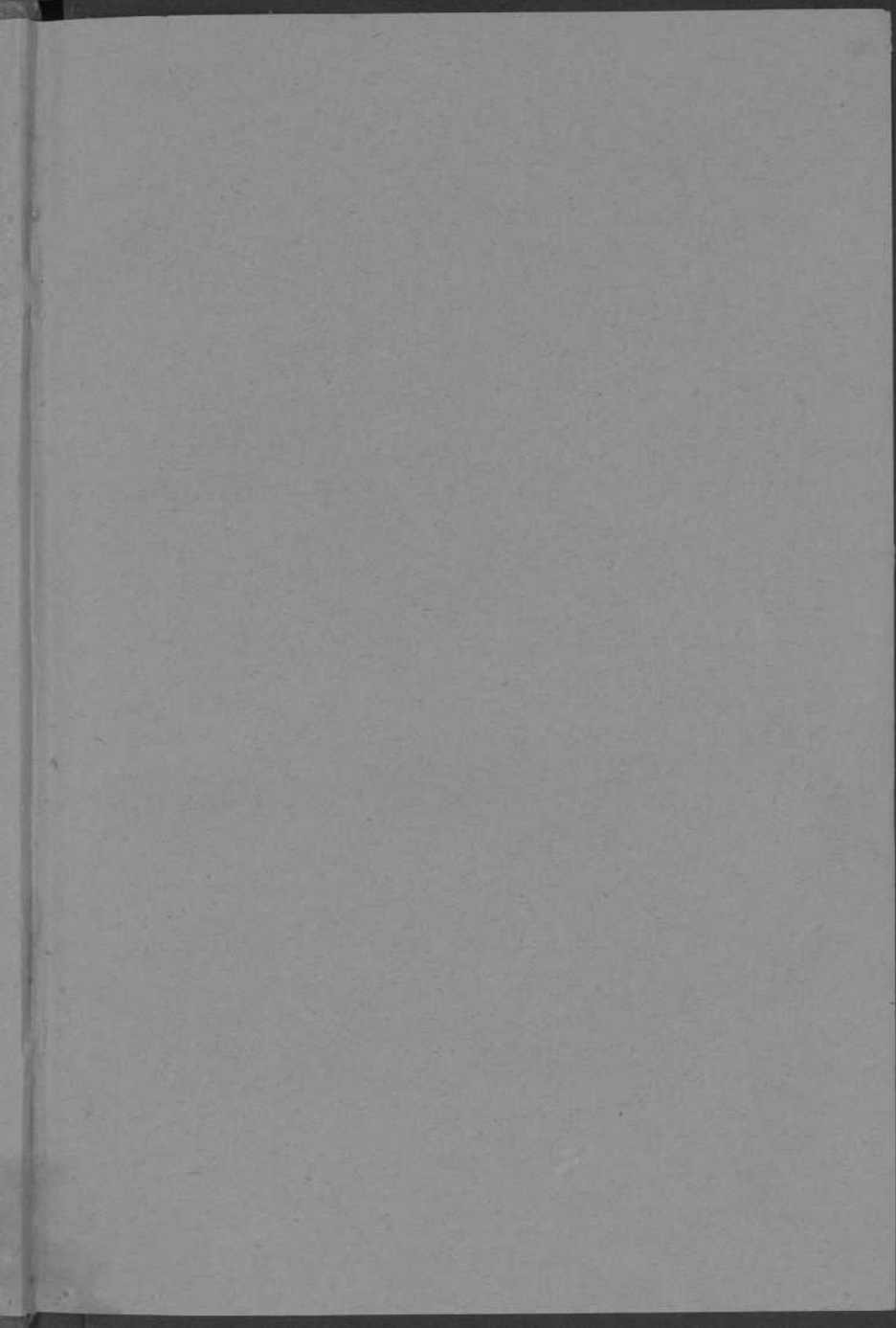
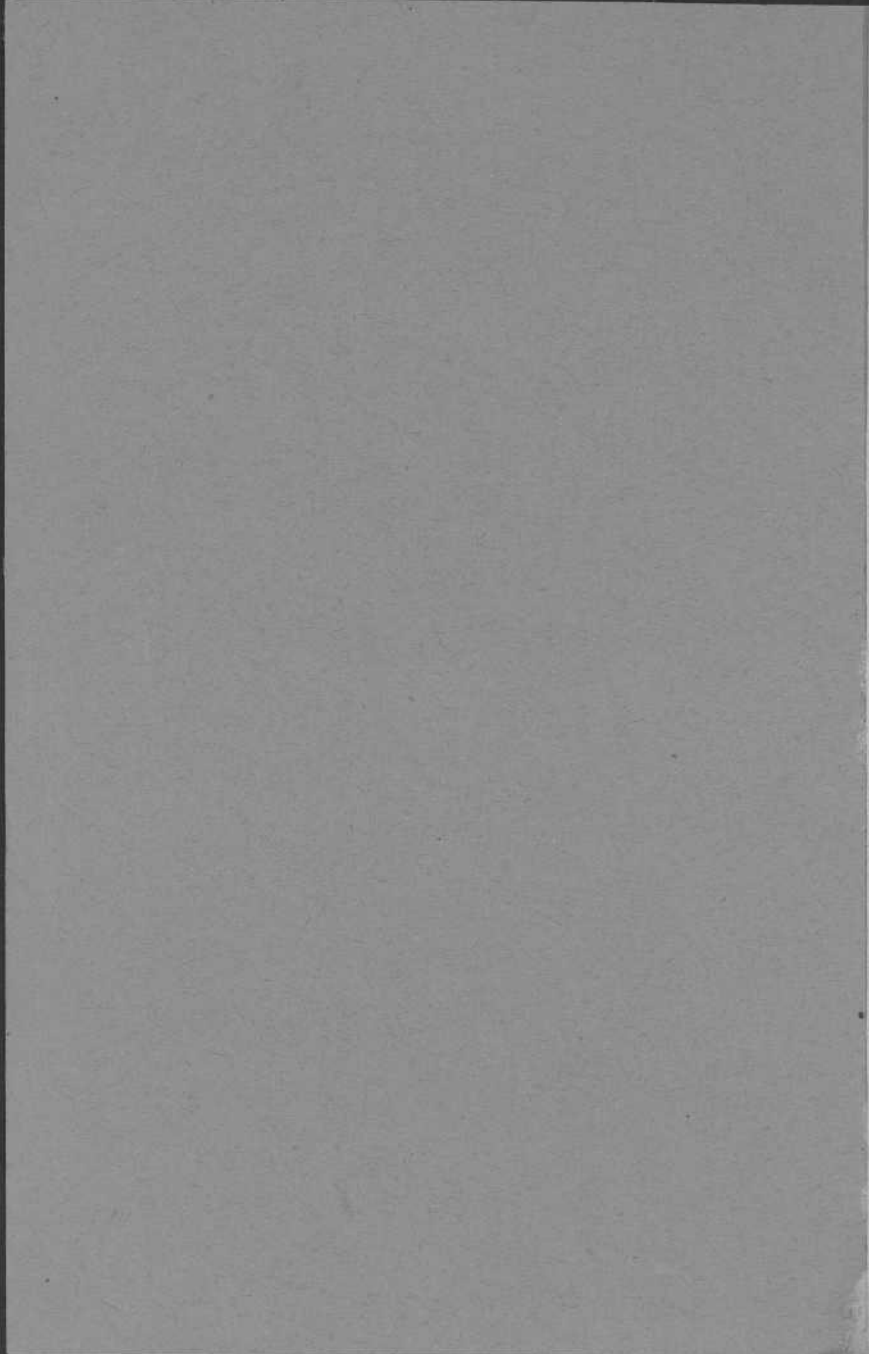


50

13750





LECCIONES ELEMENTALES

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

Ó SEA DE

LITERATURA PRECEPTIVA

POR EL DOCTOR

D. ÁNGEL MARIA TERRADILLOS

CATEDRÁTICO QUE FUÉ

Y ABOGADO DEL ILUSTRE COLEGIO DE MADRID

NOVENA EDICIÓN

MADRID

LIBRERÍA DE LA VIUDA DE HERNANDO Y C.^ª

calle del Arenal, núm. 11

Esta obra fué aprobada por el Consejo de Instrucción pública,
é incluida por el Gobierno en la lista de texto.

Es propiedad, y va contraseñada para los efectos que marca la ley.



Andrés Orcajo

Fontioso

AÑO 1911

Á LOS LECTORES.

Libros como el presente no necesitan de prólogo, ni pueden aspirar á elogios, ni á gloria ó reputación. Escritos para proporcionar á los principiantes el pronto y fácil estudio de *nociones elementales*, en tanto serán buenos y apreciables en cuanto bajo un sencillo y metódico plan, expongan con la mayor precisión y claridad las indispensables teorías sobre que versen.

Juzgue el lector si tan importantes condiciones reúne esta obrita; pues su redactor sólo debe manifestar que nada en ella hay de nuevo, sino el método y el sincero deseo de poner al alcance de las más tiernas inteligencias, las principales doctrinas y preceptos de la LITERATURA PRECEPTIVA.

Puede, sin embargo, asegurarse que los alumnos que la estudien con interés tendrán un guía no inseguro para manejar con provecho más adelante las obras magistrales de los reputados preceptistas.

En la presente edición se notará que se ha denominado RETÓRICA GENERAL á la *Primera parte*, que contiene las doctrinas, reglas y observaciones literarias aplicables *al arte de hablar y escribir* en general, cual-

quiera que sea el género, el asunto y estilo de la composición.

Igualmente se ha innovado el dominar RETÓRICA ESPECIAL á la *Segunda parte*, comprendiendo en ella, no sólo las teorías de la Oratoria, sino también las de la Elocuencia, aplicables á todo género de escrito en prosa.

Se han empleado indistintamente las palabras *orador* y *escritor*, porque los preceptos relativos á la Elocuencia hablada y escrita, se confunden é identifican la mayor parte de las veces: bastará un poco de atención para distinguir los casos en que pueda existir diferencia ó variedad entre las composiciones habladas ó escritas.

Se hubiera querido poder suprimir algunos términos de origen griego ó romano, con especialidad algunos que sirven para designar las figuras de Retórica (como también el simplificar sus teorías); pero la crítica y el uso, que los han sancionado y propagado, hacen indispensable su conocimiento; y no á todos es permitido cambiar el tecnicismo de las ciencias y de las artes.

Por lo demás, y sin pretensiones de ningún género, lícito le será al redactor desear que estas lecciones den tanto fruto cuanto ha sido el empeño y trabajo de ponerlas al alcance de los alumnos á quienes se consagran.

LITERATURA PRECEPTIVA.

INTRODUCCIÓN.

De la Literatura en general.

1. Idea de la literatura.—2. De las obras literarias.—3. Noción de la belleza.—4. Clasificación general de las obras literarias.—Científicas, morales, poéticas.—5. Concepto en que todas son del dominio de la literatura.

Se entiende por LITERATURA en general «la serie de estudios ó conocimientos de las obras *literarias*, por el aspecto de su *belleza*.» También se designa con la misma palabra «cualquier conjunto de obras como pertenecientes á una época ó nación, ó género determinado de ellas» (1).

2. Llámanse OBRAS ó composiciones literarias, en un sentido lato, «todas las producciones de la inteligencia humana manifestadas por medio de la palabra.»

—Estas producciones son «una ordenada serie de pensamientos manifestados por medio de un lenguaje conveniente á un fin preconcebido, é interesante á la humanidad».

—El uso aplica el nombre de *literarias* en un sentido más

(1) Se toma la palabra *Literatura* en la primera acepción cuando se dice: «Estudio, Literatura., En la segunda, al decir: «La Literatura antigua es la expresión del hombre físico, la moderna del hombre moral., «La Literatura griega es más espontánea que la latina., «La España es rica en Literatura dramática.,—La primera acepción es *subjetiva* y la segunda *objetiva*.

estricto, para designar únicamente aquellas *obras* cuyo fin directo es *deleitar* por medio de la belleza, y *otras* en las que la belleza entra como un auxiliar para conseguir otro fin distinto.

3. Entiéndese por *belleza* ó bello «todo lo que produce en el alma un placer puro y desinteresado»; es decir, un placer, no de los sentidos, sino del espíritu, el cual deleite ó recree honestamente al hombre (1).

4. Las obras literarias se distinguen atendido su fin, en tres grandes clases, denominadas: *científicas*, *morales* y *poéticas*; y por la forma de su lenguaje libre ó medido, en obras en *prosa*, en *verso* y *mixtas*.

Son *científicas* ó didácticas las que tienen por fin directo enseñar la *verdad*.—*Morales* (en las que entran las oratorias) las que se proponen persuadir ó mover al *bien*.—*Poéticas*, ó bellas letras, son las que tienen por fin directo deleitar por medio de la expresión de la *belleza* (2).

Se llaman obras en *prosa* las que están expuestas en un lenguaje libre ó suelto—en *verso* las que están escritas en lenguaje medido—y *mixtas* las que pueden emplear las dos formas.

5. Si bien todas tres clases entran en el dominio de la Literatura, en cuanto se refleje en ellas la belleza, no obstante, son objeto ó *materia especial* de los estudios literarios las denominadas poéticas ó *Bellas letras*; porque su fin inmediato es *realizar la belleza para deleitar ó recrear honestamente al hombre*.

(1) El concepto de la belleza se siente, no se explica, ni puede definirse. Por eso cuantas frases se han empleado para definirle son vagas é insuficientes para darle á conocer; así como es fácil hacerle sentir con presentar al hombre más rudo un objeto bello, por ejemplo una rosa, diciéndole: "Lo que te causa placer en esa flor se llama bello ó belleza." Por lo mismo se ha trabajado tanto para formar la ciencia del sentimiento de lo bello, que se llama *Estética*.

(2) En las científicas se dirige el autor principalmente á la inteligencia, en las morales á la voluntad, y en las poéticas á la imaginación y al sentimiento.

Las *morales* y *oratorias* entran en el dominio de la Literatura en la parte que la Poesía da vida y esplendor á la Elocuencia; y las propiamente *didácticas*, en lo relativo á su forma artística, que también exige algunas condiciones literarias.

Partes ó ramas de la Literatura.

4. Enumeración de ellas.—2. Materia de la filosófica.—3. De la preceptiva ó arte literaria.—4. De la histórica.—5. Orden en que debieran estudiarse.—6. Parte que abraza esta obra.—7. Su división y materias que comprende.

1. El estudio completo de la literatura abraza tres series de conocimientos distintos, que dan origen á dividirla en tres grandes ramas ó partes, que podemos denominar:—Literatura filosófica, preceptiva é histórica, ó sea CIENCIA, ARTE y CRÍTICA literaria.

2. *Ciencia* literaria (denominada Estética), es una serie de verdades y principios relativos á la belleza, sus causas y manifestaciones. Las teorías de la Estética son además el fundamento de todas las bellas artes.

3. El *Arte* literario (denominado inexactamente Retórica y Poética) es una serie de doctrinas y preceptos relativos al conocimiento y composición de toda obra literaria.

4. La *Crítica* (historia literaria) es una serie de estudios que tienen por objeto examinar y juzgar el mérito de las obras producidas en diferentes épocas y naciones.

—Estos estudios dan origen por su vasta extensión á las diferentes asignaturas que en la carrera de las Letras se distinguen con los nombres de Literatura Griega, Latina, Española, Francesa, etc.

5. Para estudiar con sólidos fundamentos y acertado método la Literatura, debiera empezarse por la parte *científica* ó *filosófica*, que fundamenta el *arte*; continuar con las

teorías de éste, pasando des puésá la *crítica* de las producciones literarias de las diversas nacionalidades.

6. El presente Tratado se ocupará exclusivamente de Literatura preceptiva ó arte literaria, que por razón de método se expondrá en tres partes ó tratados, que denominaremos:

RETÓRICA GENERAL, ó sea ELOCUCIÓN.

RETÓRICA ESPECIAL, ó sea ELOCUENCIA.

POÉTICA, ó sea POESÍA.

7. La primera comprende las teorías comunes á todas las composiciones.

La segunda, las teorías especiales á las composiciones en prosa.

La tercera, las especiales á las composiciones en verso.

PRIMERA PARTE.

RETÓRICA GENERAL, ELOCUCIÓN, LENGUAJE.

PRENOCIONES.

De la Retórica en general (Lección 1.^a).

1. Acepcciones de la voz Retórica.—2. Preferencia entre sus definiciones.—3. División de la Retórica.—4. Tratados en que la expusieron los antiguos.—5. En que debe exponerse hoy día.—6. Ciencias en que se funda la Retórica.

1. La palabra RETÓRICA, en su acepción más lata, se define desde muy antiguo «*El arte de bien decir*», ó sea una colección de preceptos que conducen á emplear la palabra convenientemente á un fin propuesto.

—Muchos preceptistas antiguos y modernos, limitan la idea de la Retórica definiéndola: «*El arte de bien decir para persuadir*» ó sea un conjunto de reglas para componer el discurso oratorio (1).

2. Es preferible la primera definición por más exacta y adecuada, puesto que las teorías de la buena Elocución son necesarias siempre que se emplea la palabra con un fin de-

(1) Varias otras definiciones de la Retórica se hallan en respetables preceptistas antiguos y modernos, refutadas las más originales por el célebre Quintiliano; pero es de notar que, definiéndola este clásico preceptista «El arte ó ciencia de bien decir», incide en la inconsecuencia de aplicar todas sus teorías al exclusivo objeto de formar oradores.

terminado; y por lo tanto, no pueden ser exclusivas del arte y obras oratorias (1).

3. Para conciliar y aun respetar las dos acepciones de la palabra Retórica, puede adoptarse la división del arte retórico, en *general y particular*.

—La *general* (arte de bien decir) debe comprender «las teorías de la buena Elocución» como aplicables á toda clase de composiciones.

—La *particular* (arte de bien decir para persuadir) debe exponer «las teorías de la Elocuencia» como aplicables, no sólo á las composiciones oratorias, sino también á todas las escritas en prosa, cuyo objeto sea la instrucción.

4. Los antiguos expusieron la Retórica en cuatro tratados que denominaron: *Invención, Disposición, Elocución y Pronunciación*. Se fundaron en que para la producción del discurso necesita el orador: 1.º Hallar ó *inventar* lo que ha de decir: 2.º *Disponerlo* bajo un plan ordenado: 3.º *Revestirlo* de un lenguaje conveniente al asunto; y 4.º *Pronunciarlo* de la manera más eficaz ante un auditorio.

5. Considerada la Retórica general como «Teoría de la buena Elocución», debiera seguir el mismo orden de tratados, prescindiendo del cuarto, exclusivo de la Oratoria; puesto que *pensar, ordenar y expresar* son operaciones consecutivas é indispensables en toda clase de escritos.

6. Las bases ó fundamentos de la Retórica son la Lógica y la Gramática; tres artes hermanas, sin cuya perfecta unión y acertada aplicación de sus reglas es imposible producir bien ninguna obra literaria.

En efecto: si una composición es una ordenada serie de *pensamientos* manifestados por medio de un *lenguaje* conveniente á un fin propuesto,

La *Lógica*, que enseña á bien pensar, debe dar el *pensamiento* ó fondo;

La *Gramática*, que enseña á bien hablar, el *lenguaje* ó forma;

Y la *Retórica*, enseñar á emplear bien uno y otro para decir á propósito mediante una *acertada Elocución*.

(1) El hecho de comprobar todos los preceptistas con ejemplos de toda clase de obras (en prosa ó verso) las teorías de la Elocución, es una prueba incontestable de que este Tratado no es exclusivo de la oratoria ó retórica particular.

De la Elocución en general (2.^a).

4. Aceptaciones de la palabra elocución.—2. De la dicción, locución y estilo.—3. Clases de Elocución.—4. Sus elementos constitutivos.—5. Pensamiento, lenguaje.—6. Aspecto por el que los estudia la Elocución.—7. Orden metódico del tratado.

1. *Elocución*, en sentido general, es «la manifestación del pensamiento mediante el lenguaje oral.»—En sentido más estricto y literario es «el acomodamiento del lenguaje más conveniente á la expresión de pensamientos preconcebidos (1).»

—Significase también con la palabra Elocución «el tratado de las teorías del *buen lenguaje*;» tratado que algunos denominan con impropiedad «Teorías del *estilo*.»

2. Confúndese con frecuencia las voces *elocución y estilo*; así como se emplean con vaguedad las de *dicción y locución*. Para usarlas con propiedad debe tenerse presente que en toda Elocución entran como elementos externos la dicción, la locución y estilo.

—La *dicción ó locución* es el lenguaje empleado para la expresión del pensamiento; y *estilo* es la manera peculiar de emplearle. La primera es un elemento esencial y fijo, y el segundo accidental y variable.

3. Divídese la Elocución por algunos preceptistas en *prosaica, poética, oratoria, histórica* y aun *filosófica*; con lo que indican que cada clase de escritos exige elección de lenguaje y estilo, acomodados al carácter especial de sus pensamientos y objeto.

4. Los elementos constitutivos de la Elocución son: el pensamiento como *fondo*, y el lenguaje como *forma* ó vestido; agregándose el estilo como una *modificación* de la forma: ó sea, lo que se intenta decir, las palabras con que se dice, y la manera especial de decirlo.

—Entendemos por *pensamiento* la serie de operaciones del alma cuando siente, conoce ó quiere; ó sea «todo cuanto el hombre intenta manifestar cuando habla ó escribe.»

(1) Esta segunda definición interpreta, á nuestro parecer, la idea que de la Elocución nos presentan, entre otras, dos autoridades respetables.

“*Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum acomodatio.*” (Cicerón, *ad Her.*, 1, 2).

“*Elocución.*—Colocación y distribución de las palabras y sentencias.”—(*Diccionario de la Academia.*)

—*Lenguaje* oral es la colección de sonidos de que nos valemos para expresar el pensamiento. Y dicese *lenguaje oral* para distinguirlo de otras colecciones naturales ó artificiales, llamadas también *lenguaje*, como la *música*, el *baile*.

—Llamamos *estilo* á cualquier carácter predominante, pero variable en los escritos.

5. La elocución estudia el pensamiento y el lenguaje únicamente bajo el aspecto de todas las formas ó modificaciones que pueden darles gracia y belleza.—Presupone el estudio fundamental de la Lógica y la Gramática, ó suple los precedentes indispensables; porque una perfecta Elocución exige *pensar* bien y conocer todo el *artificio* del lenguaje para poder dar al conjunto expresado su más *adecuado* embellecimiento.

6. El tratado de la Elocución debe exponer en orden metódico:

- 1.º Los elementos lógicos y literarios del pensamiento.
- 2.º Los del lenguaje, su estructura y ornato.
- 3.º Las condiciones literarias del pensamiento.
- 4.º Las que se exigen para el buen lenguaje.
- 5.º Las de un buen estilo en todas sus variantes.
- 6.º Las formas generales empleadas en los escritos.

CAPÍTULO I.

Elementos del pensamiento (3.^a).

4. Elementos lógicos del pensamiento.—2. Noción de la idea. Juicio. Raciocinio. Ejemplos.—3. Divisiones de las ideas.—4. Subdivisiones indispensables para el análisis del lenguaje.—5. Divisiones de los juicios.—6. De los raciocinios. Ejemplos.

1. Los elementos del pensamiento, según los lógicos, son: LAS IDEAS, que unidas forman los JUICIOS, que enlazados producen los RACIOCINIOS.

—De la serie ordenada de los raciocinios resulta el *discurso*; y de la de los discursos la producción de la obra *literaria*.

2. *Idea* es la representación de un objeto en el alma; *juicio*, la afirmación ó negación de relaciones entre las ideas; *raciocinio*, la afirmación de la relación entre los juicios.

Ejemplos. Si me represento en mi interior *una torre* y luego percibo que es *alta*, tengo dos ideas. Si después afirmo que *la torre es alta*, formo un juicio. Y si de esto deduzco, *luego domina mucho terreno*, produzco un raciocinio.

3. Entre las varias clases de ideas que admiten los lógicos, se hace indispensable para analizar el lenguaje, conocer las que establecen por razón de su objeto, que son: ideas de *substancia*, de *modo* y de *relación*, según que se refieren á seres ó substancias, cualidades ó modificaciones, ó meras relaciones.

Ejemplo: En la expresión: *El camino de la virtud es estrecho*, camino y virtud representan ideas de substancia; *estrecho*, de modo, y *de*, una relación entre camino y virtud.

4. Subdivídense las ideas de substancia: 1.^o, en *individuales* y *generales*, por el número de seres que comprenden; y 2.^o, en *físicas* y *metafísicas*, por la naturaleza de los seres á que se refieren.

Así *Moisés*, *Jerusalén*, representan ideas individuales; *hombre*, *ciudad*, generales; *sol*, *estrellas*, físicas; *Dios*, *alma*, metafísicas ó espirituales.

Las ideas de modo son ó *determinativas* ó *calificativas*, según que se refieren á la extensión ó á las cualidades de los seres; y las calificativas se denominan *concretas* ó *abstractas*, según que se consideran *unidas* ó separadas de las substancias.

En la expresión *este niño es dócil*, *este* anuncia la extensión de la idea *niño*, y *dócil* una cualidad del mismo. Y en la expresión *la docilidad del niño le hace amable*, *docilidad* representa una abstracción, y *amable* una cualidad concreta.

Las ideas de relación son muchas y de difícil clasificación, porque abrazan los múltiples aspectos con que el entendimiento enlaza las ideas y los juicios.

5. Los juicios se dividen en *afirmativos* y *negativos*, según que afirman ó niegan la relación de las ideas.

Ejemplos. Juicio afirmativo: *Pedro es español*; negativo: *Pedro no es cobarde*.

6. Los raciocinios se dividen en *inductivos* y *deductivos*, según que de varios juicios particulares se deduce uno general, ó de uno ó más generales se infiere un particular.

Ejemplo de inducción. El labrador, el artesano, el comerciante para el bien del país trabajan; por consiguiente, toda industria es útil y necesaria.

De deducción. Todo industrioso trabajador es digno de consideraciones; por tanto, no deben ser despreciados el rústico agricultor, ni el humilde zapatero.

(El profesor ampliará las nociones de esta lección cuando estime oportuno, especialmente si los discípulos no han estudiado Lógica.)

Aspecto literario de los pensamientos (4.^a).

4. Carácter literario de los pensamientos.—2. Nociones de los sentimientos, afectos, pasiones, emociones.—3. Noción de las imágenes.—4. Valor relativo de los pensamientos, sentimientos é imágenes en las obras literarias.

1. Aparecen los pensamientos ya con carácter literario, cuando están modificados por *sentimientos*, *afectos* y *pasiones* ó realzados por el brillo de las *imágenes*. Sólo así llegan á ser rasgos ó conceptos de belleza, cuya fiel expresión es el fin del arte.

2. Algunos autores comprenden bajo el nombre de *senti-*

mientos, y otros con el de *afectos* (1), todas las modificaciones internas del alma, productos de la sensibilidad; pero cada una de estas palabras, así como la de *pasión*, designa una modificación distinta.

—Se denominan *sentimientos*, en general, las modificaciones agradables ó desagradables que por hechos internos experimenta pasivamente el alma; por ejemplo: la *alegría*, la *tristeza*, el placer y el dolor moral, son sentimientos.

—Se deben denominar *afectos* los movimientos activos de simpatía ó antipatía que siente el alma hacia los objetos que le han causado placer ó dolor; así, por ejemplo, la *benevolencia* y la *malevolencia* son, además de sentimientos, afectos.

—Se da el nombre de *pasiones* á los afectos que agitan violentamente al alma, arrastrándola hacia los objetos ó alejándola de ellos; por tanto, el *amor* y el *odio* son pasiones.

—Los movimientos vivos, pero transitorios, de los sentimientos, afectos ó pasiones, se llaman emociones.

3. Se denominan *imágenes*, en general, los retratos que se traza el alma de los objetos reales, ó se finge por la fantasía.

—En literatura se llama especialmente imágenes las formas de lenguaje, que bajo el aspecto de objeto físico, representan otro metafísico ó espiritual; viniendo á ser la imagen un velo material de la idea (2).

Se dice, por lo tanto, que una expresión forma ó es una imagen, cuando pinta alguna cosa al espíritu. No hay, pues, imagen en la expresión: *Estaba el hombre furioso*; pero sí la hay diciendo: *Estaba hecho un tigre*.

4. La *exactitud* en las ideas, la *seguridad* de los juicios y la *fuerza* en los raciocinios son el primer mérito del escri-

(1) Las diversas clasificaciones que de los sentimientos, afectos y pasiones hacen los filósofos, son objeto de la Psicología, formando el estudio más delicado y profundo de los fenómenos del alma; cuyo estudio es indispensable para el conocimiento del corazón humano, que es la primera condición de muchas obras literarias.

(2) Al exponer los precedentes lógicos del pensamiento, nos hemos concretado, hasta ahora, á lo puramente indispensable para proceder al análisis del lenguaje. El profesor ampliará estas nociones según lo estime conveniente, atendida la edad ó la preparación que note en sus discípulos; del propio modo que se irán desenvolviendo, según se estime necesario, para exponer las demás teorías de la Elocución.

tor, pudiendo ellas solas dar un valor real á la composición literaria.

Pero esta quedará fría si el escritor no sabe vivificarla por el *calor* de los sentimientos, la *animación* de los afectos y el *fuego* de las pasiones. Aun así quedará incolora la composición si el autor no sabe abrillantarla con el *resplandor* de las imágenes, que vienen á ser el *ropaje embellecido* del *pensamiento animado*.

CAPÍTULO II.

Elementos del lenguaje (5.^a).

1. Constitutivos del lenguaje.—2. Definición de la voz ó palabra.—
3. Su clasificación lógica.—4. Gramatical.—5. Definición exacta de cada clase de palabras.—6. Observaciones.—7. Método de análisis de las palabras.

1. Los elementos del lenguaje oral son las *palabras*, que enlazadas forman las *oraciones*, que combinadas producen las *cláusulas*; así como el enlace de éstas constituye la *estructura* del lenguaje.

Estos tres elementos del lenguaje son á su vez *expresión* de las ideas, juicios y raciocinios, elementos del pensamiento.—Y así como de los raciocinios combinados resultan el discurso y la obra *literaria concebida*, de la combinación de las *cláusulas* resultan igualmente el *discurso* y obra *literaria expresada* por escrito ó de la palabra.

1. De las voces ó palabras.

2. Voz ó palabra «es la expresión ó signo oral de una idea».—Llámase *término* en Lógica, *dicción* en Retórica, y *vocablo* en general.

3. Las palabras consideradas lógicamente se dividen en *términos sustantivos*, *modificativos* y *conexivos*, según que respectivamente significan ideas de *sustancia*, de *modo* ó de *relación*. Así en la expresión:

Hombre contento con poco dinero, *hombre* y *dinero* son sustantivos; *contento* y *poco* modificativos, y *con*, relativo ó conexivo.

4. Los gramáticos clasifican las palabras con poco fundamento lógico, y las definen con mucha vaguedad, si no con errores. La clasificación más fundada admite las ocho clases siguientes: nombre y pronombre (sustantivos); ar-

ticulo, adjetivo y adverbio (modificativos), verbo, preposición y conjunción (conexivos).

5. *Nombre* es el signo de la idea de un ser ú objeto.—*Pronombre*, el de su personificación al juzgar de ellos.—*Artículo*, el de la extensión en que se toma una idea.—*Adjetivo* es el signo de la cualidad ó accidente de un ser.—*Verbo*, el de la atribución de una cualidad con relación de tiempo.—*Adverbio*, el de una modificación circunstancial.—*Preposición*, signo de relación entre ideas.—*Conjunción*, entre juicios.

6. Debe observarse:

1.º Que algunos gramáticos consideran erróneamente al participio como una clase distinta de palabras, siendo sólo un modo del verbo.

2.º Que llaman palabra á la interjección, siendo sólo una voz irreflexiva que expresa por lo general un afecto.

3.º Que se tiene á la conjunción por parte de la oración, siendo sólo un enlace de ellas.

4.º Por último, que no es indiferente en Retórica el aceptar y usar clasificaciones y definiciones vagas, y aun erróneas; porque ya se trata en ella de la acertada elección y aplicación de cada palabra á su idea.

7. TABLA PARA ANALIZAR LAS PALABRAS.

	Lógica.	Gramatical.	Ejemplos.
PALABRAS (Ideas).	SUSTANTIVAS (Seres).	Nombre.....	hermano
		Pronombre....	yo
	MODIFICATIVAS (Cualidades ó accidentes).....	Artículo.....	el
		Adjetivo.....	ofendido
		Adverbio.....	ahora
		Verbo.....	sufro
	CONEXIVAS	Preposición....	con (resignación)
		Conjunción....	y (callaré).

2. Clasificación literaria de las palabras (6.^a).

1. Fundamento de esta clasificación.—2. División por su origen ó procedencia. Castizas, extranjeras, etc.—3. Por la significación que tienen. Propias, trasladadas, etc.—4. Por el uso que se hace de ellas. Corrientes, anticuadas, nuevas, etc.—5. Ejemplos de todas.

1. Los literatos consideran en las palabras, además de su valor ideológico y gramatical: 1.º Su origen ó procedencia. 2.º La significación que tienen. Y 3.º el uso que de ellas se hace, hablando ó escribiendo.

2. Por razón de su *origen*: las distinguen en voces *castizas* y *extranjeras*, según que proceden del propio idioma ó de un extraño.—Al uso de las extranjeras denominan *barbarismos*, y también al de las castizas sin corrección gramatical.

Así, cuando el vulgo dice *hespital*, *junte*, *conozgo*, comete barbarismos; y lo son también las palabras *soirée*, *toilette*, que, procediendo del idioma francés, se llaman *galicismos*.

3. Por razón de su *significación*: se las denomina propias, trasladadas, equívocas, homónimas, sinónimas. Son voces *propias* las que designan las ideas para que fueron inventadas, y no ha variado el uso; y *trasladadas* las que se emplean en una acepción distinta de su significación primitiva.

En la expresión *eres, niño, una mariposa*, la voz *mariposa* está trasladada; las demás están en el sentido propio.

—*Equívocas*, ó términos equívocos, son los que pueden tomarse en diversas acepciones; como la palabra *sierra*, que puede significar una *herramienta* y una *cordillera* de montañas.

—*Homónimas* son las equívocas que, procediendo de distintas raíces, se pronuncian ó escriben igualmente en algunos casos; por ejemplo, *amo*, *velo*, que pueden ser nombres ó verbos.

—*Sinónimas*, ó sinónimos, son distintas palabras que significan una misma idea principal, pero cada una con algo accesorio; por ejemplo, *pelo*, *bello*, *barba*, *cabello*.—*Espíritu*, *alma*, *ánimo*.

4. Por razón del *uso*: se distinguen en corrientes, anticuadas y nuevas, comunes, técnicas, cultas y poéticas.

—*Voces corrientes* son las que están en actual *uso* con la

sanción de las personas doctas y del Diccionario de la lengua.

—*Anticuadas*, ó desusadas, son las que, habiendo pertenecido á la lengua, han dejado de usarse, sustituyéndolas otras; por ejemplo, *ahora*, *lueño*, *viandante*, *enseñades*, sustituidas por ahora, lejos, viajero enseñáis.

El empleo de las palabras anticuadas se llama *antiquismo* ó *arcaismo*, es decir, afectación de la antigüedad.

—*Nuevas* son las palabras recién introducidas en la lengua: por ejemplo, *amoroso*, *financiero*, *ferrocarril*, *fotografía*, *telegrama*.—El uso, motivado ó inmotivado, de estas voces, se llama *neologismo*.

—*Técnicas* son las consagradas á objetos de ciencias ó artes; por ejemplo: *Termómetro*, *hipotenusa*, *dialogismo*, *eclíptica*, *zodiaco*.—El uso de estas palabras, fuera de su objeto, se llamó *pedantería* ó afectación de ciencia ó arte.

—*Cultas* se denominan ciertas palabras tomadas de lenguas muertas, y que, no siendo de uso común, se comprenden sólo por las personas que conocen dichas lenguas; por ejemplo: *súbito*, *vacuo*, *epilogar*.

Se conocen en que hay otras corrientes y comunes que significan lo mismo; por lo que su empleo se denomina irónicamente *cultismo* ó *culteranismo*; es decir, afectación de cultura.

—*Poéticas* se denominan ciertas palabras que sólo pueden emplearse en poesía; por ejemplo, *argentífero*, *coruscante*, *frutecido*, *flamígero*.

3. De la oración ó frase (7.^a).

1. Noción de la oración, proposición, frase.—2. Sus elementos esenciales y accidentales.—3. Idea del sujeto y atributo.—4. De los modificativos, complementos y conexivos.—5. Palabras que desempeñan estos oficios.—6. Observaciones para su análisis.

1. ORACIÓN en Gramática, proposición en Lógica, y frase en Retórica, «*es el enunciado ó expresión oral del juicio.*» Pero si bien las tres palabras significan una misma idea fundamental, la voz *oración* se refiere á los elementos gramaticales de la expresión; la *proposición* á los elementos lógicos, y la *frase* á la diversa estructura que puede recibir la oración, sin variar de pensamiento.

2. Los gramáticos admiten dos elementos esenciales en la oración, llamados *sujeto* y *atributo*: los lógicos tres, que

denominan *sujeto*, *cópula* y *predicado*. Unos y otros admiten tres accidentales, á saber: *modificativos*, *complementos* y *conexivos*.

Se llaman esenciales los primeros, porque sin ellos, explícitos ó implícitos, no puede haber oración, y accidentales los segundos, porque pueden entrar ó no en ella.

3. *Sujeto* es la palabra que representa la idea de que se afirma ó niega otra; y *atributo* la que enuncia la idea afirmada ó negada. Así, por ejemplo, en la oración *Pedro estudia*, Pedro es el *sujeto* y estudia el *atributo*.

—Para convertirla en proposición lógica se descompone el atributo *estudia*, diciendo: *Pedro es estudiante*, y aparecen expresados los tres elementos del juicio, siendo *Pedro* el sujeto, y *es* la *cópula* ó *conexivo* del predicado *estudiante*.

4. *Modificativo* es toda palabra que designa las ideas de cualidad referidas al sujeto ó atributo. *Complemento*, toda palabra que se une á otra para completar (directa, indirecta ó circunstancialmente) la expresión de una idea compleja, formada de varias simples. *Conexivo* es toda palabra que expresa la relación que suponemos existe entre otras dos ideas ó juicios.

5. Funcionan como sujetos y complementos los *nombres* y *pronombres* y toda palabra sustantivada.—Como modificativo, los *adjetivos*, *artículos*, *adverbios* y toda palabra tomada en sentido calificativo.—Como atributos, todos los *verbos* excepto el *sustantivo*, que funciona como conexivo. Finalmente, ejercen el oficio de *conexivos* las *preposiciones* relacionando palabras, y las *conjunciones* enlazando oraciones.

6. Como pocas veces aparecen las oraciones con los dos solos elementos esenciales, formaremos para su análisis dos grupos: uno de las palabras que no se asocian para expresar la idea compleja de que se afirma algo; y otro de las que comprendan todo lo que se afirme ó niegue.—El primer grupo será el *sujeto* y el segundo el *atributo*.

En el primer grupo señalaremos la palabra principal de las asociadas, denominándola *supuesto* del sujeto; haremos lo mismo en el segundo grupo, denominando á la palabra principal *atributivo*.

En seguida se irá indicando, por el orden en que estén construídas las palabras, el oficio que cada cual desempeñe, como vemos en la siguiente:

TABLA DE ANÁLISIS LÓGICA DE LA ORACIÓN.

SUJETO.....	{ El..... modificativo determinativo.
	{ <i>temor</i> <i>Supuesto</i> del sujeto.
	{ reverente..... modificativo.
	{ de..... conexivo de ideas.
ATRIBUTO.....	{ Dios..... complemento.
	{ <i>conduce</i> <i>atributivo</i> del atributo.
	{ infaliblemente..... complemento circunstancial.
	{ el..... modificativo determinativo.
	{ entendimiento..... complemento <i>objeto</i> .
	{ á..... conexivo de ideas.
	{ la... modificativo determinativo.
	{ sabiduría..... complemento <i>término</i> .

4. Clasificación literaria de la oración (8.^a).

1. Carácter literario de las frases.—2. División de ellas por este carácter.—3. Frases elípticas, pleonásticas, directas, inversas.—4. Expositivas, interrogativas, admirativas.—5. De sentido literal é intelectual.—6. Ejemplos.—7. Utilidad de esta nomenclatura.

1. Aparecen las frases con algún elemento *retórico* desde que se nota en ellas cualquier *licencia gramatical*; y toman verdadero carácter *literario*, cuando ya contienen cualquier *rasgo* considerado como medio de *ornato* del lenguaje.

2. Distingúense las frases por estos diversos conceptos con los nombres de elípticas y pleonásticas-directas é inversas-expositivas, interrogativas y admirativas, de sentido literal y figurado.

3. Son frases *elípticas* las que suprimen alguna de las palabras que exige el rigor gramatical, para dar á la expresión concisión ó viveza.—*Pleonásticas*, las que llevan palabras al parecer sobrantes para el sentido, pero que agregan fuerza á su expresión.

—Son *directas* las frases que siguen el orden artificial que establece el gramático para la expresión lógica de las ideas.—*Indirectas*, las que expresan el juicio siguiendo el orden con que se sienten ó conciben las ideas.—En las *directas* se busca la exactitud de la expresión, y en las *indirectas* la elegancia ó vigor de la frase.

4. Son *expositivas* las frases que enuncian simplemente el juicio; *interrogativas*, las que le enuncian con cierta especie de duda; *admirativas*, las que expresan algún afecto, en

forma elíptica las más veces.—Las interrogativas dan vigor, y las admirativas calor afectuoso á la expresión.

5. Se llaman *de sentido literal* las que tienen un solo sentido, y *de sentido intelectual* las que pueden entenderse en dos sentidos, de los cuales uno es rasgo que embellece el pensamiento.

EJEMPLOS.

6. FRASES ELÍPTICAS.—Dicen, truenas, ¡silencio! ¡Qué horror!

PLEONÁSTICAS.—Sube arriba y míralo con tus propios ojos.

Directa.—Las obras del Criador son maravillosas en todo.

Inversa.—Maravillosas en todo son las obras del Criador.

EXPOSITIVA.—Murió Jesús en una Cruz como un malhechor.

INTERROGATIVAS.—¿Qué sería ver al Salvador en el lugar que para un malhechor es afrentoso? ¿Quién no se ahoga en este mar de tanta impiedad?

ADMIRATIVAS.—¡Oh alteza de caridad! ¡Oh grandeza de misericordia!

DE SENTIDO LITERAL.—«*Eres un Cid*» aplicado á un valiente.

DE INTELECTUAL.—Si se aplica á un cobarde.

7. El conocimiento perfecto de estas diversas formas pone al escritor en disposición de apreciar:

1.º La *variedad* que puede recibir la frase por las licencias gramaticales y giros de construcción admitidos en la lengua.

2.º La *riqueza* que esta variedad proporciona para embellecer las expresiones.

3.º El recurso de la libertad en las construcciones para hacer armonioso el lenguaje.

Sirva el siguiente modelo para elegir entre las frases que pueda admitir una oración, la más graciosa, enérgica ó armoniosa.

Variantes de frase.

La aflicción es el sustento del corazón perverso.

Es el sustento del corazón perverso la aflicción.

El sustento del corazón perverso es la aflicción.

Del corazón perverso es la aflicción el sustento.

Variantes con vigor de afectos.

¿El sustento del corazón perverso es la aflicción?

¿Que es la aflicción el sustento del corazón perverso!

Variantes con armonia construida en verso.

Del perverso corazón,

El sustento es la aflicción.

(El gusto y buen oído eligen.)

De la cláusula (9.^a).

1. Definición.—2. Sus clases.—3. Definiciones de la simple, compuesta, cortada, periódica.—4. Período.—5. Ejemplos.—6. Reglas para su uso.—7. Condiciones de una buena cláusula.

1. CLÁUSULA «es una locución que encierra un pensamiento más ó menos complejo, formando sentido completo.»

—Llámanse también *sentencia* ó *período*; pero la voz *sentencia* se refiere especialmente al pensamiento encerrado, y la de *período* significa una estructura especial de la cláusula (1).

2. Se distinguen las cláusulas por su extensión, en cortas y largas, y por su *forma*, en simples y compuestas; subdividiéndose estas últimas por su *estructura*, en cortadas, periódicas y períodos.

3. Cláusula *simple* es la que encierra una sola frase principal, que, si lleva accesorias, se denominan *incisos*. *Compuesta*, la que incluye varias frases principales, que se denominan *miembros*.—*Sueltas* son las compuestas cuyos miembros no están ligados por conjunciones ó relativos.—*Periódicas*, las que llevan unidos sus miembros por dichos conjuntivos expresos.

4. *Período*, en su acepción propia, no es cualquier cláusula, sino la construída formando dos partes: una que deja suspenso el sentido (llamado *protasis* ó principio) y otra que le termina (*apodosis* ó conclusión). De forma que todo período es cláusula, pero no toda cláusula es período.

—Los retóricos dividen los períodos en *bimembres*, *trimembres*, etc., nomenclatura inútil en la práctica.

5. EJEMPLOS.—Cláusula *simple*: «Nunca es mayor el valor que cuando nace de la última necesidad.»—(SAAVEDRA.)

Compuesta. «Tenemos por rigor ó castigo la adversidad; y no conocemos que es advertimiento ó enseñanza.»—(IDEM.)

Suelta. «Desvanecer con loores propios es ligereza de juicio; ofenderse de cualquier cosa es de particulares; disimular mucho es de príncipes; no perdonar nada es de tiranos.»—(IDEM.)

Periódica. «La virtud no teme la luz; antes desea siempre unirse á

(1) *Aristóteles* la define «una locución que tiene su principio y fin dentro de sí misma, y es de tal extensión que se puede comprender de una ojeada.» Y Blair dice que «Sentencia ó período, puede definirse: la declaración cabal del pensamiento.»

ella; porque es hija de ella y criada para resplandecer á su vista.»—
(FRAY LUIS DE LEÓN.)

Periodo. «Si los hombres se han asociado,—si han reconocido una soberanía,—si le han sacrificado sus derechos más preciosos (protasis),—lo han hecho sin duda para asegurar aquellos bienes á cuya posesión los arrastraban el voto general de la naturaleza.» (Apodosis.)—
(JOVELLANOS.)

6. Las reglas para el buen uso de las cláusulas son las siguientes:

1.^a Se evitará el uso exclusivo de las cláusulas cortas ó largas, periódicas ó cortadas; porque es un defecto que hace el estilo *amanerado y fatigoso*.

2.^a Conviene mezclarlas indistintamente en justa proporción; y en caso de pecar por algún extremo, se dará preferencia á las cortas y á las periódicas, como notaremos en nuestros escritos clásicos (1).

7. A cuatro pueden reducirse las condiciones de una buena cláusula, que son: *Claridad, unidad, fuerza y armonía*; es decir:

- 1.º Que se entiendan fácilmente los conceptos que encierra.
- 2.º Que éstos se perciban como formando un todo coherente.
- 3.º Que la construcción tenga el giro que más impresione.
- 4.º Que su lectura sea fácil y agradable al oído.

(1) Los signos ortográficos que deben usarse para la construcción de las cláusulas, son los siguientes:

- 1.º El punto final para separar una cláusula de otra.
- 2.º Los dos puntos para los miembros de las cláusulas sueltas.
- 3.º El punto y coma para los de las periódicas.
- 4.º La coma, para separar los incisos de las oraciones principales.

CAPÍTULO III.

Del lenguaje figurado (10).

1. Definición.—2. Caracteres de las formas figuradas.—3 Su clasificación más general.—4. Distintivo de cada clase.—5. Ejemplos.—6. Utilidad del lenguaje figurado.

1. Se entiende en general por lenguaje figurado, ó *figuras retóricas*, las diversas maneras de hablar que realzan, agracian ó embellecen la Elocución.

—Más claro, son locuciones ó giros de frase que, apartándose de la expresión lógica y exacta del pensamiento, añaden á éste ó á la misma expresión, agrado, ó animación, ó fuerza.

Vienen á ser en Literatura lo que las aptitudes, las sombras y el colorido en la Pintura; pero no todas estas formas pueden considerarse como verdadero lenguaje figurado.

2. Tres caracteres ó requisitos necesita una expresión para ser figurada: 1.º Que pueda sustituirse por otra más sencilla, no figurada; 2.º Que realce de cualquier manera el concepto que expresa; 3.º Que por la circunstancia en que se use, aparezca más natural que la locución no figurada.

Sirva un ejemplo de esclarecimiento. Si yo digo simplemente de un hombre: «ESTÁ IRRITADO», me sirvo de expresión propia. Mas si digo: «ESTÁ INFLAMADO DE CÓLERA», me valgo de una expresión figurada.

3. Entre las varias clasificaciones de las figuras adoptadas por los preceptistas, la más completa y metódica, si no la más exacta, es la que establece tres grandes grupos ó géneros, con los nombres de FIGURAS DE CONSTRUCCIÓN, TROPÓS Y FIGURAS DE PENSAMIENTO.

4. Las figuras de *construcción* se conocen en que dan á la frase un *giro exterior* que, alterado, desaparece la figura.

Los *tropós* se distinguen de ellas, en que las palabras ó frases están usadas en una *acepción distinta* de su primitiva significación.

Las de *pensamiento* se distinguen de unas y otros, en que

son un *giro interior* dado al pensamiento, cuyo carácter no se altera aunque se cambie la expresión.

5. En el siguiente bellissimo período de Fray Luis de Granada, hablando del Cielo, se pueden notar los tres generos de figuras:

«Si en este valle de lágrimas y lugar de destierro crió Dios cosas tan admirables y de tanta hermosura, ¿qué habrá criado en aquel lugar que es aposento de su gloria, trono de su grandeza, palacio de su majestad y paraíso de todos sus deleites?»

Las palabras *apósito, trono, palacio y paraíso*, forman *tropos* (metáforas).

Su *gloria, su grandeza, su majestad*, giro de construcción (similicadencia).

Todas juntas, preguntando, giro de pensamiento (interrogación).

6. La ventaja y utilidad de las figuras es incontestable.

1.º Los tropos, en primer lugar, enriquecen el lenguaje multiplicando el uso de las palabras, dan al pensamiento claridad, novedad y belleza, y al estilo fuerza, nobleza y decencia.

2.º A su vez las figuras de construcción son fuentes de viveza ó lentitud, de gracia ó elegancia, y de armonía en el buen decir.

3.º Por último, las de pensamiento, unas añaden vigor y energía al raciocinio, otras dan colorido ó abrillantan los conceptos de la imaginación, así como otras presentan con todo su fuego las conmociones más apasionadas del corazón.

I. FIGURAS DE CONSTRUCCIÓN (II).

4. Noción de estas figuras.—2. Sus clases.—3. Especies por adición.—

4. Ejemplos.—5. Por supresión.—6. Ejemplos.—7. Uso de ellas.

1. Figuras de *construcción*, son: «Ciertos giros dados á la estructura de las frases para producir en ellas alguna gracia, viveza ó energía.»

—Algunos las denominan figuras de *dicción*; y nuestro Hermosilla *elegancias*, y con razón: porque suponen cierta elección en la manera de decir el pensamiento; siendo en la estructura de las frases, lo que las aptitudes en las figuras de un cuadro.

2. Pueden reducirse á tres clases: 1.ª *Giros por adición* ó supresión de palabras; 2.ª por *repetición* de unas mismas; 3.ª por *combinación* de palabras análogas.

1. Figuras por adición y supresión.

3. Son figuras por adición, la conyunción, el epíteto, y aun el pleonasmo gramatical.

Conyunción es la repetición de las conjunciones *y*, *ni*, entre varios incisos ó miembros de una misma cláusula.—Ejemplo:

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

(HERRERA.)

Epíteto es un adjetivo que se agrega al sustantivo, no para modificarle simplemente, sino para dar á la expresión más gracia, fuerza ó brillo.—Si en vez de un adjetivo se emplea un sustantivo, se llama el epíteto *aposición*.—Ejemplos:

Fresca, lozana, pura y olorosa,—(*epítetos*)
Gala y adorno del pensil florido,—(*aposiciones*)
Fragancia esparce la naciente rosa.

(ESPRONCEDA.)

4. Son figuras por *supresión*, la disyunción, la adjunción y la elipsis gramatical.

La *disyunción* consiste en suprimir las conjunciones, ya entre voces, ya entre frases de una cláusula.—Ejemplo:

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

(FRAY LUIS DE LEON.)

La *adjunción* es una variante de la disyunción en la que todos los modificativos ó complementos se refieren á un solo sujeto ó atributo.—Ejemplo:

«¿Qué serán todas las criaturas, sino predicadores de su Hacedor, testigos de su nobleza, espejos de su hermosura, anunciadores de su gloria?»—(P. GRANADA.)

5. Conviene el uso de las conyunciones cuando se quiere aislar los objetos y dar cierta lentitud y energía á la expresión.

Por el contrario, las disyunciones sirven para agrupar las ideas y dar viveza y rapidez á la expresión.

Por último, los epítetos sirven para dar gracia, brillo y energía; pero deben siempre ser *propios* y muy significativos; nunca *vagos*, *inútiles* ni *redundantes*.

2. Figuras por repetición (12).

4. Noción de ellas.—2. Repetición.—3. Conversión.—4. Compleción.—5. Ejemplos.—6. Reduplicación.—7. Conduplicación.—8. Concatenación.—9. Ejemplos.—10. Reiteración.—11. Conmutación ó retruécano.—12. Ejemplos.—13. Buen uso de estas figuras.

1. Toma el nombre especial de *repetición* la figura que reitera una misma palabra al principio de varios incisos, miembros ó cláusulas.—Se llama *conversión* la que la repite al fin.—*Compleción*, la reunión de las dos anteriores en una ó más cláusulas.—Ejemplos:

REPETICIÓN.

¿Quién ante ti parece? ¿Quién es en tu presencia
Más que una arista seca, que el aire va á romper?
Tus ojos son el día; tu soplo la existencia;
Tu alfombra el firmamento; la eternidad tu sér.

(ZORRILLA.)

CONVERSIÓN. «Por cierto, Señor, el que tales voces no oye, sordo es; y el que con tales resplandores no os ve, ciego es; y el que con tantos argumentos y testimonios de todas las criaturas no conoce la nobleza de su Criador, loco es.»—(P. GRANADÁ.)

COMPLECIÓN. ¿Quiénes rompieron los pactos? Los cartagineses.—¿Quiénes hicieron cruel guerra á la Italia? Los cartagineses.—¿Quiénes la desolaron? Los cartagineses.—¿Quiénes piden que se les perdone? Los cartagineses.

2. La *reduplicación* repite una palabra consecutivamente en un mismo inciso.—La *conduplicación* consecutivamente en dos incisos.—La *concatenación* es una conduplicación continuada.—Ejemplos:

REDUPLICACIÓN. Ningún enemigo mayor del hombre, que el hombre. No acomete el águila al águila, ni el áspid á otro áspid: y el hombre siempre maquina contra su misma especie.»—(SAAVEDRA.)

CONDUPLICACIÓN.

Yo vi, yo vi la juventud florida
Correr inerme al huésped ominoso.

(GALLEGO.)

CONCATENACIÓN. 4.—«Y así, como suele decirse, el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero á Sancho, Sancho á la moza, la moza á él, el ventero á la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.»—(CERVANTES.)

2. Las adargas avisaron
A las mudas atalayas,
Las atalayas los fuegos,
Los fuegos á las campanas.
(GÓNGORA.)

3. La *reiteración* repite una misma palabra al principio y fin de una misma frase.—La *conmutación* ó retruécano, usa de unas mismas palabras invirtiendo sus oficios en dos frases.—Ejemplos:

REITERACIÓN. 4. Los *hombres* desde el atroz derecho de la guerra se armaron contra los *hombres*: esto es, la *fuerza* se destruyó por la *fuerza*.

2. *Mono* vestido de seda, nunca deja de ser *mono*.

CONMUTACIÓN Ó RETRUÉCANO.

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

4. Exige el buen uso de estas figuras no prodigarlas; porque degeneran, ya en una afectación de formas, ora en una cansada monotonía.

3. Figuras por combinación (13).

1. Su noción.—2. Variedades por sonidos análogos.—Aliteración, etc.—
3. Ejemplos.—4. Por accidentes gramaticales, derivación, etc.—
5. Ejemplos.—6. Por significación. Sinonimia. Paradiástole. Ejemplos.—7. Uso de ellas.

1. Se llaman figuras por *combinación*, las que reúnen en la frase palabras análogas por sonido, ó accidentes gramaticales, ó significación.

2. Las que reúnen en la frase *sonidos análogos*, son:

La *aliteración*, que repite unas mismas letras varias veces.—La *asonancia*, que termina varias frases con sílabas idénticas.—El *equivoco*, que emplea palabras homónimas ó de doble sentido.—La *paranomasia*, que reúne palabras diferentes sólo en una letra ó sílaba.

3. EJEMPLOS.—ALITERACIÓN.

El ruido con que rueda la ronca tempestad.

(ZORRILLA.)

ASONANCIA. «Monstruosa cosa fué lo que los numantinos hicieron vi-

viendo, y no menos fué cosa espantosa lo que hicieron *muriendo*; porque no dejaron á Scipión riquezas que *robases* ni hombre ni mujer de que *triunfases*.»—(GUEVARA.)

EQUÍVOCO.

«Cruzados hacen *cruzados*,
Escudos pintan *escudos*,
Y tahures muy desnudos,
Con dados hacen *condados*.»
(GÓNGORA.)

PARANOMASIA.

1. Presumo que tus *consejos*
Tienen mucho de *consejas*.
2. Y aunque aquí *componen* muchos,
Son más los que *descomponen*.
(ESQUILACHE.)

4. Combinan accidentes gramaticales análogos:

La *derivación*, que reúne en una cláusula palabras originadas de un mismo radical.—La *traducción*, que emplea una misma palabra bajo distintas formas gramaticales.—La *similicadencia*, que termina dos ó más incisos con nombres puestos en un mismo caso ó verbos en un mismo tiempo.

5. EJEMPLOS.—DERIVACIÓN.

Si no eres *Par*, tampoco le has tenido,
Que *Par* pudieras ser entre mil Pares,
Invicto *vencedor*, jamás vencido.
(CERVANTES.)

TRADUCCIÓN.

Cuidados que me traéis
Convencido al retortero,
Acabad, que *acabar* quiero
Porque vos os *acabéis*.

(H. DE MENDOZA.)

SIMILICADENCIA.

1. «Mas ahora ya triunfa la pereza de la diligencia; la ociosidad del trabajo; el vicio de la virtud; la arrogancia de la valentía».—(CERVANTES.)
2. «En tiempos de Pascuas todos entran, salen y escriben, menos yo, que ni escribo, ni entro, ni salgo.»—(P. ISLA.)

6. Combinan palabras de análogo significado:

La *sinonimia*, que une varios sinónimos sin hacer notar su diferente significación.

La *paradiástole*, que los emplea haciendo notar dicha diferencia.—Ejemplos:

SINONIMIA. Le ayuda, le socorre, le ampara en sus necesidades.

PARADIÁSTOLE. Fué constante sin *tenacidad*, humilde sin *bajeza*, intrépido sin *temeridad*.

7. El uso de estas figuras debe ser más parco que el de las anteriores; porque degeneran en un juego pueril de palabras ó en desagradables sonsonetes.

II. DE LOS TROPOS EN GENERAL (14).

1. Definición.—2. Diferencia entre sentido y significado de las palabras.—3. Sentidos en que éstas pueden usarse.—4. Clases de tropos.—5. Especies de tropos de dicción.—6. Fundamento de la división.

1. Tropo es *la mudanza de la significación primitiva ó propia de las palabras*, ó más claro, el empleo de las palabras en un sentido distinto de su propio significado.—Son los tropos el verdadero lenguaje figurado, como el colorido de la pintura.

2. Distinguese el sentido del significado, en que *este* es la significación ó acepción que el uso apropió á una palabra; y *sentido*, la acepción accidental que además puede dársele.

Así, por ejemplo, en la expresión «tengo sed,» la palabra *sed* está en su acepción propia y usual; dándosele otro sentido, si se dice «tengo *sed de justicia*», que formaría un tropo.

3. En tres sentidos pueden usarse muchas palabras, á saber: en sentido propio, extensivo ó figurado. Están en *sentido propio* cuando se emplean en su peculiar significación, en *extensivo* cuando se las aplica á significar ideas que no tienen signo en el idioma, y en el *figurado* si se designa por ellas ideas que tienen su palabra en la lengua.

Así, por ejemplo, la palabra *pie* aparece usada en los tres sentidos en la siguiente cláusula: «Hirióse en un *pie* (propio) y cayó desalentado al *pie* de un haya (extensivo), porque ya no tenía *pies* (figurado).

4. Se distinguen dos clases de tropos, á saber: de *dicción* y de *sentencia*, según que la traslación de sentido consiste en una palabra ó en toda una frase.

1. Tropos de dicción.

5. Los tropos de dicción pueden reducirse á tres especies, denominadas: SINÉCDOQUE, METONIMIA Y METÁFORA.

6. Se funda esta división en las tres únicas *relaciones* que puede hallar el entendimiento entre las dos ideas que juegan en todo tropo, á saber: relaciones de coexistencia, dependen-

cia, ó semejanza: porque los objetos de ellas coexistan, dependan ó tengan semejanza en la naturaleza ó en el entendimiento.

Las de *coexistencia* ó conexión producen las sinédoques.

Las de *dependencia* ó correspondencia, las metonimias.

Las de *semejanza* ó analogía, las metáforas.

EJERCICIOS PARA CONOCER DICHAS RELACIONES.

ERES UNA ARDILLA.. { Un animalito que salta mucho apli-
cada por relación de..... SEMEJANZA,
á un niño vivaracho, produce..... Metáfora.

(Del propio modo se verificará con cualquier tropo.)

1. Sinédoque (15).

1. Definición.—2. Sus diez variedades. El todo por la parte y viceversa. Del género por la especie, y al contrario, etc. Ejemplos y de las demás variedades.—3. Metonimia.—4. Sus diez casos. De la causa por el efecto y viceversa. Del autor por su obra, etc. Ejemplos y de los demás casos.

1. La *Sinédoque* ó *comprensión* es un tropo que usa el nombre de una idea para significar otra, cuyos objetos coexisten en la naturaleza ó en el entendimiento, como formando un *todo* físico ó intelectual.

2. Las principales variedades de sinédoques son diez:

1.^a Del todo por la parte; así decimos: *El hombre ha sido formado de barro*; donde *hombre* (todo) se toma por el *cuerpo*, que es sólo una parte.

2.^a De la parte por el todo: *Llegan cien velas al puerto*; donde *velas* (parte) se pone por *todo* el buque.

3.^a Del género por la especie; por ejemplo: *los mortales serán llamados á juicio*; donde *mortales*, que es el género, se toma por *hombre*, que es la especie.

4.^a De la especie por el género; como: *suda para ganar el pan*, en lugar de *lo necesario* para subsistir.

5.^a La especie por el individuo; como: la *Virgen*, por *María Santísima*; el *Orador*, por *Cicerón*.

6.^a El individuo por la especie: es un *Mecenas*, por un protector de las letras; es un *Nerón*, por un hombre cruel. Suele llamarse este caso *antonomasia*.

7.^a y 8.^a El número singular por el plural, y al contrario; así decimos: el *español* es valiente, por los *españoles*, en el primer caso; la patria de los *Pelayos* y de los *Cides*, en el segundo.

9.^a La materia por la obra; como: *desenvainó el acero*, por sacó la espada.

10. El abstracto por el concreto; como: la *juventud* es voluble, por los *jóvenes* son volubles.

2. De la Metonimia.

3. Metonimia ó *trasnominación*, es un tropo que designa un objeto con el nombre de otro distinto, del cual dependió para existir, ó en cuya existencia influyó.

4. Hay diez casos principales:

1.^o De la causa por el efecto; por ejemplo: vive de sus haciendas, de su *trabajo*; esto es, *de lo que producen*.

2.^o Del efecto por la causa; como: eres mi *consolación*, mi *alegría*; es decir, la causa de ellas.

3.^o Del autor ó inventor por sus obras ó invenciones; como: leo á *Cervantes* y *Calderón*, por leo sus obras; *Baco*, por el *vino*; *Marte*, por la *guerra*.

4.^o Del instrumento por la causa activa, como: es el mejor *pincel* de España, por es el mejor *pintor*.

5.^o Del continente por el contenido; como: se comió un *plato*; se *bebió una copa*, por el *manjar* y el *vino*.

6.^o Del antecedente por el consiguiente ó viceversa; por ejemplo: Troya *fué*, por quedó destruída; los graneros *rebo-saron*, por hubo una gran cosecha.—Llaman algunos á este caso metalepsis.

7.^o Del lugar por la cosa que en él tuvo origen; ejemplo: es mejor el *Jerez* que el *Málaga*; el *Sedán* que el *Tarrasa*.

8.^o Del signo por la cosa significada; como: la *cruz*, por el *cristianismo*; la *media luna*, por el *mahometismo*; el discurso de la *Corona*, por el discurso del *Rey*.

9.^o Lo físico por lo moral, diciendo: no tiene *corazón*; ha perdido la *cabeza*, por no tener valor, está loco; suponiendo que en ciertas partes del cuerpo residen ciertas facultades ó cualidades del alma.

10. Del dueño ó patrono de una cosa por la cosa misma; como: fui á misa á San *Pedro*, luego al *tribunal*, después al *ministerio*.

3. Metáfora (16).

1. Definición.—2. Su fundamento.—3. Sus variedades.—4. Su importancia.—5. Observaciones para su buen uso.

1. Metáfora ó *traslación* es un tropo que expresa una idea con el signo de otra más conocida, con la cual tiene semejanza ó analogía; por ejemplo: la soberbia es la *raíz* de todos los vicios; la vida humana es una *sombra* pasajera.

2. Es en el fondo la metáfora una comparación abreviada, como se ve en los anteriores ejemplos, que compendian las comparaciones explícitas que haríamos diciendo: La *soberbia es como la raíz de todos los vicios; la vida humana es como una sombra pasajera.*

3. Siendo innumerables las semejanzas que pueden hallarse entre las cosas, es difícil determinar las variedades de metáfora; no obstante, algunos preceptistas designan cuatro generales, á saber:

1.^a De lo *animado* á lo *animado*; como si de alguna persona decimos que es un *león*; una *zorra*.

2.^a De lo *inanimado* á lo *inanimado*; como: las *perlas* del rocío, la *rosada* aurora.

3.^a De lo *inanimado* á lo *animado*; por ejemplo: aquí nació aquel *rayo* de la guerra; Atila fué el *azote* de Dios.

4.^a De lo *animado* á lo *inanimado*; por ejemplo: el crimen fué su *verdugo*; los cielos *cantan* la gloria del Señor.

4. Es la metáfora, entre las formas figuradas, una de las más graciosas y brillantes, y de más frecuente uso.

1.^a En ella está basado casi todo el lenguaje metafísico, como dando cuerpo ó imagen á los conceptos más abstractos. Así se ve en las expresiones siguientes:

La *actividad* del pensamiento, la *penetración* del espíritu mueren por la *frialdad* del corazón.

2.^a Ella pinta los objetos sensibles con rasgos más enérgicos; por ejemplo:

La *flor* de la edad se marchita por el *torrente* de las pasiones y desaparece con el *peso* de los años.

3. De ellas saca el buen gusto las más bellas imágenes, si sabe decir, como Fray Luis de León al hablar del *Altísimo*:

Encima de los cielos *desplegados*,
Al agua diste asiento;
Las nubes son tu *carro*, tus *alados*
Caballos son el *viento*.

5. Por lo mismo que la metáfora es un recurso inagotable de bellezas, es también la figura de que más puede abusarse; por lo que deben tenerse muy presentes los preceptos que se consignan para su buen uso.

Reglas de los tropos (17).

1. Reglas generales.—2. Particulares de las sinécdoques y metonimias.—3. Especiales de la metáfora.—4. Metáforas defectuosas.—5. Observaciones sobre la catacresis y silepsis.

1. Las reglas para el uso de los tropos, unas son generales á todos, y otras peculiares á cada especie.

Generales. 1.^a Los tropos, en general, deben ser naturales, motivados é interesantes.

2.^a Acomodados al asunto, al tono de la obra y situación moral del escritor.

3.^a No perjudicará á ninguna de las buenas cualidades del lenguaje.

4.^a Son defectuosos, por tanto, los forzados, inoportunos y fútiles.

2. *Particulares.*—Las sinécdoques y metonimias, además de llenar las anteriores condiciones, *han de estar autorizadas por el uso*.

Así, por ejemplo, no autoriza el uso á decir de los Romanos: llegan *cien quillas* al puerto; pero sí: llegan *cien velas*, y hoy *cien vapores*.

Tampoco autorizaría á decir: el *corazón* de la familia, por la *cabeza* de la familia; ni la mejor *paleta* por el mejor *pincel*.

3. *Especiales de la metáfora:*

1.^a Han de ser claras, exactas y nobles.

2.^a Si se aplican dos ó más á un objeto, serán acordes y sostenidas.

3.^a Se evitarán por defectuosas: las oscuras, impropias, bajas, incoherentes y aglomeradas.

4. Son defectuosas por tanto las siguientes:

Sumergido en las sombrías *cavernas* del crimen.

Las selvas son las *catedrales* de la naturaleza.

Las montañas son las *verrugas* de la tierra.

El hielo es la *corteza* de las aguas.
Es en sus arengas un *torrente* que inflama.
Y en la batalla un león que *lanza rayos*.

5. Algunos autores colocan, entre los tropos de dicción, la catacresis y silepsis, y otras figuras de palabras que son más bien gramaticales que retóricas.

Se llama *catacresis* el uso de una palabra en un sentido extensivo, como hoja de *papel*, de *lata*, de *espada*, siendo la propia hoja del árbol.

Silepsis oratoria es el uso de cualquier palabra en sentido propio y figurado á la vez, como:

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

2. Tropos de sentencia (18).

1 Definición.—2. Distinción entre el sentido literal é intelectual.—3. Clases y especies de tropos de sentencia.—4. Por semejanza, alegoría.—5. Sus condiciones.—6. Alegorismo.—7. Uso de las alegorías.

1. Tropos de *sentencia* son ciertas locuciones ó frases figuradas que encierran dos sentidos, uno literal y otro intelectual.

2. Sentido *literal* es el que presenta la expresión tomada en un sentido recto, ó como suele decirse, al pie de la letra. *Intelectual*, el que se despierta en el espíritu, desprendiéndose del literal, ya por el enlace de las ideas, ó por el todo de la voz, ó las circunstancias de discurso.

—Hermosilla las denomina figuras *oblicuas*, porque en su concepto son unas formas que representan el pensamiento con cierto velo ó disfraz, rodeo ó disimulo, pero no hay duda que tienen carácter tropológico.

3. No es posible clasificarlos exactamente, porque la *relación* entre sus dos sentidos emana de varias causas, que no reconocen un principio general; no obstante, se advierte que unos se fundan en la semejanza, otros en la oposición, y varios parecen producto de la reflexión; así que las principales especies que enumeran los preceptistas son las siguientes:

4.^a Por *semejanza*: la alegoría, alegorismo y enigma.

2.^a Por *oposición*: la preterición, permisión é ironía.

3.^a Por *reflexión*: la hipérbole, litote, alusión, reticencia y paradoja.

POR SEMEJANZA.

4. ALEGORÍA es «una metáfora continuada en una frase ó cláusula»; por ella se da el nombre de un objeto á otro semejante y se continúa aplicando al segundo lo que parece convenir naturalmente al primero.

Así Fray Luis de León, en su preciosa oda á la *Ascensión*, empieza dando el nombre de *pastor* á Jesucristo, y continúa alegóricamente, diciendo:

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

5. La perfecta alegoría exige además de las condiciones de las metáforas en que se funda, que el pensamiento, enunciado bajo la imagen de otro, aparezca más claro, ó más enérgico, ó más bello que expresado directamente sin el velo alegórico.

Tal se presenta la siguiente:

Este mundo es el camino
Para el otro, que es morada
Sin parar:
Mas cumple tener buen tino
Para andar esta jornada
Sin cesar.

(JORGE MANRIQUE.)

6. El ALEGORISMO se distingue de la alegoría en que una parte de la frase conserva el sentido literal, y otra *sufre* la traslación de sentido; por esta razón llaman algunos al alegorismo *alegoría mixta* ó metáfora sostenida, no continuada. Ejemplo:

Las raíces son el pueblo
Y el tronco el rey; considera
Que de las raíces saca
El árbol toda su fuerza.

(POESÍA PERSA.)

7. Las alegorías son el elemento de ciertas composiciones, como las *parábolas*, los *apólogos*, y aun en ellas están fundados los *enigmas*, que no son otra cosa que una obscura alegoría. Ejemplo:

¿Quién es la mudable madre
Que su ser le da, y le dió
Otro que es de todos padre,
Y por medio de otra madre
A tiempos se le escondió?

NOTA. Un caso de personificación que algunos consideran como tropo de sentencia, es, ó una metáfora, ó figura de pensamiento, como: la codicia *incansable* le atormenta.

Tropos por oposición (19).

4. Preterición. Ejemplo.—2. Permisión. Ejemplo.—3. Ironía. Ejemplo.—4. Variedad de ironías, antífrasis, urbanidad, graciosidad, chanza pesada, etc.—5. Ejemplos.

1. La PRETERICIÓN es un tropo en que se finge pasar por alto lo mismo que se está diciendo claramente, y á veces con mayor energía. Así Cervantes, hablando de las penurias que sufrían los estudiantes de su tiempo, dice:

«No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber: la falta de camisa y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algún banquete.»

2. Consiste la PERMISIÓN en dar licencia á alguno para que haga aquello mismo de que nos estamos quejando, invitándole á ello con cierto despecho amargo. Calderón hace al Rey de Polonia hablar de esta manera á su hijo, en el drama *La vida es sueño*:

Ya estoy, príncipe, á tus plantas;
Sea de ellas blanca alfombra
Esta nieve de mis canas;
Pisa mi cerviz, y huella
Mi corona; postra, arrastra
Mi decoro y mi respeto;
Toma de mi honor venganza.

3. La IRONÍA ó *contraverdad*, consiste en dar á entender, en tono de burla, lo contrario de lo que expresa la frase. Así llamamos *gigante* á un enano; *lince* á un hombre de escasas luces, y Juvenal se burló de la superstición de los egipcios, que adoraban los ajos y las cebollas, exclamando:

¡Oh santas gentes á quienes en los huertos nacen dioses!

4. Reciben las ironías los nombres de antífrasis, asteismo, graciosidad, chanza pesada y sarcasmo.

La *antífrasis* consiste en dar á una cosa un nombre de cualidades contrarias á las que tiene; como llamar *pelón* al que no tiene *pelo*.

El *asteísmo* ó *urbanidad*, es una alabanza delicada hecha con apariencia de reconvencción, como si á un amigo de quien hemos recibido un gran regalo, le dijésemos: *Veo que se va V. haciendo un avaro insoportable*.

5. La *graciosidad* usa para burlarse de palabras que suenan como serias y verdaderas; por ejemplo: Preguntado el Duque de Alba por el rey de Francia si en la batalla de Elba, ganada por Carlos V, se había parado el sol, como se contaba: *Señor*, respondió, *yo estaba aquel día tan ocupado en lo que pasaba en la tierra, que no tuve tiempo de observar lo que sucedía en el cielo*.

La *chanza pesada* recuerda á un sujeto, con burla, un suceso de que puede ó debe roburizarse; por ejemplo: Amenazando Luis XIV á un embajador español, le dijo: *Yo iré á Madrid*; dándole á entender que conquistaría la España. *No hay inconveniente*, contestó el embajador; *también estuvo en Madrid Francisco I.*

El *sarcasmo* ó *escarnio* es una burla de carácter sangriento con que insultamos á un contrario ó á una persona abatida y digna de compasión. No se ponen ejemplos, porque no son para imitados, ni se han usado sino por personas de carácter brutal ó sangriento.

Por reflexión (20).

1. Hipérbole, sus condiciones.—2. Litote ó atenuación. Ejemplos.—3. Alusión.—4. Reticencia.—5. Paradoja. Ejemplos.—6. Reglas para el uso de los tropos de sentencia.

1. La HIPÉRBOLE consiste en aumentar ó disminuir los objetos con exageración; tales son las expresiones: más *blanco* que la *nieve*; más *ligero* que el *viento*; huye de su *sombra*.

Duélome, y con razón, de ver cuán poco
Se premian los ingenios cultivados;
Tanto, que el cielo con las manos toco;
Y más si considero los premiados,
En quien *el idiotismo se trasluce*
Como en vasos de vidrio delicados.

(ARGENSOLA.)

Las mejores hipérboles son las que pasan desapercibidas, porque ni el que habla, ni el que oye, advierten la exageración.

2. La LITOTE (atenuación ó extenuación) consiste en rebajar artificiosamente las cualidades de un objeto, diciendo en forma negativa lo menos, para que se entienda afirmati-

vamente lo más; por ejemplo: No te *aborrezco*, por te *amo*; no eres *ingrato*, por eres *agradecido*.

No soy, pues, bien mirado,
Tan disforme ni feo,
Que aun agora me veo
En esta agua que corre clara y pura.

(GARCILASO.)

La litote es un velo del decoro literario.

3. La ALUSIÓN consiste en llamar la atención hacia alguna cosa ó hecho conocido, que aun sin nombrarle se recuerda por el contexto de la frase.

Así Cervantes, al decir que «Don Quijote, cansado y muerto, vió no lejos una venta, que fué como si viese una estrella, que no á los portales, sino á los alcázares de su redención le guiase», alude á la *estrella* que guió á los *Magos* al portal de *Belén*.

4. RETICENCIA es la interrupción de una frase, que por las circunstancias del discurso y lo poco que se dice, da á entender mucho más. Ejemplo:

Con todo eso, dijo Don Quijote, mira Sancho lo que hablas, porque tantas veces va el cantarillo á la fuente... y no digo más.

5. PARADOJA consiste en presentar unidas ideas inconciliables ó contradictorias. Ejemplo:

¿Qué vale el no tocado
Tesoro, si corrompe el dulce sueño,
Y deja en su *riqueza pobre* al dueño?

(FRAY LUIS DE LEÓN.)

6. Las reglas para el uso de tropos de sentencia son las mismas que para los de dicción, teniendo presente siempre, sobre todo, el que sea motivado su uso—que no se prodiguen las hipérbolés—y que las ironías exigen mucho tacto para no herir al que se dirigen.

III. FIGURAS DE PENSAMIENTO (21).

1. Definición.—2. Su carácter.—3. Sus clases.—4. Facultad predominante en ellas.—5. Medio de conocerlas.—6. Su empleo en general.—Análisis de un ejemplo de cada clase.

1. Se denominan *figuras de pensamiento* ó de sentencia, los diversos giros que pueden recibir los pensamientos por la manera especial de concebirlos el espíritu.

2. Caracteriza á estas formas, no el *giro exterior* de la frase ó el cambio de la *significación* de las palabras, sino el *giro interior* ó *movimiento* que reciben los pensamientos de la facultad del alma que ha predominado al concebirlos.

3. Pueden reducirse á tres clases, denominadas PINTORESCAS, LÓGICAS y PATÉTICAS, ó sean figuras de imaginación, de razón y de sensibilidad.

Las pintorescas presentan los objetos en sí mismos. Las lógicas, los raciocinios de una manera especial. Las patéticas, los sentimientos apasionados.

4. En las primeras predomina la *imaginación*; en las segundas, la *razón*; y en las terceras, la *sensibilidad* (1). Y se dice que predominan, porque en todo concepto figurado juegan más ó menos las tres facultades.

5. Para conocer fácilmente á cuál de las tres clases pertenece una expresión figurada, puede tenerse presente que al leerlas ó escucharlas, las pintorescas se localizan (por decirlo así) en la frente, las lógicas en el cerebro, y las patéticas en el corazón.

6. Los preceptistas dicen que las pintorescas sirven principalmente para deleitar, las lógicas para instruir, y las patéticas para mover; pero no debe desconocerse que frecuentemente se hallan hermanadas, particularmente para deleitar y mover, en poesía y elocuencia.

—Análcese un ejemplo de cada clase para distinguirlas en general, y observar que se verifican en ellas las anteriores doctrinas é indicaciones.

1. Figuras pintorescas (22).

1. Especies de ellas.—2. Descripción, sus variedades.—3. Nombres especiales de algunas.—4. Sus reglas principates.—5. Ejemplós de Topografía, Prosopografía, Etopeya, etc.—6. Enumeración, etc.

1. Las figuras pintorescas pueden reducirse á dos especies generales, que son: la *descripción* y la *enumeración*; las que

(1) *Imaginación*, fantasía, es la facultad de conservar y reproducir las imágenes reales ó fingidas de los objetos.

Razón, es la función del entendimiento que percibe las relaciones de los pensamientos.

Sensibilidad, la facultad de apreciar las cosas agradable ó desagradablemente. El Profesor adoptará las definiciones que suele usar para dar á conocer estas facultades.

ofrecen algunas variedades, según que la primera pinta objetos diversos, y la segunda los cuenta.

2. La DESCRIPCIÓN consiste en presentar objetos reales ó ficticios como si se estuvieran viendo.

—Las descripciones por el objeto descripto, se denominan:

Topografía ó pintura de un paisaje ó perspectiva.

Prosopografía, la del exterior de un ser viviente.

Etopeya, la de sus cualidades morales.

Carácter, la descripción de una clase entera.

Cronografía, la de alguna época del tiempo.

Definición, la de objetos abstractos por sus causas, efectos ó propiedades.

3. También se llaman *retratos* físicos ó morales, las descripciones extensas de los personajes; *paralelos*, las comparaciones entre dos retratos; *pinturas*, las exposiciones pintorescas de los hechos; *cuadros*, toda descripción corta que pueda reproducirse por la pintura.

4. Las reglas principales de la descripción son las siguientes:

1.^a Se presentarán concisamente los rasgos característicos del objeto, sin descender á minuciosos pormenores.

2.^a Si el objeto es *material*, ha de aparecer como si le estuviéramos viendo.

3.^a Si es abstracto, se hará perceptible con rasgos que en cierto modo le materialicen.

4.^a Se elegirá siempre en el objeto el punto de vista más favorable á la impresión que se desea producir.

5.^a Los contrastes, finalmente, son un gran medio para hacer resaltar los objetos descriptos y sus circunstancias.

EJEMPLOS DE DESCRIPCIONES.

5. DE TOPOGRAFÍA.—Es bellísima la que Cervantes hace de las bodas de Camacho, que empieza:

«Lo primero que se ofreció á la vista de Sancho, fué espetado en un asador de un olmo entero un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar, ardía un mediano monte de leña; y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban, no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas, porque eran seis medias tinajas, que en cada una cabía un rastro de carne... etc.»

DE PROSOPOGRAFÍA. «Era Don Quijote un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguilena y algo corva, de bigotes negros, grandes y caídos.»—(CERVANTES.)

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.»—(SOLÍS.)

DE PERSONA FICTICIA. Ercilla describe así á Belona, diosa de la guerra:

Vestida de los pies á la cintura,
De la cintura la cabeza armada
De una escamosa y lúcida armadura,
Su escudo al brazo, al lado la ancha espada,
Blandiendo en la derecha el asta dura,
De las horribles Furias rodeada,
El rostro airado, la color teñida
Todo de fuego bélico encendida.

DE CARÁCTER. «En aquel tiempo los turcos, no olvidados aún de las costumbres de los escitas, de quien se precian suceder, vivían la mayor parte y belicosa en la campaña, debajo de tiendas y barracas, mudándose según la variedad del tiempo y comodidades de la tierra. Tenían puesta su mayor fuerza en la caballería, gobernada por capitanes y príncipes de valor, no de sangre, á quien obedecían más por gusto que por obligación. Mantenían perpetua guerra con los vecinos, sin orden militar, á imitación de los alárabes que hoy poseen el Africa.»—(MONCADA.)

DEFINICIÓN. «Es la gloria una brillante y muy extendida fama que el hombre adquiere, por haber hecho muchos y grandes servicios ó á los particulares, ó á su patria, ó á todo el género humano.»—(CICERÓN.)

6. La ENUMERACIÓN consiste en reseñar una serie de objetos ó cualidades distintas que se refieren todas á un mismo punto. Cervantes dice en el prólogo del *Quijote*:

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

DISTRIBUCIÓN es una enumeración compuesta, en la que se va afirmando ó negando algo de cada una de las cosas enumeradas. Ejemplos:

1. En el punto que el Señor allí *bajó*, luego aquella eterna noche *resplandeció* y el estruendo de los que lamentaban *cesó*, y toda aquella cruel tienda de atormentadores *tembló* con la bajada del Señor.

2. Allí se turbaron los principados de Edón, temblaron los poderes de Moab y se pasmaron los moradores de la tierra de Canaán.—(FRAY LUIS DE GRANADA.)

Figuras lógicas (23).

4. Dubitación. Ejemplo.—2. Comunicación. Ejemplo.—3. Concesión.—
4. Prolepsis.—5. Subyección.—6. Sentencia.—Ejemplos de todas.

Las principales figuras de razón, son las siguientes:

Dubitación	Subyección.	Gradación.
Comunicación.	Sentencia.	Comparación.
Concesión.	Amplificación.	Antítesis.
Prolepsis.	Perífrasis.	Corrección.

1. **DUBITACIÓN** es una figura en que se manifiesta dudoso el orador sobre lo que debe decir ó hacer; por ejemplo: Cicerón en la oración por Roscio, dice:

¿Qué examinaré primero? ¿De dónde partiré? ¿Qué auxilio he de pedir ó de quién puedo esperarle? ¿De los dioses inmortales ó del pueblo romano?

2. La **COMUNICACIÓN** se comete cuando el orador consulta á sus oyentes, amigos, contrarios ó jueces sobre lo que debe deliberar, pero convencido de que no disienten de su parecer. Así Cicerón dice contra Verres:

«Aquí pido, jueces, vuestro consejo sobre lo que debo hacer; mas el mismo silencio que guardáis me está diciendo que no será otro vuestro consejo que el que podría darme la necesidad.»

3. Consiste la **CONCESIÓN** en otorgar franca ó artificialmente algo que nos perjudica, pero agregando inmediatamente los medios de defensa que combaten ó modifican lo concedido; por ejemplo:

Concederemos al ambicioso que es loable el amor á la gloria; más no el de la gloria vana y funesta á los hombres.

4. **PROLEPSIS** ó **anteocupación** consiste en prevenir ó refutar de antemano las objeciones que pudieran hacerse contra lo que se acaba de decir; por ejemplo:

Dirás que muchas barcas
Con el favor en popa,
Saliendo desdichadas
Volvieron venturosas.

No mires los ejemplos
De las que van y tornan,
Que á muchas han perdido
Las dichas de las otras.

(LOPE DE VEGA.)

5. La **SUBYECCIÓN** consiste en preguntarse y responderse el mismo orador ó escritor; por ejemplo, Cicerón en la defensa de Celio, dice:

¿No llamaríamos enemigo de la república á aquel que violase sus leyes? *Tú las quebrantaste.* ¿Al que menospreciase la autoridad del Senado? *Tu la oprimiste.* ¿Al que fomentase las sediciones? *Tú las excitaste.*

6. SENTENCIA es toda reflexión profunda y concisa cuya verdad se funda en el raciocinio ó en la experiencia.

—La sentencia se llama *principio* si su verdad es especulativa, *máxima* si es práctica, *proverbio* ó adagio si es vulgar. Ejemplos:

La hipocresía es un homenaje que el vicio rinde á la virtud.—*La pereza es madre de la pobreza.*—Más vale vergüenza en cara, que mancha en el corazón.

Continuación (24).

1. Amplificación. Ejemplo.—2. Perífrasis. Ejemplos.—3. Gradación.—4. Comparación.—5. Variedades.—6. Antítesis, contraste.—7. Corrección. Sus ejemplos.

1. AMPLIFICACIÓN es presentar un mismo pensamiento bajo distintos aspectos, ya para darle más fuerza, ya para exornarle con cierta galanura; por ejemplo:

En la naturaleza del hombre reinan dos principios: el amor propio para excitar, y la razón para retener: ambos caminan á un fin; el uno mueve y el otro gobierna. El amor propio, origen del movimiento, impele al alma, y la razón tiene la balanza y lo arregla todo.

2. PERÍFRASIS es expresar con un rodeo de palabras lo que podía presentarse directamente con una ó pocas, pero sin elegancia. Por esta figura se dice: *el descubridor del Nuevo Mundo*, por Colón. *El padre de los creyentes*, por Abraham. *No es el que inventó la pólvora*, por no tiene talento.

Y para decir el poeta Alcázar que «*al mediodía le daban vino*», usó de las dos siguientes:

Cuando el luminoso Vaso
Toca en la meridional,
Distando por un igual
Del Oriente y del Ocaso,

Me dan asada y cocida,
De una gruesa y gentil ave,
Y tres veces del suave
Licor que alegra la vida.

3. GRADACIÓN ó climax, es presentar una serie de ideas ó pensamientos, guardando entre ellos una progresión ascendente ó descendente; sean ejemplos:

4. Pocos negocios vence el ímpetu, algunos la fuerza, muchos el sufrimiento, y casi todos la razón ó el interés.—(SAAVEDRA.)

2. Rompen, hieren, destrozan, dan la muerte,
Manos, piernas, cabezas cercenando.

(ERCILLA.)

No debe confundirse con la concatenación.

4. COMPARACIÓN es la expresión formal de la relación de semejanza ó disimilitud que existe entre dos objetos.—Si se expresa la semejanza se llama *símil*. Ejemplo:

Las acciones de los grandes príncipes son semejantes á los grandes ríos, cuyo curso ve cualquiera, pero cuyas fuentes han visto pocos.

5. Hay tres variedades de comparación; unas que se emplean para *hermosear* en poesía; otras para *explicar* en las obras de instrucción, y otras como *medios* de prueba en la *Oratoria*.

Los siguientes versos de Rioja contienen bellísimas comparaciones imitadas de la Biblia:

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

6. ANTÍTESIS es una figura por la que se contraponen unas ideas á otras contrarias, observándose la misma contraposición en las palabras; por ejemplo:

«Yo velo cuando tú duermes (dice D. Quijote á Sancho); yo lloro cuando tú cantas; yo me desmayo de ayuno, cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto.»—(CERVANTES.)

Cuando la contrariedad no está claramente expresa, se llama contraste; por ejemplo:

Del más hermoso clavel,
Pompa de un jardín ameno,
El áspid saca *veneno*,
La oficiosa abeja, *miel*.

(CALDERÓN.)

7. Consiste la CORRECCIÓN en modificar lo duro de alguna expresión por otra que la dulcifica, ó una suave ó débil por otra más fuerte ó enérgica; por ejemplo, cierto escritor dice:

«La codicia y el cebo de la predominación siempre se han disputado el cetro, digamos mejor, el yugo de la sociedad.»

Traidores..... Mas ¿qué digo? castellanos,
Nobleza de este reino, ¡así la diestra
Armáis con tanto oprobio de la fama
Contra mi vida!

(HUERTA.)

(Observaciones del Profesor acerca de estas figuras.)

Figuras patéticas (25).

4. Obtestación.—2. Imposible ó adynatón.—3. Dialogismo, soliloquio, coloquio.—4. Exclamación.—5. Epifonema.—Ejemplos de todas.

1. Las principales figuras para expresar las pasiones son las que siguen:

Obtestación.
Imposible.
Dialogismo,
Exclamación.
Epifonema.

Optación.
Deprecación.
Imprecación.
Execración
Conminación.

Interrogación.
Apóstrofe.
Histerología.
Prosopopeya.

1. Consiste la OBTESTACIÓN en invocar por testigo de los hechos ó verdades que se defienden á Dios, á los hombres y la naturaleza; por ejemplo, Cicerón en la defensa de Milón dice:

Yo os atesto é imploro, tumbos de Alba que Claudio profanó; respetables bosques que ha destruído; sagrados altares, vínculos de nuestra unión tan antigua como la misma Roma....

2. Consiste el IMPOSIBLE ó ADYNATÓN en asegurar que primero se trastornarán las leyes de la naturaleza, que se verifique ó deje de verificarse un suceso; por ejemplo:

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

(TIRSO.)

3. Consiste el DIALOGISMO en referir textualmente un discurso que se pone en boca de alguna persona real ó ficticia, ó que el escritor se atribuye á sí mismo en determinadas circunstancias.—Si habla consigo mismo se llama *soliloquio*, y si con otro *coloquio*.

Cervantes pone en boca de Don Quijote los dos bellísimos siguientes:

SOLILOQUIO.—«Si yo por males de mis pecados, ó por mi buena suerte, me encuentro por ahí con un gigante, como de ordinario acontece á los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, ó le parto por la mitad del cuerpo, ó finalmente le venzo ó le rindo, ¿no será bien tener á quien enviarle presentado, y que éntre y se hínque de rodillas ante mi dulce señora y diga con voz humilde y rendida:

COLOQUIO.—Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la insula Melindrania, á quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero Don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí á su talante.»

4. **EXCLAMACIÓN** es una expresión viva de los afectos ó el grito espontáneo de las pasiones; por ejemplo: hablando Fray Luis de Granada del misterio de la redención, exclama:

1. ¡Oh alteza de caridad! ¡Oh bajeza de humildad! ¡Oh grandeza de misericordia! ¡Oh abismo de incomprensible bondad!

2. ¡Venganza y guerra! resonó en su tumba,
¡Venganza y guerra! repitió Moncayo,
Y al grito heroico que en los aires zumba,
¡Venganza y guerra! claman Turia y Duero.
(GALLEGO.)

5. **EPIFONEMA** es una exclamación viva y profunda, que puesta á continuación de algún pasaje, como que resume su espíritu.—A veces no tiene forma de exclamación, y entonces es más bien figura lógica. Sean ejemplos:

El P. Ojeda en su *Cristiada*, al hablar de la muerte de Jesús, dice:

1.º Unos con otros los peñascos duros
Y las menudas piedras se encontraron;
Y á golpes sacudidas se partieron;
¡Tanto la muerte de su Dios sintieron!

2.º Claudio, todos
Predican ya virtud, como el hambriento
Don Ermeguncio cuando sorbe y llora.....
Dichoso aquel que la practica y calla.

(MORATÍN.)

Continuación (26).

4. **Optación.** Ejemplos.—2. **Imprecación, execración.**—3. **Conminación.**—4. **Interrogación.** Ejemplos de estas figuras.

1. **OPTACIÓN** es la expresión de un vivo deseo.—Si apela mos además á los ruegos, se llama *deprecación*. Ejemplos:

DE OPTACIÓN.

¡Cuando será que pueda
Libre de esta prisión volar al Cielo,
Felipe, y en la rueda
Que huye más del suelo
Contemplar la verdad pura sin duelo!
(FRAY LUIS DE LEÓN.)

DE DEPRECACIÓN.

«¡Oh solitarios árboles, que desde hoy en adelante habéis de hacer compañía á mi soledad, dad indicio con el blando movimiento de vuestras ramas, que no os desagrada mi presencia!»—(CERVANTES.)

2. IMPRECACIÓN es la expresión de un vehemente deseo de que suceda un mal á otro, y *execración* de que suceda á nosotros mismos; sean ejemplos:

4.º Del Soldán de Babilonia,
De ese os quiero decir
Que le dé Dios mala vida
Y á la postre peor fin.

(ROMANCERO.)

2.º Montes Gelboé, jamás caigan sobre vosotros ni el rocío ni la lluvia; jamás sobre vuestras faldas haya un campo cuyas primicias se ofrezcan al Señor.—(LIBRO DE LOS REYES.)

3.º ¡Ojalá pereciera el día que nací!

(JOB.)

DE EXECRACIÓN. Hablando Sancho con Don Quijote sobre el bálsamo de Fierabrás, dijo: *¡Malhaya yo y toda mi parentela! ¿Por qué consintió que le bebiese?*

3. Consiste la CONMINACIÓN en la amenaza de algún castigo ó mal terrible. Los libros de los Profetas nos ofrecen terribles ejemplos de esta figura:

4.º «Vendrá su día, dice el Señor, y enviaré hambre á la tierra; no hambre de pan, ni sed de agua, sino de oír la palabra del Señor.»

2.º «Entonces (hablando del juicio final) se les pondrá el sol en medio del día; y haré que se los oscurezca la tierra en día claro, y convertiré sus fiestas en llanto, y sus postrimerías en día amargo.»

4. Consiste la INTERROGACIÓN en preguntar, no para que nos contesten, sino para dar más animación y energía al discurso; por ejemplo:

¿Qué se hizo el rey D. Juan?
Los infantes de Aragón,
¿Qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán,
Que fué de tanta invención
Como trujeron?

(JORGE MANRIQUE.)

Continuación (27).

1. Apóstrofe.—2. Histerología.—3. Prosopopeya, sus grados.—4. Ejemplos.—5. Reglas para el buen uso de las figuras de pensamiento.

1. El APÓSTROFE consiste en interrumpir de repente la marcha del discurso para dirigirse momentáneamente á otro objeto, animado ó inanimado, real ó ficticio. Es la figura más fogosa del arte.

Así Lista termina su preciosa oda *A la muerte de Jesús* con cuatro enérgicos apóstrofes:

*Ven, ángel de la muerte,
Esgrime, esgrime la fulminea espada;
Y el último suspiro del Dios fuerte
Que la humana maldad deja expiada,
Suba al solio sagrado;
Y vuelva en padre tierno al indignado.
Rasga tu seno ¡oh tierra!
Rompe ¡oh templo! tu velo. Moribundo
Yace el Criador; mas la maldad aterra,
Y un grito de furor lanza el profundo.
¡Muere!!..... ¡Gemid, humanos.....
Todos en Él pusisteis vuestras manos!*

2. HISTEROLOGÍA (ó sea locución prepóstera) consiste en decir primero lo que, atendido el orden lógico de las ideas, debía decirse después, á causa de una gran perturbación del ánimo. *Muramos y precipitémonos en medio de las armas*, dice un personaje de la Eneida, para alentar á sus huestes á un combate desesperado. Es figura que se comete raras veces.

3. La PROSOPOPEYA ó personificación consiste en atribuir sentimiento, inteligencia, acción y aun habla á seres inanimados, reales ó ideales.

Cuatro son los grados de esta figura:

1.º Cuando simplemente se dan á objetos inanimados ó incorpóreos epítetos que sólo convienen á los animados ó corpóreos; por ejemplo: *la insaciable codicia, la pesada vejez*.

2.º Cuando se introducen seres inanimados obrando como si tuvieran vida, ó irracionales como si tuviesen inteligencia; por ejemplo:

La crin revuelta, y en hirviente saña
Brotando sangre toda el hierro asesta;
La guerra impía y la traición, de flores
Cubre el dardo que vibra en sus rencores.

(REINOSO.)

3.º Cuando se les dirige la palabra como si pudieran respondernos, en lo cual hay además apóstrofe; por ejemplo:

Mas tú, fuerza del mar; tú, excelsa Tiro,
Que en tus naves estabas gloriosa
Y el término espantabas de la tierra;
Y si hacías guerra,
De temor la cubrías con suspiros,
¿Cómo acabaste fiera y orgullosa?

(HERRERA.)

4.º Cuando se los introduce hablando; último esfuerzo de la imaginación ó del combate de las pasiones. Martínez de la Rosa, en su tragedia *Edipo*, personifica así á la sombra de *Layo*, su padre, saliendo de la tumba:

Un lúgubre gemido
Arrojó por tres veces, y otras tantas
Me miró con ternura; hasta que al cabo
Pronunció con dolor estas palabras:
Huye, infeliz, del tálamo y del trono
Que mancha el crimen..... dijo; y con la planta
Hirió la hueca tumba, y en su seno
Quedó la inmensa sombra sepultada.

4. Las reglas para el buen uso de las figuras pueden reducirse á las siguientes:

1.ª Deben ser espontáneas, motivadas, oportunas y no aglomeradas.

2.ª No perjudicarán por su galanura ó brillantez á ninguna de las condiciones del pensamiento ó del lenguaje.

3.ª Su uso, en fin, se hallará autorizado por el genio de los idiomas y la práctica de los buenos escritores.

Analizado el pensamiento y el lenguaje en sus elementos, formas y modificaciones, procede el tratar de sus *diversas cualidades* para conocer las que constituyen su bondad literaria, y evitar las que, como defectos, consigna el arte.

CAPÍTULO IV.

Cualidades literarias del pensamiento (28).

1. Definición.—2. División.—3. Indicación de las esenciales.—4. De sus vicios.—5. Observaciones sobre las esenciales en general.

1. *Cualidades literarias* del pensamiento son aquellas condiciones que constituyen su bondad artística, legislada por el criterio y buen gusto de los buenos escritores. Toda buena cualidad tiene un vicio por contrario, y algunas dos; uno por exceso y otro por defecto.

2. Dividense en *esenciales* y *accidentales*: las primeras se exigen á todo pensamiento literario, porque están fundadas en su naturaleza; las *segundas* se exigen en determinadas circunstancias, porque su bondad depende de su oportunidad.

3. Las esenciales pueden reducirse á las siguientes:

Verdad
Solidez.
Claridad.
Novedad.
Naturalidad.
Oportunidad.

(Vicios
opuestos)

4. Falsedad.
Futilidad.
Obscuridad.
Vulgaridad.
Afectación.
Inconveniencia.

Las tres primeras satisfacen á la inteligencia: las tres segundas al buen gusto.

Las accidentales son en mayor número, pero las principales son las que siguen:

Belleza, Finura, Delicadeza, Gracia, Brillantez, Energía, Atrevimiento, y otras afectivas, como el Patético.

5. Deben observarse:

1.º Que en rigor, únicamente la verdad y la solidez son cualidades exclusivas del pensamiento, porque las demás se exigen también de lenguaje.

2.º Que algunos indican por cualidad esencial de pensamiento la *moralidad*; condición que no debe consignarse, sino suponerse en todo y por todo en literatura; porque todo lo inmoral es deforme, si no horrible. Sólo lo bueno es bello.

3.º Bastará para que se consideren verificadas dichas condiciones con tal que no resulten los vicios opuestos; á la manera que un hombre se considera bueno, mientras no aparece vicioso.

4.º El que aspire á la nota de buen escritor debe procurar que resalten; del propio modo que el verdadero hombre de bien resalta por la práctica de las virtudes.

7. Verdad del pensamiento literario (29).

4. Definición.—2. Distinción entre la variedad científica, poética, lógica y moral.—3. Cuál es la esencial al pensamiento literario.—4. Ejemplos de pensamientos verdaderos, poéticos, falsos.—5. Preceptos relativos á la verdad.

1. *Verdad* en general es la conformidad del pensamiento con su objeto; de forma que un pensamiento será *verdadero* cuando esté conforme con la naturaleza de las cosas: si no tiene esta conformidad, se llama *falso*.

2. Se divide en literatura la verdad en *científica* y *poética*; pero debe tenerse presente que existen además la verdad *lógica* y la verdad *moral*.

Verdad científica, es la conformidad del pensamiento con las cosas como existen ó han existido: su opuesto es la falsedad.

Verdad poética es la conformidad del pensamiento con las cosas consideradas como posibles de existir; lo que se llama verosimilitud: su opuesto es lo *inverosímil* ó imposible.

Verdad lógica es la misma científica comprendida exactamente por el entendimiento: su opuesto es el *error*.

Verdad moral, es decir lo que se siente: su opuesto, la *mentira*.

3. La verdad esencial al pensamiento literario es la *poética*; porque de exigirse la científica siempre, tendrían que proscribirse por falsas las principales obras poéticas.

Pero la verdad *poética* debe ser siempre lógica y moral, no hermanándose jamás con el error ni la mentira.

4. Ejemplos de pensamientos:

VERDADERO. Tú, Dios de las batallas, eres diestra,
Salud y gloria nuestra.

(HERRERA.)

VEROSÍMIL.. Do fija Eva sus plantas, el menudo
Césped brota azucenas.

(REINOSO.)

FALSO..... Aquí yace un cortesano,
Que se quebró la cintura
Un día de besamano.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA.)

5. Los preceptos relativos á la verdad del pensamiento, son los siguientes:

1.º En los escritos serios, destinados á enseñar ó mover, todos los pensamientos serán verdaderos científica y lógicamente considerados.

2.º En los destinados á deleitar, señaladamente en poesía, bastan los verosímiles ó poéticos.

3.º En las obras jocosas se tolera algún que otro pensamiento falso, con tal que envuelva algún chiste ingenioso que agrade; pero nunca el erróneo ni el mentido.

4.º Para asegurarnos de la verdad ó falsedad de los pensamientos no hay más regla ni guía que el sentido común, amaestrado por los criterios de la lógica.

2. Solidez del pensamiento (30).

4 Verdadera noción de solidez.—2. Vicios contrarios.—3. Ejemplos de pensamientos sólidos, fútiles, brillantes.—4. Reglas de la solidez.—5. Observaciones especiales sobre esta cualidad.

1. La *solidez* del pensamiento literario no consiste exclusivamente en que pruebe lo que intente el que habla ó escribe; sí más bien en su valor, fuerza, riqueza ó profundidad.

Así no se llama sólido un edificio porque sirva para habitarse (que es el intento para que se construyó), sino cuando tiene robustas paredes, ricos materiales y profundos cimientos.

2. Son vicios contrarios á la solidez la *futilidad* ó *insustancialidad*, por efecto de valor ó riqueza del pensamiento; y la *brillantez inmoderada*, por apariencia engañosa de tales dotes: como lo es una bella fachada en un edificio vacío ó hecho á la malicia.

3. Ejemplos de estos varios pensamientos:

SÓLIDO. «El que se deja rogar no se quiere dar por amigo, que antes ha de ser mandado que rogado.»—(NIERENBERG.)

FÚTIL. «La naturaleza puso puertas á los ojos y á la lengua, y dejó abiertas las orejas para que á todas horas oyesen.»—(SAAVEDRA.)

BRILLANTE. «Es el sol la criatura que más ostentosamente retrata la grandeza del Criador. Llámase sol porque en su presencia todas las demás lumbreras se retiran; él solo campea.»—(GRACIÁN.)

4. Las reglas de solidez son las siguientes:

1.^a Todos los pensamientos de una composición *seria* deben ser sólidos por su valor, riqueza y coherencia.

2.^a Los *fútiles* apenas son tolerables en las obras jocosas, donde se sabe que el autor habla de chanza.

3.^a Conviene examinar con cuidado los pensamientos *brillantes*, que suelen encubrir con el aparato de la forma su falta de solidez ó falsedad.

5. 1.^a Casi todos los preceptistas se contentan con decir que la solidez está incluida en la verdad, porque es la verdad del raciocinio.

2.^a Debe rectificarse esta inexactitud, añadiendo que la solidez de los pensamientos exige, más que el probarse unos por otros, el que tengan valor intrínseco y no sean insulsas vaciedades.

3.^a Esto se confirma por la misma censura que se hace, con razón, de aquellos oradores ó escritores á quienes se juzga más brillantes que sólidos.

4.^a Estas observaciones se hacen más que nunca necesarias hoy día, en que el flujo por escribir tolera tantas vaciedades y errores, presentados como joyas de pensamiento bajo la galanura de una *brillantez* seductora.

3. Claridad del pensamiento (31).

1. Definición.—2. Noción del pensamiento claro, obscuro y profundo.—3. Del confuso, embrollado y enigmático. Ejemplos.—4. Reglas de la claridad.—5. Novedad. Pensamientos comunes, vulgares, triviales, nuevos.—6. Reglas de la novedad.

1. La palabra *claridad*, aplicada metafísicamente á las operaciones del alma, significa la especie de transparencia por la que percibe el entendimiento las cosas distintamente.

2. Se dice, por lo tanto, que es *claro* un pensamiento

cuando se comprende á primera vista y sin esfuerzo. Si no se comprende se llama *oscuro*; pero no debe confundirse éste con el *profundo*, que es el que necesita bastante meditación para comprenderse, por el gran número de ideas ó consecuencias que encierra.

3. Los oscuros se denominan *confusos* cuando su obscuridad proviene de mezcla de ideas que deben ir separadas. Si la confusión es complicada toman el nombre de *embrollados*; y si el embrollo toca á punto de ni aun casi adivinarse el sentido, se denominan *enigmáticos*.

EJEMPLOS DE DICHOS PENSAMIENTOS.

DE CLAROS. (No se necesitan ejemplos.)

PROFUNDO. Todos los hombres prometen según sus esperanzas y cumplen según sus temores.

OSCURO. «En resolución (D. Quijote), se enfrascó tanto en su lectura (de los libros de caballería), que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio».—(CERVANTES.)

ENIGMÁTICO. La madre puede nacer
De la hija ya difunta.

4. Las reglas relativas á la claridad son las siguientes:

1.^a Para concebir con claridad, es necesario pensar mucho y bien.

2.^a La claridad es una cualidad relativa, ya por el asunto que se trata, ya por la capacidad de los lectores.

3.^a No se decidirá en absoluto que un pensamiento es oscuro hasta meditarle, porque es un hecho que pensamientos claros para algunos, son para otros profundos y tal vez oscuros é ininteligibles.

4. Novedad del pensamiento.

5. Se llama *nuero* un pensamiento, ó más bien original, cuando no ha sido empleado por otro escritor; y si lo ha sido se denomina *usado*.

El usado se llama *común* cuando le han empleado varios autores. El común pasa á *vulgar* si anda en boca del vulgo; y el vulgar llega á *trivial* si entre el vulgo le repiten aun los más ignorantes; sirvan de ejemplos:

TRIVIAL. Todos hemos de morir.

VULGAR. Lo mismo muere el rico que el pobre.

COMÚN. La muerte no perdona al rico ni al pobre.

NUEVO. La pálida muerte llama igualmente á la choza del pobre, que á los regios alcázares.

MÁS NUEVO. 'La pálida guadaña igual destroza
Murado alcázar que pajiza choza.

6. Las reglas de la novedad son las que siguen:

1.^a En toda composición se empleará el mayor número posible de pensamientos *nuevos* ú originales.

2.^a Los conocidos ó *comunes* se presentarán con cierto carácter de novedad, esto es, agregándoles circunstancias ó ideas accesorias que les den nuevo aspecto.

3.^a Los *vulgares* y *triviales* se desecharán de toda composición.

4.^a Se necesita mucho tacto para dar novedad á los pensamientos; porque es muy fácil, al querer ser original, caer en una ridícula afectación ó en las mayores extravagancias.

5. Naturalidad del pensamiento (32).

1. Su noción. De la facilidad. — 2. Pensamientos ingeniosos, sutiles, violentos. — 3. Ejemplos. — 4. Reglas de la naturalidad. — 5. Oportunidad de los pensamientos. — 6. Sus reglas.

1. Consiste la *naturalidad* de los pensamientos en que aparezcan espontáneamente nacidos del asunto, sin arte ni esfuerzo del escritor. — Si sucede lo contrario se llaman en general *afectados* ó estudiados.

— Si la naturalidad llega al extremo de hacer creer que los *pensamientos* hubieran ocurrido á cualquiera, se llaman *obvios* y fáciles.

2. Los estudiados toman los nombres de ingeniosos ó agudos, sutiles ó rebuscados, y también violentos é hinchados, según el arte, esfuerzo ó violencia que en ellos aparece.

Son *ingeniosos* ó agudos los que enlazan ideas al parecer muy separadas, y cuya relación no puede percibirse sino con aquella especie de penetración llamada *agudeza de ingenio*.

Sutiles ó alambicados, aquellos cuya ligerísima relación apenas puede percibirse con una penetración regular. — Los violentos é hinchados no necesitan definirse.

3. Sirvan de ejemplo los siguientes:

NATURAL... Más blanca que la leche y más hermosa
FÁCIL... Que el prado por Abril de flores lleno,
INGENIOSO... Flérida para mí dulce y sabrosa
Más que la fruta del cercado ajeno.
(GARCILASO.)

SUTIL.... Quiero á Sexto confesar
Que de ninguno es deudor.
Pues sólo debe en rigor
Aquel que puede pagar. (SALINAS.)

VIOLENTOS. Era tigre en la piel, como retrata
Entre flores Abril curioso toro,
En quien siembra con círculos de plata
Pórfido y líneas salpicadas de oro.

HINCHADOS. La cola, que culebra se desata,
Pompa del sol y de su luz decoro,
Golfo de tornasoles parecía,
Y la crin lisonjera argentería. (ALARCÓN.)

4. Las reglas de la naturalidad son las siguientes:

1.^a En toda composición deben ser los pensamientos *naturales*, no *forzados* ni *violentos*.

2.^a Los *obvios* y *fáciles*, siendo interesantes, son en general preferibles á los *ingeniosos*, finos y delicados, que se admitirán con economía y oportunidad.

3.^a Los *sutiles* son tolerables en pocos casos; mas siempre se desecharán los *alambicados*, *afectados* é *hinchados*, que por lo común son siempre oscuros.

6. Oportunidad del pensamiento.

5. La *oportunidad* de los pensamientos consiste en su íntima conexión con el asunto, y en la debida conveniencia con el tono general y dominante de la obra.

—Depende dicha conveniencia de que al emplear el pensamiento se tengan en cuenta, además de las cualidades esenciales, las *accidentales* que los caractericen, pues muchos, siendo buenos en unas circunstancias, producen en otras mal efecto.

6. Reglas de la oportunidad:

1.^a Para acomodar el pensamiento al tono de la obra no hay ni puede haber regla fija; y solamente el gusto, el talento, el *tacto exquisito* de cada escritor deciden sobre una acertada oportunidad.

2.^a Para adquirir esa especie de intuición exquisita de la *ley de lo que es conveniente*, necesita el escritor observar mucho la naturaleza—estudiar el corazón humano,—manejar y analizar continuamente los grandes escritores.

Cualidades accidentales (33).

DE LOS PENSAMIENTOS.

1. Su noción.—2. Indicación de las principales.—3. Pensamientos bellos.—4. Sublimes.—5. Ejemplos.

1. Se llaman cualidades *accidentales* de los pensamientos, todas las que pueden ó no existir en ellos, pero que los realzan cuando acompañan á las esenciales.

—Son en mayor número que las esenciales, y más difícil su aplicación, porque siendo efectos las más de la sensibilidad, se sienten mejor que se explican, se comprenden mejor con ejemplos que con definiciones.

2. Las principales son las siguientes: *belleza, sublimidad, finura, delicadeza, gracia, brillantez, energía, atrevimiento*, etc.

3. Se llaman pensamientos bellos los que nos causan una impresión pura, deleitosa y desinteresada, como la que nos causa el ver una *rosa*, un *jardín delicioso*, el *celaje nacarado de la aurora*.

4. Se denominan *sublimes* los que, causándonos placer como los bellos, dejan en vez de alegría un sentimiento de admiración respetuosa, y á veces de abatimiento y dolor profundo. Su efecto es semejante al que nos producen la vista del *cielo estrellado*, la explosión de un *volcán*, el mar en calma ó en *tempestad*.

EJEMPLOS.

5. Sean las dos octavas siguientes, del Sr. Reinoso en su poema *La inocencia perdida*, quien hablando de Adán y Eva al recorrer el Paraíso, dice:

BELLOS.... Los dos lazados en sabroso nudo
Pisaban inexpertos los vergeles
Del aromoso Edén. So el pie desnudo
De Adán se elevan súbito claveles;
Do fija Eva sus plantas, el menudo
Césped brota azucenas; en pos fieles,
Les dan aves y fieras vasallaje.
¡Padres felices de infeliz linaje!

SUBLIMES.... Alza la vista Adán; por la ancha esfera
Morada inmensa del radiante día,
Ve al sol nadar en luz, y en su carrera
Llover vida á los seres y alegría:
El frutecido suelo considera,
Del mar bullente la tenaz porfía
Por asaltar la tierra, y dueño solo
Se ve de Cinosura al otro polo.

Continuación (34).

4. Pensamientos: fino, delicado. Ejemplos.—2. Gracioso, brillante. Ejemplos.—3. Enérgico, atrevido. Ejemplos.—4. Observaciones sobre ellos.

1. *Pensamiento fino* es el que se presenta medio oculto, dejando al lector el placer de adivinarlo.

—*Delicado* es el mismo fino acompañado de una emoción grata y tranquila.

Se ha expresado muy juiciosamente la analogía de la delicadeza con la finura, diciendo que la delicadeza es finura del sentimiento, como la finura es la delicadeza del espíritu.

EJEMPLOS.

1.º Hay *finura* en la frase de un hombre de talento, dirigida á un ministro: *Habéis trabajado diez años en haceros inútil.*

2.º Hay *delicadeza* en la siguiente expresión de un antiguo sabio: *Cuando estoy con mi amigo no estoy solo, y no somos dos.*

2. *Gracioso* ó imagen graciosa, es el pensamiento que hace sonreír de placer.

—*Brillante*, el que deslumbra con el resplandor de sus galas.

EJEMPLOS.

GRACIOSO.... Si es ó no invención moderna,
Vive Dios, que no lo sé;
Pero delicada fué
La invención de la Taberna.

(ALCÁZAR.)

BRILLANTE... De los dorados límites de Oriente
Que ciñe el rico en perlas Oceano
(hablando) Al término sombroso de Occidente
(del sol) Las orlas de tu ardiente vestidura
Tiendes en pompa, augusto soberano,
Y el mundo bañas en tu lumbre pura.

(ESPRONCEDA.)

3. *Enérgico* es el pensamiento que se graba profundamente en el alma, dejando en ella una impresión duradera.

—*Atrevido*, el que presenta los objetos con rasgos ó colores tan extraordinarios, que parecen exceder los límites de la naturaleza.

EJEMPLOS.

ENÉRGICO. . . . ¡Oh Dios! Cuando tu luz no resplandece,
Ni la luz sirve, ni aprovecha el día
Para que el hombre ciego no tropiece,
Y ciego se despeñe en su porfía. (P. OJEDA.)

ATREVIDO. . . . Para, y óyeme: ¡oh sol! yo te saludo,
Y extático ante ti me atrevo hablarte;
Ardiente como tú, mi fantasía,
Arrebatada en ansia de admirarte,
Intrépidas á ti sus alas guía. (ESPRONCEDA.)

Se prescinde de los patéticos, serios, jocosos, burlescos, etc., que se explicarán en lugar oportuno.

4. 1.^a Todas estas variantes del pensamiento son la más exquisita esencia de cuanto en ideas, imágenes y sentimientos puede atesorar el arte.

2.^a Su estudio razonado pertenece á la alta esfera de la Estética; tocando á los estudios elementales únicamente el indicar los fenómenos con ejemplos, según queda verificado.

CAPÍTULO V.

Cualidades del lenguaje (35).

1. Enumérense las principales.—2. Noción de la pureza en la voz, frase y cláusula.—3. Vicios opuestos á la pureza.—4. Ejemplos.—5. Reglas relativas á la pureza.—6. Legitimación de neologismos.

1. Las condiciones del buen lenguaje suelen reducirse á las siguientes: Pureza, Corrección, Propiedad, Precisión y Armonía; Claridad, Energía, Naturalidad, Decencia y Oportunidad.

—Las cinco primeras son *exclusivas* del lenguaje ó de la dicción; y las cinco segundas *comunes* al lenguaje y al pensamiento, por lo que es necesario distinguir bien cuándo se verifican por lo relativo al fondo y cuándo por la forma de la expresión.

1. Pureza.

2. La *pureza* del lenguaje es «su conformidad con el uso de los buenos hablistas y las leyes de la Gramática.»

—Pero como el lenguaje, ó la dicción en general, consta de voces, frases y cláusulas, debe fijarse bien cuándo se verifica la pureza en cada una de estas expresiones.

—Es pura la voz cuando legitimada por el uso pertenece á la lengua como castiza y corriente. Lo es la frase siempre que observe las reglas sintácticas de la lengua. Lo será la cláusula cuando á voces y frases puras agrega la construcción que forma la índole peculiar del idioma, llamada *giro castizo*.

3. El vicio opuesto á la pureza debe llamarse en general *incorrección*, que abraza los defectos de *barbarismo*, *arcaísmo* y *neologismo* con respecto á las voces; y de *solecismo* con relación á las frases y cláusulas.

—El *barbarismo* es el uso de las palabras extranjeras ó de castizas viciadas. El *arcaísmo*, de las anticuadas, y el *neolo-*

gismo el empleo de las nuevas. Los barbarismos toman el nombre especial de la nación de donde proceden, llamándose *latinismos*, *galicismos*, *italianismos*, etc.

—Es *solecismo* toda infracción de las reglas sintácticas.

EJEMPLOS DE ESTOS DEFECTOS.

4. *Barbarismos.* Debutó mi camarada en el club de los filántropos.
Solecismos. Ocupándose de los vicios y debilidades humanas, dijo: que no son que fiebres pasajeras.

Arcaísmo. Los infanzones de nuestra edad no deben facer denuestos, ca son malas fechorías.

Neologismos. Los telegramas son los ferrocarriles de la inteligencia.

5. Reglas de pureza:

1.^a El escritor correcto debe proscribir en general todos estos vicios, con especialidad el barbarismo y solecismo.

2.^a Es tolerable algún que otro arcaísmo en las obras poéticas y estilo jocoso, porque revelan cierto sabor clásico.

3.^a Los neologismos son censurables todos si no están legitimados.

6. Para legitimar las voces nuevas se exigen los siguientes requisitos:

4.^o Necesidad de expresar ideas que carezcan de signo propio en el idioma.

2.^o Observación de las reglas de etimología y analogía, propias de la lengua en que se introducen las palabras.

3.^o Autoridad en el que las introduce, porque el Diccionario del idioma no puede aumentarse por personas atrevidas ó inexpertas.

—Es de tal importancia la conservación de la pureza de un idioma cuando ya tiene una literatura nacional, que no es posible ser indulgentes con los corruptores. Es decoro de todo país conservar puro el principal sello de su nacionalidad, que es su idioma, elaborado por los grandes escritores.

2. Corrección del lenguaje (36).

4. Su noción. Su importancia.—2. Defectos contrarios á la corrección.—3. Ejemplos.—4. Medios de conseguir esta cualidad.—5. Estudios etimológicos. De los sinónimos.

1. La corrección del lenguaje es su conformidad con todas las reglas gramaticales del idioma, que se usa hasta en las últimas tildes de la Ortografía.

Es la corrección el pulimento de perfección de la pureza en el lenguaje; porque siempre será un defecto censurable el faltar á los preceptos de la Gramática, aun empleando las voces más castizas.

2. El defecto de incorrección en que más fácilmente se incurre es el solecismo, pues aun escritores de nota los han cometido por descuido ó por licencia; pero hoy día la mayor parte se cometen por ignorancia de las leyes gramaticales.

3. Reglas sobre las *incorrecciones*.

1.^a Las que son producto de la ignorancia, son censurables sin indulgencia.

2.^a Las que son hijas del *descuido*, serán disculpables cuando recaen sobre reglas de poca importancia

3.^a Las que son efecto de licencias, se hacen tolerables siempre que por ellas no se desvirtúe el vigor ó la belleza del pensamiento.

4.^a Como todos los extremos son viciosos, debe evitarse el *purismo*, que es nimio respeto de la pureza, sin indulgencia por cualquier falta de corrección.

3. Propiedad del lenguaje (36).

4. Su noción.—2. Su importancia.—3. Defectos contrarios á la propiedad. Ejemplos.—4. Medios de conseguir esta cualidad.—5. Estudios etimológicos. De los sinónimos.

1 Consiste la *propiedad* del lenguaje en la buena aplicación de las voces, expresando exactamente cada cual la idea que se intenta expresar.

Esta cualidad es el carácter distintivo de los grandes escritores.

2. Su importancia se desprende de que en vano se empleará la dicción más castiza y correcta, si no están expresadas adecuadamente las ideas ó sentimientos que se propone comunicar el escritor.

3. Puede considerarse esta cualidad como encerrada entre dos defectos contrarios, á saber: impropiedad por empleo de palabras que signifiquen *más* de la idea, é impropiedad por empleo de palabras que significan *menos*; la primera puede llamarse *vaguedad* y la segunda *inexactitud*.

EJEMPLOS DE ESTOS VICIOS.

- 4.^o Por *vaguedad*.—Este niño es *indolente* en el estudio.
Por *inexactitud*.—Este niño es *negligente* en el estudio.

Propiedad.—Este niño es *perezoso* en el estudio; tratándose de un niño, cuyo solo defecto es no estudiar, pero de carácter vivo y no descuidado.

2.º Si dijéramos: *Nuestros dos amigos se han reconciliado en su pleito y se avinieron al fin en sus enemistades*, hablaríamos impropriamente; pues sólo se *reconcilian* los enemigos, y se *avinien* los que sin serlo están *desacordes* sobre un derecho ó una pretensión.

4. Se consigue esta cualidad apreciable:

1.º Haciendo un estudio especial del valor *etimológico* y *usual* de las palabras; pues el origen de ellas nos hace conocer con exactitud su significado.

2.º Estudiando y aplicando con detención los *sinónimos*, que son frecuentemente la causa de los defectos de *propiedad*.

3.º Manejando el Diccionario, y mejor analizando los buenos hablitas.

5. El estudio etimológico para poseer bien nuestra lengua, se hará en el latín, que es su madre, y en el *griego* y *árabe*, que han concurrido á su formación.

El estudio de los *sinónimos*, en los trabajos hechos sobre ellos por Huerta, Cienfuegos, Jonama y March, si bien se ha dado ya á luz un Diccionario de *sinónimos* que ha debido recolectar los trabajos anteriores.

4. Precisión del lenguaje (37).

1 En qué consiste, su diferencia de la concisión.—2. Su importancia.—3. Defectos contrarios.—4 Ejemplos.—5. Cómo se consigue la precisión.

1. Consiste la *precisión* en no decir más ni menos de lo necesario para expresar lo que se intenta.

—Se distingue de la *concisión* en que ésta consiste en decir mucho en pocas palabras, y la *precisión* en la prudente economía de ellas.

2. Su importancia se funda en que sería muy escaso el efecto que produciría la dicción más castiza, correcta y propia, si, por recargar ó acortar la expresión, quedase ésta lánguida, pesada, escasa y quizás oscura.

3. Son defectos contra la *precisión*, la redundancia y la difusión por exceso, y la concisión desmedida por defecto.

—El vicio de *redundancia* consiste en llenar la cláusula de palabras superfluas.

—La *difusión* en recargar el discurso de circunloquios inútiles ó de prolijas ampliaciones.

—La *conciisión* desmedida, que pudiera llamarse aridez, en dejar incompleto el pensamiento, especialmente por el abuso de la elipse.

EJEMPLOS.

4. Vicioso por redundancia.—*El triunfador llevaba en la cabeza una corona, la cual corona era de ramas de laurel hábilmente entretejidas unas con otras; el triunfador llevaba una corona de laurel.*

Vicioso por elipsis.—*Porque es de las virtudes que la piedad, que la liberalidad y otras, con cuanta más resistencia del natural de la persona obran, más mérito, más gloria causan.*—(A. PÉREZ.)

Falta para la precisión decir: porque es *propio* de las virtudes *el* que la piedad, etc.

5. Se consigue la precisión, acostumbrándose á corregir despacio lo escrito, cercenando toda expresión inútil y superflua, y supliendo las palabras necesarias para completar el sentido.

Téngase también presente que no es aplicable al lenguaje el refrán: *lo que abunda no daña*, y si más bien la observación de que: *perjudica lo que no aprovecha*.

5. Claridad del lenguaje (38).

1. Definición.—2. Diferencia entre la claridad del lenguaje y la de pensamiento.—3. Vicios contrarios. Ejemplos.—4. Reglas de la claridad del lenguaje. Energía; de qué proviene; sus reglas.

1. La *claridad* del lenguaje consiste en que permita comprender fácilmente el sentido del pensamiento que se intenta expresar.

—Pudiera decirse que es aquella transparencia que deja ver distintamente las ideas debajo de las palabras.

2. Se diferencia la claridad del *lenguaje* de la del *pensamiento*, en que la transparencia en éste depende de haberse concebido distintamente las ideas que le componen, y la del lenguaje en que esté distintamente expresado lo que se intenta decir.

—Para comprender dicha diferencia, porque es importante, recordaremos el pensamiento enigmático: *La madre puede nacer de la hija ya difunta*. Todas las palabras son claras, y sin embargo, el concepto es tan obscuro, que sería difícil comprenderle hasta no indicar que por la madre quiso el autor significar el *agua* y por la hija la *nieve*.

3. Los vicios contrarios á la claridad son la *ambigüedad* y la *obscuridad*, verificándose la primera cuando la expresión tiene doble sentido, y la segunda cuando no se comprende lo que en ella se dice. Proceden una y otra, más que del uso de los equívocos, de la mala construcción del lenguaje.

EJEMPLOS DE AMBIGÜEDAD.

- 1.º Estudio *sólo* por aprovechar el tiempo.
- 2.º Pronosticó César á Pompeyo que *él* destruiría la república romana.
- 3.º Así como Sancho los vido, dijo: esta es la cadena de galeotes, gente forzada del rey, *que va á galeras*.—(CERVANTES.)

4. Para escribir con claridad, primer fundamento de la buena elocución, no se olviden nunca los preceptos siguientes:

1.º Pensar bien lo que se escribe, porque lo bien pensado bien se expresa.

2.º Procurar en la construcción de las frases, colocar inmediatas las palabras modificativas á sus modificadas, las relativas á sus antecedentes, los complementos á sus supuestos, y las oraciones subordinadas á sus principales.

3.º Castigar, en fin, los escritos hasta que la expresión, no solamente se entienda, sino que no pueda menos de entenderse.

6. Energía.

5. Consiste la *energía* del lenguaje en que produzca en el ánimo una impresión viva y fuerte.

—Proviene principalmente la energía de la unidad ó coherencia del pensamiento que se anuncia; no obstante, la mala construcción de las cláusulas puede hacer lánguida y débil la expresión.

6. Influyen bastante en la energía las frases elípticas ó pleonásticas, y el buen uso de los epítetos ó imágenes.

7. Para dar energía á la cláusula, se observarán las reglas siguientes:

- 1.ª Limpiarla de toda expresión inútil ó redundante.
- 2.ª Colocar las palabras capitales ó enfáticas en el paraje que produzcan mayor impresión, en cuanto lo permita el genio de la lengua.
- 3.ª Cuando hay varios complementos circunstanciales, procúrese no ponerlos de seguida, interponiendo palabras de distinto género.
- 4.ª Colóquense las palabras homólogas, siguiendo el orden de tiempo, de lugar, de importancia y de intensidad.

5.^a Cuando se comparan ó contraponen algunas ideas ó pensamientos en los distintos miembros de la cláusula, se procurará el mismo orden en la estructura del lenguaje.

6.^a Finalmente, se evitará que termine la cláusula en monosílabos ó palabras secundarias.

La energía es más bien un resultado de la mucha propiedad, precisión y claridad, que una cualidad distinta de éstas.

7. Naturalidad del lenguaje (39).

1. En qué consiste. Adornos que admite.—2. Vicios opuestos á ella.—3. Ejemplos.—4. Censura de la afectación por Calderón y Lope de Vega.—5. Reglas de la naturalidad.—6. Decencia del lenguaje.—7. Palabras que rechaza.—8. Reglas de la decencia.

1. Consiste la *naturalidad* del lenguaje en que aparezca empleado con soltura, sin descubrir arte ni esfuerzo.

—La naturalidad no excluye los adornos; pero sólo admite los que se presentan espontáneamente, y desecha todos los que dan á la expresión un aire forzado ó enfático.

2. Son vicios opuestos la *afectación* y la *hinchazón*.

—La afectación proviene del empleo de palabras estudiadas y rebuscadas y de giros ó construcciones violentas.—La hinchazón ó ampulosidad, del abuso de imágenes, de adornos y relumbrones, y de palabras retumbantes.

3. Sirva el siguiente trozo para modelo de *risible afectación* del lenguaje en todos conceptos, y en el que un autor (de cuyo nombre no debemos acordarnos) pretende nada menos que dar consejos de buena elocución:

«El leer enseña á escribir. Descubran los preceptos las bellísimas lumbres que en ti se divisan.

Reverbere en las cláusulas de tus escritos tu numeroso ingenio como en los cristales el bulto.

En hermosa lenidad de frases, sean las voces, no las muchas, sino las significativas.

Ordénalas tan mañoso, que siendo las usadas en todos, sean en ti singulares; no dejando descansar la atención empeñada en las novedades, socorridas todas de vigoroso espíritu.» (¡Qué precioso galimatías!)

4. Ya en su tiempo ridiculizó Calderón la falta de naturalidad en las voces, poniendo en boca de una dama las siguientes:

No te *apropíncues* á mí,
Que empañarás el candor
De mi *castísimo bulto*.

Y Lope de Vega se burló de las transposiciones violentas, diciendo:

En una de fregar cayó caldera;
Transposición se llama esta figura.

5. Para escribir con naturalidad es necesario tener bien conocido el asunto; hallarse persuadido de lo que se va á decir; estar muy alerta contra la tentación de singularizarse, y analizar con mucho cuidado toda expresión antes de emplearla.

8. De la decencia del lenguaje.

6. La *decencia* del lenguaje consiste en hablar siempre con honestidad y nobleza.

7. La honestidad prescribe evitar toda palabra torpe é impia, y la nobleza en abstenerse de todo término bajo, indecente ó grosero.

—Son palabras *torpes* ú *obscenas* las que ofenden al pudor; *impias*, las que faltan al respeto de la religión; *bajas*, las empleadas por el vulgo; *indecentes*, las que excitan ideas desagradables ó asquerosas; y *groseras*, las contrarias á la buena crianza.

No se citan ejemplos, porque el verificarlo sería faltar á los preceptos que se están consignando.

8. Reglas de la decencia:

1.^a Si hay necesidad en alguna ocasión de hablar de asuntos irreligiosos, torpes ó innobles, se expondrán con cierta respetuosa obscuridad.

2.^a Nos valdremos para ello de las formas de elocución (como perífrasis y atenuaciones) que sirven para velar ó difrazar el pensamiento de modo que no hiera á los oídos ni aun más delicados.

3.^a Siendo la decencia, en rigor, una condición de moral y de buena crianza, no puede faltar en las obras literarias, porque la belleza es hermana del pudor y del decoro.

9. De la armonía del lenguaje (40).

4. Definición.—2. Su importancia.—3. Clases de armonía.—4. Elementos de la armonía mecánica.—5. Defectos contrarios á la armonía. Hiato, sonsonete, cacofonía.—6. Reglas sobre la armonía.

1. Se entiende por *armonía*, el grato sonido que produce

la buena elección y acertada combinación de las palabras en la estructura del lenguaje.

2. Se recomienda esta cualidad, porque la voz humana es el eco más simpático del hombre hacia el hombre, y el que más hondamente le penetra y le conmueve. Por esto los buenos escritores liman con esmero el lenguaje para darle ese giro musical que tan dulcemente se introduce en el alma.

3. Distínguense dos clases de armonía: una que podremos llamar *mecánica*, y otra llamada *imitativa*. La primera proviene de la sonoridad que reciben las palabras de su buena estructura material; y la segunda está fundada sobre la relación de los sonidos con los objetos que expresan.

4. La armonía mecánica emana de tres elementos, llamados melodía, número y ritmo.

La *melodía* resulta de la inmediata sucesión de palabras de fácil y suave pronunciación. El *número* en prosa análogo al ritmo de tiempo en verso, procede de la acertada distribución de los tiempos y pausas en las diversas frases de la cláusula. El *ritmo* llamado de acento emana de la proporcionada combinación de sonidos fuertes y débiles.

5. Son defectos contrarios á la armonía el hiato y la cacofonía, por discordantes; y el sonsonete por monótono.

Hiato es la concurrencia de muchas vocales de la misma especie; por ejemplo: *Iba á Andalucía á pasar las vacaciones.*

—*Cacofonía* es el encuentro de consonantes ásperas y de pronunciación difícil, por ejemplo: *En esto estoy y estaré siempre puesto.*

—*Sonsonete*, es la repetición de sílabas idénticas ó parecidas en una misma frase; por ejemplo: *No es prudente no querer que se enmienden los defectos que se tienen.*

6. Reglas de la armonía:

1.^a Leer y recitar con frecuencia los trozos más armoniosos de los buenos escritores.

2.^a Tanto en la melodía como en los ritmos de tiempo y acento, procúrese la variedad en la unidad, evitando la monotonía, que fatiga y desagrada.

3.^a En la estructura de la cláusula debe observarse una gradación constante, procurando que termine sonora y rotundamente; lo que se llama cadencia final.

De la armonía imitativa (41).

1. En qué consiste. Objetos que puede imitar.—2. Cómo imita los sonidos. Ejemplos.—3. Los movimientos. Ejemplos.—4. Los afectos. Ejemplos.—5. Observaciones sobre la armonía imitativa, y los versos en prosa.

1. La armonía imitativa consiste en que las palabras ó su estructura imiten algún objeto.

Los objetos que pueden imitar, son: *otros sonidos*, el *movimiento*, y de un modo, aunque vago, los *afectos del ánimo*.

2. El lenguaje imita los *sonidos*: 1.º Por voces llamadas *onomatópicas*, que son las que tienen un sonido análogo al objeto que expresa; como sucede con las voces *chasquido*, *silbido*, *retumbar*, *chisporrotear*. 2.º Combinando sonidos ásperos ó blandos semejantes á los que se intentan expresar. Sean ejemplos:

4.º Rompa el cielo en mil rayos encendido,
Y con pavor horrisono cayendo,
Se despedace en hórrido estampido.

(HERRERA.)

2.º El ronco son de la tartárea trompa
Retumba en torno el cóncavo sonoro.

3. Imita los *movimientos* por medio del número, auxiliado por el acento y melodía.—Las palabras de muchas consonantes, diptongo y acentos, expresan la *lentitud* y *dificultad* del movimiento.—Las sílabas breves, consonantes líquidas y voces esdrújulas, se prestan á darle *celeridad* y *viveza*. Ejemplos:

4.º Subo con tanto peso quebrantado
Por esta alta empinada, aguda sierra.

(HERRERA.)

2.º Tantas idas
Y venidas,
Tantas vueltas
Y revueltas,

Quiero amiga,
Que me diga:
¿Son de alguna
Utilidad?

(IRIARTE.)

4. Aunque es difícil determinar la relación natural que existe entre ciertos sonidos y *nuestros afectos*, pueden notar-se los hechos siguientes:

1.º Las *conmociones agradables* se expresan naturalmente por medio de sonidos blandos, suaves y claros.

2.º La *tristeza* prefiere los sonidos oscuros y las palabras largas.

3.º Las *pasiones vivas* y fogosas se retratan con voces breves y sonidos vivos, agudos, ásperos y disonantes.

4.º Las frases numerosas y rotundas envuelven cierta elevación y magnificencia.

5. Sirvan de ejemplo las dos estrofas siguientes del señor Zorrilla, para observar la analogía del sonido con ciertos afectos del ánimo:

Mi voz fuera más dulce que el ruido de las hojas
Mecidas por las auras del oloroso Abril;

Más grata que del fénix las últimas congojas
Y más que los gorjeos del ruiseñor gentil.

Más grave y majestuosa que el eco del torrente
Que cruza del desierto la inmensa soledad;

Más grave y más solemne que sobre el mar hirviente
El ruido con que rueda la ronca tempestad.

—En la primera estrofa se nota cierto sentimiento de dulce tranquilidad y plácida emoción: en la segunda el temple de elevación sublime y vigorosa con que el alma del poeta quería asimilarse al torrente, al mar y á la inmensidad; por último, la preciosa onomatopeya del *ruido con que rueda la ronca tempestad*.

6. La armonía imitativa debe nacer del raudal del sentimiento y de la inspiración más bien que de premeditadas y frías combinaciones; y por esto la imitación servil y minuciosa es propia de poetas vulgares.

Terminaremos lo relativo á la armonía diciendo que deben evitarse los versos en prosa, cuando aparecen de modo que los perciba distintamente el oído. Mas si pasan inadvertidos, no constituyen defecto, como se nota en los prosistas armoniosos de nuestra lengua.

10. Oportunidad del lenguaje.

1. La *oportunidad* ó conveniencia del lenguaje es su conformidad íntima con la naturaleza y carácter de las composiciones, ó sea la manera de decir ó escribir más apropiada á la materia que se trate.

3. Esta cualidad es en cierta manera el resumen de todas las del lenguaje, porque en vano se pondría el mayor esmero

en las demás, si al fin resultaban empleadas inconvenientemente ó fuera de propósito. El lenguaje inoportuno se hace ridículo, no de otra manera que la riqueza y elegancia de los trajes se hacen chocantes si no convienen á las jerarquías de las personas y aun á las ocasiones en que éstas deban usarlos.

3. Para acomodar el lenguaje en las composiciones, no hay otras reglas que el tacto fino y exquisito del escritor, del propio modo que para establecer la oportunidad del pensamiento.

Sin embargo, téngase presente que la *bajeza* del lenguaje degrada los más nobles y elevados asuntos; y que á su vez el *boato de la dicción* es ridículo en los asuntos sencillos y de escasa importancia. Los dos casos nos hacen proferir: *Sed nunc non erat his locus*. Son impertinencias, son despropósitos.

CAPÍTULO VI.

Del estilo (42).

4. Definición del estilo.—2. Su importancia en el arte.—3. Su origen.—4. Su clasificación general.—5. Estilo cortado y periódico. Su uso.—6. Conciso y difuso; sus ventajas é inconvenientes.—7. Estilo sentencioso.

1. ESTILO es «todo carácter ó fisonomía visiblemente predominante en las obras literarias.»

—Algunos autores le definen con más vaguedad: «la manera particular con que cada hombre expresa sus ideas por medio del lenguaje.»

2. El estilo es una parte importantísima del arte, y en la que el genio y la originalidad del escritor pueden caracterizarse y desplegarse con mayor independencia.

—El estilo hace singulares las cosas comunes, fortifica las débiles y da grandeza á las más sencillas. El escritor que no manifiesta un carácter particular en sus obras, es á lo más un talento ordinario.

3. Proviene el estilo principalmente de la manera de pensar y sentir del escritor; en segundo lugar del empleo de las cualidades accidentales de la elocución, que exigen modificaciones convenientes á la naturaleza y fin de las composiciones.

4. No siendo posible una clasificación exacta del estilo, por ser infinitas las cualidades accidentales y elementos que le constituyen, indicaremos algunos géneros marcados y admitidos generalmente por la crítica, bajo cuatro aspectos:

1.º Por la estructura del lenguaje. 2.º Por su mayor ó menor ornato. 3.º Por el carácter de los escritores. 4.º Por el tono dominante en los escritos (1).

(1) También suele calificarse el estilo por ciertas *naciones*, por escritores determinados, por los mismos géneros de composición, y por denominaciones secundarias (sin aplicación inmediata), que enseña la lectura de los críticos, y que no deben complicarse en la exposición de unas lecciones elementales.

5. Se divide el estilo por la estructura del lenguaje, en *cortado* y *periódico*, teniendo con ellos alguna relación el *conciso* y *difuso*, y también el *sentencioso*.

Estilo *cortado* se llama aquel en que predominan las cláusulas cortas y sueltas; y *periódico* el que usa con preferencia de las largas y periódicas. Así, por ejemplo: Saavedra Fajardo es un escritor de estilo *cortado*, y el padre Granada de estilo *periódico*.

Cualquiera de ellos empleado exclusivamente, es vicioso; por esta causa deben mezclarse, dando alguna preferencia al *periódico*, según lo vemos en nuestros mejores escritores.

6. Estilo *conciso* es el que comprime los pensamientos á las menos palabras posibles, contentándose con presentarlos bajo el punto de vista más ventajoso. *Difuso*, el que emplea muchas palabras para expresar pocos pensamientos.

Las ventajas é inconvenientes de cada uno de estos estilos, son:

1.º El escritor *conciso* puede dar nervio y energía á sus obras; pero el exceso de concisión lleva al defecto de oscuridad.

2.º El escritor *difuso* puede expresarse con riqueza y magnificencia; pero rara vez la difusión deja de conducir á una *redundancia* inútil ó á una flojedad y languidez en la expresión.

7. El estilo *sentencioso* es el que abunda en las reflexiones profundas que llamamos sentencias.

Por lo general, el estilo sentencioso es juntamente cortado y conciso; mas no por eso deben confundirse estos tres diversos caracteres del estilo, que se presentan á veces completamente separados.

Del estilo por el ornato (43).

1. Su clasificación.—2. Estilo sencillo, vulgar, desaliñado.—3. Elegante, afectado.—4. Florido, brillante.—5. Elevado, hinchado.—6. Sublime. Observaciones sobre el sublime.

1. Se clasifica el estilo por el *ornato*: en *sencillo*, *elegante*, *florido*, *elevado* ó *majestuoso* y *sublime*, siendo sus opuestos y censurables el *vulgar* y el *desaliñado*, el *árido* y *afectado*, el *hinchado* y *campanudo*.

2. Estilo *sencillo* es el que se contenta con la claridad y la corrección, excluyendo los adornos brillantes. El estilo

sencillo comprende los que algunos autores llaman *llano*, *limpio* y *terso*.

—El estilo *vulgar* y *desaliñado* son defectos contra la sencillez; pero el *vulgar* supone falta de instrucción ó de educación en el que lo emplea, y el *desaliñado* resulta por censurables incorrecciones.

3. Estilo *elegante* es el que se ve adornado, sin profusión, con las galas de la imaginación y del lenguaje. Por esto se dice que la elegancia es la prudencia en los adornos: y en ella se incluyen la *gracia*, *belleza*, *finura* y *delicadeza*.

CERVANTES es un escritor elegante.

—Es estilo *afectado* el que revela los esfuerzos del escritor en aparecer elegante, ingenioso ó delicado; es el estilo que más repugna.

4. Se llama estilo *florido* el que abunda con profusión en adornos, tanto de dicción como de ingenio. Llámase también *brillante*, y es estilo del que más se abusa, para con su vano oropel deslumbrar al vulgo.

5. Estilo *elevado* ó majestuoso es aquel en que la grandeza de los pensamientos y esplendidez de las imágenes se une convenientemente con la pompa de la frase y rotundidad del período. Llámase también *pomposo*, *altisono*, si bien estos dos caracteres se aproximan ya al hinchado.

—Estilo *hinchado* ó campanudo es aquel en que el escritor aspira á una magnificencia en la elocución que sobrepuja ó repugna á la grandeza del asunto.

6. Se llama estilo *sublime* al que reúne la magnificencia y grandiosidad del fondo y la forma, hasta el grado de ser fiel expresión de lo sublime en afectos, imágenes ó en pensamientos.

—Debe observarse acerca del estilo sublime, que propiamente no puede decirse que un escritor tiene estilo sublime; porque, á lo más, se verán en sus escritos, los más elevados, algunos rasgos ó trozos que lleguen á este grado de la belleza. Por mejor decir, lo sublime es una cualidad del pensamiento ó de los objetos, más bien que de la elocución ó del estilo.

Por el estilo del escritor (44).

4. Clasificación.—2. Estilo enérgico, flojo, débil.—3. Vehemente, pesado.—4. Patético, frío.—5. Por el tono. Estilo serio, jocoso, satírico, humorístico.—6. Observación sobre el humorístico.

1. Se califica el estilo por el carácter del escritor con los

nombres de *enérgico*, *vehemente* y aun *patético*, siendo defectos el *débil*, el *pesado* y el *frio*.

2. Es estilo *enérgico* el que hiere con fuerza y vivacidad, grabando profundamente los objetos en el alma.

—Contribuyen principalmente á la energía del estilo: los epítetos y voces expletivas, las imágenes, la repetición, los tropos y la mayor parte de las figuras patéticas. También es favorable á la energía una concisión acertada.

—Se llama *flojo* ó *débil* el estilo, cuando carece totalmente de energía y viveza. Se conoce por la vulgaridad de los pensamientos, la frialdad de los afectos, la vaguedad de las expresiones, las amplificaciones viciosas y las palabras inútiles.

3. Es estilo *vehemente* el que se precipita impetuoso á impulso de la pasión y de la sucesión rápida de las ideas, que se agolpan en el espíritu y pugnan por esparcirse al exterior.

—Se llama *pesado* ó arrastrado el estilo cuando las ideas no se suceden con facilidad, y las expresiones, á causa de su mala coordinación, parece que se atropellan y pronuncian con dificultad.

4. Estilo ó *pasaje patético* es aquel en que predomina la moción de afectos, ya tiernos y dulces, ya vehementes y fogosos. Su opuesto es la *frialdad* por la carencia de pensamientos ó movimientos afectuosos.

Por el tono del escrito.

5. Entre las varias denominaciones que recibe el estilo por el tono, las más importantes son las de *serio*, *jocoso* ó *burlesco*, *satírico*, *humorístico*.

Serio es el que presenta el pensamiento con natural gravedad.

Jocoso ó *burlesco*, aquel en que el escritor nos presenta con gracia y buen humor el lado risible de las cosas.

Satírico, el que con tono ya jocoso, ya acre ó mordaz, se emplea para la burla ó censura de los efectos y vicios humanos.

Humorístico llámase aquel en que se mezclan los sentimientos más opuestos, jugando juntos el patético y el irónico, la risa y el pesar, lo poético y lo prosaico.

6. Debe observarse acerca del género humorístico, que sólo en casos muy especiales puede emplearse, y aun entonces con intención sana; porque su fondo de malignidad y

su forma extravagante, si bien pueden causar placer á ciertas gentes, siempre vierten hiel y amargura en las almas delicadas.

Condiciones de un buen estilo (45).

1. Clases de ellas.—2. Idea de las generales.—3. De las particulares.—4. Convenientes para enseñar. Para deleitar. Para mover.—5. Cualidades que forman la belleza del estilo. Reglas para adquirir un buen estilo.

1. Las condiciones de buen estilo, unas son generales y otras particulares: las primeras son invariables, y las segundas varían según la naturaleza del asunto y el fin que se propone el escritor ú orador.

2. Las *generales* son las mismas esenciales á una buena dicción; es decir, que no podrá ser bueno un estilo sin que sea puro, correcto, propio, armonioso.

3. Las *particulares* deben acomodarse al asunto y fin de las composiciones, guardando las leyes de la conveniencia, pero dejando al escritor cierta libertad para emplearlas con esmerado gusto, según que se propongan *enseñar, deleitar ó mover*.

4. Las convenientes para enseñar son: la *sencillez, concisión, ingenuidad y facilidad*.

Las convenientes para deleitar son: la *riqueza, la finura, delicadeza y gracia*.

Las convenientes para mover son: la *energía, vehemencia, magnificencia y los rasgos sublimes*.

5. Cualquiera que sea el carácter general del estilo que adopte el escritor, debe tener presente que las tres cualidades preciosas que forman su belleza, son la elegancia, la energía y la variedad.

—La *elegancia*, que es el resultado de la exactitud y del agrado, da á toda composición una fisonomía noble y graciosa.

—La *energía*, que consiste en la combinación de la vivacidad y la fuerza, anima y apasiona los escritos, y graba profundamente las ideas en el espíritu.

—Por último, la *variedad*, que consiste en saber mezclar los diversos géneros de estilo, templando unos con otros, evita la monotonía, siempre desagradable.

Formas generales de elocución (46).

4. Clases de ellas. Sus denominaciones.—2. Formas objetivas. Narración; descripción.—3. Formas subjetivas. Definición; argumentación.—4. Formas dialogadas. Diálogo. Monólogo. Cítese un modelo de cada clase.

1. Tres son las *formas* generales de *elocución* que pueden emplearse en las diversas obras literarias, á saber: OBJETIVA, SUBJETIVA y DIALOGADA, en la que se combinan las dos anteriores.

—La objetiva y subjetiva se llaman también *directas*, porque habla en ellas el autor; y la dialogada *indirecta*, porque se finge que hablan otras personas.

2. Forma *objetiva* es la que *expone las impresiones* que el entendimiento recibe de los objetos, ó *pinta* estos mismos objetos. En el primer caso se llama *narración* y en el segundo *descripción*.

3. *Subjetiva* es la forma que expone las apreciaciones que se hacen de las cosas, ora *enunciando* juicios sobre su naturaleza ó cualidades, ora *razonando* sobre sus causas, efectos y relaciones. En el primer caso se llama *definición*, y en el segundo, *argumentación*.

4. *Dialogada* es la forma en que se finge que dos ó más personas conversan, ya narrando, ya pintando, ya enunciando juicios ó ratiocinios. Si se finge que una persona, no el autor, habla consigo misma, se llama *monólogo*, y si con otra, *diálogo*.

5. Resumiendo: todas las formas que pueden revestir los escritos, ya solas, ya combinadas, se reducen á *narraciones*, *descripciones*, *definiciones*, *argumentaciones*, *diálogos* y *monólogos*.

NOTA. El profesor dará á conocer estas diferentes formas, haciendo leer y aun estudiar un modelo de los contenidos en la *Colección de Trozos*, aprobada para texto.

SEGUNDA PARTE.

PRENOCIONES.

Retórica particular, elocuencia, prosa (47).

1. Idea de la Retórica en particular.—2. De la elocuencia.—3. Extensión de la elocuencia.—4. Definición de las obras en prosa.—5. Géneros de ellas.—6. Objeto de cada género.

1. RETÓRICA en particular es la *teoría de la Elocuencia*, ó sea el arte de conocer y componer con elocuencia las obras en prosa.

2. La palabra ELOCUENCIA en su acepción más general, puede decirse: *el talento* natural ó cultivado de *influir* en los hombres por medio de la palabra (1).

3. Puede influir el hombre por la palabra, no sólo persuadiendo con vigor, sino también enseñando y agradando convenientemente.

Por esto el dominio de la elocuencia no se concreta á la persuasión en el discurso oratorio, sino que ejerce su influjo también en todas las obras en prosa, y aun se extiende á las en verso.

(1) CAPMANY la define: "El don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro.,,"

BLAIR: "El arte de hablar de manera que se consiga el fin para que se hable. En este concepto, añade, tiene lugar en cualquier materia; en la historia, y aun en la filosofía como en las oraciones. Así esta definición comprende todos sus géneros, ora se emplee para persuadir, ora para instruir, ora para agradar. Pero como el objeto más importante del discurso es persuadir á la acción, la elocuencia, bajo este punto de vista, se puede definir: "*El arte de la persuasión.*,"

4. Son obras en PROSA, las escritas en un lenguaje suelto ó libre. Algunos preceptistas quieren que por la palabra *prosa* se entienda el lenguaje de la razón.

5. Los géneros de obras en prosa suelen reducirse á cinco, llamados *oratorio*, *histórico*, *novelesco*, *didáctico*, y por último, el *epistolar*.— Pudieran dividirse también en tres clases, denominadas *oratorias*, *científicas* y *epistolares*, que coinciden con las tres formas *subjetiva*, *objetiva* y *dialogada*.

6. El ORATORIO tiene por fin *persuadir* á obrar; el HISTÓRICO, *instruir* retratando la vida pública de las naciones; el NOVELESCO, *deleitar* con hechos de la vida privada; el DIDÁCTICO, *enseñar* metódicamente las ciencias y las artes; el EPISTOLAR, servir de *comunicación* entre personas distantes.

Los antiguos retóricos trataron exclusivamente del oratorio; mas como los demás géneros no pueden carecer de preceptos, los modernos no sólo les aplican los generales del oratorio que les son comunes, sino los que les pertenecen por su naturaleza y caracteres peculiares.

Composiciones oratorias (48).

1. Noción de la composición oratoria. Sus denominaciones especiales.—
2. Géneros de discursos, según los antiguos.—3. División de los modernos.—4. Clases de reglas que prescribe la oratoria.—5. Tratados en que deben exponerse.

1. Composición *oratoria* en general es todo discurso, preparado ó improvisado, que se pronuncia ante cualquier auditorio.

—Se denominan también oraciones, disertaciones, razonamientos, arengas, alocuciones y principalmente *discursos*. El tratado de estas composiciones se llama *oratoria*, y el que las produce, *orador*.

2. Los antiguos distinguieron tres géneros de discursos, llamados demostrativo, deliberativo y judicial. El fin del *demostrativo* era alabar ó vituperar: el del *judicial*, acusar ó defender; y el del *deliberativo*, persuadir ó disuadir; en breves palabras, sus fines son lo *honesto*, lo *justo*, lo *útil*.

—En el *demostrativo* incluyeron los panegíricos, las invectivas y las oraciones gratulatorias; en el *judicial*, los pronunciados en los tribunales jurídicos, y en el *deliberativo*, los proferidos en las juntas del pueblo ó del Senado.

3. Los modernos admiten cuatro, que denominan: *elocuencia sagrada*, *forense*, *política* y *académica*, según que

tienen por teatro el *púlpito*, los *tribunales*, las *asambleas deliberantes* y las *sociedades científicas*.

4. Las reglas que prescribe la oratoria, unas son *generales* á toda clase de discursos, y otras *peculiares* á cada género, según su fin y carácter.

—Versan las generales sobre las cuatro principales operaciones que necesita realizar todo orador, que son: *pensar* lo que ha de decir, *ordenarlo*, *expresarlo* y *pronunciarlo* convenientemente.

5. Dan origen estas cuatro operaciones á los cuatro tratados ó partes en que dividieron los antiguos la Retórica, llamadas *invención*, *disposición*, *elocución* y *pronunciación*.

—Tiene de notable esta división el ser muy filosófica, y de útil y aun de necesaria aplicación en sus tres primeros miembros á todos los géneros literarios.

Porque para componer cualquiera obra es preciso reunir ante todo los materiales, disponerlos con buen plan y esmerarse por embellecer convenientemente su expresión.

I. DE LA INVENCION (49).

1. Idea de la Invención en general y en Retórica.—2. De la persuasión.
3. Medios de persuadir.—4. Clases de pruebas.—5. Su preferencia.—
6. Distinción de ellas por su verdad y por su efecto.—7. Observaciones sobre los efectos de las pruebas.

1. INVENCION en general es «el trabajo del entendimiento por el que se encuentran, para cualquier composición, las cosas que se deben decir.» En Retórica ú Oratoria, es un tratado en que se dan las teorías y reglas para conocer y emplear los medios de persuadir.

2. Persuadir es obligar á conocer ó creer alguna cosa y decidir á obrar conforme á ella. La *persuasión* supone la *convicción* que habla al entendimiento, así como aquélla se dirige á la voluntad.

3. Los medios de persuadir se reducen á tres, que son: *pruebas* para convencer el entendimiento; *costumbres* para agradar á la imaginación, y *pasiones* para mover la sensibilidad.

—Prueba ó argumento es toda razón ó serie de razones con que se establece una verdad ó confirma un hecho.

—Costumbres oratorias, las buenas prendas que debe ostentar el orador para agradar á los oyentes y ganar su benevolencia.

—Pasiones, las emociones vivas y momentáneas que conmueven nuestra sensibilidad y determinan irresistiblemente nuestra voluntad.

1. De las pruebas.

Enseña la invención, respecto de las pruebas:

1.º A conocer sus clases y naturaleza.

2.º Las fuentes de donde deben tomarse.

Y 3.º El modo de desarrollarlas en los discursos.

Se distinguen dos clases de pruebas, llamadas *intrínsecas* y *extrínsecas*; las primeras se encuentran en la naturaleza del asunto mismo, y las segundas en sus circunstancias. Ejemplo:

Si para probar *que es necesario amar al prójimo*, doy por razones de esta verdad: 1.ª la semejanza de naturaleza entre todos los hombres; 2.ª la unidad de su origen; 3.ª la felicidad que experimentan por un mutuo afecto, empleo entonces pruebas *intrínsecas*. Mas si para confirmar esta verdad añado: 1.º la autoridad de los libros santos; 2.º el ejemplo de los hombres que se han señalado por una ardiente caridad hacia el prójimo, entonces hago uso de pruebas *extrínsecas*.

5. Son preferibles las *intrínsecas*, con las que basta para probar la verdad ó realidad de un asunto; aunque frecuentemente son tan necesarias unas como otras, y á veces las *extrínsecas* producen mayor efecto.

6. Hay diferencia entre las pruebas de cada clase por la *verdad* que encierran ó por el *efecto* que produzcan.

Relativamente á la verdad, pueden ser *verdaderas*, *probables*, *dudosas*, *sofísticas* y *falsas*, como enseña la Lógica, estableciendo que se empleen las dos primeras clases y se desechen las tres últimas.

—Respecto á su efecto, se dividen en *fuertes* ó *enérgicas*, *medianas*, *débiles* y nulas, cuyas ideas manifiestan claramente sus nombres.

7. Debe observarse, con respecto á los efectos de las pruebas: 1.º Que muchas veces pruebas *verdaderas* no producen efecto sobre cierta clase de oyentes. 2.º Que por el contrario, se puede alucinar con pruebas *sofísticas*. De aquí el motivo por qué el orador debe observar á quién se dirige, y el público sospechar de todo argumento deslumbrador.

2. Fuentes de las pruebas (50).

4. Noción de las fuentes de las pruebas.—2. De los tópicos ó lugares oratorios entre los antiguos. Su división.—3. Aplicación que se hacía de ellos.—4. Su utilidad.—5. No deben absolutamente desconocerse.—6. Medios de hallar las pruebas.

1. Los antiguos retóricos, en su afán de reducirlo todo á arte, formaron un tratado para hallar las pruebas, con el nombre de *tópicos* ó lugares oratorios.

Eran los tópicos una especie de repertorio ó clasificación de todos los aspectos bajo los que cualquier asunto puede prestar materia al razonamiento.

2. Dividieron los tópicos en *intrínsecos* y *extrínsecos*; los primeros se fijaban en la naturaleza del asunto, y los segundos en hechos accesorios con él relacionados.

—Señalaron como intrínsecos la *definición*, *enumeración* de partes, el *género*, la *especie*, la *semejanza*, la *desemejanza*, la *contrariedad*, la *repugnancia*, la *causa*, el *efecto*, los *antecedentes* y *consiguientes*, los *adjuntos*, *derivados*, etc.

—Contaron como intrínsecos las *leyes*, las *escrituras legales*, la *fama*, el *juramento*, los *testigos* y aun la pena del *tormento*.

3. Para su aplicación se pretendía que el orador fuese recorriendo uno por uno para sacar de cada cual las razones que encontrase á propósito para su asunto.

—Así, por ejemplo, como nada existe que no tenga una *causa*, y á su vez no produzca algún *efecto*, de una y otro pueden sacarse argumentos en las formas siguientes:

1.^a Por la CAUSA: *Huyamos la maledicencia, porque tiene su origen en la malignidad y la envidia, pasiones vergonzosas.*

2.^a Por el EFECTO: *Huyamos la maledicencia, porque atrae enemigos, y el mal que se dice de otro no produce sino un mal ejemplo.*

4. Semejante procedimiento es demasiado mecánico, sistemático y aun estéril por sí mismo; pues en vano será recorrer la *definición*, el *género*, las *causas* de un objeto, si el que busca las pruebas no cuenta de antemano con talento é instrucción.

5. Estos procedimientos del arte, sin embargo, no deben desconocerse del todo, pues sirven á veces de guías en asuntos estériles; mas no debe el ingenio sujetarse á ellos como á una ley imprescindible, porque todo mecanismo ahoga las fuerzas del ingenio.

6. El secreto para hallar las pruebas consiste: 1.º En elegir bien el asunto y examinarle en su naturaleza y circunstancias. 2.º En estar preparado para ello con una instrucción sólida y un continuo ejercicio de reflexiva lectura, y de razonados análisis de las obras de los grandes maestros.

Modo de desenvolver las pruebas (51).

1. Halladas las pruebas, modo de presentarlas. Razonamientos.—2. Distinción entre el razonamiento lógico y el oratorio.—3. Formas de argumentación que admiten los lógicos.—4. Modo de desenvolverlas en la oratoria.—5. Ejemplos.

1. *Halladas* las pruebas, necesita el orador desenvolverlas por medio del *razonamiento* para que se presenten con todo su valor.

Razonamientos son las diferentes formas con que suelen presentarse los raciocinios, llamados *argumentación*.

2. La argumentación lógica y la oratoria, aunque en el fondo vienen á ser una misma cosa, se distinguen en que la lógica está sujeta á un artificio riguroso, que la oratoria cubre con todos los adornos de la elocución. Por esto comparó un filósofo el argumento lógico á la mano fuertemente cerrada, y el oratorio á la mano graciosamente abierta.

3. Ocho son las especies principales de argumentación que admiten los lógicos, llamadas: *silogismo, entimema, prosilogismo, epiquerema, dilema, sorites, inducción y ejemplo* (1).

4. Se desenvuelven estas formas en la oratoria: 1.º Despojándolas de todas las palabras que revelen el artificio dialéctico. 2.º Se puede invertir el orden de las proposiciones que contenga cada forma de argumentación. 3.º Se pueden explanar, embellecer, animar de mil maneras diferentes, con tal que al encubrir la forma silogística, no se altere ó debilite la fuerza y la solidez del razonamiento.

5. Ejemplo. Un lógico, para probar que debe estudiarse la literatura, emplearía el siguiente silogismo:

Debemos estudiar lo que enriquece nuestro espíritu.
Es así que la literatura enriquece nuestro espíritu.
Luego debemos estudiar la literatura.

(1) Véase su explicación en cualquiera *Lógica*: ó pónganse algunos ejemplos por el profesor.

Un orador ó escritor, desechando esta manera tan seca y dura, la embellecería diciendo:

¿Se puede no amar las bellas letras? Ellas son las que dulcifican las costumbres, cultivan el espíritu y perfeccionan la humanidad; el amor propio y el buen sentido bastan para hacérmolas preciosas y estimularnos á cultivarlas con interés.

1. De las costumbres oratorias (52).

1. Ideas de las costumbres oratorias.—2. Cuántas son.—3. Por qué necesita el orador de probidad, benevolencia, prudencia y modestia.—4. Conveniencias oratorias. Modo de observarlas el orador.—5. Precauciones. Modo de emplearlas.

1. Se entiende por *costumbres* oratorias (según se dijo en otro lugar) «las prendas que debe poseer el orador para conciliarse la benevolencia, la confianza y la estimación de sus oyentes».

2. Pueden reducirse á seis, que son: *probidad, benevolencia, prudencia y modestia*, el tacto de las *conveniencias y precauciones*. Las cuatro primeras suelen llamarse *costumbres reales* y las dos últimas *oratorias*.

3. Se necesita la probidad, porque ninguno puede llamarse dignamente orador si no es realmente hombre de bien y honrado.

La benevolencia, porque no basta al orador ser bueno, si su bondad no se extiende por simpatía á procurar con celo el bien de los hombres.

La modestia, porque naturalmente se ejerce por ella un atractivo sobre los que nos escuchan.

4. *Conveniencias* oratorias son las maneras delicadas que establecen el concierto perfecto de las ideas, sentimientos y lenguaje del orador con las diversas circunstancias que le rodean y las exigencias del auditorio.

—Observará el orador las *conveniencias* estudiando cuidadosamente lo que es más oportuno al asunto, á su situación y á la de sus oyentes; y su instrucción y prudencia le advertirán que no conviene el mismo tono á un *anciano* que á un *joven*; que no se habla igualmente á un *concurso* corto que á uno *numeroso*; en una *iglesia*, que delante de los *tribunales*.

5. *Precauciones* oratorias son ciertos miramientos que debe tener presentes el orador para no herir la delicadeza ó dignidad de sus oyentes.

—Empleará el orador las precauciones: 1.º Valiéndose de ciertos giros diestros para cubrir como con un velo las ideas desagradables, torpes ó groseras, proscriptas por la decencia. 2.º Evitando cualquiera expresión que pueda revelar en él orgullo, vanidad, afectación ó resentimiento.

2. De las pasiones en la oratoria (53).

1. Su noción.—2. Efectos que producen en el orador. En el auditorio.—3. Clasificación de las pasiones.—4. Medios de excitarlas.—5. Facultades que para ello necesita el orador.—6. Idea del patético. Observaciones para emplearle.

1. PASIONES en la oratoria son las emociones vivas, aunque transitorias, de amor ú odio, de entusiasmo ó indignación que al orador inspira el asunto en que se ocupa.

2. El primer efecto de las pasiones es conmover vivamente al orador y arrastrarle por simpatía á comunicar sus mismos sentimientos á su auditorio.

—En segundo lugar, el orador que sabe excitarlas, domina y triunfa á su arbitrio del ánimo de los oyentes: por ellas cambia, como por encanto, la calma en agitación, la frialdad en entusiasmo, la cobardía en valor, y el odio y la injusticia en amor y admiración.

3. Todas las pasiones pueden reducirse á dos fuentes, que son: el amor y el odio; mas estas dos pasiones, que comprenden las dos relaciones generales de nuestra alma con el mal y el bien, reciben, por su diversa intensidad y objetos, diferentes denominaciones, cuya explicación pertenece más bien al psicólogo que al retórico.

4. Los preceptistas sientan vagamente que el *amor* y sus modificaciones se excitan pintando los objetos como *agradables y útiles*; y el odio, presentándolos como *perjudiciales ó repugnantes*. Pero el único medio de excitar las pasiones de los demás es que el orador se sienta apasionado, según el precepto de Horacio: *Si quieres que yo lllore, llora tú primero*.

5. Necesita el orador para mover las pasiones de una *sensibilidad* exquisita, fecundada por una ardiente *imaginación*, dirigida por la *prudencia* y *buen juicio*.

6. Se entiende por *patético* en la oratoria, cualquier *pasaje ó movimiento* del discurso que agita fuertemente los corazones, especialmente cuando produce el *enternecimiento* y éste provoca las lágrimas.

—Se empleará el patético según las siguientes observaciones:

- 1.^a Medite el orador si el asunto ó pasaje lo permite.
- 2.^a No se lanzará á él bruscamente.
- 3.^a No insistirá en él mucho tiempo.
- 4.^a Evitará toda exageración.
- 5.^a No lo empleará directamente contra un auditorio desfavorablemente prevenido.

II. DISPOSICIÓN (54).

4. Su noción en general y en oratoria.—2. Partes de un discurso. Las esenciales.—3. Exordio. Sus clases.—4. Definiciones y ejemplos.—5. Condiciones de un buen exordio.—6. Mecanismo del exordio.

1. Se llama disposición el trabajo del espíritu que ordena, en un concertado plan, los materiales suministrados por la invención.

—También se llama disposición el tratado de la retórica en que se dan las reglas sobre las partes que deben entrar en un discurso, y el orden y condiciones que deben reinar entre ellas.

2. Las partes de un discurso completo son seis, llamadas: *exordio*, *proposición*, *narración*, *confirmación*, *refutación* y *epílogo*.

—No son todas necesarias, pues bastan para que haya discurso la proposición y confirmación, á las cuales sirven las demás sólo como de preparación ó complemento.

1. Del exordio.

3. EXORDIO es la introducción del discurso, que tiene por objeto disponer el ánimo de los oyentes á que reciban favorablemente lo que se les va á decir.

Se distinguen cuatro especies de exordio, llamadas: *legítimo*, *impetuoso*, *de insinuación* y *solemne*.

4. Es exordio *legítimo*, aquel en que el orador empieza á hablar sencilla y directamente, sacando sus primeros pensamientos del fondo y de las circunstancias del asunto.

—Puede servir de modelo el de Cicerón en la oración por la ley Manilia, que empieza: *Quamquam mihi semper frequens conspectus vester multo jucundissimus*, etc.

Exordio *impetuoso* es aquel en que el orador, excitado por fuertes pasiones, empieza á hablar lleno de fuego y de energía.

Tal es el conocido de Cicerón contra Catilina, que empieza: *Quousque tandem abutere Catilina patientia nostra!*

Exordio de *insinuación* es aquel en que el orador se vale de ciertos rodeos artificiosos para irse apoderando del ánimo de los oyentes, cuando están desfavorablemente dispuestos.

—Sirva de ejemplo el mismo de Cicerón en la defensa de Ligario, que dice: *Novum crimen, C. Cæsar, et ante hunc diem inauditum*, etc.

Exordio *solemne* ó *pomposo* se suele llamar aquel en que el orador, por la gravedad é interés del asunto, emplea desde el principio toda la riqueza y pompa de la elocución.

5. Un buen exordio debe ser: 1.º Apropriado al asunto, esto es, no tan general ó vago, que pueda acomodarse á diversos discursos. 2.º Será modesto y tranquilo por el tono, sin timidez ni bajeza. 3.º Esmerado, correcto y elegante por el estilo, evitando toda afectación ó hinchazón. 4.º Debe, en fin, ser proporcionado á la extensión del discurso.

6. Sobre el mecanismo del exordio dicen algunos preceptistas: 1.º Que se debe empezar por una proposición general, que se ilustrará con una ó más cláusulas. 2.º Que se pase á otra particular, desenvolviéndola como la primera. 3.º Finalmente, que se concluya con una que sirva como de enlace á la proposición fundamental del discurso.

Algunos aconsejan que el exordio se componga después de formado el discurso; consejo no desatendible, practicado, según dicen, por el mismo Cicerón.

2. De la proposición y división (55).

4. Definición de la proposición oratoria.—2. Sus clases.—3. Condiciones de la simple. De la división.—4. De la ilustrada.—5. Narración. Sus clases.—6. Sus condiciones y reglas.

1. PROPOSICIÓN oratoria es la parte del discurso en que se expone el asunto ó cuestión de que se va á tratar.

2. Puede ser de tres maneras: *simple*, *compuesta* é *ilustrada*. Es simple cuando abraza un solo punto; compuesta si consta de dos ó más, é ilustrada si se la agregan hechos ó reflexiones que la explenan.

—La compuesta se llama *división*, considerada como parte

distinta del discurso, y la ilustrada es á veces la *narración*.

3. Las condiciones de la proposición simple son: *sencillez*, *claridad* y *precisión*, puesto que se dirige únicamente á exponer el asunto de que se va á tratar.

Son condiciones de la división: 1.^a Que no debe de usarse si no es absolutamente indispensable, por incluir el asunto puntos realmente distintos, que no deben pasar de tres. 2.^a Que sea *distinta*, *completa*, *gradual*, y no *superflua*.

—Será *distinta* si un punto no se incluye en otro. *Completa* si abraza toda la extensión del asunto. *Gradual* si un punto sirve como de llamada al segundo, que ilustrará á su vez al primero. No será, en fin, *superflua* cuando sus puntos no sean inútiles ó demasiado minuciosos.

4. En cuanto á la *ilustración*, si consiste sólo en advertencias ó reflexiones, deberán éstas ser *oportunas*, *interesantes* y *escogidas*; pero si consiste en la exposición de hechos, se observarán las condiciones de una buena narración.

3. De la narración oratoria.

5. NARRACIÓN en general es «la exposición de los hechos» y en la oratoria es la exposición de los hechos de la manera más favorable á la causa de que se trata.

—Se distinguen tres clases de narración, á saber: *histórica*, *oratoria* y *poética*.

—La *histórica* expone los hechos con exactitud, ocupándose únicamente de su verdad; la *oratoria* los presenta de la manera más favorable sin desfigurar la verdad, y la *poética* los reviste de todas las galas de la imaginación.

6. Son condiciones de una buena narración: la claridad, brevedad, verosimilitud é interés.

Se dará *claridad* á la narración señalando con distinción los hechos y sus circunstancias, las personas, lugares y tiempos, de manera que nada pueda confundirse.

Brevedad, despojando los hechos de circunstancias inútiles, sin decir nada superfluo, aunque la narración sea algo extensa.

La *verosimilitud*, presentando los hechos como posibles, según la naturaleza de las cosas, y observando las conveniencias relativas á las personas y sus caracteres, á las costumbres de los tiempos y á todas las circunstancias del hecho.

—Se dará *interés* á la narración: 1.^o En los asuntos de *importancia*, por la *elevación* y el *patético*. 2.^o En los *medios*

por la elegancia y variedad del estilo. 3.º En *unos y otros*, agregando á los hechos observaciones y reflexiones breves que los desenvuelvan, á fin de que sirvan de fundamento á la confirmación.

Se coloca la narración en ciertos discursos, como en los forenses, después de la proposición; y en otros, como en los panegíricos, suele mezclarse con la confirmación.

4. De la confirmación oratoria (56).

1. Idea de la confirmación oratoria. Puntos que abraza.—2. Reglas sobre la elección de las pruebas.—3. De su orden. Preferencia de métodos.—4. De su amplificación. Condiciones de ésta.—5. De su encadenamiento.

1. *Confirmación* oratoria es la parte del discurso en que se reunen las pruebas del asunto enunciado en la proposición, con la conveniente forma artística.

Debe fijarse acerca de las pruebas el modo de elegir las, ordenarlas, desarrollarlas y encadenarlas, ó lo que es lo mismo, fijar las doctrinas sobre su *elección, orden, amplificación y encadenamiento*.

2. La *elección* de las pruebas exige cierto tacto fino y delicado, fruto más bien del ingenio que de los preceptos. Sin embargo, se tendrán presentes las siguientes observaciones: 1.ª Se pesarán, no se contarán, las pruebas. 2.ª Se desecharán, por consiguiente, las débiles ó poco concluyentes, empleando únicamente las que ofrezcan algún grado de fuerza. 3.ª Aun así deben ser propias y peculiares á la materia. 4.ª Deben, sobre todo, estar al alcance de aquellos á quienes se intenta convencer.

3. Para ordenar las pruebas no pueden darse reglas invariables. Por esto sientan unos preceptistas que debe empezarse por las más débiles y seguir progresivamente hasta las más enérgicas. Otros quieren que se empiece con razones poderosas para dominar desde luego los ánimos; y que agrupando las débiles en medio, se reserven para el fin las enérgicas y decisivas. Suele llamarse el primer método *progresivo* y el segundo *homérico*.

—Cualquiera de los dos métodos puede seguirse con tal que las pruebas se enlacen con discernimiento, sin confundirse, no se concluya con razones frívolas y se empleen las fuertes con la debida amplificación.

4. Se hará la *amplificación* de las pruebas, presentando

las ideas ó los hechos en que se fundan, bajo todos los aspectos que pueden darles mayor desenvolvimiento y de consiguiente mayor fuerza y energía.

—Algunos preceptistas dicen que la amplificación puede hacerse por medio de palabras y de pensamientos. Sin embargo, amplificar no es amontonar palabras sobre palabras ni frases sobre frases, sino insistir sobre los pensamientos, dándoles desarrollos llenos de razón y sentido, que añadan algo á lo anteriormente enunciado.

—Será buena una amplificación, cuando lo que gane en extensión el discurso, lo gane también en claridad, elegancia y energía.

5. Se *encadenarán* las pruebas por medio de *transiciones*, que son los giros y pensamientos de que se vale el orador para pasar hábilmente de una prueba á otra.

Las buenas transiciones deben ser naturales y sencillas, siendo las mejores las que, naciendo del mismo asunto, enlazan insensiblemente lo que sigue á lo que precede.

5. De la refutación oratoria (57).

4. Idea de la refutación.—2. Lugar donde se coloca.—3. Medios de refutar.—4. Clasificación y refutación de los sofismas.—5. Epílogo. Su objeto. Recapitulación. Peroración. Modo de verificarlas.—6. Condiciones del epílogo.

1. *Refutación* en general es destruir los argumentos opuestos á la cuestión que se defiende; y en la oratoria es la parte del discurso en que el orador destruye las pruebas y objeciones de su adversario.

2. Se coloca unas veces antes y otras después de la confirmación, aunque á veces se confunde con ella.

3. Los principales medios de refutar son: 1.º Oponer razones sólidas que destruyan la fuerza de las del contrario. 2.º Destruir los principios en que funde sus pruebas, ó mostrar que de buenos principios ha sacado falsas consecuencias. 3.º Oponer hechos á hechos aducidos, y si no es posible, presentarlos con circunstancias favorables á nuestra causa. 4.º Valerse de las concesiones, extravíos y contradicciones del adversario, lo que se llama argumento *ad hominem*. 5.º

Dividir sus pruebas para debilitarlas. 6.º Finalmente, usar con prudencia del arma de la ironía contra las sutilezas, cavilaciones y mala fe, si llega á descubrirse en el adversario (1).

4. Para emplear bien estos medios, no hay otras reglas que el manejar bien la lógica, donde se habrán aprendido las leyes del raciocinio y los medios de refutar los sofismas.

—Sofisma es todo razonamiento falso presentado con cierta apariencia de verdad.

Los principales sofismas son ocho: 1.º Abuso de la ambigüedad de las palabras. 2.º Probar otra cosa que lo que se cuestiona. 3.º Círculo vicioso ó petición de principio. 4.º Dar por causa lo que no es. 5.º Enumeración imperfecta ó superflua. 6.º Juzgar de una cosa por lo que es sólo accidental de ella. 7.º Transición de lo absoluto á lo relativo. 8.º De lo relativo á lo absoluto.

—El estudio de los sofismas, igualmente que las reglas para destruirlos, pertenecen á la Lógica, donde se consigna que casi todos provienen de un error de juicio ó de un vicio de razonamiento, y que no raras veces son hijos de la pasión, de las preocupaciones ó de la mala fe.

6. Del epílogo.

5. *Epílogo* es la parte con que se concluye el discurso oratorio, á la cual llaman algunos peroración.

Dos objetos debe llenar el epílogo, que son: acabar de *convencer* los espíritus y de *conmover* los corazones.

—Acabará de convencer los espíritus haciendo un resumen corto y rápido de las principales pruebas y medios desarrollados en la confirmación; lo que se llama propiamente *recapitular*.

(1) Ilustremos estas teorías con un ejemplo: Sostenemos, y con razón, que el suicidio es un acto criminal. —Respondamos á las objeciones que nos dirige el que le justifica.

Dice: "No es culpable el que no hace mal á otro. En este caso se halla el que atenta contra su vida, y por lo tanto no es criminal."

Destruiremos *el principio* en que está fundado este razonamiento, diciendo: "Es culpable el que infringe la ley de Dios y las de los hombres, resulte ó no de ello mal al prójimo. El crimen está en la infracción, y no sólo en los resultados ó consecuencias."

—Acabará de mover los corazones apelando á los sentimientos y movimientos más vehementes y apasionados, á fin de dejar en los ánimos la impresión más profunda; lo que propiamente se denomina *peroración*.

6. Las condiciones del epílogo son las siguientes: 1.^a La *recapitulación* será viva é interesante, sin repeticiones ni pormenores. 2.^a La *peroración* será patética, empleando todos los recursos del arte para exaltar de todo punto el auditorio. El estilo conciso y rápido, noble y enérgico, añadiendo para el patético los giros más animados y las figuras más apasionadas.

III. ACCIÓN ORATORIA (58).

1. Noción de la acción oratoria.—2. Reglas que abraza.—3. Reglas de la voz.—4. Del semblante.—5. De las gesticulaciones.—6. Condiciones que resumen todas las reglas.—7. Importancia de la pronunciación.

1. Se entiende por *acción* oratoria los medios de pronunciar bien los discursos oratorios.

2. Las reglas de la acción oratoria son varias, relativas á la voz, al *semblante* y á los *ademanos*.

3. Las relativas á la voz pueden reducirse á las siguientes: 1.^a El orador llenará con su voz el ámbito del concurso. 2.^a Articulará clara y prosódicamente cada palabra. 3.^a Marcará debidamente las pausas mayores ó menores de las cláusulas y de sus miembros. 4.^a Empezará con voz lenta y baja, que irá animando y elevando según la importancia de los pasajes.

4. Las relativas al *semblante* son las siguientes: 1.^a Guardará el orador gravedad en los pasajes tranquilos, y empleará la animación y fuego en los patéticos. 2.^a No tendrá los ojos fijos en un punto, ni abusará de las miradas lánguidas ó irritadas. 3.^a No empleará las lágrimas si no vienen espontáneamente.

5. Las de los *ademanos* ó gesticulación pueden reducirse á las que siguen: 1.^a La postura del cuerpo ha de ser recta y firme para accionar desembarazadamente. 2.^a Se inclinará el cuerpo hacia adelante, como en expresión de respeto al auditorio. 3.^a No tendrá los brazos siempre quietos, ni siempre en movimiento. 4.^a Mover un solo brazo es ademán muy

frio. 5.^a Por último, los brazos y manos deben ir acompañando siempre la variedad del tono propio de cada pasaje, evitando toda exageración.

6. Todas esas reglas pueden reducirse á tres condiciones, que son: *claridad* en la voz; *naturalidad* en el semblante, y *decoro* en la gesticulación.

7. Es muy importante dominar la acción oratoria, porque de la buena pronunciación pende toda la animación y el vigor del discurso, en el que (según frase de Cicerón) *no importa tanto lo que se dice como la manera de decirlo.*

CAPÍTULO III.

1. De la elocuencia sagrada (59).

1. Noción de la elocuencia sagrada. Su objeto.—2. Nombres de los discursos sagrados. Su objeto especial.—3. Reglas de su composición.—4. Oradores cristianos de mérito.—5. Dotes del orador sagrado.

1. Reciben el nombre de elocuencia *sagrada* ó *evangélica*, todos los discursos pronunciados desde el púlpito sobre asuntos de religión ó de moral.

—Su *objeto* es afirmar á los fieles en sus creencias y fervorizarlos en la práctica de los preceptos y virtudes cristianas.

2. Reciben los discursos sagrados el nombre particular de *sermones dogmáticos*, *morales* ó *panegíricos*, *pláticas doctrinales* y oraciones *fúnebres*.

—El *sermón dogmático* explica los misterios; el *moral* excita á la práctica de las virtudes; el *panegírico* hace el elogio de los santos; las *pláticas doctrinales* explican el evangelio ó la epístola del día, y las *oraciones fúnebres* elogian la vida de un personaje ilustre difunto.

3. Las reglas para la composición de los discursos sagrados son, en general, las designadas para cualquier discurso oratorio; y en particular las que por su naturaleza y carácter especial sólo pueden aprenderse en los modelos de los grandes oradores cristianos.

4. Los oradores cristianos que deben estudiarse como modelos son: Massillón, Bourdaloue y Flechier, franceses; y los modernos padres Lacordaire, Ventura y Félix.

Sin embargo, ningún orador sagrado debe dejar de leer á los padres Granada, fray Luis de León, Márquez, Estella y Nieremberg, para beber en ellos doctrinas evangélicas ó aprender el verdadero lenguaje y estilo del púlpito.

5. Las dotes que adornarán al orador sagrado son: 1.º Que

resplandezca en él la virtud en el más alto grado, puesto que su misión principal es enseñarla desde la cátedra del Espíritu Santo. 2.º Debe además estar instruido en la Teología y Sagrada Escritura, y no desconocer la legislación y disciplina de la Iglesia. 3.º A la lectura de los Santos Padres debe agregar la de los clásicos profanos, para el buen manejo del lenguaje.

2. De la elocuencia política (60).

1. Idea de la elocuencia política. Su objeto.—2. Discursos que pertenecen al género.—3. Reglas para su composición y pronunciación.—4. Oradores políticos de mérito.—5. Dotes de orador político.

1. Se da el nombre de elocuencia *política* á todo discurso en que se discuten los intereses generales de un Estado.

—Su objeto es contribuir á que se realice por el gobierno ó los representantes del país todo lo que puede serle útil ú honroso.

2. Pertenecen á este género los *discursos parlamentarios*, á los que se subordinan los *artículos de periódicos*, las *arengas militares* y las *proclamas políticas*.

—Se llaman discursos parlamentarios los pronunciados en los Senados ó Congresos con el fin de hacer tomar al gobierno ó á los representantes del país resoluciones de interés general, que se elevan á leyes.

3. Para la composición de estos discursos, supuestas las reglas generales, sólo pueden indicarse algunos consejos respecto al modo de pronunciarlos; pues la mayor parte son improvisados, y para la improvisación se requieren estudios especiales y mucha práctica.

—Al pronunciar el orador parlamentario su discurso, tendrá presente: 1.º No hablar sino inspirado por la equidad, por la gloria nacional ó el interés público. 2.º El calor que manifieste debe corresponder á la ocasión y al asunto. 3.º No fingirá un calor que no sienta, y aun sintiéndole, no se dejará arrebatar de manera que pierda el dominio de sí mismo. 4.º Guardará siempre el respeto debido al público y á su dignidad. 5.º Finalmente, variará su estilo según la ocasión, siempre natural, franco, animado y enérgico.

4. Los que aspiren á oradores políticos deben leer á Demóstenes entre los *griegos*, y á Cicerón entre los *latinos*; Mirabeau, Royer-Collard y Martignac entre los *franceses*; Argüelles y Martínez de la Rosa entre los *españoles*. En nuestro Congreso brillan oradores cuyos discursos deben

ser oídos por los que deseen sobresalir en la tribuna pública.

5. Debe adornar al orador político un estudio profundo de las leyes civiles, eclesiásticas, políticas y administrativas, no debiéndole ser desconocida la economía política ni los estudios estadísticos. Finalmente, debe manejar con destreza su idioma y serle familiares los preceptos de la elocuencia.

3. De la elocuencia forense (61).

1. Noción de la elocuencia forense. Su objeto.—2. Asuntos.—3. Cuestiones en que se ocupa.—4. Reglas para su composición.—5. Oradores forenses de mérito.—6. Dotes del orador forense.

1. Toman el nombre de elocuencia *forense* ó judicial los discursos pronunciados en los tribunales jurídicos.

—Su objeto es abogar por la justicia en la protección de los derechos civiles de los ciudadanos.

2. Los asuntos que pueden ocupar al orador forense en general, se reducen á dos, llamados: *pleitos* y *causas criminales*.

—Pleitos son unos procedimientos en que se ventilan los derechos de dos ó más particulares.

—Causas criminales, unos procedimientos en que se acusa y defiende á una ó más personas á quienes se imputa haber infringido las leyes.

3. Cualquier negocio forense exige en primer lugar dos oradores: uno que demanda el derecho y otro que le niega, en los pleitos; y uno que acusa y otro que defiende, en las causas criminales. Por otra parte, sea en pleitos ó en causas, pueden discutirse dos cuestiones: una de hecho y otra de derecho.

—Cuestión de *hecho* es la que trata de las cosas con relación á las personas; por ejemplo: Esta huerta ¿está sujeta á la servidumbre de tránsito que se demanda?

—Cuestión de *derecho* es la que trata de las cosas en sus relaciones con las leyes; por ejemplo: ¿Es servidumbre legal la de los esclavos?

4. Las reglas para la composición de los discursos forenses son en general las prescritas para el discurso oratorio; y en particular los modelos clásicos del género, con las fórmulas admitidas en la práctica forense.

5. Son modelos en el género judicial las oraciones foren-

ses de Demóstenes y de Cicerón. También se hallarán notables modelos en la *Colección de discursos forenses españoles*, publicada poco ha por Pérez Anaya.

6. El orador forense debe ser honrado, moral, y saber á fondo el derecho privado de su país en todos sus ramos, con la instrucción suficiente en punto á los preceptos oratorios.

4. De la elocuencia académica (62).

1. Idea de la elocuencia académica.—2. Su objeto.—3. Discursos de este género.—4. Reglas.—5. Modelos.

1. La elocuencia *académica* comprende los discursos pronunciados en las sociedades literarias, como son las academias y los establecimientos de enseñanza pública.

2. Su objeto es fomentar las ciencias y las artes.

3. Los discursos que tienen lugar en ella son varios, denominados *discursos de recepción*, *elogios históricos*, *memorias* sobre ciencias ó artes, y *discursos universitarios*.

—Discurso de recepción es el que pronuncia un individuo el día de su entrada en una academia.

—Elogios históricos son los que se pronuncian en las academias para encomiar las virtudes de algún ilustre personaje ó de un académico difunto. Suelen llamarse también *panegíricos profanos*.

—Memorias científicas ó literarias son las disertaciones que sobre inventos, adelantamientos y puntos históricos se pronuncian en las academias en los días de sus sesiones.

—Discursos universitarios, los que pronuncian los graduandos en los días de examen y recepción de grados, como también los que se pronuncian por los profesores en las oposiciones á cátedras.

4. Las reglas para los discursos académicos son en general las prescritas para el discurso oratorio, y en particular las que el asunto, la ocasión y las circunstancias indican como más convenientes.

5. Pueden servir de modelos de elocuencia académica algunos preciosos que pueden verse en las obras de *Jovellanos*, como son el *Elogio de Carlos III* y el del arquitecto Rodríguez, que hizo las obras del Santuario de Covadonga.

CAPÍTULO IV.

Composiciones históricas (63).

1. Su definición.—2. Clases de historia.—3. Métodos para escribirla.—
4. Su preferencia.—5. Distinción de las reglas para escribirla.

1. Composiciones *históricas* son las obras que se ocupan de referir hechos ó sucesos importantes de la vida pública de las naciones.

2. Se dividen en historias *universales, generales, particulares* y *biográficas*, á las que se subordinan las *crónicas*, los *anales* y las *efemérides*, como materiales para la historia.

—La *universal* abraza los hechos ocurridos en todos los países civilizados, como la del *Conde de Segur* y la de *César Cantri*.

—La *general* abraza los sucesos de un país ó nación, como la de *España*, por Mariana.

—La *particular*, los de alguna ciudad ó provincia ó guerra notable ocurrida en ellas, como la de los *Moriscos de Granada*, por Mendoza.

—La *biografía*, los de la vida de algún personaje, como la de *Gonzalo de Córdoba*, por Quintana.

—*Crónicas* son las narraciones de los sucesos ocurridos en un tiempo determinado más ó menos largo; *anales*, las narraciones hechas por años; y *efemérides*, las hechas por días.

3. Los métodos para escribir la historia pueden reducirse en último análisis á dos, llamados *expositivo* y *filosófico*; ó en términos técnicos *ad narrandum* y *ad probandum*.

—Método *expositivo* es el que refiere los hechos con más ó menos belleza, absteniéndose de consideraciones filosóficas, ó siendo éstas muy raras y como de paso.

Método *filosófico*, el que relata sumariamente los hechos,

tomando de ellos ocasión para discurrir sobre los progresos ó decadencia de los pueblos.

4. Los dos son útiles y buenos, porque los dos son susceptibles de interés para los pueblos cultos, que anhelan satisfacer necesidades de toda especie.

5. Las reglas para escribir la historia, unas son relativas á su *fondo* y dotes del *historiador*, y otras á las *condiciones literarias* que exige la composición de la obra.

—El historiador debe revelar en toda su obra una grande *instrucción, fidelidad, imparcialidad é independencia, discernimiento y moralidad.*

Composición de la historia (64).

4. Puntos que abrazan las reglas de su composición.—2. Condiciones del plan.—3. De la narración histórica.—4. De las descripciones, retratos, arengas y reflexiones.—5. Estilo de la historia.—6. Historiadores de mérito, imitables.

1. Las reglas para la composición de la historia versan sobre seis puntos, que son: el *plan* de la obra; la *narración* de los hechos; las *descripciones* de los lugares; los *retratos* de los personajes; las *arengas* que se ponen en boca de éstos, y las *reflexiones* que hace el historiador sobre los hechos.

2. Exige el plan de la historia *unidad y método*, de modo que aparezca que el historiador domina la materia y la ve toda bajo un solo punto de vista.

—Para dar el historiador unidad á su obra no puede fijarse más reglas que una, á saber: la elección de una idea luminosa, haciendo confluir á ella los hechos y circunstancias de su narración, de forma que produzca en los lectores la impresión de un todo completo.

3. Son condiciones de la narración histórica: la *verdad* en el fondo; la *claridad, brevedad, ornato y dignidad* en las formas.

4. Las *descripciones* históricas deben ser oportunas, interesantes, no muy prolongadas ni recargadas de circunstancias.

—Los *retratos* históricos serán fieles pinturas de los personajes, perfectamente dibujados y constantemente sostenidos.

—Las *arengas* deben ser juiciosos extractos de los discursos, que no es permitido suponer pronunciaron los personajes, según la clase de gobierno en que vivieron; pues las

arengas son un verdadero anacronismo en los pueblos de régimen absoluto ó despótico.

—Las *reflexiones* morales serán motivadas, sólidas, breves é interesantes, y mezcladas con parsimonia en la narración, no separadas bajo forma de sentencia.

5. El estilo de la historia debe ser en general grave y digno, sin fausto; animado y elegante, sin artificio; natural, sin bajeza; rápido en las narraciones; majestuoso en las descripciones; fuerte en los cuadros, y cortado en las reflexiones.

6. Son historiadores de mérito é imitables, en *latín* César, Salustio y Tito Livio; y en *castellano*, Mariana, Mendoza, Solís, Moncada, Melo y el Conde de Toreno.

De las novelas (65).

1. Definición de la novela. Su carácter distintivo.—2. División de las novelas.—3. Reglas para su composición.—4. Sus formas.—5. Estilo.—6. Novelas imitables. Su utilidad. Censura de las novelas.

1. *Novela* es la narración ingeniosa de una acción fingida, pero verosímil, ocurrida en la vida privada de algunas personas.

—Caracteriza especialmente á las novelas el ser unas historias poéticas, verosímiles por lo general en el fondo, pero fingidas en las circunstancias.

2. Se distinguen las novelas por su asunto en *caballerescas*, *pastoriles*, *picarescas*, *históricas*, *familiares*, *filosóficas*, etc. Algunas conservan el nombre de *romances*, *aventuras*, *cuentos*, *anécdotas*, *leyendas*.

3. Se prescriben para su composición las reglas que siguen: 1.^a Como *historias ficticias* exigen todas las formas de la historia verdadera. 2.^a Como obras *poéticas* admiten todas las galas de la poesía, mucha invención, originalidad, sensibilidad y gran conocimiento del corazón humano. 3.^a Debe reinar en ellas la moral más pura, la novedad más variada y las situaciones más apuradas. 4.^a Los caracteres estarán dibujados y sostenidos; las escenas vivas y patéticas; y sobre todo se procurará la unidad y enlace de los acontecimientos.

4. La novela admite todas las formas de elocución: narra, pinta, razona, y aun en forma dialogada entraña y expone acciones dramáticas.

5. Su estilo debe ser elegante, muy correcto y esmerado;

porque las novelas son las obras literarias en que menos se disculpan los defectos de las formas.

6. Pueden proponerse por modelos: El *Quijote* y las novelas ejemplares de Cervantes; el *Gil Blas*; el *Lazarillo de Tormes*; *Fe, Esperanza y Caridad*, por Flores; los *Mártires de la Siria*, por el Sr. Mata.

7. Bien desempeñadas las novelas, pueden servir: 1.º Para hacer amable la virtud y odioso el vicio. 2.º Completan en cierto modo la historia, pintándonos las costumbres y usos de la vida privada de los países. 3.º Pueden además utilizarse para la comunicación de los conocimientos de una manera agradable y entretenida.

Se censura de perniciosas á las novelas, porque desgraciadamente se han escrito muchas que merecen los más severos anatemas por su inmoralidad. Pero el abuso que del género han hecho indignos escritores, nada prueba contra la bondad de muchas novelas, en donde se ven hermanadas la amenidad, la instrucción y la moralidad.

CAPÍTULO V.

Composiciones didácticas (66).

1. Definición.—2. Sus clases.—3. Condiciones que exigen las elementales.—4. Idem de los tratados magistrales.—5. Cítense algunos modelos.

1. Composiciones *didácticas* son las consagradas á la instrucción de los lectores sobre asuntos científicos y artísticos. Todas las obras de enseñanza pública y los tratados morales, pertenecen á este género.

2. Se distinguen dos clases: elementales y magistrales.

—Son *elementales* las obras dirigidas á la instrucción de los principiantes.

—*Magistrales*, las destinadas á la instrucción de los lectores iniciados ya en el arte ó ciencia de que se trata.

3. Los tratados elementales exigen: 1.º Un plan claro y metódico, y una encadenada distribución de las teorías y preceptos en que se ocupan. 2.º No deben omitirse las ideas intermedias, conviniendo hacer transiciones perfectas y remisiones á lo ya explicado, y entrar á veces en prolijos pormenores. 3.º No se emplearán términos técnicos sin definirlos con exactitud. 4.º El lenguaje y el estilo han de ser puros, correctos, precisos, claros y limpios. 5.º Las obras elementales, finalmente, desechan los adornos de las figuras brillantes, admitiendo sólo las pocas que contribuyen á la precisión y claridad del estilo.

4. Son reglas para los tratados magistrales: 1.º El plan debe ser claro y metódico, y las teorías igualmente encadenadas que en los elementales. 2.º No se entrará en ellos ni en pormenores ni en transiciones formales, que deben suplirse por las personas instruidas á quienes se dirigen. 3.º Se evitará la pedantería ó manía de ostentar erudición, como igualmente el excesivo tecnicismo. 4.º El lenguaje y el esti-

lo deben de ser esmerados y de más ornato que en las elementales, pero todo sin profusión.

5. La *Guía de pecadores*, de Fray Luis de Granada, y los *Nombres de Cristo*, de Fray Luis de León, son modelos de obras magistrales religiosas y de habla castellana.

Género epistolar (67).

1. Definición de la carta.—2. Sus clases y denominaciones especiales.—
3. Reglas para escribir bien una carta.—4. Estilo de las cartas.—
5. Modelos recomendables.—6. Escritos que se refieren al género.

1. CARTA es «la transmisión por escrito de nuestros pensamientos á una persona ausente, ó, como otros quieren, una conversación por escrito entre personas distantes».

2. Se distinguen tres principales clases de cartas: de amistad, de política y de negocios.

—Las de *amistad*, llamadas también *familiares*, son las que se escriben mutuamente los parientes ó amigos. De *política* ó *elevadas*, las dirigidas á personas de algún respeto y consideración para el que las escribe. De *negocios*, las que versan sobre asuntos mercantiles ó administrativos.

—Las dos primeras clases toman por el asunto sobre que versan los nombres especiales de cartas de *felicitación*, de *pésame*, de *ofrecimiento*, de *recomendación*, etc.

3. Las reglas para escribir bien una carta se reducen en general á saber aplicar las prescritas para bien *narrar*, *describir* y *razonar*, que son los asuntos sobre que puede versar la conversación con la persona ausente. Se tendrán presentes además las siguientes observaciones:

1.^a La conversación por escrito debe ser más esmerada que la oral, *porque lo hablado pasa, lo escrito permanece* con los descuidos y desaliños que no se corrijan antes de remitir lo escrito.

2.^a Se debe escribir la carta con la sencillez, claridad y naturalidad con que se habla, *pero un poco mejor que se habla*.

3.^a Efusión franca y sincera de los sentimientos en las *familiares*: circunspección y miramientos convenientes en las de *política*: lucidez y precisión en las de *negocios*. He aquí los secretos del arte epistolar.

5. Con respecto al estilo se tendrán presentes las reglas que siguen:

4.^a Las familiares exigen el más sencillo y fácil posibles, pero sin incorrecciones, pudiendo emplearse algunas sales y chistes de buen género.

2.^a En las elevadas se adaptará el estilo al asunto con un prudente discernimiento del tono más oportuno.

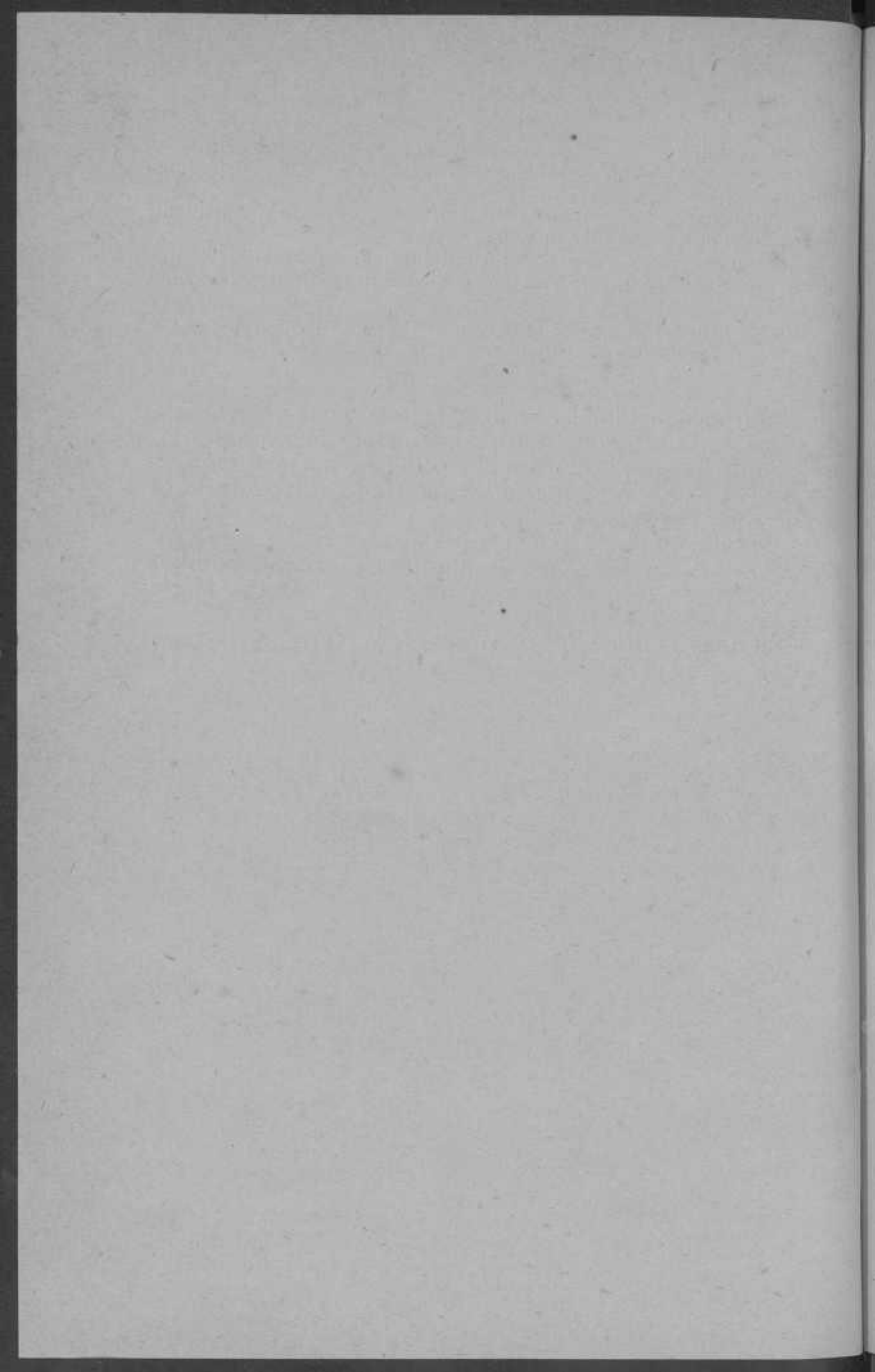
3.^a En unas y otras se evitará el uso de períodos muy largos ó muy cortos, así como igualmente una coordinación sensiblemente armónica.

4.^a Se reprueba, sobre todo, en las cartas, el uso de figuras pretenciosas, como apóstrofes, exclamaciones y demás adornos de la alta elocuencia.

6. Son recomendables como modelos de cartas: en castellano, las *Familiares* del Padre Isla, de Solís, de Antonio Pérez y Santa Teresa; las *Letras*, de Pulgar; las *Epístolas* de Fernán Gómez, y la *Colección epistolar* de varios autores españoles, por Mayans y Sísar.

7. Se refieren al género epistolar las *peticiones*, *memoriales* ó *exposiciones*, dirigidas á cualquiera autoridad solicitando alguna concesión, y también las *comunicaciones oficiales* entre las diferentes autoridades.

—En unas y otras deben guardarse las fórmulas y tratamientos que exija la urbanidad y la costumbre.



TERCERA PARTE.

PRENOCIONES.

Poética, poesía, verso (68).

DE LA POESÍA EN GENERAL.

4. Definición de la poética.—2. Denominaciones de las obras poéticas.—3. Noción de la poesía.—4. Su materia.—5. Esencia y forma.—6. Elementos de la elocuencia poética.—7. Dotes del poeta.—8. Géneros poéticos.

1. POÉTICA es la *teoría de la poesía*; es decir, «el arte que nos enseña á conocer y componer las obras literarias, cuyo fin inmediato es deleitar». La buena obra poética debe además aspirar á instruir y moralizar.

2. Las obras poéticas se denominan en general *poemas*, *poesías*, *obras en verso* y *de amenidad*; y el que las produce *poeta*, que significa hacedor ó inventor.

3. La palabra *poesía*, en su acepción más lata, significa *la creación en las artes*, y en Literatura «la expresión de la belleza ideal mediante el lenguaje oral». También se define la poesía «el lenguaje del sentimiento y de la imaginación sujeto á la forma artística de la versificación» (1).

(1) La definición primera considera la poesía como elemento de todas las *bellas artes*; porque en efecto, la Música, la Arquitectura, etc., tienen su poesía ó creación de la belleza.

—La segunda concreta la poesía á las obras literarias, prescindiendo de su forma.

—La tercera especifica su forma peculiar, indicando además las facultades creadoras de la belleza ideal.

4. Puede ser *materia* de la poesía toda la naturaleza en sus tres órdenes, físico, moral é intelectual: el mundo histórico, el fabuloso, el ideal; todo, en fin, cuanto puede inspirar á la fantasía las concepciones ideales de la belleza.

5. Unos filósofos hacen consentir la esencia de la belleza artística en la *imitación idealizada* de la belleza real, y otros en la *concepción espontánea* de un ser ideal, que no existe en la naturaleza, producto de la imaginación y de la inspiración. El fundamentar y resolver estas apreciaciones pertenece á la ESTÉTICA.

—La *forma* de la poesía es la *elocución poética*, la cual presta galas y colorido á la versificación, así como ésta es una forma peculiar ó especial distintiva de la poesía; pero no esencial en ella.

—El *Quijote*, por ejemplo, es tan poético, aunque en prosa, como la *Eneida* de Virgilio, la que tampoco dejaría de ser poesía, traducida en una buena prosa. Por otra parte, hay muchos trozos de versos que son, no poesía, sino *líneas iguales de rimada prosa*.

6. Constituyen la *elocución poética* (llamada por algunos *poesía de expresión*) los siguientes elementos: 1.º El empleo de ciertas palabras y locuciones que no admite la prosa. 2.º El mayor uso de las formas figuradas, licencias y omisiones atrevidas, que dan nuevo giro á los pensamientos y vigor á los afectos. 3.º El empleo, sobre todo, de las imágenes que revisten de formas sensibles los conceptos más abstractos y los más delicados sentimientos.

—El trozo siguiente, de Herrera, nos ofrece un acabado modelo de poesía, no sólo de *concepción*, sino también de *expresión*:

Cantemos al Señor, que en la llanura
Venció del ancho mar al Trance fiero:
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
Salud y gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraón, feroz guerrero:
Sus escogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron
Cual piedra en el profundo, y tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.

7. Las *dotes* que deben adornar á un poeta son: un *genio* natural unido á una *imaginación* viva y fecunda; un *fino gusto*, hijo de una *sensibilidad* exquisita, y finalmente, un *delicado oído* para sentir los encantos de la armonía. La reunión de todas estas dotes es lo que se llama *vena* rica, *numen* poético.

8. Los géneros de poesía pueden reducirse á tres: LÍRICO, ÉPICO y DRAMÁTICO. Sin embargo, el género *didáctico*, el *bucólico* y algunos *menores*, comprendidos en la división fundamental, deben tratarse con separación.

La lírica, por su forma, se denomina también *subjetiva*; la épica *objetiva*, y la dramática *mixta* de las dos. La lírica es la expresión de la vida interior del poeta: la épica la exposición de los objetos externos, y la dramática, de las acciones humanas representadas.

CAPÍTULO I.

De la poesía lírica (69).

1. Noción de este género.—2. De la inspiración. Del entusiasmo.—
3. Aceptación de la voz *lírica*.—4. Carácter distintivo de la poesía lírica.—5. Su forma de elocución.—6. Clases de poemas líricos.

1. POESÍA LÍRICA es en general la expresión animada del sentimiento, cualquiera que sea la especie ó grado de éste. Es propiamente la poesía de la inspiración y del entusiasmo (1).

2. INSPIRACIÓN. El estado de iluminación y de calor en que se halla el alma del artista, cuando más vivamente funciona la imaginación para realizar sus concepciones. Ella, que también se llama *numen*, *estro*, *musa*, produce el entusiasmo; y el entusiasmo es el momento divino de la inspiración.»—(NÚÑEZ ARENAS, *Estética*.)

3. Los poemas de este género se denominaron *líricos*, porque en sus principios se cantaban al son de la lira; pero hoy día la mayor parte se destinan á ser leídos.

4. Caracteriza la poesía lírica el ser la expresión de la *personalidad* del poeta, de su manera de sentir individual, de las concepciones y movimientos de su *vida íntima*.

5. La forma de elocución propia de la poesía lírica es la *subjetiva* ó *enunciativa*. Admite, sin embargo, en algunos géneros la *descriptiva* y *narrativa*; pero en tales casos dejará el poema de ser lírico, si dichas formas se extienden á

(1) "INSPIRACIÓN.—Ilustración ó movimiento sobrenatural que Dios comunica á la criatura.."—(*Academia*.)

"ENTUSIASMO.—El vigor y vehemencia con que hablan los que son ó parecen inspirados. Dicese comúnmente del furor ó arrebatamiento de los poetas.."—(*Id.*)

más que servir de adornos ó desarrollos del sentimiento que ha inspirado la composición.

6. Las principales clases de poesías líricas son: la *oda*, la *canción*, la *elegía*, y las secundarias, llamadas por algunos géneros menores, la *cantata*, la *letrilla*, el *soneto*, el *madrigal*, perteneciendo al género también algunos *romances* de la poesía popular.

De la oda (70).

1. Definición. Su objeto.—2. Especies principales. Modelos.—3. Carácter dominante en cada clase.—4. Reglas de la oda.—5. Su estilo.—6. Metro.—7. Autores imitables.

1. ODA, palabra griega que significa *canto*, es un poema que expresa los sentimientos apasionados y arrebatados del corazón humano.

—Su *objeto* es celebrar todo lo que la naturaleza moral, física é intelectual inspira al alma las expansiones que espontáneamente la impelen á cantar.

2. Hay cuatro especies principales de odas: sagradas, heroicas, morales y festivas.

Odas sagradas (llamadas también himnos, cánticos, salmos) son las inspiradas por el sentimiento de la divinidad ó de la religión; como la oda á la *Ascensión*, de Fray Luis de León.

Odas heroicas son las que celebran á los héroes ó personajes ilustres por sus sacrificios ó invenciones, como la de Herrera á *Don Juan de Austria*.

Morales, las que celebran la virtud y demás objetos que despiertan el entusiasmo por sentimientos generosos y moralizadores. Tal es la primera de Fray Luis de León á la *Vida del campo*.

Festivas ó anacreónticas, las que expresan las conmociones vivas y agradables que nos causan los placeres puros y legítimos de la vida. Tales son las de Villegas á la *Paloma* y á *Dorila*.

3. Hay un carácter dominante en cada clase. En las *sagradas* y *heroicas* la elevación y la sublimidad; en las *morales*, cierta gravedad majestuosa, sobresaliendo más el sentimiento que la imaginación, y en las *anacreónticas* la elegancia, delicadeza y jovialidad.

4. Para la *composición* de la oda no pueden fijarse más

reglas que el estudio de los modelos, porque el entusiasmo de que proceden, más bien que sujetarse á preceptos se lanza á licencias.

Por eso admiten las odas en general cierto desprecio de la regularidad; los vuelos encubrados; algunos extravíos y digresiones; y en suma, todo lo que suele llamarse *bello desorden*, expresión natural de la agitación interior del que canta entusiasmado.

—Sin embargo, los extravíos que dejan un vacío entre las ideas y las digresiones, que son como salidas para buscar bellezas, deben ser muy disimulados, y no en todas las odas sientan bien.

5. El *estilo* de la oda debe en general ser acomodado á su carácter predominante. Las sagradas y heroicas en particular exigen un estilo elevado que lleve consigo las expresiones más enérgicas, los giros más osados, las imágenes más vivas, y, finalmente, la versificación más armoniosa y musical.

6. El *metro* de las odas en castellano es el endecasílabo mezclado con el eptasílabo, formando las estrofas ó estancias llamadas *liras*. Se han escrito algunas en *silva* y para las anacreónticas se ha empleado el romance corto. En latín se emplearon estrofas diversas.

7. Los autores líricos que pueden proponerse como modelos son: en latín, HORACIO, que cultivó todos los géneros con maestría, y en castellano, FRAY LUIS DE LEÓN, llamado el Horacio español; HERRERA, MELÉNDEZ VALDÉS, LISTA y QUINTANA nos han legado preciosas odas, dignas de estudiarse ó imitarse.

Canción.—Géneros secundarios (71).

1. Definición de la canción.—2. Su diferencia de la oda.—3. Canciones populares.—4. Odas eróticas.—5. Cantatas.—6. Romances.—7. Observaciones sobre la poesía lírica.

1. Lllaman los preceptistas *canciones eruditas ó clásicas*, á ciertas especies de odas escritas en estrofas largas, algunas hasta de veinte versos. Tal es la canción á la *Victoria de Lepanto*, de Herrera.

2. Difícil es establecer una distinción marcada entre algunas canciones y las odas propiamente dichas; pues la diferencia de estrofas no ha impedido el llamar canciones á

varias poesías de sentimiento, escritas en estancias cortas, como se nota en la CANCIÓN de Garcilaso á la *Flor de Gnido*.

—La diferencia que en algunas se nota es que en las canciones no campea todo el entusiasmo de la oda; pero sí un dulce abandono y una dulce melancolía que les presta el mayor encanto.

3. Canciones *populares ó nacionales* son unos poemitas líricos, escritos con intención de que se canten acompañados de instrumentos músicos.

—Pertenecen á este género los *cantos festivos, sentimentales* y los *himnos guerreros*, que regularmente se cantan en las reuniones de familia ó festejos públicos. Tal es el himno *A las víctimas del Dos de Mayo*, de Gallego (D. J. N.).

4. *Odas eróticas* se llaman todos los poemitas que respiran el ardor de una pasión amorosa y que son susceptibles de mucho aturdimiento.

—Pueden referirse á este género las letrillas *graciosas* y ciertas odas *pequeñas*, como las del Príncipe de Esquilache, de Figueroa, y las *Villanescas*, de Iglesias.

5. *Cantata* es una poesía de alguna extensión y de variados metros, compuesta para ponerse en música. Es género apenas cultivado en España, y las pocas que existen son imitación de los italianos.

—Constan las cantatas de narraciones y diálogos, que se llaman *recitados*, y de trozos líricos, que forman lo que se llaman *arias, duos y coros*.

6. Pertenecen también á la poesía lírica muchos de los *romances* de nuestra poesía popular ó nacional; porque son verdaderos cantares, expresión de los sentimientos inspirados á sus autores por las hazañas ilustres de sus contemporáneos.

7. *Observaciones sobre la poesía lírica:*

1.^a Es tan grande la escala y variedad de los sentimientos dulces ó fogosos que pueden inspirar el canto, que es imposible establecer una clasificación exacta de los diferentes diversos poemas líricos.

2.^a Que por lo tanto, las denominaciones con que se distinguen algunas especies no son las más exactas; pero merecen respeto por estar sancionadas por el uso y la crítica.

3.^a Que será lírica toda composición, se destine ó no al canto, con tal que sea la expresión de los sentimientos del poeta.

4.^a Que son, por consiguiente, líricas todas las poesías sentimentales modernas que, con títulos más ó menos arbitrarios, se ven en los periódicos ó en las colecciones de cualquier autor.

Elegía (72).

4. Definiciones.—2. Diferencia de ellas.—3. Clases de elegías.—4. Su carácter predominante.—5. Ornato.—6. Estilo.—7. Metro.—8. Autores elegíacos imitables.

1. ELEGÍA (palabra que equivale á canto *lúgubre* ó *lamentación*), significa «un poema lastimero en que se desahoga el corazón oprimido por las desgracias ó los pesares». También se ha definido, un poema consagrado á la expresión de los senimientos dulces y tiernos del corazón.

2^a La diferencia de las definiciones procede de las fases que ha recorrido el género.

— Poema *primitivo* del dolor y de la queja personal, pasó luego á lamentar los infortunios de las familias y de las naciones, extendiéndose, por último, á expresar las tiernas ilusiones del alma; pero siempre con cierto carácter melancólico.

3. Se pueden distinguir dos clases de elegías: una *personal* y otra *general*. La personal, ó elegía *estrictamente* dicha, es la expresión de los pesares ó ilusiones del poeta. La general (*heroica* ó canción *elegíaca*) lamenta los infortunios de las familias ilustres ó los desastres de las naciones (1).

4. El carácter predominante en la elegía es, en general, *cierto sabor* de lánguida melancolía, si bien admite todos los tonos, desde el familiar noble hasta el más apasionado, pero no llegando al entusiasmo sino en las heroicas.

5. Admite la elegía como *ornato* las formas templadas de elocución; algunas digresiones cortas muy ligadas al pensamiento fundamental, y también ligeras alusiones á sucesos y usos antiguos; pero nunca los vuelos y extravíos, excepto en algunas heroicas.

6. El *estilo* de la elegía personal será el *templado*, con una elegante sencillez, llena de afectos, suavidad y dulzura. La *heroica* exige un *estilo elevado*, en que caben toda la esplendidez de las imágenes y la vehemencia de las pasiones.

(1) Las elegías pequeñas, escritas en metros menores y aun en romance, se llaman *endechas*.

7. Los griegos y latinos escribieron la elegía en *disticos* de exámetro y pentámetro. En castellano se emplea el *terceto*, el verso libre, la *silva* y la estrofa larga.

8. Son *autores elegíacos imitables*: En latín, Tibulo, Propertio y Ovidio; en el primero domina la ternura; la pasión en el segundo, y en el tercero la imaginación.

En castellano son dignas de estudio las elegías siguientes: *A las musas*, de Moratín; *Las miserias humanas*, de Meléndez. Y como elegías heroicas *Las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro, y el *Dos de Mayo*, de D. Juan Nicasio Gallego.

—La Biblia nos ofrece preciosos modelos en los *Trenos* de Jeremías, en muchos *salmos*, descollando sobre todos el *Miserere*, de David.

CAPÍTULO II.

Poesía épica.—Epopeya (73).

4. Definición de la epopeya.—2. Su objeto.—3. Su carácter distintivo.—4. Extensión de sus preceptos.—5. Acción épica.—6. Sus condiciones. Unidad.—7. Integridad, grandeza.—8. Interés, extensión.

1. EPOPEYA es la narración poética de una acción ó empresa ilustre y memorable.

2. Su *objeto* es inspirar amor á la gloria por medio de la admiración y el entusiasmo que excitan las grandes virtudes y acciones heroicas.

3. Es *carácter* distintivo de la epopeya, la *forma objetiva*, desapareciendo en ella la personalidad del poeta para dar lugar á la narración y descripción de actos y fenómenos independientes de sus sentimientos íntimos.

4. Los preceptos de la epopeya son varios, relativos á su *acción* á los *personajes*, al *plan* y su desenvolvimiento, á su *estilo* y formas métricas.

1. Acción épica.

5. Se da en literatura el nombre de *acción* á una serie de actos humanos, ligados entre sí de manera que concurren todos á un mismo fin preconcebido.

6. La acción de la epopeya debe ser *una, entera, grandiosa, interesante, y de extensión proporcionada*.

—La *unidad* de la epopeya consiste en que los hechos principales y accesorios que la constituyen aparezcan con tal enlace, que produzcan la impresión de un solo objeto ó conjunto orgánico.

—No se oponen á la unidad las acciones secundarias, llamadas *episodios*, con tal que sean *motivados, cortos, variados, interesantes y trabajados* en forma que no desdigan de la majestad épica.

7. Consiste la *integridad* de la acción en que tenga su exposición nudo y desenlace, ó sea principio, medios y fin, completamente desenvueltos, sin pecar por exceso ni por defecto en la relación de los hechos.

—Consiste la *grandeza* de la acción épica en que la empresa heroica forme la gloria, no de un individuo, sino de un pueblo, reflejando una época que haya influido notablemente en la civilización del mundo. Contribuye á la grandeza el que la empresa pertenezca á los tiempos heroicos de una nación.

8. El *interés* de la epopeya consiste en que sirva de lección á la humanidad, siendo un monumento grandioso de la civilización, usos y costumbres de los pueblos que tomaron parte en la empresa. También se realza el interés de la acción por los grandes obstáculos que encuentra y vence el héroe; porque naturalmente es admirado el hombre que sale vencedor en una lucha gigantesca por las glorias de su nación.

—La *extensión* del poema épico debe ser considerable; pero no puede fijarse, como al drama, que dure un mes, un año ó más tiempo, ni que la escena pase en un lugar solo ó en varios; ni en el cielo, en el infierno ó fuera de los límites del mundo.

2. Personajes épicos y sus caracteres (74).

1. Sus clases.—2. Distintivo del héroe.—3. De los personajes secundarios.—4. Intervención de los seres sobrenaturales.—5. Belleza poética de los personajes.—6. Condiciones de sus caracteres y costumbres.

1. Los *personajes* en la epopeya pueden ser de dos clases: hombres y seres sobrenaturales. Entre los hombres se distingue el *héroe ó personaje principal*, de los que le ayudan á la empresa, que se llaman *personajes secundarios*. Entre los *sobrenaturales* se cuentan las divinidades, los espíritus infernales, las virtudes y vicios, alegóricamente personificados.

2. Debe presentarse el *héroe* de la epopeya como el alma de la empresa; y aunque no sea un modelo perfecto de todas

las virtudes, descollará sobre los secundarios en valor, en magnanimidad y en otras grandes prendas, que exciten la admiración y el amor.

3. Los secundarios deben ser generalmente buenos, pero con diversidad de caracteres marcados, pudiendo introducirse para contraste y como antagonista del héroe, alguno ó algunos malos, pero no viles ni perversos.

4. La intervención de los seres sobrenaturales, llamada *máquina* ó *maravilloso*, se defiende por unos preceptistas y se desecha por otros.

—En las antiguas epopeyas fué un gran resorte la intervención de los dioses mitológicos. Nuestras creencias, costumbres é ilustración rechazan semejante máquina.

—Hacer intervenir á Dios ó á sus santos, es cosa muy difícil y expone á mezclar ridiculamente lo sagrado con lo profano.

—La introducción de los espíritus infernales, de las Furias, de los encantadores y de todas las personificaciones alegóricas, en vez de realzar el poema son un maravilloso frío, poéticamente falso, y peor la máquina.

5. La belleza poética de los personajes depende de que estén presentados con sus distintos caracteres y costumbres.

Carácter es una predisposición á obrar de una *manera determinada*, producida por la naturaleza, pero que se modifica por la educación y las circunstancias de la vida.

Las *costumbres*, que casi se confunden con el carácter, son una disposición á obrar de *varias maneras*, adquirida por la repetición de actos, formando á veces hábitos que pueden hallarse en contradicción con el carácter.

Así, por ejemplo, un hombre *apático* por carácter, puede ser madrugador y *laborioso* por costumbre.

6. Los caracteres con las costumbres, que son segundos caracteres, deben ser buenos, convenientes, sostenidos y semejantes.

—Serán *buenos* si, en general, los personajes aparecen moralmente rectos, aunque alguno ó algunos se extravíen ó excedan en la rectitud moral.

Convenientes, si hablan ú obran según su sexo, edad, estado, su siglo, su país, religión y gobierno, etc.

Sostenidos, si hablan y obran constantemente de igual manera, sin contradecirse ó desmentirse en ninguna parte de la obra.

Semejantes, si están presentados sus retratos con fidelidad, especialmente si los personajes son históricos, ó la tradición y el arte han fijado sus tipos reales ó ideales.

Composición de la epopeya (75).

1. Puntos que abraza.—2. Proposición é invocación.—3. Narración épica. Su orden. Sus cualidades.—4. Nudo.—5. Desenlace, sus condiciones.—6. Estilo.—7. Metro.—8. Poemas épicos de primer orden.

1. La composición épica abraza el *plan* y sus *formas*. En el plan entran la *introducción*, el *nudo* y *desenlace*; ó sea el principio, medio y fin, elementos de toda obra artística.

—En las formas la distribución *material* de la obra, su *estilo* y *metrificación*.

2. La introducción se forma de la proposición y de la invocación. *Proposición épica* es una breve indicación del asunto que se va á tratar ó cantar. *Invocación* una especie de apóstrofe del poeta á una musa, ó á una deidad para que le preste inspiración.

—Suelen ir una después de otra, como en la *Eneida*, de Virgilio, ó presentarse reunidas, como lo verificó Homero en su *Odisea*; pero siempre son de corta extensión.

3. *Narración épica* es la exposición de los hechos hermo-seada con episodios é incidentes que la conduzcan con interés hasta el fin.

—La narración épica no sigue un exacto orden cronológico. Así unas veces empieza en la mitad de los sucesos, otras en el momento que se acercan los próximos al desenlace; valiéndose el poeta en ambos casos de una ocasión oportuna para referir ó poner en boca de algún personaje la relación de todos los antecedentes necesarios.

—Las cualidades de la narración épica son en primer lugar las prescritas para la historia. Deben además realizarse por cuanto hay de más grandioso en las descripciones, de más tierno y patético en los afectos, de más bello y animado en el estilo, de más grave y noble en los adornos, y de más correcto y armonioso en la versificación.

4. *Nudo* ó enredo es toda la serie de hechos que aceleran ó retardan la empresa; es propiamente la parte de la misma narración que va exponiendo los obstáculos y peligros con que lucha el héroe.

—El enredo debe ser tal que sostenga el interés y la curiosidad del lector, por ver siempre al héroe en una continua y fatigosa lucha con obstáculos de todos géneros. Esta parte

es la más difícil del poema, y depende casi toda del talento y habilidad del poeta.

5. *Desenlace* épico es la parte del poema en que se presenta al héroe dando cima á su empresa, vencidas todas las dificultades y contratiempos que contrarrestan su arrojo y heroísmo.

—El desenlace épico debe ser feliz, porque el objeto de la epopeya es excitar nuestra admiración y á veces el terror, pero no directamente la compasión.

6. El *estilo* épico debe tener cuanta elevación, dignidad, majestad y fuego sea posible; puesto que la epopeya es la *primera* de las concepciones literarias, el *último* esfuerzo del ingenio humano, y el *compendio* del arte elevando un monumento glorioso al heroísmo.

7. Exige la epopeya el *metro* más grave y majestuoso de la lengua en que se escribe. Así en latín se usó del *exá metro*; y en castellano se adoptó la *octava real* como la más adecuada forma, si bien se ha escrito algún poema en *silva* y se ha ensayado el metro suelto.

8. Son poemas épicos de primer orden y en mérito sucesivo:

La *Iliada* y la *Odisea*, de Homero, en *griego*.

La *Eneida*, de Virgilio, en *latín*.

La *Jerusalén*, del Tasso, en *italiano*.

El *Paraíso perdido*, de Milton, en *inglés*.

Los *Lusiadas*, de Camoens, en *portugués*.

En español carecemos de poema épico sobresaliente; pero entre muchos que tenemos pueden recomendarse, aunque con defectos:

La *Araucana*, de Ercilla; El *Bernardo*, de Valbuena; La *Jerusalén conquistada*, de Lope de Vega; La *Cristiada*, del Padre Ojeda, y La *Creación del mundo*, poco conocida, del doctor Alonso de Acevedo.

Poemas épicos secundarios (76).

4. Noción de ellos.—2. Poemas semi-épicos.—3. Épico-históricos.
4. Burlescos.—5. Cantos épicos.—6. Leyendas.—7. Cuentos.

1. Se da el nombre de poemas *épicos secundarios* á varias composiciones *narrativas y descriptivas*, que no merecen el nombre de epopeyas, por carecer de algunas condiciones esenciales de éstas.

—Los principales son: poemas *semi-épicos, históricos, burlescos, cantos épicos, leyendas* y la mayor parte de nuestros romances.

2. SEMI-ÉPICOS son ciertas obras que guardan exactamente todas las condiciones de la epopeya, pero escritas en prosa; por cuyo solo concepto les niegan los rigoristas el nombre de epopeyas.

Tales son, por ejemplo, el *Telémaco*, de Fenelón; los *Mártires*, de Chateaubriand, y el *Hombre feliz*, del Padre Almeida.

3. POEMAS HISTÓRICOS son los que narran una acción histórica más ó menos ilustre, pero empleando apenas la invención poética y la máquina.

Tal es la *Farsalia*, de Lucano, que compete con la *Eneida*, y nuestra *Araucana*, según juicio de algunos críticos.

4. POEMAS BURLESCOS son unas *parodias* ó imitaciones jocosas de la verdadera epopeya. Figuran en unos como personajes los irracionales y en otros los hombres, si bien en estos últimos el tono es más satírico que burlesco.

Depende la gracia de estos poemas del contraste que ofrece la trivialidad del asunto con la grandiosidad de las formas.

Tales son la *Gatomaquia*, de Lope de Vega; la *Mosquea*, de Villaviciosa; la *Guerra de los ratones con las ranas*, atribuída á Homero; el *Facistol*, de Boileau, y el *Cubo*, de Tasoni.

5. CANTOS ÉPICOS se titulan ciertos poemas de cortas dimensiones que, en general, guardan todo lo posible las condiciones de la epopeya.

Tales son *Las Naves de Cortés destruidas*, de Moratín, y la *Inocencia perdida*, de Reinoso.

6. *Leyendas* son ciertos poemas narrativos de acciones históricas y tradicionales que constituyen unas verdaderas novelas en verso. En ellas han desplegado algunos de nuestros poetas modernos toda la fecundidad de su fantasía, revestida con toda la libertad de las formas.

Tales son el *Moro expósito*, del Duque de Rivas, y los *Cantos del Trovador*, del Sr. Zorrilla.

7. CUENTO EN VERSO es una corta narración de un suceso ordinario, por lo general en forma festiva.

—Los hay también de carácter serio y moral, y aun escritos en prosa, empleados á veces para dar amenidad á otras composiciones.

Su carácter narrativo los sujeta á las condiciones de las novelas, guardando la proporción que, por la naturaleza del asunto, debe diferenciarlos en la exposición de los caracteres, del tono y del estilo.

—Se han escrito en romances, cuartetos, quintillas, y algún otro metro.

Pueden estudiarse como acabados modelos en verso: *La cena*, de B. Alcázar, y *Las monas de Tetuán*, de Calderón; y en prosa los dos, de los *Locos sevillano y cordobés*, de Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*.

CAPÍTULO III.

Del drama en general (77).

1. Definición.—2. Explanación de ella.—3. Objeto del drama.—4. Condición del placer dramático.—5. Clases de composiciones dramáticas.

1. DRAMA en general «es el espectáculo poético de una acción humana interesante».

2. Llámase *espectáculo*, porque la acción no se narra, sino que la ejecutan los actores, desapareciendo el poeta. Sólo incidentalmente refiere á veces un actor los antecedentes ó enlaces de la acción, que, representados, aparecerían inverosímiles ó repugnantes.

—Espectáculo *poético*, es decir, que no presenta la acción como pasó en realidad y sí embellecida; por lo que es lícito al poeta fingir hechos que no han existido, y modificar los históricos, pero sin falsearlos.

—La acción debe ser *humana*; pues aunque se tolera la introducción de seres sobrenaturales ó fantásticos en dramas de *magia* ó *alegóricos*, se necesita un gran talento y mucho arte para que estas licencias arriesgadas no degeneren en ridículas.

3. El objeto del drama es causar placer en los espectadores, *interesándolos* por medio de una ilusión tal, que les parezca hallarse realmente presenciando la acción que se finge á la vista (1).

(1) Algunos quieren que el objeto inmediato del drama sea *inspirar amor á la virtud y horror al vicio*, y llaman al teatro *escuela de costumbres*; pero si bien el drama debe tener siempre una tendencia moral, lo cierto es que el teatro no puede pasar de ser una diversión honesta, un recreo digno de un público ilustrado.

4. El placer dramático no debe ser puramente sensual, es decir, que halague sólo á los sentidos por las formas, la pompa y transformaciones del espectáculo, y sí un placer racional que deleite al entendimiento, á la fantasía y al corazón.

5. Las composiciones dramáticas se reducen á tres clases, llamadas: *tragedia*, *comedia* y *drama propiamente dicho*.

—TRAGEDIA es la representación de una acción *heroico-patética*, lamentable, y conducente á excitar el terror y la compasión de los espectadores.

—COMEDIA es la representación de una acción *ridículo-cómica*, festiva, y encaminada á corregir las costumbres por la risa.

—DRAMA propiamente DICHO es la representación de una acción ya *extraordinaria*, ya *vulgar*, con el objeto de producir toda clase de sentimientos.

Las reglas para la composición del drama, unas son *generales* y otras *particulares*. Las primeras emanan de la naturaleza de estas composiciones, las otras del asunto especial de cada una de ellas.

Reglas generales del drama (78).

1. Puntos que abrazan.—2. Reglas sobre elección de asunto.—3. Sobre el plan.—4. Actos, escenas; sus condiciones.—5. Exposición.—6. Nudo, desenlace, sus condiciones.—7. Forma expositiva del drama.

1. Las reglas generales del drama se refieren á la elección del asunto, á la disposición del plan, su desenvolvimiento y formas de elocución.

2. Para *elegir* asunto sólo puede prescribirse, como única advertencia, que el *argumento elegido* sea rico en situaciones, fecundo en lances y afectos, que ofrezcan un vasto campo á la lucha de las pasiones.

3. Las reglas para el *plan*, unas son las relativas á su estructura material en *actos* y *escenas*, y otras á la distribución interna del asunto, que exige para su integridad *exposición*, *nudo* y *desenlace*.

4. *Acto* es una parte esencial de la acción que permite suspender el espectáculo, y *escena* una parte del acto que se caracteriza por la entrada ó salida de algún personaje.

—No hay razón para fijar el número de actos; de consiguiente serán uno, dos, tres ó cuantos fueren los cuadros principales de la acción que autoricen entre actos, sin faltar á la verosimilitud en la suspensión del espectáculo.

—Menos puede fijarse el número de escenas, porque dependen de la necesidad que motiva la salida ó entrada de un personaje.

Las escenas, sin embargo, no deben ser *vagas, inútiles* ni *pesadas*, enlazándose convenientemente para aumentar por grados el interés de la acción.

5. *Exposición* en el drama es la parte destinada á indicar el argumento á los espectadores, dándoles á conocer los principales personajes.

—La exposición debe ser *clara, breve é ingeniosa*, y la mejor forma de las empleadas es la que va entrelazándose y desenvolviéndose con la acción.

6. *Nudo ó enredo* son todos los medios empleados por los personajes para conseguir el fin de su intento.

—Consiste su mérito en avivar el interés de la acción por una serie graduada de incidentes, situaciones y peripecias que la compliquen, ocultando el resultado á los espectadores.

—*Desenlace* es la terminación del drama, llamada también *solución y catástrofe*.

—Debe ser *natural*, bien preparado, *sencillo* y rápido, concentrando en sí el mayor interés de la pieza.

7. La forma expositiva del drama es la *dialogada*, aunque se permite á veces algunas narraciones cortas, descripciones y monólogos; pero debe evitarse el *lirismo* con que ciertos poetas pretenden realzar algunas situaciones de los personajes.

1. Reglas especiales de la tragedia (79).

1. Punto que abraza.—2. Condiciones de la acción trágica.—3. Unidades clásicas.—4. Personajes de la tragedia.—5. Éxito de la tragedia.—6. Su estilo, tono y metro.—7. Autores trágicos notables.

1. Son reglas especiales de la tragedia las que fijan la naturaleza de su *acción*, condiciones de los *personajes*, su estilo y formas métricas.

2. La acción trágica debe ser *heroica* y *patética*, sujeta al rigor de las *unidades clásicas*.

—Acción *heroica* es la que proviene de una cualidad del alma elevada á un grado extraordinario, como por ejemplo, el valor, la generosidad, la clemencia, superiores á las almas vulgares. Los vicios, cuando son hijos de una osadía ó firmeza poco comunes, entran en la idea de este heroísmo.

—Acción *patética* es toda aquella que nos turba, aterra y hace derramar lágrimas. Las luchas, por ejemplo, de un hombre probo, ó más virtuoso que vicioso, combatido por la desgracia ó víctima de su deber ó del furor de sus parientes, de la traición de sus amigos ó de *infortunios* inevitables, son otras tantas fuentes del patético trágico.

3. *Unidades clásicas* se denominan las condiciones que algunos preceptistas rigurosos exigen de la acción, y del tiempo y lugar en que debe representarse.

—*Boileau* explicó estas unidades prescribiendo que un *solo hecho* verificado en un *lugar* y en un *día*, sostenga el teatro lleno hasta el fin.

El rigorismo de estas reglas se ha modificado, porque la verosimilitud, que dicen las exigía, no puede existir á veces con su observancia.

4. Los *personajes* de tragedia deben ser de elevada clase, sobresaliendo el protagonista por sus relevantes prendas personales. Los caracteres mixtos, es decir, aquellos que con cierto fondo de virtud y honradez se dejan arrastrar por una pasión funesta, son los mejores para producir el efecto trágico.

5. El *éxito* de la tragedia será siempre desgraciado, si bien no exige que siempre se derrame sangre, ó termine con muertes el espectáculo.

6. El estilo y tono de la tragedia han de ser elevados, nobles y majestuosos; la versificación fácil, fluida y con el grado de armonía compatible con la soltura y animación que exige la libertad del diálogo.

—El metro propio de la tragedia, en castellano, es el endecasílabo asonantado ó suelto.

7. Han sobresalido en la tragedia Sófocles y Eurípides, en *griego*; Séneca, en *latín*; Alfieri, en *italiano*; Corneille y Racine, en *francés*. En *castellano* merecen estudiarse las tragedias de Cienfuegos, Quintana, Martínez de la Rosa, y Gil y Zárate.

2. Reglas especiales de la comedia (80).

1. Puntos que abrazan.—2. Condiciones de la acción cómica.—3. Ridículo cómico.—4. Personajes de la comedia.—5. Clases de comedias.—6. Su estilo y metro.—7. Autores cómicos de mérito.

1. Versan las reglas de la comedia sobre los mismos puntos que las de la tragedia, á saber: *naturaleza de la acción, condiciones de los personajes, estilo y versificación.*

2. La acción cómica debe ser popular ó común, presentada por el lado ridículo y sujeta á las unidades.

—Acción *popular* ú ordinaria es aquella en que intervienen personas sin categoría social, y que ocurre en el trato general de las gentes.

3. *Ridículo cómico* es un defecto que causa vergüenza y no dolor, ó un delirio que no trae funestas consecuencias. Un viejo *calavera*, por ejemplo, y una niña discutiendo en *política* son tipos de ridículo.

4. Los *personajes* de la comedia deben ser de la clase media ó ínfima, pero algo cultos, no groseros ni chabacanos, siempre que en ellos puedan ridiculizarse vicios comunes á todos los siglos y países; como la codicia, la bajeza, la hipocresía, la presunción, la pedantería.

5. Se distinguen tres especies de comedias, á saber: de *carácter*, de *situación* ó *enredo* y *sentimental*, denominadas todas *alto cómico*, en contraposición de otras llamadas de *figurón* y *sainetes*, que se conocen con el nombre de *bajo cómico*.

6. El *estilo* de la comedia será sencillo, limpio, festivo y sazonado de chistes finos, pero sin elevarse del tono ordinario de una conversación familiar entre personas educadas, ni descender por otra parte á un lenguaje trivial, chabacano ó bufonesco.

—El *metro* más á propósito para la comedia es el *romance octosílabo*, por ser el que más se aproxima al giro de una conversación familiar. También puede escribirse en prosa, porque su asunto y tono lo permiten, como lo hizo Moratín en su comedia *El Café*. Algunos modernos han empleado en ella metros cortos en consonante.

7. Han sobresalido en el género cómico: Aristófanes y Menandro, griegos; Plauto y Terencio, latinos; Molière, entre los franceses, y entre los españoles Moratín y Bretón de los Herreros.

NOTA. En nuestro antiguo Teatro se dió el nombre de comedia á toda producci3n dramática; pero la mayor parte de las que escribieron Lope de Vega, Calder3n, Tirso, Moreto y otros, más bien que *comedias clásicas* son dramas propiamente dichos.

Drama propiamente dicho (81).

1. Su carácter distintivo.—2. Fundamento de su denominaci3n.—3. Reglas especiales del drama.—4. Licencias en su acci3n.—5. En las unidades.—6. En el plan material 3 interno.—7. En el estilo y metro.—8. Resultado de tales licencias.—9. Dramas notables.

1. Caracteriza el *drama* propiamente dicho el ser un género intermedio entre la tragedia y comedia; por lo que según se acerca más al uno ú otro género puede ser más sentimental ó más festivo.

2. Se denomina drama propiamente dicho porque es la verdadera expresi3n de los cuadros de la vida humana (que pueden prestarse á la representaci3n), en los cuales pocas veces se ven separados el placer del dolor, la risa del llanto, como los separa la comedia y tragedia.

3. El drama ha roto con las reglas arbitrarias de los preceptistas; y aun en las que pueden considerarse como fundamentales, se ha permitido más libertad y licencias más ó menos acertadas.

4. En cuanto á la *acci3n*, no sólo ha hecho desaparecer la valla artificial entre el elemento trágico y el cómico, sino también la incompatibilidad de personajes de distintas categorías.

5. En las *unidades* se permite: 1.º Una complicaci3n de acciones subordinadas á una principal, buscando en ellas sólo la unidad de interés. 2.º Emplea todo el tiempo conveniente al escritor para el desenvolvimiento completo de su plan. 3.º No se concreta á un *lugar*, recorriéndolos muy diversos y aun en países distantes. En fin, no se sujeta á las unidades de acci3n, de lugar, ni de tiempo.

6. En el *plan* material admite arbitrariamente el número de actos que más place al escritor, subdividiéndolos en diversos cuadros; y en cuanto á las escenas, tampoco se sujeta al rigorismo clásico.

—En cuanto al plan *intrínseco*, hace á veces la exposici3n por medio de un prólogo: complica la intriga ó nudo más

allá á veces de lo verosímil, y termina la catástrofe en ocasiones con una especie de epílogo.

7. En el *estilo* y versificación admite toda clase de estilos y tonos; emplea la versificación al arbitrio del poeta, y aun mezcla la prosa con el verso.

8. Resulta de tales licencias que es muy fácil en este género caer en mil defectos, abusos y extravíos, y aun aberraciones. Tal ha sucedido á muchos escritores modernos, que con el título de *románticos* han dado á luz, más bien que dramas, horribles monstruosidades, entre venenos, puñales y cementerios.

9. *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega; *La Vida es sueño*, de Calderon, y *La Verdad sospechosa*, de Alarcón, podrán dar una idea del carácter del drama antiguo español. *Los Amantes de Teruel*, del señor Hartzenbusch, y el *Trovador*, del Sr. García Gutierrez, son dramas modernos de mérito.

CAPÍTULO IV.

Poemas didácticos (82).

1. Definición. Carácter de estos poemas.—2. Sus clases.—3. Poemas didascálicos. Sus condiciones.—4. Estilo. Metro.—5. Modelos.—6. Epístolas. Sus clases.—7. Sus condiciones.—8. Estilo y metro.—9. Autores imitables.

1. Poemas *didácticos* son unas composiciones en que el poeta se propone instruir á los lectores, embelleciendo la verdad con las galas poéticas.

—No son, pues, verdaderas poesías por el fondo, y sí sólo por el *colorido* poético.

2. Se distinguen tres especies: *poemas didascálicos*, *epístolas* y *satiras*; á las que pueden agregarse las *fábulas* ó *apólogos*.

1. Poemas didascálicos.

3. Poemas *didascálicos* son unos tratados en verso sobre alguna ciencia ó arte.

—Exigen las siguientes condiciones: 1.^a Teoría verdadera, preceptos claros y útiles con ilustraciones oportunas y poéticas. 2.^a Orden riguroso y claro método, amenizando las doctrinas con digresiones y episodios hábilmente enlazados con el asunto principal. 3.^a Se evitará la aridez dogmática, escaseando los términos técnicos; se presentarán bajo imágenes las operaciones intelectuales siempre que sea posible.

4. Se emplea en estos poemas el endecasílabo suelto ó ligado en asonante, alternando alguna vez con el eptasílabo, y su estilo debe ser esmerado y elegante.

5. Pueden estudiarse como modelos las *Geórgicas*, de Virgilio, en latín, y en castellano la *Poética* del Sr. Martínez de la Rosa (1).

2. Epístolas en verso.

6. *Epístolas* son unas cartas en verso sobre puntos de moral ó de crítica, llamándose también discursos.

—Se distinguen dos especies: *morales* y *literarias*, cuya diferencia se nota por el asunto.

7. Las reglas de las epístolas en verso son en general las mismas que para una carta en prosa; pero con mayor esmero y elegancia, aunque sin grande elevación. 2. No se exige en ellas, aunque didácticas, un plan riguroso; pero sí doctrinas y observaciones luminosas. 3. Su *estilo* guardará proporción con el asunto y, aunque de un modo templado, admiten algunas imágenes y figuras, haciéndose notar que es un poeta el que escribe.

8. El metro adoptado para las epístolas en castellano es el terceto, aunque hay algunas en verso libre. Los latinos usaron el *exametro*.

9. Han sobresalido en este género, en *latín*, Horacio, que en su preciosa Epístola á los Pisones, llamada *Arte poética*, nos dejó el *Código* del buen gusto. En *castellano* tenemos la *Epístola moral*, de Rioja, perla del género; y los Argensolas, Cienfuegos, Meléndez, Jovellanos y otros nos ofrecen excelentes modelos.

3. De la sátira (83).

1. Su definición.—2. Objeto.—3. Asunto.—4. Clases.—5. Estilo; tono; metro.—6. Bondad de la sátira.—7. Autores satíricos de mérito.

1. *Sátira* es un poema en que se censuran los vicios y ridiculeces de los hombres.

2. Su *objeto* es corregir y reformar las costumbres públicas y destruir los errores comunes, literarios y científicos. La sátira, por lo tanto, pertenece al género *didáctico*, puesto

(1) Tiénense por poemas didascálicos de mérito, el de Lucrecio *De Rerum natura*, en latín, y los *Jardines* de Delille, en francés.

que corregir vicios y errores es en cierto modo instruir, aunque indirectamente.

3. Pueden ser *asunto* de la sátira todas las debilidades y extravagancias humanas repugnantes, y todos los caracteres odiosos y perjudiciales á la sociedad.

4. Se distinguen las sátiras en *morales* y *literarias* por el asunto, y en *acres*, *jocosas* y *serias* por el tono.

5. El estilo de la sátira es en general el sencillo, fácil y franco de una conversación.

El *tono* ó carácter serio, acre, mordaz y lleno de indignación cuando se ataquen vicios, ó expongan á la indignación pública caracteres perversos. Por el contrario, será jocoso, lleno de sales y chistes cuando se intente ridiculizar los caprichos y debilidades. Convendrá, en fin, un tono medio con los vicios y ridiculeces de poca trascendencia.

—Se escriben las sátiras en tercetos ó endecasílabo suelto.

6. La sátira será buena, cuando ofrezca un antídoto contra lo ridículo y un fuerte cáustico contra los vicios; pero no degenerando nunca en vituperación personal, *atacando al vicio, pero no al vicioso*.

7. Son autores satíricos de mérito, en *latín*, Persio y Juvenal, que son notables; pero Horacio es más digno de ser imitado. Los *franceses* citan con satisfacción á Boileau. En nuestra lengua han brillado, entre muchos, los Argensolas, Quevedo, Jovellanos y D. Leandro Moratín.

4. De la fábula ó apólogo (84).

1. Su definición.—2. Objeto.—3. Clases.—4. Reglas.—5. Colocación de la moralidad.—6. Su estilo y metro.—7. Fabulistas recomendables.

1. *Fábula* es la narración poética y alegórica de alguna acción cuyos personajes son por lo común irracionales.

2. Su *objeto* es divulgar, de un modo agradable á toda clase de gentes, verdades importantes ó máximas saludables de moral y de conducta.

3. Las fábulas se denominan *apólogos* si los interlocutores son irracionales ó seres insensibles; *parábolas* si son hombres, *mixtas* cuando alternan todos. También se las denominan *morales*, *literarias* y *políticas* por el asunto.

4. El que intente componer un apólogo, ante todo tendrá presente una máxima moral ó una verdad útil para con-

ducta de los hombres; pondrá después en boca de animales discursos proporcionados á su carácter y miras, colocándolos en ciertas situaciones y fijando el lugar de la escena conveniente al asunto; hecho lo cual, saldrá por sí misma la moralidad que se proponga enseñar.

5. La máxima moral puede ponerse indistintamente al principio ó fin; si está al principio se llama *adfabulación*, y si al fin, *postfabulación*.

6. Requiere la fábula el estilo más sencillo y natural, pero sin bajeza, evitándose toda afectación, la agudeza epigramática y cualquier chocarrería.

—Se escribe en toda clase de versos y de metros de nuestra lengua: en latín se escribieron en versos senarios yám-bicos.

7. Son fabulistas imitables, Esopo, en *griego*; Fedro, en *latín*; La Fontaine, en *francés*. Las *morales* de nuestro Samaniego son recomendables, y las *literarias* de Iriarte, apreciables por su originalidad.

También son recomendables las contemporáneas de Baeza y Príncipe, y las de los señores Campoamor y Barón de Andilla.

De la poesía bucólica (85).

1. Definición.—2. Diferencia entre égloga é idilio.—3. Objeto y materia de la poesía bucólica.—4. Sus personajes y caracteres.—5. Estilo y metro.—6. Autores bucólicos imitables.

1. Poesía *bucólica* ó *pastoril* «es una pintura de la vida campestre presentada con todos sus encantos».

—Los poemas bucólicos se denominaron *idilios* por Teócrito, y églogas por Virgilio.

2. La única diferencia entre la égloga y el idilio consiste en que la égloga exige una acción, y el idilio más sentimiento: la una usa más de la forma drámática y el otro de la subjetiva ó narrativa.

3. El *objeto* de la poesía bucólica es hacer amable la vida campestre, presentando cuadros seductores, ya de las escenas de la naturaleza, ya del reposo pacífico y puros placeres que en el campo se pueden disfrutar.

—La *materia* son los amores castos é inocentes de los pastores y campesinos; su vida sencilla y libre en medio de sus ganados, sus juegos y regocijos.

4. Los personajes deben ser pastores, zagales y labrado-

res; pues aunque á veces se introducen personajes de otra clase, sólo cuando hablan con el disfraz y el lenguaje del pastor los tolera la naturaleza de la poesía bucólica.

—Los *caracteres* de estos personajes serán sencillos, naturales, aunque animados. Son censurables, por consiguiente, los que aparecen sofistas y afectados, ó por el contrario, rústicos y groseros.

5. La égloga exige el estilo más sencillo y natural, pero con cierta elegancia que no desdiga de las costumbres y objetos pastoriles. Puede amenizarse el estilo con las pinturas risueñas de la naturaleza.

—En cuanto al metro, las églogas se han escrito en tercetos, en silva, en octavas y en alguna otra combinación métrica; los idilios generalmente en romances eptasilabos y optosílabos.

6. Han sobresalido en este género: Teócrito, en *griego*; Virgilio, en *latín*; Gesner, en *alemán*. Entre los españoles sobresalen Garcilaso, Francisco de la Torre, Valbuena y Meléndez.

- Poemas menores ó ligeros (86).

1. Letrillas.—2. Sus clases; condiciones. Autores.—3. Epigrama; sus partes.—4. Condiciones. Autores.—5. Madrigal. Sus condiciones.—6. Soneto.—7. Sus clases y condiciones.

1 LETRILLAS son unos poemitas cortos escritos en verso de pocas sílabas, divididos en estrofas, que terminan regularmente con unos mismos versos ó pensamiento.

2. Se dividen generalmente en *satíricas* y *amorosas*, aunque toman otros nombres de los asuntos en que se ocupan, subordinándose á los géneros mayores.

—Las condiciones de las letrillas son: la sencillez y delicadeza de los pensamientos; la naturalidad y facilidad en el estilo, y una versificación fluida, ligera y propia para el canto.

—Pueden imitarse en este género: Góngora, Quevedo, Iglesias, Meléndez y Bretón de los Herreros.

3. EPIGRAMA «es una composición muy corta que presen-

ta breve y graciosamente un pensamiento ingenioso que pica é interesa (1).»

—Contiene dos partes: una que sirve de introducción y otra que desenvuelve el pensamiento.

5. Las condiciones del buen epigrama se resumen en la siguiente cuarteta:

A la abeja semejante,
Para que cause placer,
El epigrama ha de ser
Pequeño, dulce y punzante.

—Se escribe el epigrama en cuartetas, octavillas, décimas, y también en *pareados* y *tercetos*.

Son notables en el género: en *latín*, Marcial y Ausonio; y en *castellano*, Salas, Iglesias, los dos Moratines y algunos otros han escrito agudísimos epigramas.

5. MADRIGAL es una composición muy corta, parecida al epigrama; pero cuyo pensamiento, en vez de satírico, es delicado y sencillo, aunque ingenioso y breve.

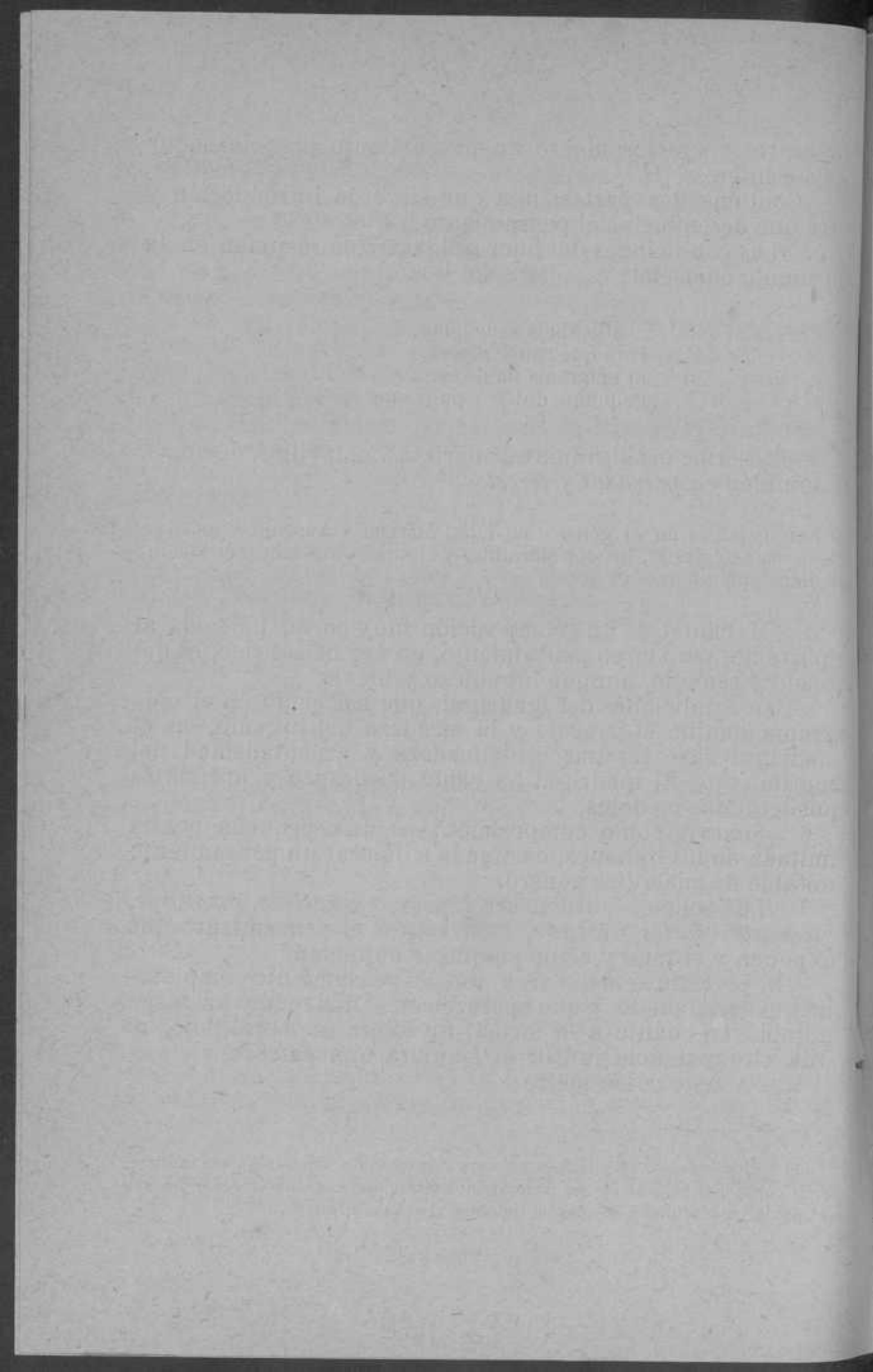
—Son condiciones del madrigal, que así como en el epigrama domina el gracejo y la agudeza del ingenio, en el madrigal debe resaltar la delicadeza y espontaneidad del sentimiento. El madrigal ha caído en desuso y apenas se pueden citar modelos.

6. SONETO, como composición, es una pequeña poesía imitada de los italianos, destinada á ilustrar un pensamiento notable de cualquier género.

7. Los sonetos pueden ser *líricos*, *narrativos*, *amorosos*, *filosóficos*, *serios*, *festivos*, etc., según el pensamiento que exponen y el tono y estilo en que se enuncian.

—El perfecto soneto exige un sólo pensamiento completamente desenvuelto, y que aparezca en el final como un rasgo notable: en cuanto á la forma, no tolera un verso flojo, ni una circunstancia inútil, ni siquiera una palabra viciosa. (Véase soneto como metro.)

(1) El epigrama, atendida su primera significación, era cualquiera inscripción corta que se grababa en frontispicios ó monumentos históricos.—La que se ponía en túmulos ó lápidas se llamaba y se llama *epitafio*.



APÉNDICE

DE

ARTE MÉTRICA CASTELLANA.

PRENOCIONES (87).

4. Definición del arte métrica.—2. Del verso; sílaba.—3. Medida; ritmo; acento.—4. Importancia de éste en el verso castellano.

1. Arte MÉTRICA castellana es «la teoría de su versificación», es decir, un sistema de reglas para conocer y componer el verso castellano, sus clases y combinaciones.

2. *Verso* ó pie, en general, es «una frase melodiosa, sujeta á una medida determinada», y en castellano un conjunto de sílabas sujeto á medida y *ritmo*.

—*Sílaba* es la expresión de un solo sonido representado por una ó más letras. Por ejemplo: *a-do-ras-teis*, comprende cuatro (1).

3. *Medida* del verso «es el número determinado de sílabas de que consta según su clase».

—*Ritmo* ó número «es la especie de sonoridad que recibe el verso de la buena distribución del acento».

—*Acento*, en el verso castellano, «es el mayor tiempo que se emplea al pronunciar las sílabas predominantes en él, y que determina cierto compás al recitarle».

4. El acento es un elemento fundamental del verso castellano; porque no todo conjunto determinado de sílabas for-

(1) Se presupone el conocimiento de la Prosodia.

ma verso. Así, por ejemplo, no se nota verso en la siguiente frase:

El sumo alcázar fundado para Dios
Se encumbra sobre este mundo temporal;

Mas si se construye con la conveniente distribución de acentos, resultarán los dos sonoros siguientes:

El sumo alcázar pára Diós fundádo
Sób্রে éste mún-do témporal se encúmbra.

Reglas de la medida y acento (88).

4. Método de conocer el verso.—2. reglas para medirlos. Ejemplos.—
3. Reglas del acento.—4. Observaciones relativas.

1. Para conocer si una frase ó conjunto de sílabas forma verso, es preciso: 1.º, medirle, esto es, examinar si consta ó no de las sílabas debidas; 2.º, ver despues si tiene bien colocados los acentos, de los que depende su sonoridad ó compás rítmico.

2. Las reglas para medir los versos castellanos son las siguientes:

1.ª Se cuenta el número de sílabas por el de vocales, considerando los *diptongos* y *triptongos* como una sola sílaba.

2.ª Se tendrán en cuenta las *sinalefas*, y á veces la *diéresis* y *sinéresis* como figuras prosódicas permitidas para la construcción del verso castellano.

3.ª Si el verso termina en voz *llana*, como *dulce*, se cuentan todas las sílabas; si en voz *esdrújula*, como *cánticos*, se contará una sílaba menos, y si fuese *aguda*, como *sol*, una sílaba más.

EJEMPLO.

1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	
Haz—	que—	mis—	cán—	ticos	<i>Esdrújula.</i>
Pu—	rós —	se e—	lé —	ven	<i>Llana.</i>
Has—	ta él—	Se —	ñó —	r.	<i>Aguda.</i>

3. Las reglas para la colocación del acento, que minuciosamente se consignan para cada clase de verso, pueden reducirse, en general, á las siguientes:

- 1.º Todo verso parisílabo
Pide acento en las impares.
- 2.º Verso de sílabas nones
Acento quiere en las pares.

4. Estas reglas son una ley invariable en los versos destinados al canto.

—En los demas, se observará que, cuanto más se aproximen á ellas, más fluidos y sonoros aparecen, y cuanto más se desvien, resultan más duros é *inarmónicos*.

Clases de versos castellanos (89).

4. Indicaciones de estas clases.—2. Denominación que reciben por la sílaba final.—3. Versos de arte mayor y menor.—4. Indicación de su uso.—5. Ejemplos de los de 14—12—11—10—y 9.

1. Se encuentran en los poetas castellanos versos de *dos* hasta *catorce* sílabas: si bien los *bisílabos* y *trisílabos*, y aun los de cuatro sílabas, no merecen llamarse versos, porque no se halla en ellos melodía.

2. Todas las clases pueden recibir la triple denominación de *agudos*, *llanos* ó *esdrújulos*, según que la dicción que los termina lleve el acento en la última, penúltima ó antepenúltima sílaba.

3. También se han llamado de *arte menor* los de *dos* sílabas hasta *ocho* inclusive; y de *arte mayor*, los de *nueve* en adelante; excepto los de *catorce*, que se han denominado *alejandrinos* ó de Berceo.

4. Los más usados son los de ocho y once sílabas, ó sean *octosílabos* y *endecasílabos*.—Menor uso tienen los de siete, seis y cinco sílabas.—Mucho menor los de diez, doce y catorce, que pueden considerarse como compuestos de dos, de cinco, de seis y siete.—Los de cuatro, tres y dos, se ven casi siempre combinados con versos mayores, llamándose *pies quebrados*.

Finalmente, los de nueve y trece sílabas apenas se encuentran en nuestro Parnaso.—Ejemplos:

5. Versos de catorce sílabas ó alejandrinos.

Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,
Ganando á saltos locos la tierra desigual,
Salvando de los brezos el áspero ramaje
A riesgo de la vida de su jinete real.

Él con entrambas manos le recogió el rendaje,
Hasta que el rudo bello tocó con el pretal;
Mas todo en vano; ciego, gimiendo de coraje,
Indómito al escape tendióse el animal.

De doce sílabas ó arte mayor.

Del álamo blanco las ramas tendidas,
Las copas ligeras de palmas y pinos,
Las varas revueltas de zarzas ó espinos,
Las hiedras colgadas del brusco peñón;
Medrosas fingiendo visiones perdidas,
Gigantes y monstruos de colas torcidas,
De crespas melenas al viento tendidas,
Pasaban en larga, fatal procesión.

De once ó endecasilabos.

Pasaban, y Alhamar las percibía
Pasar, sin concebir su rapidez,
En más vertiginosa fantasía,
En más confusa y tumultosa orgía,
Más juntas, más veloces cada vez;
Y atronando su espíritu cedía
A la impresión fatídica, y corría
Frío sudor por su morena tez.

De diez.

Ya creía que huyendo el camino
Del corcel bajo el cóncavo callo,
Galopaba sobre un torbellino
Mantenido en su impulso no más:
Ya creía que el negro caballo,
Por la ardiente nariz y los ojos
Despidiendo metéoros rojos
Rastro impuro dejaba detrás.

De nueve.

Y espacios inmensos cruzando,
Y atrás á la tierra dejando,
Los valles de sombra saltando
Que cercan el mundo mortal,
Creyóse su mente perdida
En tierra jamás conocida,
Región de otra luz y otra vida,
De atmósfera limpia é igual.

Versos de arte menor (90).

Ejemplos de ocho sílabas, de siete, de seis, de cinco, de cuatro, de tres y dos.

De ocho sílabas.

Y vió que una alba serena,
Con blanquísimos reflejos
Amanecía á lo lejos
En esta nueva región:

Y el alma exenta de pena
Cruzando el éter tranquilo,
Volaba á un eterno asilo
En otra inmortal mansión.

De siete.

Los astros vió suspensos
De auríferas cadenas
Y sus lumbreras llenas
De espíritus de luz,

Espíritus inmensos
En formas de caballos,
De corzos y de gallos
De enorme magnitud.

De seis.

Sutiles vapores
Le impelen suaves,
Y costas y naves
Se deja detrás;

Y espacios mayores,
Cruzando en su vuelo,
Aborda del cielo
Las costas quizás.

De cinco.

Y le parece
Que se ennegrece
Mar, niebla y viento
En torno de él:

Y que se acrece
Cada momento
El movimiento
De su corcel.

De cuatro.

El camino
Desparece
Y sin tino
Ni destino
Que comprenda,
Sobre senda
Audazmente
Carrilada,
Por un puente

De movable
Tirantez.....
Va sin huella
Perceptible,
El perdido
Nazarita,
Con horrible
Rapidez.

De tres.

El puente
Vacila:
El príncipe
Oscila,
Perdido
El sentido,

Demente,
Transido
De horror.
¡Salvadle,
Señor!

De dos.

Salvo
Fué.
¡Oh!
Ya

¿Quién
Ve
Do
Va?

(ZORRILLA.)

De la rima (91).

1. Definición.—2. División.—3. Importancia de la rima.—4. Reglas para rimar. Relativas á los consonantes.—5. A los asonantes.

1. RIMA es «la correspondencia de la terminación de dos ó más dicciones, contando desde la última vocal acentuada».

2. Se llama rima *perfecta*, vulgarmente *consonancia*, cuando desde la vocal acentuada son iguales todas las letras, y se dice *imperfecta* ó *asonancia*, cuando las vocales son las mismas y diversas las consonantes.

Así, por ejemplo, son consonantes *crystal* con *oriental*, *naciente* con *oriente* y *báculo* con *oráculo*.

Y asonantes: *Señor* con *varón*, *noble* con *hombre*, y *célica* con *espléndida*.

3. La rima es un elemento característico y aun casi necesario del sistema rítmico castellano; pues si se prescindiese de la consonancia y de la asonancia en cualquiera agrupación de versos (excepto en los endecasílabos), apenas se distinguiría la regularidad del ritmo sólo por el número de sílabas.

4. La principal regla para rimar bien es tener un buen oído y verdadero instinto hacia la armonía, educados con la reflexiva lectura de los buenos versificadores; no obstante, se tendrán presentes las reglas ú observaciones siguientes:

1.^a *Los consonantes deben ser variados.* Es decir, que deben alternar en las rimas toda clase de palabras con variedad de terminaciones.

2.^a *No deben prodigarse los consonantes muy vulgares:* tales son las terminaciones verbales en *ba, ia, ando, endo, etcetera.*

—No se halla autorizado el uso de tres consonantes seguidos.

—No deben interpolarse consonantes que sean á la vez asonantes inmediatos.

—Se evitarán los consonantes duros, forzados y ociosos; ó lo que es lo mismo, toda cacofonía, violencia, y con especialidad, todo lo que suele llamarse rípios.

5.^a Para el uso de los asonantes se tendrá presente:

1.^o Que no se emplea más que uno solo en una misma composición.

2.^o La consonancia es un defecto en los metros en asonante.

3.^o La asonancia no se pierde en algunos casos por la concurrencia de otra vocal en la misma sílaba, si no es la predominante. Así han rimado algunos autores *novicio con listo; Amarilis con libres; Venus con sujeto.*

4.^o En las voces esdrújulas se atiende, para el asonante, á las vocales de la sílaba acentuada y final, prescindiendo de las intermedias; así *cándido* es asonante de *cántaro*.

Fundado en las dos últimas reglas ha rimado el señor Rubí:

Buen muchacho es el marqués.....

—Sí, sí, pero es tan *novicio*.....

—¡Eh! ¿qué importa? Con el tiempo.....

Es despejado, muy *listo*,

Y puede llegar si quiere,

A ser de la corte el *idolo*.

Combinaciones métricas (92).

1. Definición del metro.—2 Fundamento de su regularidad.—3. Clases de metros.—4. Uniformes en consonante, pareado, terceto, cuarteto, cuarteta.

1. Combinaciones *métricas* ó simplemente *metros*, son «varios grupos de versos ligados entre sí con determinada regularidad».

—Cada grupo ó metro recibe *en general* el nombre de *estrofa* ó *estancia*, *copla* y *trova* en antiguo castellano; teniendo algunos particulares denominaciones.

2. La regularidad de los metros en general, depende: 1.º, del número y especies de versos que los constituyen; 2.º, del orden en que están colocados, y 3.º, de la uniformidad de la rima.

3. Distingúense los metros por razón de su rima en consonantes y asonantes.

—Se llaman metros *uniformes* los que constan de versos de una misma especie, y *variados* los que se forman de versos de especie distinta.

De aquí resultan cuatro clases de metros, á saber: *uniformes*, *variados* en consonante; *uniformes*, *variados* en asonante; habiendo de cada clase en castellano varias especies, con sus nombres particulares.

1. Metros uniformes en consonante.

4. Los metros uniformes en consonante más usados en castellano, son: el *pareado*, *terceto*, *cuarteto*, *quintilla*, *sextina*, *octava*, *décima* y *soneto*.

—PAREADO. Es un metro que consta de dos versos rimados entre sí, regularmente endecasílabos. Es combinación poco usada en castellano. Ejemplos:

Sirvió en muchos combates una espada
Tersa, fina, cortante y bien templada,
La más famosa que salió de mano
De insigne fabricante toledano.

(IRIARTE.)

Aunque se vista de seda
La mona, mona se queda;
El refrán lo dice así;
Yo también lo diré aquí.

(IRIARTE.)

5. TERCETO. Es un metro que consta de tres versos endecasílabos, rimando el primero y tercero. El segundo va suelto, pero si se enlazan los tercetos, rimará con el primero y tercero del siguiente.

—Cuando el terceto no es de versos endecasílabos, se llama *tercerilla*. Ejemplos:

- 4.º Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son, do el ambicioso muere,
Y donde al más activo nacen canas.
Y el que no las limare ó las rompiere,
Ni el nombre de varón ha merecido,
Ni subir al honor que pretendiere.

(RIOJA.)

- 2.º Harta de paja y cebada
Una mula de alquiler,
Salía de la posada;
Y tanto empezó á correr,
Que apenas el caminante
La podía detener.

(IRIARTE.)

6. CUARTETO. Es una estancia de cuatro versos endecasílabos que riman primero y cuarto, y segundo y tercero pareados. Cuando rima cruzado se llama *sercantesio*. Ejemplos:

- 4.º Puro y luciente sol, ¡oh, que consuelo
Al alma mía en tu presencia ofreces
Cuando con rostro cándido esclareces
La oscura sombra del nocturno velo!

(SOLÍS, D. DIONISIO.)

- 2.º Aunque las dos picamos (dijo un día),
La víbora á la simple sanguijuela,
De tu boca reparo que se fía
El hombre, y de la mía se recela.

(IRIARTE.)

7. CUARTETA. Cuartilla ó redondilla, es una estrofa de cuatro versos octosílabos, rimados en las dos formas del cuarteto. Ejemplos:

- 1.º Por Nuestro Señor que es mina
La taberna de Alcocer;
Grande consuelo es tener
La taberna por vecina.

(ALCÁZAR.)

- 2.º Guarde para su regalo
Esta sentencia el autor:
Si el sabio no aprueba, malo;
Si el necio aplaude, peor.

(IRIARTE.)

Continuación de los metros uniformes (93).

4. Quintilla.—2. Sextina rima.—3. Octava real.—4. Copla de arte mayor; de arte menor; octavilla.

1. QUINTILLA. Es una combinación métrica de cinco versos octosílabos con dos consonancias, que pueden rimar

hasta de seis modos, con tal que no vayan tres consonantes seguidos. Ejemplos en cuatro formas:

- | | |
|--|---|
| 1. ^a Sobre un caballo alazano
Cubierto de galas de oro,
Demanda licencia ufano
Para alancear un toro
Un caballero cristiano. | 3. ^a Pero ya Rodrigo espera
Con heroico atrevimiento;
El pueblo mudo y atento:
Se engalla el toro y altera,
Y finge acometimiento. |
| 2. ^a El bruto se le ha encarado
Desde que le vió llegar,
De tanta gala asombrado,
Y alrededor le ha observado.
Sin moverse de un lugar. | 4. ^a La cola inquieto menea,
La oreja diestra mosquea.
Vase retirando atrás
Para que la fuerza sea
Mayor, y el ímpetu más.
(MORATÍN.) |

—Algunos literatos modernos, como el Sr. Zorrilla, han escrito quintetos endecasílabos.

2. SEXTINA RIMA. Es una estancia de seis versos endecasílabos que riman los cuatro primeros alternados y los dos últimos pareados. Es metro poco usado en castellano. Ejemplo:

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.

(MORATÍN.)

3. OCTAVA REAL. Es un grupo de ocho endecasílabos, consonando alternados los dos primeros, y los dos últimos pareados. Llámase también *octava rima, real y heroica*. Ejemplo:

Ven, ¡oh sagrada Cruz! dame tus brazos,
Que yo te doy con caridad los míos,
Y te regalo con estrechos lazos
Para mí fuertes, para el hombre píos.
Y si á tu amor no bastan mis abrazos
Yo te prometo de mi sangre ríos,
Con que lavada, y bella, y dulces quedes,
Y rica al fin para ofrecer mercedes.

(OJEDA.)

4. COPLA DE ARTE MAYOR. Es una octava compuesta de ocho versos de doce sílabas, rimando el primero con el cuarto, quinto y octavo, el segundo con el tercero y el sexto con

el séptimo. Fué metro muy usado hasta que le substituyó la octava. Ejemplos:

De arte mayor.

A vos el apuesto cumplido garzón,
Amándovos grato la peñola mía,
Os face homildosa la su cortesía
Con metros polidos, vulgares en son;
Ca non era suyo latino sermón
Trobar, é con ese decírvos loores:
Calonges é prestes, que son sabidores,
La parla vos fablen de Tulio y Marón.

(L. MORATÍN.)

De arte menor.

Ya la gran noche pasaba
E la luna se escondía;
La clara lumbre del día
Radiante se mostraba;
Al tiempo que reposaba
De mis trabajos é pena,
Oy triste cantilena
Que tal canción pronunciaba.

(M. DE SANTILLANA.)

OCTAVILLA. Es una estrofa de ocho versos de cualquier especie, cuyos cuarto y octavo riman en voz aguda: los tres primeros y el quinto, sexto y séptimo se combinan al arbitrio del poeta. Los modelos de versos, de diez á cinco sílabas del Sr. Zorrilla (antes citados) pueden servir de ejemplo.

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

(ZORRILLA.)

2.º Salve, Señora,
Reina del cielo,
Madre y consuelo
Del pecador;
Vida y dulzura,
Nuestra esperanza,
Nave segura
De salvación.

(T.)

Continuación de uniformes (94).

4. Décima; variedad.—2. Soneto con estrambote. Ejemplos.

1. DÉCIMA Ó ESPINELA. Es un metro de diez versos octosílabos que riman primero con cuarto y quinto; segundo y tercero pareados, el sexto y séptimo con el diez, y pareado el octavo con el noveno.

EJEMPLO.

Sueña el rico en su riqueza
Que más cuidados le ofrece;
Sueña el pobre que padece
Su miseria y su pobreza.
Sueña el que á medrar empieza;
Sueña el que afana y pretende;
Sueña el que agravia y ofende;
Y en el mundo en conclusión,
Todos sueñan lo que son,
Aunque ninguno lo entiende.

(CALDERÓN.)

VARIEDAD.

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

(F. L. DE LEÓN.)

2. SONETO. Es una combinación que consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos. En los dos cuartetos hay igualdad de rima, jugando sólo dos consonantes diferentes. Los tercetos se riman al arbitrio del poeta, si bien son más sonoros los que llevan sólo dos consonantes.

Sirva de ejemplo el siguiente, de Lope de Vega, que incluye la teoría y la práctica.

Un soneto me manda hacer Violante,
Que en mi vida me he visto en tal aprieto:
Catorce versos dicen que es soneto;
Burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
Y aun parece que entré con pie derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando:
Contad si son catorce, y está hecho.

Algunos añaden á los catorce versos, dos, tres ó más, que se llama *estrambote*. Ejemplo:

«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, ¡oh 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 voacé, señor soldado:
Y el que dijere lo contrario, miente.»

Y luego incontinentemente
Caló el chapeo, requirió su espada,
Miró al soslayo, fuese..... y no hubo nada (4).

2. Metros variados en consonancia (95).

1. Principales.—2. Estrofas líricas, sus variedades. Ejemplos.—3. Coplas de pie quebrado. Ejemplos.—4. Silva. Ejemplos.

1. Los principales son: las estrofas *líricas*, las coplas de *pie cuadrado*, las *silvas* y otras *arbitrarias*.

2. Las estrofas *líricas* (llamadas también *liras*) son combinaciones de cuatro, cinco, seis ó más versos endecasílabos enlazados con octosílabos al arbitrio del poeta. Ejemplos:

De cuatro.

Do quiera que los ojos
Inquieto torno en cuidadoso anhelo,
Allí, gran Dios, presente
Atónito mi espíritu te siente.

(MELENDEZ.)

(1) Este festivo soneto se compuso por Cervantes, con motivo del tándulo erigido en Sevilla para las exequias de Felipe II.

De cinco.

Despiértente las aves
Con su cantar sabroso, no aprendido:
No los cuidados graves
De que es siempre seguido,
El que al ajeno arbitrio está atenido.

(FRAY LUIS DE LEÓN.)

De seis.

¡Oh, víctima preciosa
Ante siglos de siglos degollada!
Aún no ahuyentó la noche pavorosa
Por vez primera el alba nacarada,
Y hostia del amor tierno
Morirse en los decretos del Eterno.

(LISTA.)

Para modelos de estancias líricas de más versos, pueden verse las canciones *A la batalla de Lepanto* y *A las ruinas de Itálica*.

3. Coplas de *pie quebrado* son unas estancias en que se combinan algunos versos largos con sus hemistiquios ó medios versos, al arbitrio del poeta.

Sextilla con quebrados.

Despierte el alma dormida,
Avive el seso y despierte
Contemplando
Cómo se pasa la vida,
Cómo se viene la muerte
Tan callando.

(J. MANRIQUE.)

Octavilla.

El comienzo de salut
Es el saber.
Distinguir é conocer,
Qual es virtud;
Quien comienza en juventud
A bien obrar,
Señal es de non errar
En senectud.

(M. DE SANTILLANA.)

4. *Silva* es una combinación de versos endecasílabos con eptasílabos rimados al arbitrio del poeta, é intercalados versos sueltos con los consonantes. Ejemplos:

Oh jóvenes, buscad un juez severo,
Un crítico imparcial que no dé indulto
Al raquítico verso mal nacido;
Al bajo, al torpe, al áspero, al inculto;
Y con pluma tremenda....
A corrección ó muerte los condene,
Por más que vuestro orgullo los defienda.

(M. DE LA ROSA.)

Metros en asonante (96).

1. Especies.—2. Romance. Ejemplos.—3. Endechas reales.—4. Septinas.—5. Verso libre.—6. Ejemplos.—7. Observaciones relativas al verso libre.

1. Las especies de metros en asonante, son: el *romance* con sus variedades (uniformes); y las *endechas reales* y *septinas* (variados).

2. El *romance*, como metro, es una tirada de versos de la misma especie, cuyos versos pares llevan un solo asonante. Si es de versos endecasílabos se denomina *romance heroico*, y si de menos de ocho sílabas, *romancillo* ó *endecha*.

Cuando está construido como formando estancias de cuatro versos, suele llamarse *romance redondillo*.

Ejemplos.—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.

(L. MORATÍN.)

Octosílabo agudo.

Non es de sesudos homes
Ni de infanzones de pro
Facer denuesto á un fidalgo
Que es tenido más que vos.
Non los fuertes barraganes
Del vuestro ardid tan feroz
Prueban en homes ancianos
El su juvenil furor.

Non son buenas fechorías
Que los homes de León
Fieran en el rostro á un viejo
Y no el pecho á un infanzón.

(R. ANTIGUO.)

Octosílabo llano.

Afuera, afuera, Rodrigo,
El soberbio castellano;
Acordásete debiera
De aquel buen tiempo pasado,
Cuando fuiste caballero
En el altar de Santiago,
Cuando el Rey fué tu padrino,
Tú, Rodrigo el afijado;
Mi padre te dió las armas;
Mi madre te dió el caballo;
Yo te calcé las espuelas
Porque fueras más honrado.

(R. ANTIGUO.)

ROMANCILLO Ó ENDECHAS.

De siete sílabas.

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

(VILLEGAS.)

De seis sílabas.

El pastor más triste
Que ha seguido el cielo,
Dos fuentes sus ojos
Y un fuego su pecho,
Llorando caídas
De altos pensamientos,
Sólo se querella
Orillas del Duero.

(F. DE LA TORRE.)

3. Se llaman *endechas reales* las estancias del romance eptasílabo que terminan por un endecasílabo. Ejemplo:

La máxima es trillada,
Mas repetirse debe:
No escriba quien no sepa
Unir la utilidad con el deleite.

(IRIARTE.)

4. *Septinas* son una combinación en asonancia, de siete versos, de siete y cinco sílabas. Combinación poco usada en literatura, pero que es la letra de las danzas llamadas vulgarmente seguidillas. Ejemplo:

Dijo la zorra al busto
Después de olerlo:
Tu cabeza es hermosa,
Pero sin seso.
Como éste hay muchos,
Que aunque parecen hombres
Sólo son bustos.

Del verso libre ó suelto.

5. Verso *libre* ó *suelto* es el que, como indica su nombre, prescinde de la consonancia y asonancia. Alguna vez se suelen sujetar á estrofas imitando versos latinos, especialmente sáficos. Ejemplos:

Primera.

Esta corona, adorno de mi frente,
Esta sonante lira, y flautas de oro,
Y máscaras alegres, que algún día
Me disteis, sacras musas, de mis manos
Trémulas recibid, y el canto acabe.....

(L. MORATÍN.)

Segunda estrofa sáfica.

Dejas ¡oh Poncio! la ociosa Mantua,
Y de sus musas separado corres
A do las torres de Cipión descuellan
Sobre las ondas.

(JOVELLANOS.)

El verso libre ofrece más dificultades que el rimado, el cual encubre con sus cadencias muchos defectos de armonía. Puede, no obstante, utilizarse para composiciones graves, como lo verificaron con acierto algunos de nuestros buenos poetas.

Condiciones de la buena versificación.

Todo verso en sí propio llevar debe
Su *compás*, sus *reposos*, su *cadencia*;
Y ya grave, ya leve,
En fácil giro, lento ó presuroso,
Aspire artificioso
A imitar con su número y acentos
Los varios movimientos;
Ora rápido y vivo
Al ciervo fugitivo,
Ora acompañe lento y sosegado
Al tardo buey con el fecundo arado.

Mas del divino coro el dulce canto
No á la varia *cadencia* debe sólo
Su celestial encanto;
En conciertos suaves
Muestras con arte unidos
Los diversos sonidos,
Ya agudos y ya graves;
Y con dulce suavísima *armonía*
Hechizando al oído blandamente,
Cautiva al corazón, rinde la mente.

Al músico y cantor no ceda el vate
En estudiar con ansia noche y día
El mágico poder de la *armonía*;
Que una voz, una sílaba, un acento,
Si ingrato suena en importuno sitio,
Desluce el más gallardo pensamiento.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA.)

APÉNDICE SEGUNDO.

I.

REGLAS GENERALES DEL TRABAJO DE LA COMPOSICIÓN.

1. Puntos que abraza.—2. Unidad de la composición.—3. Su enlace.—
4. Su conveniencia.

1. Puntos que abraza.

1. Para componer con éxito una obra literaria, es decir, para acertar en la triple tarea de la *invención*, *disposición* y *elocución*, debe observar el escritor ciertas reglas, concernientes unas á las cualidades de la *obra* y otras más particularmente al *trabajo* de la Composición.

Las cualidades esenciales á la *obra* son la unidad, el enlace y la conveniencia.

Las reglas relativas al *trabajo* abarcan tres puntos: la preparación, el modo de trabajar y la revisión.

2. Unidad.

Toda composición debe ser *una*; es decir, que necesita presentar un conjunto homogéneo, siendo sus partes las partes de un *todo*, y no pedazos diversos, cosidos al capricho del escritor.

Para que tenga la composición esta *unidad* es forzoso que pueda resumirse, por ejemplo, si es una narración, en un solo hecho principal al que se refieran todos los demás; y si un discurso, á una cuestión principal que domine y abraze todas las secundarias.

Hacer dos ó tres narraciones en una, zurcir en un solo trabajo diversas cuestiones, es con frecuencia el error de escritores inexpertos.

La *variedad* en una obra literaria algo extensa, lejos de contrariar á la unidad, le presta un mérito nuevo, desterrando la uniformidad y la monotonía, que naturalmente producen el fastidio. Pero esta variedad no debe degenerar en una chocante disonancia. Por tanto, si el fin de una narración debe ser triste, no es preciso que sea alegre ó jovial el principio; si la parte primera de un discurso está embellecida con las galas de la elocución, no es forzoso que la segunda consista en una severa y fría disertación.

3. Enlace.

La ligazón de los diversos elementos que formen una composición, contribuye á que se haga sentir bien su unidad.

Hay ligazón ó *enlace* cuando nacen unas ideas de otras, ó naturalmente se encadenan. De este enlace emana la claridad, de la claridad el interés. Conducido el lector por la serie misma de las ideas, las sigue sin fatiga, y sin esfuerzo las retiene.

Para establecer este feliz encadenamiento entre las diversas partes de un mismo todo, no basta disponer en un orden natural y lógico los materiales elegidos; es necesario además, entre las ideas que se presentan al espíritu y que al asunto convienen, no admitir sino las conducentes al fin que el escritor se ha propuesto, y que á él conducen por el más corto camino.

Nada se opone más á que siga el lector la serie de ideas, y nada, por consiguiente, daña más á la claridad y al interés, que las llamadas *pesadeces*. Estas, en efecto, entibian su atención: se fatiga, recuerda con dificultad de lo que ha leído, y llega á no saber á qué se refiere lo que ha de continuar leyendo.

Se da el nombre de *pesadeces* á los pasajes que sin inconveniente podrían suprimirse ó reducirse; por ejemplo: cuando insiste un autor mucho tiempo, ó vuelve con frecuencia á las mismas ideas; cuando las quita su mérito, colocándolas en un lugar inoportuno, ó cuando en fin, introduce confusión en hechos importantes por la multiplicidad de los pormenores.

Es preciso no confundir las pesadeces en la composición con la prolijidad de estilo. Puede un pasaje hallarse escrito con claridad y precisión, y no obstante ser *pesado*; así sucede, cuando no enlazándose perfectamente á lo demás, ó no hallándose en punto conveniente, ó diciendo inútilmente lo que adivina ó sabe el lector, detiene el pasaje la marcha de la composición.

4. Conveniencia.

La conveniencia consiste en conformarse con las exigencias del asunto que se trata, por las circunstancias que le acompañan y por el resultado que se intenta: estas consideraciones determinan la manera con que debe concebirse la composición y la extensión que pueda dársele.

Así es que no se procede del mismo modo cuando se está obligado á terminar un trabajo en pocas horas, que cuando se tiene tiempo á disposición: no se emplean desenvolvimientos minuciosos cuando la ocasión exige sólo un resumen sustancial; no se procura ser elocuente cuando basta el razonar con exactitud, ni se contenta nadie con ser buen lógico cuando es imprescindible ser elocuente.

Es faltar á la regla de la conveniencia literaria referir con largos detalles una anécdota poco importante; lo es también acalorarse en un relato como en una defensa, ó permanecer en ella impasible, como si se hiciese un relato.

La ley de la conveniencia además exige que se establezca una justa proporción entre las diversas partes de una misma composición, y que la extensión que á cada cual se conceda, se mida por su reconocida importancia.

II.

PARTES DEL TRABAJO DE LA COMPOSICIÓN.

1. Preparación.—2. Modo de trabajar.—3. Revisión de la obra.

1. Preparación.

Para no extraviarse en el trabajo de la composición; para conservar en ella la unidad, enlace y conveniencia, es necesario, ante todo, *meditar* bien el asunto, es decir, reflexionar mucho sobre él, y estudiarle en sí mismo y en sus diversas relaciones. Este trabajo es el que debe preceder á todos los demás; pues la meditación abre á la invención fecundos manantiales, da una marcha segura á la disposición é imprime á la elocución el carácter más conveniente.

Cuando no reflexiona suficientemente el escritor sobre su asunto, se encuentra embarazado, sin saber por dónde comenzar á escribir: apercibe á la vez multitud de ideas, y como no las ha comparado ni subordinado, nada le determina á preferir unas á otras, y permanece forzosamente en una fatigosa perplejidad. Para bien escribir una obra es forzoso poseer plenamente su asunto.

Al fin de ayudarse en este trabajo, se pueden apuntar sobre el papel, á la ligera y en resumen, los diversos pensamientos que se vayan ofreciendo al espíritu, mientras se medita: sin esta precaución, huirán de la memoria ideas felices, que en vano se procurará después recordarlas.

La *meditación* en la mayor parte de los casos, debe estar precedida y sostenida por un *examen* serio de los hechos; por ejemplo, cuando se está encargado de hacer una memoria, ó de discutir ó defender un negocio.

De este modo los discípulos, antes de componer una narración histórica ó mixta, deben procurar conocer bien el suceso principal y sus especiales circunstancias; igualmente, al componer un discurso ó elogio, deben adquirir noticias exactas de la cuestión ó del personaje: descuidar este estudio

preliminar, es exponerse á producir una obra insignificante ó pobrísima, y aun á caer en faltas censurables y groseras.

2. Modo de trabajar la obra.

La primera condición del trabajo es *trabajar con placer*. Se hace sin éxito lo que se elabora con repugnancia; pero cuando se escribe con placer, nace de éste un calor y animación que por todo se esparcen, dando vida á cada expresión, y uniéndose el sentimiento á la luz, la aumenta y la hace pasar insensible de lo dicho á lo por decir. Por lo demás, es tan atractivo por sí mismo el trabajo de la composición, proporciona al alma un alimento tan digno de ella, que hay pocos jóvenes bastante desgraciados que no hallen placer en hacer ensayos, pues la mayor parte miran como el tiempo más agradable de su vida, el que han podido consagrar á esta noble gimnástica del pensamiento.

La segunda condición es *trabajar con una prudente lentitud*. De la precipitación nacen forzosamente la *incorrección* de los pormenores y la *imperfección* del conjunto. Ciertamente es que hay casos en que se exaltan, y, por decirlo así, fermentan las fuerzas de la inteligencia, y en los que la composición puede, en cierta manera, ser improvisada.

La prosa no exige tanta lentitud como el verso, y sin embargo, jamás debe la rapidez degenerar en precipitación: es mala excusa de una obra mediana decir que se ha hecho en corto tiempo: importa poco al lector el tiempo que ha costado y mucho el que sea buena. Se trata, pues, aquí, sobre todo para los principiantes, no de trabajar *pronto*, sino de hacerlo *bien*.

Lo más difícil en escribir es *bien comenzar y concluir bien*. La *introducción* ó principio, será siempre lo más natural posible, sencilla y desprendida de circunstancias extrañas: el *fin* debe ser una verdadera conclusión que satisfaga completamente al lector, por hallar cumplida la promesa y el propósito indicado por el escritor. Empezar fatigosamente, y bruscamente concluir: tal es con frecuencia el defecto de un escritor novel.

Al escribir no se deben rebuscar los adornos de la dicción; es preciso que se presenten por sí mismos y que nazcan, por decirlo así, debajo de la pluma; lo mismo se procurará en los movimientos y las imágenes, que dan al estilo la vida, é igualmente en el empleo de las formas del razonamiento. Decir, por ejemplo: «Colocaré aquí un silogismo dis-

frazado; pondré allí una metáfora brillante, más allá un apóstrofe,» son los medios infalibles de ser frío, forzado y falso, tanto en el fondo como en la forma.

3. Revisión de la obra.

Revisar la obra es corregirla, hasta que se le dé la perfección posible; esto se llama *limarla*, *pulirla*, por analogía con la ocupación de los obreros que no cesan de trabajar sobre la madera ó el metal hasta que han obtenido un perfecto pulimento. Sólo á fuerza de borrar y cambiar palabras y frases, puede el escritor llegar á tan feliz resultado.

En efecto, al revisar, pasado algún tiempo, una obra de que estaba antes satisfecho el escritor, se sorprende el encontrarla llena de imperfecciones: le saltan á la vista las faltas que se le escaparon en el calor de la composición: no sólo palabras repetidas, sonsonetes, pleonasmos viciosos, construcciones violentas, sino también imperfecciones más censurables, que atañen al mismo razonamiento y aun al fondo de los pensamientos; todo le estimula á corregir.

Entonces comienza el trabajo de la *corrección*, más penoso todavía que el de la composición, y á veces casi tan largo. Se examinan las diversas partes de la obra en su relación con el objeto que se propone y el efecto que se intenta producir; se desenvuelve lo que no se había suficientemente explicado; se reduce lo demasiado extenso; se enlaza lo desligado; se aclara lo obscuro ó equívoco; se borran las huellas del rebuscamiento ó afectación; se limpia, se suprime, se añade á veces; se corrige lo arrastrado, trivial, enfático, duro, débil y descuidado; y cuando el conjunto de la obra aparece defectuoso, no debe titubearse en refundirla del todo.

Es, sin embargo, preciso *detenerse* en el trabajo de la revisión; no debe ser demasiado minucioso, ni en demasía prolongado: á fuerza de correcciones puede quitarse á una obra la animación, el colorido, y sobre todo aquel aire de naturalidad y de soltura que tanto embellece el estilo.

Es también preciso, al corregir, guardarse de no reemplazar las faltas por otras nuevas, y de que el temor de un mal no conduzca á otro peor.

Uno de los más seguros medios de acertar en el trabajo de la revisión, es consultar con un amigo ilustrado y benévolo, sometiéndose á sus consejos: en general, los demás ven nuestros defectos y los de nuestras obras, mucho mejor que nosotros mismos.

III.

DOTES NECESARIAS PARA SER BUEN ESCRITOR.

1. Talento.—2. Gusto.—3. Instrucción.

1. Talento; sus cualidades; sus defectos.

El *talento* es la aptitud del espíritu para sobresalir, ó al menos acertar en un trabajo cualquiera.

Entendemos aquí por *espíritu* lo que propiamente puede llamarse y se llama *ingenio*, que es «la aptitud del alma para sobresalir en las composiciones literarias».

Dicha aptitud consiste en percibir rápidamente las cosas, combinarlas, darles una nueva existencia intelectual, y brillantemente expresarlas.

Esta aptitud, concedida desigualmente á los hombres, no despliega todos sus recursos sino cuando está fecundada por la reflexión, nutrida por la memoria, enriquecida por la imaginación y acalorada por la sensibilidad.

—Entre las *cualidades del talento ó ingenio literario*, unas provienen ó dependen más de la *reflexión*, como la exactitud, la penetración, la profundidad y la fuerza, y otras emanan ó se ligan más con la *imaginación*, como son la fecundidad, la vivacidad, la finura y la gracia; así como la delicadeza es hija de la *sensibilidad*.

Talento *exacto* ó *justo* es el que ve las cosas tales como son, que procede rigurosamente en la deducción, y que aprecia claramente el valor de las analogías ó autoridades en que se funda la inducción.

Talento *penetrante* es el que va más allá de las simples apariencias, y se forma fácilmente, por lo que ve, ideas exactas de lo que no ve.

El talento *profundo* sondea lo más oculto de las cosas, y sigue con una sola mirada una larga cadena de ideas.

El talento *extenso* abarca una gran cantidad de conocimientos sin confundirlos.

La *fuerza* del talento consiste en la unión de la exactitud con la penetración, profundidad y extensión.

El talento *fecundo* produce abundantemente las ideas. El *vivo* brilla por la prontitud de las concepciones ó instantaneidad de las agudezas. El *fino* sobresale en analizar lo que se le deja ver y adivinar lo que se le oculta, sutalizando la expresión de lo que dice, y dejando adivinar lo que calla. La *gracia* resulta de la exactitud combinada con la vivacidad, la fecundidad y la finura.

Raro es que un hombre reúna todas estas cualidades; el que posee muchas en un alto grado se llama un *espíritu ó talento ó ingenio superior*.

—Se dice *espíritu estrecho*, del que no puede abarcar sino un lado de las cosas; *trívolo*, cuando nunca se fija en su lado serio; *superficial*, el que las juzga por las apariencias; *ligero*, cuando va de una á otra cosa sin fijarse en ninguna; *confuso*, el que no distingue unas de otras; *lento*, cuando con dificultad concibe; *pesado*, cuando no puede elevarse; *estéril*, cuando produce palabras en vez de ideas; *falso*, en fin (que es el peor de todos los defectos), cuando carece de exactitud y toma el vano brillo de los sofismas por la luz de la razón.

El *talento ó ingenio*, elevado á su mayor potencia, se denomina *genio*. El genio es raro y original. En la literatura Cervantes, en la poesía Calderon, en la pintura Murillo y en la arquitectura Herrera, fueron hombres de genio, como en el arte militar lo fué Napoleón.

Caracterizan al genio en literatura el *vigor y profundidad* de las concepciones, el *feliz atrevimiento* en las tentativas, y sobre todo la *fuerza de la creación*.

La palabra creación no quiere decir que el hombre de genio pueda crear cosa alguna (crear es obra exclusiva de la Omnipotencia); se quiere únicamente designar por esta expresión un talento de invención superior, que da una nueva manera de ser á las cosas, concebidas por una alta inteligencia.

2. El gusto.

El gusto, considerado relativamente á las obras literarias, es la aptitud de distinguir lo bueno de lo malo en la invención, en el plan y estilo: ó, como se ha definido con buen

criterio: *Es el sentimiento apreciador de las bellezas y defectos de las producciones de la naturaleza y del arte.*

El gusto no es, en cierta manera, otra cosa que la exactitud del espíritu, combinado con la delicadeza del sentimiento.

Todos los juicios que forma son determinados por una emoción, de placer y satisfacción, cuando aprueba; de descontento y repulsión, cuando censura.

Tiene el gusto su principio en el amor de lo *bello*, que, como el de lo *bueno* y de lo *verdadero*, es natural á todos los hombres. Perfeccionado por el estudio, adquiere una extremada delicadeza; la contemplación de la naturaleza y de las obras del arte se convierten entonces para él en unas fuentes de puros y nobles placeres. El hombre de gusto descubre en las obras maestras del genio mil bellezas, que se escapan á los espíritus sin cultura y que á él le solazan y arrebatan.

Al propio tiempo que nos revela el gusto las bellezas de las obras ajenas, nos ilustra y guía en nuestras propias composiciones.

El hombre que carece de gusto, incesantemente se extraña; y sus más felices inspiraciones se desfiguran por mil defectos. Él toma la hinchazón por nobleza, la trivialidad por naturalidad, el énfasis de las expresiones por el calor del sentimiento. No siente lo que exigen de él las conveniencias. Se halla con frecuencia sobre ó por bajo de lo que el lector espera. Puede á veces, por la fuerza del talento, presentarse feliz en algunos pasajes, pero jamás hará una composición enteramente buena.

Cuando una obra satisface plenamente al gusto, se dice que es bella.

Lo *bello* en las obras del arte es, pues, lo que al mismo tiempo encanta á un alma sensible y satisface á un espíritu exacto.

Cuando el alma, además del encanto, se ve transportada como fuera de sí misma, ó subyugada por la admiración que lo *bello* excita, lo bello se llama *sublime*.

El gusto se perfecciona por la contemplación habitual de lo bello; se deprava cuando se oscurece el juicio y se familiariza con lo que es forzado, trivial ó falso.

Para formarse el joven un buen gusto, debe leer los autores excelentes, imitar, no servilmente, su manera de escribir, y si es posible, someter lo que componga al juicio de un conocedor ilustrado.

La aplicación razonada del gusto á la apreciación de las

obras literarias se llama *crítica*. Esta difiere de la censura en que el censor únicamente reprueba los defectos, y el *crítico*, censurando éstos, alaba lo que es bueno, cual se merece.

Un sabio crítico es *severo* y jamás perdona un notable defecto; pero al propio tiempo es *benévolo* y halla más placer en elogiar que en reprender. Sabe que no es dado al hombre producir obras perfectas, y excusa las faltas ligeras, cuando grandes bellezas las compensan.

No juzga, en fin, los ensayos de un autor novel como las obras de los grandes maestros; y al censurar severamente su inexperiencia, estimula generoso sus tentativas y esfuerzos juveniles.

3. Instrucción.

No basta que el *talento* se halle ilustrado por el *gusto*; es necesario además que sea fecundado por la instrucción.

En general, nuestros conocimientos son el germen de nuestras producciones; cuanto más instruido es un escritor, tanto mejor halla materiales aplicables á la obra que intenta.

La instrucción se adquiere por la observación, por la conversación, y sobre todo por la lectura.

No deben leerse más que buenos libros: los malos manchan el espíritu y depravan el corazón.

Como no se deben leer únicamente por placer, sino para aprender y aprovecharse de la lectura, exige ésta mucha atención, y más lentitud que rapidez; debiendo hacerse, habiendo tiempo, resúmenes y extractos. Tal es el modo de adquirir instrucción esmerada.

La instrucción, ante todo, debe ser *sólida*; vale más saber poco y bien, que haber desflorado muchos conocimientos sin poseer ninguno.

Bueno es, no obstante, que la instrucción sea algo *variada*; el espíritu que se ocupa de un solo objeto se hace estrecho y se empequeñece. Si bien no puede el hombre saberlo todo, está obligado á ensanchar el círculo de sus estudios con prudencia, para recorrerlos con éxito. Hay conocimientos que no debe ignorar un hombre de buena educación; por ejemplo, la historia general, la de su patria, la literatura nacional, los primeros elementos de las ciencias morales, físicas y naturales, la biografía de los grandes hombres; respecto á estudios especiales, cada cual debe ocuparse, atendida su posición social, de los que más ventajas le proporcionen.

Guárdese, pues, todo joven de una ciencia *indigesta*, que cargaría su espíritu sin alimentarle; de una ciencia *frivola*, que le ocuparía en nociones sin importancia; de una ciencia *inoportuna*, que le robaría horas que pudiera haber utilizado con aprovechamiento.

Se ve por lo expuesto que la *rectitud del juicio*, que es el primer atributo del *talento* y un elemento esencial del *gusto*, puede ella sola también, ilustrando nuestra elección, dar á nuestros estudios una acertada y útil dirección.

Scribendi rectè sapere est et principium et fons.

FIN.

ÍNDICE.

	Págs.
Prólogo.....	3
INTRODUCCIÓN.—De la Literatura y sus partes.....	3

PRIMERA PARTE.

PRENOCIONES.—De la Retórica en general	9
De la Elocución en general.....	11
CAPÍTULO I.—Elementos del pensamiento.....	13
Aspecto literario de los pensamientos.....	14
CAP. II.—Elementos del lenguaje.....	17
Clasificación literaria de las palabras.....	19
De la oración ó frase.....	20
Clasificación literaria de las frases.....	22
De la cláusula y sus condiciones.....	24
CAP. III.—Del lenguaje figurado.....	26
1. ^a Figuras de construcción ó elegancias.....	27
2. ^a Tropos de dicción, de sentencia.....	32
3. ^a Figuras de pensamiento en general.....	41
Figuras pintorescas.....	42
Figuras lógicas.....	45
Figuras patéticas.....	48
CAP. IV.—Cualidades literarias del pensamiento.....	53
Verdad del pensamiento literario; solidez.....	54
Claridad, novedad, naturalidad, oportunidad.....	56
Cualidades accidentales de los pensamientos.....	60
CAP. V.—Cualidades del lenguaje; pureza.....	63
Corrección, propiedad, precisión, claridad.....	64
Energía, naturalidad, decencia.....	68
De la armonía del lenguaje y su oportunidad.....	70
CAP. VI.—Del estilo en general.....	75
Por su ornato, por carácter del escritor, por tono.....	76
Condiciones de un buen estilo.....	79
Formas generales de Elocución.....	80

SEGUNDA PARTE.

PRENOCIONES.—De la Retórica en particular.....	81
De las composiciones oratorias en general.....	82
CAP. I.—De la invención en general.....	83
De las pruebas, sus fuentes, su desenvolvimiento.....	84
De las costumbres y pasiones en la oratoria.....	87

	Págs.
CAP. II.—De la disposición oratoria.....	89
Del exordio. De la proposición y división.....	89
De la narración y confirmación.....	91
De la refutación y epílogo.....	93
De la acción oratoria.....	95
CAP. III.—De la elocuencia sagrada.....	97
De la política, forense y académica.....	100
CAP. IV.—De las composiciones históricas.....	101
De las novelas.....	103
CAP. V.—Composiciones didácticas.....	105
Género epistolar.....	106

TERCERA PARTE.

PRENOCIONES.—De la poética y poesía en general.....	109
CAP. I.—De la poesía lírica en general.....	112
De la oda, canción; géneros secundarios.....	113
De la elegía.....	116
CAP. II.—De la poesía épica. Epopeya.....	118
Personajes épicos secundarios.....	119
CAP. III.—Del drama en general.....	125
Reglas generales del drama.....	126
De la tragedia en especial.....	127
Especiales de la comedia.....	129
Del drama propiamente dicho.....	130
CAP. IV.—Poemas didácticos, didascálicos.....	132
Epístolas en verso; sátiras.....	133
De la fábula ó apólogo.....	134
De la poesía bucólica.....	135
De los poemas menores.....	136

APÉNDICE.

PRENOCIONES.—Del arte métrica en general.....	139
Reglas de la medida y acento en el verso.....	140
Clases de versos castellanos.....	141
De la rima y combinaciones métricas.....	144
Metros uniformes en consonante.....	146
Metros variados.....	151
Metros en asonante. Verso libre.....	153

APÉNDICE SEGUNDO.

Reglas generales de la composición. Unidad, enlace, conveniencia.....	156
Reglas del trabajo de la obra. Preparación, modo de trabajar, revisión.....	159
Dotes necesarias para ser buen escritor. Talento, gusto, instrucción.....	162

gs.

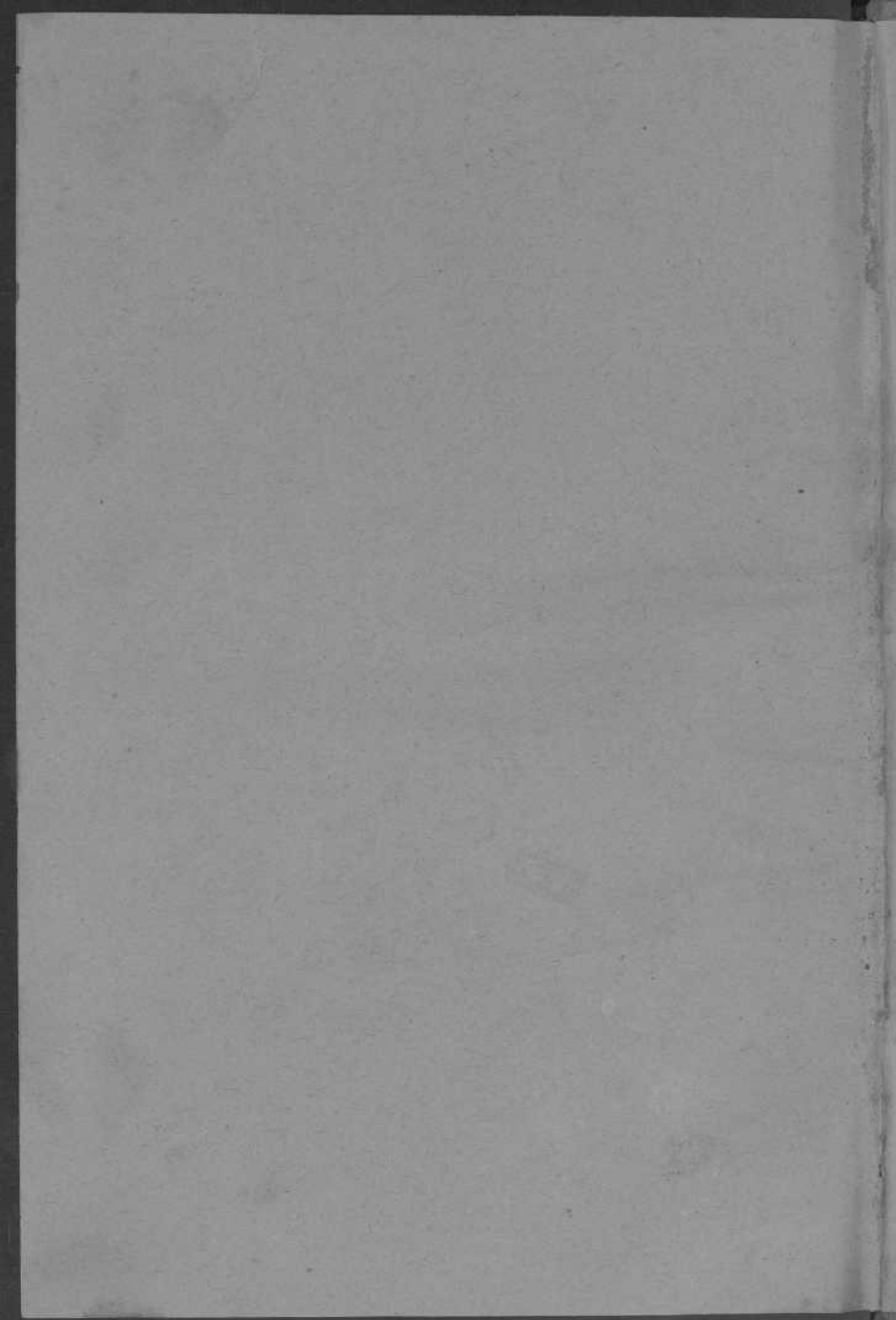
89
89
94
93
95
97
00
01
03
05
06

09
12
13
16
18
19
25
26
27
29
30
32
33
34
35
36

39
40
41
44
46
51
53

156

159
162





TERABILLOS

HISTORIA

Y PORTUGA

3.75