué modelos de elegías podemos citar?

R. En la Biblia, los *Trenos de Jeremias*, y algunos *salmos* de David, principalmente el *Miserere*; las de los ya citados

R. Tanto uno como otro deben estar en conformidad con el asunto: *severo* y *mordaz* en la sátira séria; *chistoso* y *ligero* en la jocosa.

P. ¿En qué clase de *versos* se suele escribir la sátira?

R. Los latinos en exámetros, pero sin prolijidad en su armonía: en castellano aunque no tiene metro fijo, se ha solido escribir en tercetos y alguna vez en versos de siete y ocho silabas.

P. ¿Qué autores se han distinguido en este género de composiciones?

R. Arquíloco en Grecia: Horacio, Persio, Juvenal y Marcial en Roma; y en castellano podemos citar entre otros Quevedo, Cervantes, Iglesias, Jovellanos y Larra.

DE LA EPÍSTOLA.

P. ¿A qué damos el nombre de *epístola*?

R. A una carta escrita en verso, más animada que la que se escribe en prosa, en la que se expresan las reflexiones que inspira al poeta un asunto moral, filosófico ó de crítica.

P. ¿Cuántas clases hay de epístolas?

R. Pueden ser *morales*, *filosóficas*, *críticas* y *literarias*.

P. ¿Qué *reglas* se deben observar en su composición?

R. Las principales son: que no revista grandé elevación; que en sus reflexiones campee la solidez y exactitud: su lenguaje correcto y su estilo aunque templado, admite algunos adornos, figuras é imágenes.

P. ¿Qué *versos* se emplean en la epístola?

R. En latin, el verso exámetro, y en castellano, los tercetos y los versos libres.

P. Modelos que podemos citar.

R. En latin, la epístola literaria de Horacio *A los Pisones*, y en castellano la moral de Rioja *A Fabio*.

POESÍA LÍRICA.

LECCIÓN 49.*

P. ¿Qué poesía se llama *lirica*?

R. Se dió este nombre en un principio á la que se destinaba, ó suponía destinarse al canto: pero hoy entendemos por poesía lírica, la que es expresión de la belleza subjetiva por medio de la palabra rítmica: es la manifestación de los sentimientos, afectos y pasiones que agitan el alma del poeta.

P. ¿A qué debe su origen la poesía lírica?

R. A las pasiones vehementes y extraordinarias que se despiertan en el alma del poeta á la vista del objeto bello, y que pone en sus labios un lenguaje maravilloso y abundante, trasportándole á regiones desconocidas que él mismo no puede concebir en los instantes de calma. Podía ser aquella pasión exclusiva del poeta; pero nunca más poderosa la lírica que cuando á la vida de todo un pueblo en alguna circunstancia extraordinaria y en un momento solemne, se presenta el cantor como intérprete de los afectos universales, y convertía en bellos y armónicos cantos los sentimientos que embargaban á la multitud, como sucede en los himnos.

P. ¿Cuáles son los objetos que pueden entusiasmar al poeta lírico?

R. Todos los seres de la naturaleza, las acciones de la vida, el heroismo, las creencias religiosas, los sentimientos nacionales, los grandes inventos, las especulaciones filosóficas; todo en fin, cuanto impresione el alma del poeta.

P. ¿Cómo se dividirá la poesía lírica?

R. Podemos considerarla: 1.º, como *poesía lírica nacional*: 2.º, como *tomada de los Italianos*: 3.º, *imitada de los antiguos* y 4.º *poesía lírica moderna*.

P. ¿Qué composiciones comprende la poesía *lírica nacional*?

R. Las *letrillas, cantares, canciones de arte menor, cantinelas, coplas, villancicos, romances*, etc.

De todas estas composiciones cuyas leves diferencias, si alguna esencial tienen, es muy difícil señalar, se pierde el origen en los remotos siglos en que empezó á formarse la lengua castellana, apenas había salido de su infancia. En la corte de D. Juan II tuvieron gran desarrollo; pero no llegaron á su perfección hasta que pasaron por las manos de Góngora y de sus contemporáneos.

P. ¿Qué es *letrilla*?

R. Es un poemita breve, que está caracterizado por la ligereza y gracia del pensamiento que encierra. Al final de cada estrofa se repite en uno ó más versos, ó en una sola palabra un mismo pensamiento, que es lo que se llama *estribillo*.

P. ¿Cuántas clases puede haber de *letrillas*?

R. Las que más se conocen son *amorosas, satíricas y jocosas* según el asunto que las motive.

P. ¿Cuál es el *estilo* que más conviene á la *letrilla*?

R. *Sencillo, fácil y gracioso*; y su *versificación ligera y caprichosa*.

P. ¿Qué modelos tenemos de *letrillas*?

R. Los que más se han distinguido entre otros poetas, son Góngora, Iglesias y el satírico Quevedo. La siguiente de Iglesias, es de las más graciosas:

Dos tórtolas tiernas
Que Alexi en un nido
Se encontró á la aurora
Me regaló fino.
De miel una orzuela
Yo en pago le envió;
Y más, si tuviera
Presentes más ricos:
Y el panal más dulce
Para el gusto mío

Solo es ver el rostro
De mi pastorcillo:
Y mas cuando ufano
Me da un canastillo
De frescas manzanas
Llenas de rocío.
Luego que en mis brazos
Ve que le he cogido;
Se rie y me dice.....
Mas no, no lo digo.

P. ¿Qué son el *cantar*, *canción de arte menor*, *cantinelas* y *coplas*?

R. Son composiciones cortas, que encierran un pensamiento de diversa naturaleza, triste ó melancólico, alegre, jocosó, profundo, religioso, amoroso, etc.; pero de algún interés. Es la poesia del pueblo, y de ella se han valido siempre hasta las clases más humildes de la sociedad para expresar sus sentimientos.

P. ¿Qué es *villancico*?

R. Es un poemita, que se destinaba al canto y al baile, cuyo principal objeto era celebrar la fiesta de la Natividad del Señor.

P. ¿Qué entendemos por *romance*?

R. Es una composición que nació con nuestra lengua y en la que se encuentra escrita nuestra poesia popular. Las creencias, sentimientos, amores y odios del pueblo castellano de la Reconquista, están consignados en los romances de aquel tiempo que constituyen toda una manifestación literaria.

P. ¿Qué *reglas* deberán observarse en su composición?

R. La mejor regla que podemos dar es, la constante y meditada lectura de los modelos: la *naturalidad*, *facilidad* y *armonía*, son sus mejores condiciones.

P. Cuántas clases de romances se conocen?

R. Muchas: los hay *caballerescos*, *históricos*, *moriscos*, *pastoriles*, *amorosos*, *satíricos*, etc., según el asunto de que se ocupen.

P. ¿Cuáles son las composiciones líricas, que los españoles *tomaron de los poetas italianos*?

R. El *soneto* y la *canción*. El primero, que en el siglo XV imitó ya el marqués de Santillana, exige para ser perfecto una singular graduación en las ideas, plenitud y magestad en las imágenes y las palabras, y un final sentencioso ó capaz de herir vivamente el ánimo. La segunda reviste por lo general un carácter vivo y burlón, á veces es graciosa y ardiente, y sus asuntos suelen ser tiernos y apasionados.

COMPOSICIONES LÍRICAS IMITADAS DE LOS ANTIGUOS.

LECCIÓN 50.*

P. ¿Cuáles son estas?

R. La *oda*, el *himno* y el *epigrama*. Fray Luis de León sobrepujó á Horacio en su Oda *A la vida del Campo*, en la que respira el candor de su alma sencilla, pura y cristiana; y Herrera, llamado el divino, quien en la oda *A D. Juan de Austria*, se ve que pertenece más al clasicismo latino, es admirable por el movimiento rápido y lírico, por sus grandiosas imágenes y por su dicción poética sostenida: estos son los dos poetas que más se han distinguido en este género.

P. ¿Qué es *himno*?

R. El *himno* lo mismo que la *oda*, es la expresión ó el canto de la belleza que el poeta siente ante un acontecimiento importante, ya en el orden religioso, ya en el humano. La diferencia que existe entre el himno y la oda consiste, en que aquel está casi siempre destinado al canto y su fin es celebrar alguna fiesta religiosa, civil ó nacional, expresando los sentimientos de un pueblo ó de una colectividad: mientras que la oda es más individual y no se destina al canto. Tanto el himno como la oda, son la expresión de los sentimientos apasionados y arrebatados del corazón humano.

P. ¿Qué modelos de himnos podemos citar?

R. Como himnos religiosos los que se atribuyen á Homero dedicados á las divinidades del paganismo; y entre los cristianos el *Te Deum*, de San Ambrosio y otros: como himnos nacionales y patrióticos la *Marsellesa* en Francia y el *himno de Riego* en España.

P. ¿De cuántas clases pueden ser las odas?

R. *Sagradas, heróicas, morales ó filosóficas y anacreónticas.*

P. ¿Qué es oda *sagrada*?

R. Es la inspirada por el sentimiento de la religión, y en ella el poeta canta las glorias de la Divinidad.

P. ¿Cuál debe ser el *estilo* de la oda *sagrada*?

R. Como su objeto no puede ser más grande y elevado, este mismo carácter debe revestir su estilo, el que será *artístico, majestuoso, sublime, apasionado y grandioso.*

P. ¿Qué odas *sagradas* podemos considerar como las mejores?

R. Los cánticos esparcidos en los libros santos, como *los salmos* y *los himnos*, pueden ser considerados como los mejores modelos; entre ellos citaremos el *Cántico de Moisés* después de el paso del mar rojo, el cual fué imitado admirablemente por Herrera en su oda *A la Batalla de Lepanto*. Es modelo también la de Fr. Luis de León *A la Ascensión del Señor*.

P. ¿Qué entendemos por oda *heróica*?

R. Es la que canta el entusiasmo que inspiran las grandes acciones humanas, los trascendentales y portentosos inventos, los maravillosos fenómenos de la naturaleza, las glorias de un pueblo y los hombres notables, que en él se han distinguido.

P. ¿Cuál debe ser el *estilo* de la oda *heróica*?

R. *Pomposo y elevado*, lleno de calor y entusiasmo, inspirado por los grandes hechos de que se halla vivamente impresionado el poeta.

P. ¿Quiénes se han distinguido en esta clase de odas?

R. En Grecia Píndaro; en Roma Horacio; y en castellano Fr. Luis de León en la *Profecía del Tajo*; Herrera en la que

dedica *A D. Juan de Austria* y es muy notable también la de Quintana *A la invención de la imprenta*.

P. ¿Qué entendemos por oda *moral ó filosófica*?

R. Aquella que tiene por objeto expresar los agradables afectos que nacen de la tranquilidad del alma y de la generosidad del corazón.

P. Qué *estilo* es propio de estas composiciones?

R. El tono es más *templado* que en las anteriores, y en su conformidad requiere más belleza que sublimidad; pues los afectos que en ella dominan, son incompatibles con los arrebatos del entusiasmo y la vehemencia de las pasiones.

P. ¿Qué autores han sobresalido en este género?

R. Horacio entre los latinos, que se ha distinguido entre otras por las odas que principian *Ehu fugaces, Postume, y Beatus ille qui procul negotiis*. Bella imitación de esta última tenemos la de Fr. Luis de León *A la vida del campo*, de sentimientos más puros, por estar despojada del epicureísmo de aquella. Se han distinguido también en la oda moral, los dos Argensolas, Francisco de la Torre y Meléndez.

P. ¿A cuál damos el nombre de oda *anacréontica, ó festiva*?

R. A la que tiene por objeto cantar los placeres del amor y del vino: *Et juvenum curas et libera vina referre*. Tomó este nombre de su inventor Anacreonte, célebre poeta griego. No deben ser asunto de estas composiciones los placeres desordenados, sino los puros y legítimos de la vida.

P. ¿Cuál es el *estilo* más apropiado para esta oda?

R. El *alegre, gracioso, ligero y espontáneo*.

P. ¿Qué poetas se han distinguido en la oda anacréontica?

R. Además del citado inventor griego, tenemos al latino Horacio, que no pudo imitar la ligereza de Anacreonte; y en castellano podemos citar á Villegas, Cadalso, Castillejo, Iglesias, Meléndez y otros.

P. ¿Qué *reglas* son las que principalmente deben observarse en la composición de las odas?

R. La única que pueda darse es, que se lean y mediten mucho los modelos, procurando imitarlos; pues el entu-

siasmo que siempre domina en ellas hace que se desprecien ciertos preceptos, que habian de sujetar el vuelo de la imaginación del poeta y harían desaparecer ese *bello desorden*, que caracteriza esta clase de composiciones.

P. ¿Qué clase de *versos* se deben emplear en ellas?

R. Todos, desde los magestuosos y elevados hasta los más ligeros, en conformidad con la multitud de asuntos, de que pueden ocuparse y de la infinita variedad de sentimientos y pasiones, que pueden agitar el alma del poeta lírico.

P. ¿A qué daban los griegos el nombre de *epigrama*?

R. A ciertas inscripciones sentenciosas grabadas en los monumentos públicos, en las estatuas, en los sepulcros y en los pórticos de los templos.

P. ¿Qué se entendió después por *epigrama*?

R. Un concepto agudo, fino, interesante, ingenioso ó satírico, expresado felizmente en pocos versos.

P. ¿Qué *preceptos* deben observarse en su composición?

R. Los contenidos en los siguientes versos:

A la abeja semejante
Para que cause placer
El epigrama ha de ser
Pequeño, dulce y punzante.

Además se debe huir en él de las frases y palabras obscenas é indecentes.

P. En qué *versos* se suele escribir?

R. Los latinos emplearon los exámetros, elegiacos, faleucios y yambos; y en castellano se usan los cuartetos, quintillas y décimas. Ejemplo de Baltasar del Alcazar:

Donde el sacro Betis baña
Con manso curso la tierra,
Que entre sus muros encierra
Toda la gloria de España,
Reside Inés la graciosa
La del dorado cabello;
¿Pero á mí que me va en ello?
Maldita de Dios la cosa.

P. ¿Qué modelos podemos imitar?

R. En latín á Cátulo y Marcial, y en castellano á Iglesias, Salas, Iriarte y otros.

P. ¿Qué es *madrigal*?

R. Es una especie de epigrama mas suave, delicado y gracioso. Ejemplo de Luis Martín:

Iba cogiendo flores
Y guardando en la falda
Mi ninfa para hacer una guirnalda;
Mas primero las toca
A los rosados labios de su boca
Y las da de su aliento los olores.
Y estaba por su bien, entre una rosa
Una abeja escondida,
Su dulce humor hurtando;
Y como en la hermosa
Flor de los labios se halló, atrevida
La picó, sacó miel, fuese volando.

P. ¿Hay alguna otra composición lírica imitada de los antiguos?

R. Tenemos ademas el *epitalamio*; ó canción nupcial; y el *epinicio*, ó canto de victoria, que puede pertenecer también á la poesía épica.

P. ¿Qué es lo que llama V. poesía lírica *moderna*?

R. La cultivada en nuestros días, en la que se ha unido á los metros y aire candoroso y agraciado de nuestra lírica nacional, el espíritu sentimental é idealista del presente siglo. Perdido su primitivo y grandioso carácter, casi olvidada su hermandad con la música y el canto, ha pasado en las naciones cultas de apasionada á contemplativa, viniendo á ser por lo general una forma animada y bella de la meditación poética. Sigue esquivando las frases triviales, los giros prosáicos, las ideas comunes, y mas que otro alguno, demanda este género poético fuego y animación y una no interrumpida série de vivas imágenes y de conceptos sorprendentes.

P. ¿Qué composiciones son las más propias de la poesía lírica moderna?

R. La *dolora* y la *balada*.

P. ¿A qué damos el nombre de *dolora*?

R. Es una composición moderna, debida al filosófico poeta D. Ramón Campoamor, en la que se desenvuelve un pensamiento profundo ó delicado y aun humorístico, en forma expositiva unas veces, otras narrativa, y otras adopta el diálogo, en versos variados, cadenciosos y sonoros.

P. ¿Qué es *balada*?

R. Esta es imitación de los alemanes y podemos definirla diciendo, que es una poesía lírica menor parecida á la *dolora*; pero no de tanta intención filosófica, que expresa un pensamiento profundo ó delicado y el sentimiento de que se halla afectado el poeta.

DE LA POESÍA BUCÓLICA.

LECCIÓN 51.*

P. ¿Qué entendemos por poesía *bucólica* ó *pastoral*?

R. Es la imitación bella de la vida campestre, representada con todos los encantos posibles. Fué el drama de las aldeas en tiempos de inocencia y de virtud.

P. ¿Qué es lo que constituye el *fondo* de esta composición?

R. Un acontecimiento cualquiera que turbó el albergue pastoril, un certamen de flauta y canto, y cuanto de amable y sencillo existe en la infancia de una sociedad.

P. ¿Por qué la consideramos como *género de transición* entre la épica, la lírica y la poesía dramática?

R. Porque realmente participa de estos tres géneros poéticos: la naturaleza representa lo *épico* ú *objetivo*; los sentimientos del poeta el elemento *lírico* ó *subjetivo*; y la acción ejecutada por los pastores valiéndose del diálogo, el *dramático*.

P. ¿Qué comprendían los antiguos bajo el nombre de poesía pastoral?

R. Los *idilios* y las *églogas*. Las poesías de Teócrito, se llaman idilios, esto es, piezas cortas y pequeños poemas. Las de Virgilio églogas, esto es, pieza de elección. Estas denominaciones vagas, indican que en la poesía pastoril de los antiguos podían abrazar toda clase de asuntos.

P. ¿Qué diferencia se establece hoy entre la égloga y el idilio?

R. Según los modernos, la égloga requiere más acción y movimiento que el idilio, en el que se contentan con hallar imágenes, descripciones y sentimientos moderados. El idilio reúne muchas cualidades comunes á la égloga, y exige sobre todo suma sencillez y facilidad en los pensamientos

y en la expresión; pero tiene dos prendas características que le distinguen: admite adornos más delicados que la égloga, aunque nunca lujosos y afectados, y abunda más que ella en sentimientos tiernos. Es tan difícil conservar el tono del idilio, que aun á los poetas que mejor le han cultivado, como los griegos Bion y Mosco, se les acusa de haber pecado de lujo de ingenio.

P. ¿Qué modelos podemos citar en esta clase de composiciones?

R. De los ya indicados griegos han llegado algunos hasta nosotros, entre los cuales citaremos *A la muerte de Adonis*: de los latinos, *Las Eglogas* de Virgilio. Nuestro antiguo Parnaso no abunda en modelos, aunque haya muchas composiciones que muestren este título, citaremos entre otros á Garcilaso y Meléndez.

Queda aun mucho campo que cultivar á los poetas modernos y es de desear que aprovechen tanta riqueza, como lo ha hecho algún extranjero, el delicado Gesner.

P. ¿Qué vicios deben evitarse en estas composiciones?

R. La pompa, la hinchazón y refinamiento, á la vez que la grosería.

P. ¿Qué metros son los más usados en ellas?

R. Su verso en latín es el exámetro no heróico, y en castellano el endecasílabo suelto, ó en octava rima.

DE LA FÁBULA Ó APÓLOGO.

LECCIÓN 52.*

P. ¿A qué damos el nombre de *fábula*?

R. En general, se dá este nombre á toda ficción poética; pero en el sentido en que tomamos ahora esta palabra entendemos por *fábula ó apólogo*, «la narración alegórica de una acción atribuida casi siempre á los brutos, que contiene una verdad moral para instrucción del hombre.»

P. ¿Cuál es el *fin* de la fábula?

R. Presentar las acciones, caracteres y costumbres de

los brutos para corregir nuestros defectos. Por esta razón debe presentar la fábula al principio ó al fin, una máxima moral ó una enseñanza útil, para la conducta de los hombres: si esta enseñanza se halla al principio, se llama *afabulación*, y si está al fin de la narración, se dice *postfabulación*.

P. ¿Cuál es la *materia* de la fábula?

R. Lo son todos los puntos de la ciencia moral, civil y política simbolizados en los caracteres de los personajes, y retratados en sus dichos y en sus acciones.

P. ¿Qué *cualidades* debe tener la narración del apólogo ó fábula?

R. Será *breve, clara y sencilla, animada, interesante, verosímil* y revestida de los adornos convenientes á la naturaleza del asunto y de los personajes: por manera que al oír las palabras, que suponemos salen de boca del autor, no parezca que nos cuenta la acción, sinó que pasa á nuestra vista, y que realmente oímos hablar al cordero, al gato, al lobo, etc.; pues en el carácter y las pasiones con que se les pinta, se descubre gran analogía con las nuestras. Por ejemplo, en un lobo voraz se retrata la conducta de un tirano: en un cordero, se ve pintada la inocencia: en una zorra, astuta y dolosa, la doblez del corazón humano. *Mutato nomine, de te fábula narratur*. Como dijo Horacio.

P. ¿Qué autores debemos proponernos como modelos?

R. Esopo en Grecia y Fedro en Roma, son los más notables entre los antiguos. La Fontaine en Francia, y en España Samaniego é Iriarte entre los modernos.

P. ¿En qué clase de *versos* se suele escribir la fábula?

R. El más apropiado en latín es el senario y dimetro yámbico; y en castellano pueden usarse toda clase de versos, con tal que estén conformes con la naturaleza del asunto y de los personajes.

P. Qué es fábula racional, ó *parábola*?

R. Recibe este nombre la fábula, cuando los personajes son seres racionales y la acción se desenvuelve con cierta magestad, como se vé en la del *Hijo pródigo*, y otras que pueden verse en los evangelios.

POESÍA DRAMÁTICA.

LECCIÓN 53.ª

P. ¿Qué entendemos por *drama* en general?

R. Es el espectáculo poético de una acción interesante. Llámase espectáculo, porque la acción no se narra, no se cuenta, sinó que se representa por medio de actores. Solamente se narrará lo que sería repugnante ó inverosímil puesto en escena.

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.

..... *Non tamen intus*

Digna geri promes in scenam; multaque tolles

.....

Nec pueros coram populo Medea tucidet, etc. (Horacio)

P. ¿Qué hay que advertir sobre la *unidad* en la acción dramática?

R. Que además de la *unidad de acción*, que es esencial, tenemos las *unidades de lugar y de tiempo*, que son accidentales. Advierto además que la acción dramática puede ser simple ó compleja; según que el protagonista sin distraerse de la acción emprendida, marche con regularidad hasta el fin, ú ocurran otras acciones que estén unidas accidentalmente á la principal.

P. ¿Qué entendemos por *unidad de lugar*?

R. Se dice que se observa la *unidad de lugar*, cuando la acción empieza y termina en un mismo punto; pero son muy pocos los casos en que puede observarse este rigor. En los más ocurren lances, que no pueden ni deben verificarse en un mismo lugar ó sitio: por ejemplo, en un mismo local se representan amores, sale un rival, hay un desafío y se produce una queja ante un tribunal, y cada uno de estos lances exige distinta escena y lugar. Además, el entreacto, es como una ausencia de los actores y espectadores, en

cuyo intervalo de tiempo se puede mudar la escena, si hay razón que justifique esta mudanza, no llevándola á más distancia que á la que permite su duración. (Marmontel)

P. ¿Qué es *unidad de tiempo*?

R. Tomada en todo el rigor de la escuela galo-clásica, la *unidad de tiempo* exige que no dure más que lo que dure la representación.

P. ¿Y qué dice V. respecto de su observancia?

R. Lo mismo que digimos de la unidad de lugar, que sería absurdo é inverosímil observarlas, en la mayor parte de los casos, es decir, que cuando el desenvolvimiento de la acción dramática exige que trascurra más tiempo del que exige esta unidad, ó un cambio de población, ó de un lugar, el no hacerlo sería oponerse á la verosimilitud. Puede muy bien empezar una acción en Madrid y terminarse en Barcelona, y no encuentra el público repugnancia en admitir, cuando lo vé necesario, que trascurran meses y aun años en el tiempo que dura un entreacto.

P. ¿Cómo se divide la representación dramática?

R. En *actos* y *escenas*.

P. ¿Qué es *acto*, y de cuántos puede constar una composición dramática?

R. El *acto* llamado antiguamente *jornada*, es el espacio de tiempo que transcurre desde que se levanta hasta que cae el telón, necesario para que la acción se ejecute con verosimilitud: denota un grado interesante de la acción. (Sánchez)

Por esta significación se conocerá, que es un absurdo un número igual de actos para todas las obras dramáticas. Regularmente constan de tres ó cinco; pero si la acción no es muy complicada, pueden bastar dos actos, y á veces se puede concluir en uno solo, con tal que la acción se desenvuelva de una manera completa é íntegra, es decir, que tenga su principio, medio y fin.

P. ¿Cómo conoceremos que la acción es progresiva y que tiene la extensión necesaria?

R. Cuando desde el primero hasta el último acto se continúa sin extraviarse á episodios demasiado largos, ó que

no digan relación con la acción principal. En el primer acto, se expondrá el asunto, se harán visibles los caracteres de las personas, empezará la trama ó enredo, y escitará la curiosidad de los espectadores: en el siguiente ó siguientes, hasta la terminación, se complicará con nuevos lances, hasta llegar al desenlace en la última escena, el cual deberá ser natural.

P. ¿Qué significa la palabra *escena*?

R. Una parte del acto, que se caracteriza por la entrada ó salida de los actores.

P. ¿Cuántas personas pueden hablar en cada escena?

R. No deben hablar más de tres; como dice Horacio:

nec quarta loqui persona laboret.

Pero puede cantar el coro, intervenir alguna otra persona y hablar la comparsa ó acompañamiento.

P. ¿Qué condiciones deben tener los *personajes* de las composiciones dramáticas?

R. Así como los de la poesía épica son elevados y casi divinos, los de la dramática deben ser enteramente *humanos*: es decir, que los espectadores se vean á sí mismos representados en los afectos, sentimientos y pasiones que agiten el corazón de los actores: que su modo de discurrir y de pensar sea el mismo que á ellos les ocurriría en tales circunstancias. Deben además encarnar pasiones vehementes para interesar al público. Se distinguirá entre todos el *protagonista*; y los demás *personajes secundarios*, deberán ser *naturales é interesantes* y estarán bien *caracterizados y sostenidos*.

P. ¿Cuál deberá ser el *estilo* de las composiciones comprendidas en la poesía dramática?

R. Deberá ser proporcionado á la naturaleza del asunto, á la condición de los interlocutores, á su edad, educación y pasiones. En las *tragedias* el estilo será *elevado y sublime*. en la *comedia* el *mediano y sencillo*, en el *drama* propiamente dicho, ya el *elevado* ó el *mediano*; en los *sainetes* el *sencillo* y el llamado *bajo cómico*. Hay sin embargo, ocasio-

nes en que la comedia eleva su tono y la tragedia descendiendo al estilo sencillo.

Interdum tamen et vocem comedia tollit,

Iratusque Chremes tumido deliligit ore. (Horacio)

P. ¿Cuál es la *forma* más apropiada para las composiciones dramáticas?

R. El *diálogo*.

P. ¿A qué se da el nombre de *monólogo* ó *soliloquio*?

R. A la conversación de una persona consigo misma: esto tiene lugar cuando un personaje discurre á solas sobre alguna trama ó medios para lograr sus fines, y que no debe confiar á otro: en este estado, manifiesta cierta agitación extraordinaria, teme ser descubierto, y las palabras vienen de tropel, por consiguiente el monólogo debe ser corto. Cuando el personaje habla consigo mismo ó con otros, fingiendo que los demás no le oyen, se llama *aparte*.

P. ¿Cuántos y cuáles son los géneros principales de la poesía dramática?

R. Tres, á saber: *tragedia*, *comedia* y *drama* propiamente dicho. Hay además otros en los que van combinadas la música y la poesía, como la *ópera* y la *zarzuela*, y otros que llamaremos menores, como el *sainete*, *entremés*, *pasillo*, *loa*, etc.

DE LA TRAGEDIA.

LECCIÓN 54.^a

P. ¿Qué entendemos por *tragedia*?

R. «La representación de una acción extraordinaria y patética, propia para escitar el terror y la compasión.» Trae su origen de las fiestas que en Grecia se celebraban en honor de Baco, en las cuales se sacrificaba un macho cabrío, *tragos*.

P. ¿La acción de la Tragedia deberá ser verdadera ó verosímil?

R. Basta con que sea *verosímil*; pero despertará mayor

interés, si se toma su argumento de la Historia; pues siempre nos llama más la atención lo que realmente ha sucedido, que lo que sabemos es pura invención del poeta.

*Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota, indictaque primus.* (Horacio)

P. ¿Qué más condiciones se exigen á la acción de la tragedia?

R. Que sea *grande y conmovedora*. Esta grandeza no se refiere á su extensión, sino más bien á su intensidad: es decir, que el conflicto dramático sea de trascendencia y la lucha de las pasiones tan vehemente que el choque sea violento; de todo lo cual debe resultar lo extraordinario de la acción. Al decir que sea conmovedora, queremos decir que produzca profunda y terrible impresión en el ánimo de los espectadores, en vista del funesto desenlace de la acción, que es lo que llamamos *catástrofe*.

P. ¿Cuál debe ser el fin moral de la tragedia?

R. Aristóteles dice, que purificar el terror y la compasión que produce: á Blair le parece que el fin de la tragedia es mejorar nuestra sensibilidad virtuosa. Es cierto que el objeto de las tragedias griegas era escitar en el pueblo el temor á los dioses y el odio á los tiranos; mas de todas las lecciones que nos pueda dar la tragedia, la más instructiva es aquella que nos pone de manifiesto las funestas consecuencias de las pasiones desbordadas. La cólera, la venganza, la envidia, la ambición y sobre todo el amor, extienden sus estragos por todas las clases sociales: es preciso por lo tanto hacerlas odiosas y temibles, pintando vivamente los delitos y desgracias á que pueden arrastrarnos, así como han precipitado á otros, quizá ménos débiles, más prudentes y virtuosos que nosotros, y este es el fin moral que principalmente debe proponerse la tragedia.

P. ¿Qué condiciones deben tener los *personajes trágicos*?

R. El *protagonista*, debe descollar sobre todos los demás por su grandeza moral, por su clara inteligencia y enérgicas convicciones y por su vigorosa voluntad, capaz de vencer cuantos obstáculos se le presenten; por último, debe

concentrar en sí toda la energía de la pasión. Respecto de los *personajes secundarios*, que estén bien caracterizados, sostenidos y conformes con la naturaleza de la acción trágica.

P. ¿Reviste el mismo carácter la tragedia antigua que la de los tiempos modernos?

R. De ningún modo: las tragedias griegas bien podemos decir que no eran sino poemas épicos representados: sus personajes y héroes estaban dominados por la *fatalidad*; carecían pues de *libertad moral* en sus acciones; y la pasión del *amor*, que en nuestras tragedias representa un papel principal, entre los griegos era secundario. Los personajes eran allí de alta alcurnia, reyes, príncipes, dioses y semi-dioses, mientras que aquí pueden pertenecer á cualquiera clase social, con tal que reúnan las condiciones expresadas en el párrafo anterior.

P. ¿Cuál debe ser el *estilo* y *versificación* de la tragedia?

R. Como ya se ha indicado, debe ser *elevado* y *majestuoso*, conformándose en esto con la grandeza de la acción trágica, y la *versificación sonora* y *armoniosa*; así lo dice Horacio:

*Indignatur item privatis ac prope socco
Dignis carminibus narrari coena Tieste.*

P. ¿Qué modelos notables tenemos en la tragedia?

R. En Grecia á Esquilo, Sófocles y Eurípides: en Roma apenas tuvo desarrollo, únicamente podemos citar á Séneca, que tiene pasajes verdaderamente trágicos. De los modernos á Shakespeare en Inglaterra, el más notable de todos, que apareció casi á la vez que en España nuestro Calderón de la Barca: de los contemporáneos como tragedia imitada de los griegos, el *Edipo* de Martínez de la Rosa,

DE LA COMEDIA.

LECCIÓN 55.^a

P. ¿Qué es *comedia*?

R. La representación de una acción humana que tiene por objeto deleitar ridiculizando los vicios y defectos de la vida privada.

P. ¿Cuál es el *fin* de la comedia?

R. A la vez que agradar corregir las costumbres, quitando la máscara de la hipocresía, y presentando el ejemplo, para que nos avergoncemos de nosotros mismos, si vemos claramente la conducta que intentamos ocultar. Porque los hombres se complacen en motejar con cierto desprecio los defectos de sus semejantes y reírse á sus espensas. De aquí nace el ridículo ó cómico, que en los más produce vergüenza; pero, no sentimiento: bien manejado causa gran modificación en las costumbres.

Ridiculum acri

Fortius ac melius plerumque secat res.

Porque más que el rigor y la aspereza

Corrije muchas veces la agudeza.

P. ¿Cuál debe ser el *asunto* sobre que verse la comedia?

R. Todo cuanto puede tener lugar en la vida privada, es decir, que deberá representar las acciones propias de la vida doméstica de tal modo, que estando en el teatro nos parezca estar en una casa particular.

P. ¿Debe ser verdadera la acción de la comedia?

R. De ningún modo: basta conque sea *verosímil*, acercándose á la vida real todo lo posible. La *acción*, lo mismo que el *plan*, deben ser obra del ingenio y de la imaginación del poeta; cuidando sin embargo, de atacar los vicios y defectos generales, que son comunes á todos los siglos y países, independientes de las opiniones de cada pueblo; por ejem-

plo, se ridiculizará el amor propio, el orgullo, la vanidad, el ánsia de figurar, la hipocresía, la adulación, la codicia, la bajeza, la venalidad, la intriga, la mala fe, etc... No son los más apropiados para la comedia los asuntos históricos, ni los acontecimientos públicos, si no se los reviste del carácter privado.

P. ¿Cómo debe hacer uso del ridículo la comedia?

R. Atacará los vicios, defectos y debilidades humanas con toda la sal posible, valiéndose de chistes y sentencias finas, que presenten lo ridículo por la parte más picante; pero estos chistes y frases, deberán ser muy lijeros; pues de otro modo degenerarían en bufonadas insulsas, ó en un sermón impropio del Teatro.

P. ¿Qué reglas deben observarse en la disposición de una comedia?

R. Las mismas ya dadas para toda composición dramática; por tanto, es necesario que en la comedia haya verdadera unidad de acción y que se observen del modo ya expuesto las de lugar y de tiempo. Aquí el desenlace será feliz al contrario de lo que sucede en la tragedia.

P. ¿Y qué diremos respecto de los *personajes*?

R. No hay inconveniente en que pertenezcan á cualquier clase social; pero en todo caso, deben estar bien *caracterizados* y *sostenidos*, procurando huir el poeta, lo mismo de un idealismo exagerado, que de un grosero realismo.

P. ¿Cuál debe ser el *estilo* de la comedia?

R. En conformidad con lo que ya hemos dicho, debe ser el *sencillo* y *familiar*, aunque alguna vez admita el *florido*; mas el poeta deberá expresarse con la delicadeza y finura que convienen al decoro de un pueblo culto y civilizado.

P. ¿En qué clase de *metro* se escribirá la comedia?

R. En el que se acerque más á la prosa: como en latin los versos jámbricos, y en castellano en romance, ó sea en octosílabos asonantados; pero como el diálogo debe ser familiar, no hay inconveniente en que se escriba en prosa.

P. ¿Qué división podemos hacer de la comedia en general?

R. Podemos considerar dos géneros de comedias, llamando *alto cómico* al uno, y *bajo cómico* al otro. En el primer género, se recarga el ridículo de los defectos debiendo ser agradable y delicado, cual conviene á una sociedad culta. El segundo consiste en bufonadas insulsas y en lances grotescos, propios del populacho ignorante; y en él están comprendidos nuestros sainetes.

P. ¿Qué otra división admite la comedia?

R. Hay comedias *de costumbres*, en las que vemos retratados los vicios y defectos de una época dada, y principalmente los de la nuestra, como *A Madrid me vuelvo* de Bretón de los Herreros. *De carácter*, la que expone ó representa vicios generalès y caracteres comunes como *La verdad sospechosa*, de Alarcón. *De intriga*, ó *enredo*, cuando el fin principal que se propone es sorprender al público con la complicación de lances, con que se va desarrollando la acción hasta su inesperado desenlace: como *Por el sótano y el toro*, de Tirso de Molina y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón de la Barca.

P. ¿Qué autores podemos considerar como mejores cómicos?

R. En latín á Plauto y Terencio, este último es más puro, correcto y elegante que el primero, quien suele usar de algunos retruécanos y truanerías. De los modernos el francés Moliere: España ha sido la más abundante en comedias y autores cómicos, entre los cuales contamos á Lope de Vega, el más fecundo y asombroso que se ha visto, Moreto, Tirso de Molina, Calderón, Rojas y Alarcón. Moratin se ha hecho justamente célebre por sus comedias ajustadas á las leyes del arte. De los contemporáneos, podemos citar además á D. Ventura de la Vega, que se ha distinguido en su *Hombre de Mundo*, y á Serra en *D. Tomás*.

DEL DRAMA PROPIAMENTE DICHO.

LECCIÓN 56.*

P. ¿Qué entendemos por *drama*, en el sentido en que hoy se toma esta palabra?

R. Son tantos y tan variados los asuntos que comprende, que es muy difícil dar de él una definición completa; sin embargo, diremos que «es la representación de una acción humana, interesante y conmovedora.»

P. ¿En qué se diferencia de la comedia y de la tragedia?

R. En que el drama en conformidad con lo que acontece en la vida real, participa de lo trágico y de lo cómico. No siempre estamos riendo como en la comedia, ni siempre agitados por terribles pasiones como en la tragedia; sino que salimos de una alegre fiesta y entramos á consolar al desgraciado; y al lado de una acción heroica, nos encontramos con una debilidad y miseria: esto es lo ordinario en la vida humana y rara vez vemos separados el placer del dolor, la alegría de la tristeza, la risa del llanto, como los separa la comedia y la tragedia.

P. ¿Qué reglas se deben observar en el drama?

R. Lo mismo respecto á la *acción*, que á los *personajes*, disfruta el poeta en esta composición de la mayor libertad y amplitud, puesto que puede abarcar desde la acción más vil y defectuosa, hasta la más grandiosa y heroica; pero en cambio, se exige al poeta mayor ingenio en su desenvolvimiento: que los personajes sean más humanos, y no tan pronunciados los caracteres como en la tragedia y en la comedia.

P. ¿Qué decimos del *lenguaje* y del *estilo* que debe usarse en el drama?

R. Lo mismo que acabamos de indicar respecto de la acción y de los personajes: que en ambos disfruta el poeta de

amplia libertad, pudiendo recorrer todos los tonos según las diversas situaciones; pero en todo caso, deberá ser *natural, correcto y escogido*, acomodándose á las circunstancias y á la clase de personajes que aparezcan en la escena.

P. ¿En qué *versos* suele escribirse?

R. No se puede precisar por las razones ya expuestas: no obstante, diremos que aunque el drama pueda escribirse en prosa, la versificación es forma más bella, con tal que sea armoniosa, sonora y acomodada á las diversas situaciones.

P. ¿Cuándo ha aparecido el drama?

R. Estas composiciones son propias de la edad moderna: aparecen en Inglaterra con Shakespeare, á la vez que en España con Lope de Vega. Aunque con el nombre de comedias, vemos en nuestro teatro clásico dramas de todas clases: *trágicos* como *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega: *filosóficos* como *La vida es sueño* de Calderón, y en los que se ve reflejado el carácter español como *El Alcalde de Zalamea*. Hay también *dramas teológicos, históricos, autos, dramas simbólico-fantásticos, etc.*

P. ¿Qué entendéis por *dramas teológicos*?

R. Son representaciones de acciones sobrenaturales, que tienen lugar entre seres extraordinarios como dioses, ángeles, demonios, etc. Su objeto no es otro que representar en forma dramática un concepto teológico, y su fin excitar la devoción.

P. ¿A qué se dá el nombre de *auto*?

R. Es una manifestación del *drama teológico* y se diferencia de este en que adopta la forma alegórica, siendo sus personajes entidades abstractas, como la fe, la caridad, la pureza, la gracia, el pecado, etc., seres sobrenaturales y hombres. Sus asuntos fueron los principales misterios de la Religión como el nacimiento de Jesucristo, su pasión y muerte, y principalmente el misterio de la S. Eucaristía. Tiene su origen en la edad media y es una de las varias formas del teatro eclesiástico-popular. Son notables los autos de Calderón.

P. ¿Qué es drama *de carácter*?

R. Es aquel en el que se representa la vida interior del hombre, los tipos y caracteres que mejor personifican la conciencia, reflejando las luchas del corazón con todas sus pasiones: se le da también el nombre de *psicológico*.

P. ¿Qué se entiende por drama *histórico*?

R. Es el que se refiere principalmente á la vida exterior de la humanidad, inspirándose el poeta en algún acontecimiento ó personaje tomado de la Historia, y retratando la vida, costumbres y sentimientos de la época á que se refiere; por lo cual se le llama también *drama de costumbres*.

P. ¿Qué autores de nuestra nación se han distinguido en el drama?

R. Además de los ya citados pertenecientes al siglo de oro de nuestra literatura, podemos presentar como modelos *El tanto por ciento de* Ayala, *El Trovador de* García Gutiérrez, *La Jura en Santa Gadea* y *Los amantes de Teruel de* Hartzembusch, y *El Gran Galeoto de* Echegaray.

DE LA ÓPERA Ó MELODRAMA.

LECCIÓN 57.^a

P. ¿Qué es *ópera*?

R. Es la representación teatral de una acción puesta en música, con el fin de deleitar al ánimo, á la imaginación y al oído. Abraza dos partes, la primera relativa á la composición poética, y la segunda á la música. Esta obra debiera sujetarse á los preceptos de las demás composiciones dramáticas; pero los escritores de óperas, sacrifican las reglas literarias al cántico y á las vistosas decoraciones, que es lo que dan á la ópera un carácter que la distingue de la tragedia, comedia y drama.

P. ¿Cuál debe ser la *acción* de la ópera?

R. Puede ser *trágica*, *cómica* y compuesta de ambas, es decir, *dramática* cuando es grande como en la tragedia, se

llama ópera *séria*, y cuando es común, vulgar y ridícula como en la comedia, se dice ópera *bufo*.

P. ¿Qué es la *música*?

R. Ya hemos dicho que es un lenguaje universal que expresa todos los sentimientos del corazón humano por medio de sonidos inteligibles á todas las naciones; pero de una manera vaga: por lo cual necesita el músico el auxilio del poeta, tanto para arreglar y disponer el drama, como para dirigirle, darle claridad y determinar en el ánimo de los espectadores las ideas y sentimientos, que quedarían en la incertidumbre con solo el lenguaje musical.

P. ¿De cuántas *partes* suele constar el cántico?

R. Como que la música expresa las pasiones con naturalidad, y la pasión tiene estados de reposo y de agitación, debemos distinguir en el drama músico los momentos tranquilos y apasionados: por consecuencia el compositor deberá emplear dos géneros de declamación esencialmente distintos y propios; el uno para expresar la tranquilidad que se llama *recitado*; el otro para expresar las pasiones en toda su vehemencia, variedad y desórden que se llama *ária*.

P. ¿Qué es *recitado*?

R. Es una declamación pausada, sostenida y conducida generalmente por un bajo. El recitado es el único lenguaje que conviene al diálogo, y solo expresará las verdaderas inflexiones por intervalos algo más distintos y sensibles que en la declamación ordinaria.

P. ¿Qué es *ária*?

R. Es una canción que desenvuelve una pasión, ó situación interesante, en la que se hace ver toda la riqueza del arte, reuniendo á la armonía y la melodía de las voces la de los instrumentos. En la ejecución de la *ária* deben auxiliarse mutuamente el canto y el gesto; por tanto para su buen desempeño, es necesario que un hábil cantor reúna las dotes de un buen actor.

P. ¿Qué se llama *duo* ó *dueto*?

R. Es una especie de *ária* cantada por dos personas, ó agitadas de una misma pasión, ó de pasiones contrarias.

P. ¿Cuál deberá ser *el estilo* del melodrama, ú ópera?

R. Deberá ser *enérgico, fácil, armonioso* y que se preste á las inversiones que exigen el calor y desórden de las pasiones.

P. ¿A qué se llama *poema baile*?

R. El baile es un poema mudo, que representa las acciones humanas por el gesto y la pantomima.

P. ¿Qué naciones se han distinguido más en el desarrollo de la ópera?

R. Italia, cuya lengua es la más apropiado para la música, y Alemania.

DE LA ZARZUELA.

LECCIÓN 58.^a

P. ¿Qué entendemos por *zarzuela*?

R. Es una representación en la que se combinan la poesía y la música; pero recibiendo aquella más importancia. La música solo interviene en los momentos más apasionados é interesantes. Así es que podemos decir, que son verdaderas comedias y dramas, sujetas por lo tanto á las mismas reglas que estas composiciones.

P. ¿De dónde procede la palabra zarzuela?

R. De que en tiempo de Felipe IV, la primera representación de este género tuvo lugar en el palacio llamado de la Zarzuela, en el Pardo.

P. ¿En qué naciones se ha desarrollado más esta composición dramática?

R. En España, que es donde ha tenido su origen, y en Francia.

COMPOSICIONES DRAMÁTICAS MENORES.

P. ¿Qué es *sainete*?

R. Es una representación de bajo cómico, de argumento

sencillo y brevemente desarrollado en el que intervienen personas de las clases más humildes, que tiene por objeto ridiculizar los defectos y malas costumbres del pueblo.

P. ¿Qué modelos podemos citar en este género en castellano?

R. Los mejores son los de D. Ramón de la Cruz, en los que campea la gracia, los chistes, la naturalidad y el ingenio de su autor.

P. ¿Qué es *entremés*?

R. Es una representación cómica semejante al sainete en todo, menos en que este se representa al fin de la fiesta teatral, y el entremés se representaba en un intermedio.

P. ¿Qué es *pasillo*?

R. En el pasillo el argumento es más breve y sencillo aún que en el sainete, y sus personajes son en menor número. Es gracioso el *Paso de las aceitunas* de Lope de Rueda.

P. ¿Qué es *loa*?

R. Es una representación corta que servía de introducción á las representaciones de mayor extensión: hoy en esta forma está ya desterrada. Se usaba también como obra completa de corta extensión y en ella se conmemoraba algún suceso feliz ó desgraciado digno de ser puesto en escena.

P. ¿Qué otras representaciones podemos citar?

R. Los *misterios*, en los que se trataban asuntos religiosos y eran representados en nuestras catedrales é iglesias por los mismos clérigos y los seglares. Las *farsas* que se representaban en las plazas y calles de los pueblos, que recorrían los actores, que eran á la vez los autores de las obras representadas. Los *dramas pastoriles* ó *églogas* que no se diferenciaban de los anteriores sino en que sus personajes eran pastores, cuyo objeto principal era exponer los afectos amorosos de los mismos por medio de una acción tan sencilla y de tan escaso movimiento, que apenas despierta interés alguno en los espectadores. Por último El *monodrama*, en el que no figura más que un personaje, y tiene por objeto exponer la situación dramática en que se halla

y la manifestación del estado de su conciencia, motivado por una acción pasada, que no se presenta al espectador: puede ser trágico ó cómico, pudiendo terminar en el primer caso con la muerte del personaje.

Fin.

INDICE.

Páginas

PRÓLOGO.	3
------------------	---

PRELIMINARES.

LECCIÓN 1. ^a	De la belleza.	5
— 2. ^a	De lo sublime.	6
— 3. ^a	De lo ridículo.	7
— 4. ^a	Del genio, del gusto y de la crítica.	8
— 5. ^a	Del arte.	9
—	De la RETÓRICA.	12

PARTE GENERAL.

— 6. ^a	Fuentes de la elocuencia.	15
— 7. ^a	Del estilo.	19
— 8. ^a	División del estilo.	20
— 9. ^a	Otras divisiones del estilo.	23
— 10. ^a	De los pensamientos.	25
— 11. ^a	Otras cualidades del pensamiento.	27
— 12. ^a	Del ritmo ó número oratorio y armonía del estilo	30
— 13. ^a	De los tropos ó traslaciones.	33
— 14. ^a	De los tropos en particular.	34
— 15. ^a	Continuación de los tropos.	36
— 16. ^a	De las figuras retóricas.	38
—	De las elegancias ó figuras de palabra.	39
—	Elegancias por adición ó supresión de palabras.	39
— 17. ^a	Elegancias por repetición.	41
— 18. ^a	Elegancias fundadas en la semejanza de los accidentes gramaticales.	44
— 19. ^a	Figuras de pensamiento.—Figuras pintorescas.	46
— 20. ^a	Figuras lógicas.	48
— 21. ^a	Figuras patéticas.	54
— 22. ^a	(Continuación)	59
— 23. ^a	Figuras oblicuas ó indirectas.	63

PARTE ESPECIAL.

— 24. ^a	Composiciones literarias en general.	66
— 25. ^a	De la oratoria.—Partes de que puede constar el discurso oratorio.	68
— 26. ^a	De las cualidades del orador.	72
— 27. ^a	Diversas clases de oratoria.	74

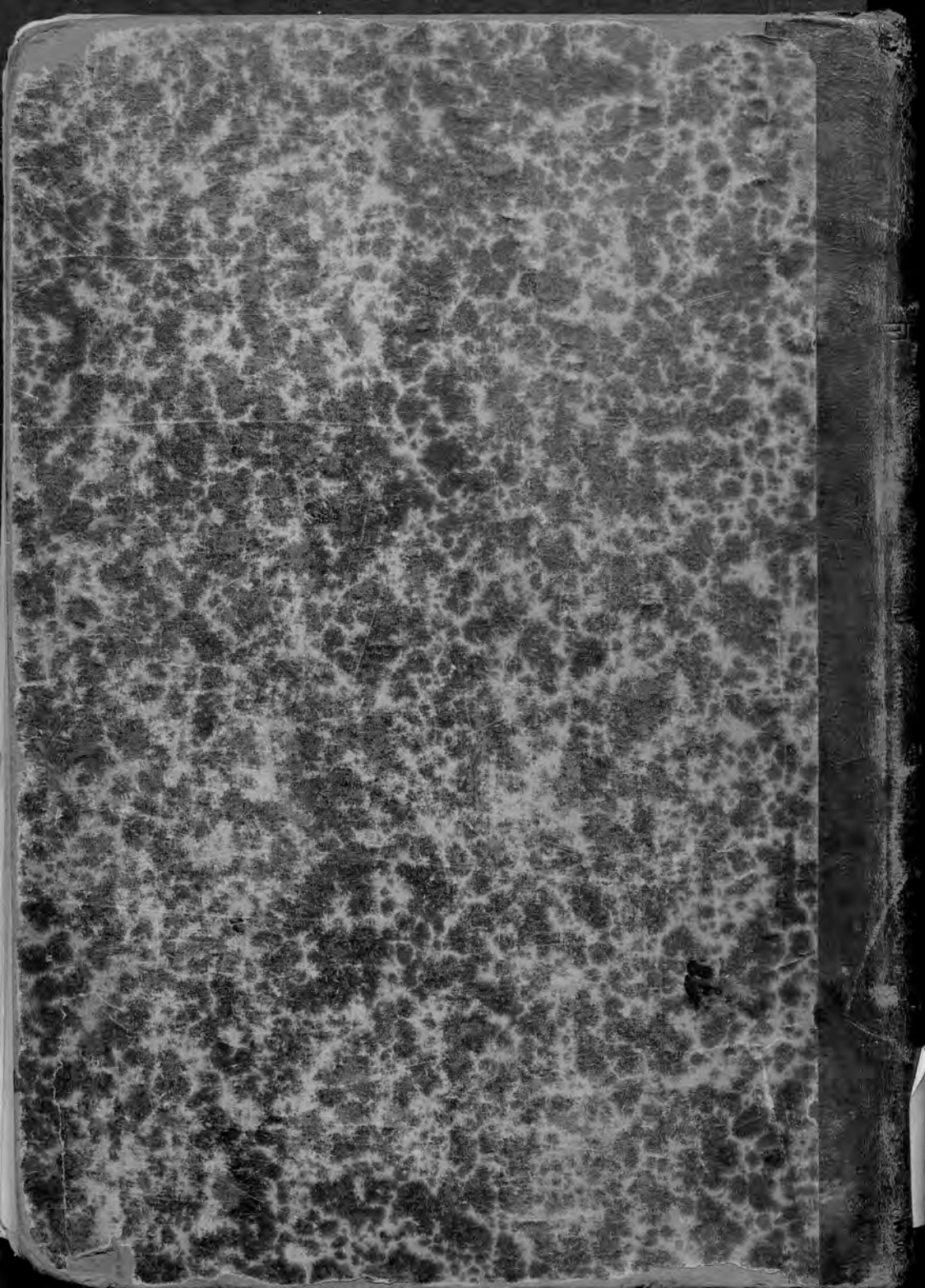
LECCIÓN	28. ^a	De la historia.	78
—	29. ^a	Especies subalternas de la historia.	80
—	30. ^a	Género didáctico.	81
—	31. ^a	De las cartas.	83
		De los artículos de periódico.	84
—	32. ^a	De la novela.	86
—	33. ^a	Diversas clases de novelas.	88
—	34. ^a	De la POÉTICA.	91
—	35. ^a	De los versos castellanos.	93
—	36. ^a	De los versos usuales en castellano.	95
—	37. ^a	Versos de arte mayor.	98
—	38. ^a	Combinaciones métricas castellanas.	100
—	39. ^a	(Continuación)	103
—	40. ^a	(Continuación)	106
—	41. ^a	Combinaciones métricas en asonante.	109
—	42. ^a	<i>Géneros poéticos.</i> —Poesía épica.	112
—	43. ^a	Clasificación de la poesía épica.	114
—	44. ^a	Poema épico-heróico.	115
—	45. ^a	De la epopeya.	117
—	46. ^a	Del poema épico burlesco.—Poemas épicos me- nores.	118
—	47. ^a	De la elegía.	120
—	48. ^a	De la sátira.	122
		De la epístola.	123
—	49. ^a	Poesía lírica.	124
—	50. ^a	Composiciones líricas imitadas de los antiguos.	127
—	51. ^a	De la poesía bucólica.	133
—	52. ^a	De la fábula ó apólogo.	134
—	53. ^a	Poesía dramática.	136
—	54. ^a	De la tragedia.	139
—	55. ^a	De la comedia.	142
—	56. ^a	Del drama propiamente dicho.	145
—	57. ^a	De la ópera ó melodrama.	147
—	58. ^a	De la zarzuela.—Composiciones dramáticas me- nores.	149

ERRATAS.

PÁGINA.	LINEA.	DICE.	DEBE DECIR.
6	27	esparteros	espartanos
14	20	Capmani	Capmany
17	28	lenguage	lenguaje
29	7 y 8	Parmeni6n	Parmenion
31	3	lisongea	lisonjea
37	7	se	si
37	35	parperum	pauperum
62	7	venti.	venti,
64	9	los cuchillos	las cuchillas
66	8	clasificaci6n puede	clasificaciones pueden
66	13	dirijir	dirigir
67	12	complexo	complejo
69	19	sobrecojen	sobrecogen
71	17	acojerse	acogerse
83	28	estiende	extiende
91	20	trae	traen
99	35	propotente	prepotente
122	24	muger etc.	muger,
126	4	dan	da







DS 84

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT