

JARRIN

STORICA

Y

REGA

4.140543

CB.1221705

RETÓRICA Y POÉTICA

POR

Don Francisco Jarrín

Doctor en las Facultades
de Sagrada Teología y Filosofía y Letras,
Canónigo Magistral de la S. B. Catedral de Salamanca
Catedrático numerario de Instituto
y de Patrología y Oratoria Sagrada en el Seminario Central
de la misma Ciudad, Académico correspondiente
de la Real de la Historia, etc. etc.



SALAMANCA
IMPRENTA DE CALATRAVA
á cargo de L. Rodríguez

—
1893

ADVERTENCIA

Al obtener, en virtud de oposición, la cátedra de Retórica y Poética del Instituto de Jovellanos, me creí obligado á publicar las LECCIONES de esta asignatura, que escribió su sabio Fundador para uso de los alumnos de aquel establecimiento.


Al efecto, introduje las reformas necesarias, para que pudieran servir de texto á mis queridos discípulos.

Adoptadas con idéntico fin por dignísimos Profesores, hubo de agotarse la edición, y, en vez de imprimirlas de nuevo, he preferido dar á luz el presente libro, bajo un plan rigurosamente didáctico, y empleando el lenguaje más acomodado á la inteligencia de los jóvenes que cursan la segunda enseñanza.



R. 136 103

RETÓRICA Y POÉTICA



RETÓRICA

INTRODUCCIÓN

El hombre ha recibido de Dios un alma espiritual, dotada de las facultades de sentir, pensar y querer, y el poder admirable de expresar por medio de signos todos sus sentimientos, pensamientos y voliciones.

Al conjunto de signos articulados, de que nos valemos para expresar los fenómenos conocidos por el alma, se llama lenguaje; y al arte que nos da á conocer el lenguaje y su recto empleo en la enunciación de los mismos, se le designa con el nombre de Gramática.

La Gramática, por consiguiente, debe estudiar los elementos del lenguaje (palabras), sus combinaciones para expresar el juicio (oraciones), la acertada pronunciación de las palabras, y la manera de escribirlas, cuando queramos dar permanencia á nuestros conceptos. Estudio preliminar de todos los demás, y por esta razón importantísimo; pero insuficiente, puesto que se limita á enseñarnos los medios de manifestar nuestros juicios.

Cuando hablamos, no solamente nos proponemos comunicar á los demás nuestras ideas, sino que aspiramos á transmitírselas con la misma viveza y fuerza con que las concebimos y sentimos, ó lo que es igual, no

sólo queremos que nos entiendan, sino que intentamos deleitar, mover, moralizar.....

De aquí la necesidad de otro arte, complementario de la Gramática: tal es la Retórica, objeto de nuestro estudio.

La Retórica, tomando esta palabra en su más lato sentido, es el arte de hablar de la manera más acomodada al fin particular que nos proponemos en cada ocasión determinada (1). Así, para hablar gramaticalmente, basta emplear el lenguaje con la debida corrección, esto es, conforme á las leyes del idioma en que tratamos de expresarnos; mas para hablar retóricamente, es preciso subordinar el lenguaje á un fin preconcebido. La Retórica, por lo tanto, debe estudiar el lenguaje bajo este nuevo aspecto y examinar los medios que ofrece al artista para realizar el fin que se propone al hablar y también al escribir (2).

Hemos dicho *al escribir*, porque así como la Gramática fija por medio de la escritura nuestros conceptos, así también la Retórica no se circunscribe á la expresión oral de los mismos, sino que se vale de los signos de la escritura, para que de este modo la palabra llene el fin importante que se propone en cada caso y difundándose más, produzca mayores bienes á la especie humana (3).

Por esta razón, sin duda, se designó á estos estudios con los nombres de literatura, buenas letras, bellas letras, letras humanas, humanidades..... (4). Las letras,

(1) En sentido estricto se ha definido «el arte de persuadir.»

(2) Quintiliano definió la Gramática *ars recte aut bene loquendi*; y la Retórica *ars bene dicendi*. En la Edad Media se contaba á las dos en el número de las siete artes liberales, que con la Dialéctica formaban el *trivium*: *Gram. loquitur: Dial. vera docet: Ret. verba colorat*. la Retórica, en verdad, da á la expresión el conveniente colorido.

(3) Cuando los antiguos, siguiendo la etimología de la voz Retórica del verbo griego $\rho\acute{\epsilon}\omega$ (hablo) la limitaban á la oratoria, bastaba definirla el arte de hablar; y era lógico incluir en su división el tratado de la pronunciación.

(4) Hermosilla *pœfiere* el nombre de «Arte de hablar en prosa y verso.» Algunos autores modernos la denominan más exactamente *Literatura preceptiva*, y otros *Teoría del arte literario*, ó sea el arte cuyo medio de expresión es la palabra.

en efecto, son el medio de expresión de la idea de bien, de la belleza y moralidad, despertando en el hombre sentimientos humanitarios y fomentando la cultura en provecho de la especie humana. Consecuencia de lo expuesto, es dar la denominación de literato, humanista ó retórico, al que cultiva dichos estudios con el propósito de componer, mejorar el gusto ó saborear las bellezas que encierran.

Llámase gusto la capacidad de apreciar la belleza realizada en las artes, y belleza á la propiedad que tienen ciertos objetos de producir en el alma del contemplador una impresión deleitosa, pura y desinteresada (1).

Si el lenguaje es un medio para difundir lo bello y lo bueno, y, por consiguiente, lo verdadero; si el gusto puede perfeccionarse para apreciar debidamente la belleza; y si aquél y éste influyen en la cultura del hombre, es innegable *la utilidad* de estos estudios. Por otra parte, todo escritor debe conocer las reglas de escribir, como el médico la ciencia de curar, y sería necia arrogancia apartarse de las sendas trazadas por los grandes ingenios, cuando éstos se han inspirado en la naturaleza, y tienen á su favor el fallo desapasionado de la posteridad.

Cierto que las reglas no pueden dar ingenio al que nació sin él; pero el arte ayuda á la naturaleza y el ejercicio la perfecciona. *Natura incipit, ars dirigit, usus perficit.*

En vista de las nociones expuestas, la Retórica (nombre con que en el plan de estudios vigente se designa la primera parte de nuestra asignatura) se propone examinar las cualidades de las palabras y de las sentencias, para realizar el fin que intente el que hable ó escriba: las formas que unas y otras puedan recibir para embellecer la expresión: la distribución del lenguaje en frases y períodos musicales; la fisonomía especial que imprime á la composición el carácter del escritor ó el asunto de la misma, y, por último, aplicar las reglas

(1) Basten, por ahora, estas definiciones: en el lugar correspondiente me ocuparé con más extensión de la belleza y del gusto.

que estas cuestiones nos suministren á las diferentes obras del entendimiento humano.

Así nos ocuparemos: 1.º de la elocución en general: 2.º de sus cualidades con relación á las palabras y á las sentencias: 3.º del lenguaje figurado: 4.º del lenguaje rítmico: 5.º de las diversas clases de estilo y 6.º de las composiciones literarias.

Sencillamente hemos fijado el contenido y plan de la primera parte de nuestra asignatura, que para mayor claridad dividiremos en dos libros: 1.º de la elocución: 2.º de las composiciones literarias en prosa.

LIBRO PRIMERO

DE LA ELOCUCIÓN

I. — DE LA ELOCUCIÓN EN GENERAL

Elocución, en sentido lato, es la manifestación del juicio ó del pensamiento por medio del lenguaje oral; pero en sentido extricto, debe definirse *el acomodamiento del lenguaje más conveniente á la expresión de pensamientos preconcebidos*. *Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accommodatio*. (Cic., ad Her. 1, 2.)

Aunque frecuentemente se confunden las voces *elocución* y *estilo*, se diferencian, no obstante, como la modificación se distingue del sujeto modificado, y el accidente de la substancia en que radica.

«El estilo, según la Academia, es el modo y forma de hablar y escribir peculiar de cada uno», y por tanto, un elemento variable de la elocución.

De donde se infiere que el tratado de la elocución ha sido llamado inexactamente por algunos preceptistas *teoría del estilo*.

Los elementos constitutivos de la elocución son el juicio ó pensamiento y el lenguaje, no absolutamente considerados, sino bajo una forma determinada: ó sea,

lo concebido por la inteligencia, lo expresado por el lenguaje, y el modo especial de concebir y expresar propio de cada autor.

De suerte que el pensamiento es el alma, el lenguaje el cuerpo, y el estilo la fisonomía.

El lenguaje, como todo signo, recibe su valor de la cosa significada; mas sin la expresión, el pensamiento quedaría encerrado, y como muerto en el fondo de la conciencia.

La perfecta elocución exige, por consiguiente, pensar bien y *enseñorearse* del artificio del lenguaje.

Luego el estudio de la elocución es importantísimo en sí mismo, y en sus aplicaciones á todas las obras literarias.

Tres son las formas generales de la elocución, *subjetiva, objetiva y mixta*.

En la primera predominan los juicios que hacemos de los objetos y tiene un carácter generalizador: en la segunda las impresiones que recibe el entendimiento de los seres y sus propiedades, ya sean reales, ya imaginarios, y se caracteriza por las narraciones y descripciones de los mismos, y la tercera resulta del empleo de las dos precedentes.

Esta se llama también *dialogada*, porque se finge que dos ó más personas manifiestan sucesivamente sus juicios, como acontece en la conversación.

Por último, aquéllas se denominan *directas*, porque en ellas habla el autor, y ésta *indirecta* por la razón contraria.

II. — DE LAS CUALIDADES DE LA ELOCUCIÓN

Dejando para el lugar oportuno el estudio del pensamiento, trataremos ahora del lenguaje, empezando por lo más fácil y conocido, según prescribe el método didáctico.

El lenguaje oral ó escrito consta de elementos, que se llaman voces, palabras ó dicciones, de cuya acertada combinación resultan las oraciones, sentencias ó cláusulas.

Corresponde á la Gramática el estudio del lenguaje

en general; pero señalar las cualidades literarias de aquél, es objeto del tratado de la elocución.

Consideraremos dichas cualidades con relación á las palabras y á las sentencias.

1.—DE LAS PALABRAS

Perspicuidad y ornamento son las principales cualidades que deben reunir las palabras; porque todo lo que puede exigirse al lenguaje, se reduce á que nuestras ideas aparezcan en el entendimiento de los demás con la debida claridad, y, á la vez, reunan el adorno indispensable para interesar su corazón ó excitar su sensibilidad.

El ornamento proviene de la elección acertada de las palabras, de su armoniosa colocación, y principalmente del uso de las figuras retóricas.

La perspicuidad, llamada comúnmente *claridad*, consiste en la transparencia de la idea, de tal manera, que la palabra revele aquella idea, que ha querido expresar el autor, y el lector ú oyente la perciba con facilidad.

A la claridad se oponen la obscuridad y la confusión: la primera proviene de no percibir distintamente los elementos de un objeto, y la segunda de no percibir las relaciones de dichos elementos, ó de no distinguir un objeto de los demás.

Las palabras ambiguas son contrarias á la claridad, y podrán emplearse únicamente, cuando del contexto se infiera, sin violencia, su propia significación.

Para que las palabras aparezcan con la claridad debida, han de ser *puras, propias y precisas*.

Pureza.—Llamamos puro á todo lo que carece de mezcla, y, por consiguiente, las palabras serán puras, cuando pertenezcan al idioma en que hablamos, y por la misma razón se las denomina *castizas*.

Es, por lo tanto, un abuso emplear palabras tomadas de otros idiomas, como, si hablando en castellano, dijéramos: *interview, meeting, bill, kermesse, dilettanti, spirto, reporter*.....

Este vicio literario recibe el nombre de *barbarismo*,

en atención á que los Romanos llamaban bárbaros á todos los extranjeros.

Los barbarismos toman el nombre especial de la nación de donde proceden. Así decimos *hebraísmo*, *grecismo*, *latinismo*, *galicismo*, etc.

También se llama barbarismo al uso de voces castizas, cuando carecen de la corrección que exige la Gramática, como: *hespital*, *medecina*, *tiniente* y otras que emplea el vulgo.

Reclama, asimismo, la pureza que las palabras sean *usuales ó corrientes*, como la moneda, y, por tanto, quedan excluidas las anticuadas y las nuevas. Al uso de éstas se denomina *neologismo*, y al de aquéllas *arcaísmo*.

Los barbarismos deben proscribirse en absoluto; pero los arcaísmos pueden tolerarse, siempre que no produzcan obscuridad, ni procedan de la impericia ó descuido del autor, y mayormente en la poesía y en el estilo jocoso. Nadie diría hoy *homes*, *fechos*, *forno*; pero podrá emplear las palabras *dulcedumbre*, *contentamiento* y otras que dan sabor clásico al estilo, siempre que no se prodiguen.

En cuanto á los neologismos, conviene admitirles con cautela; porque el innecesario aumento de voces no produciría riqueza, sino confusión.

Sin embargo, los inventos que el hombre realiza y las propiedades ocultas que descubre en los seres, reclaman con justicia un nuevo signo que les exprese, pero las voces que se trate de poner en circulación, han de conformarse con las reglas etimológicas, peculiares del idioma en que se intente introducirlas.

Horacio legitima la introducción de voces nuevas en los versos siguientes:

Si forte necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
Fingere cinctutis non exaudita Cethegis
Continget, dabiturque licentia sumpta pudenter,
Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Graeco fonte cadant, parce detorta.....
.....Licuit, semperque licebit,
Signatum praesente nota producere nomen.

Señala á los latinos que acuden al griego, y nosotros podremos servirnos tanto de éste, como del idioma lati-

no. Así, para dar nombre á los descubrimientos modernos, hemos dicho *telegrama*, *fotografía*, etc., de origen griego, y *locomotora*, *petróleo*, etc., de procedencia latina (1). Pero formar palabras compuestas con voces derivadas de ambos idiomas las produciría híbridas, como *neo latino*, en vez de *ново-latino*. Nosotros decimos ferrocarril; pero los italianos, se han atenido á la regla expuesta, diciendo: *ferro-via*.

También pueden formarse palabras nuevas: 1.º por *derivación*, cuando toman su origen de una palabra del mismo idioma, como *portero* de puerta; 2.º por *composición*, cuando se reunen dos palabras simples, como *im-pío*, *des-componer*; 3.º por *extensión*, cuando á una palabra del idioma se le da una acepción nueva: así, embarcar, es meterse en un barco ó nave, y, sin embargo, decimos: *embarcó las mercancías en el tren*; 4.º por *traslación*, cuando se emplea una palabra en un nuevo sentido figurado, por ejemplo, llamando al sol *rey* del día, y 5.º por *invención*, cuando se tiene en cuenta el lugar de donde la cosa procede ó el nombre del inventor. Así hemos derivado *bayoneta* de Bayona; *campana* de Campania; *Sorbona* (la famosa Escuela de Teología de París) de Sorbón; *nicotina* de Nicot; *quinqué*, del apellido del inventor de este aparato.

«Como todos los extremos son viciosos, debe evitarse el *purismo*, que consiste en un exceso de pureza, enervando el estilo, en fuerza de querer depurar la dicción, y privándole al propio tiempo de gracia, calor y movimiento».

Los vicios contra la pureza no se perciben tan fácilmente en los discursos pronunciados, como en los escritos, ni trasciende tanto su mala influencia en aquéllos como en éstos; pero en cambio, el escritor puede evitar mejor los yerros.

Propiedad.—Es propia una palabra cuando expresa la idea que el autor se propuso enunciar.

Exige esta cualidad que se elijan aquellas palabras que el uso de los buenos hablistas ha consagrado para

(1) Las voces *técnicas*, ó consagradas á las ciencias y artes, se derivan generalmente del griego, y contribuyen á fijar la nomenclatura científica, sin faltar á la exactitud.

expresar determinadas ideas, y se han de tomar en la acepción que el mismo uso ha establecido.

Inútil sería que supiéramos de memoria todas las palabras de un idioma y que fueran muy castizas todas las de nuestras composiciones, si no se acomodaran á nuestras ideas, ni las empleáramos en su verdadera acepción. Es, por tanto, una cualidad importantísima; ella caracteriza á los escritores de nota.

Para conseguir aquélla es necesario estudiar á fondo la etimología de la lengua, lo cual no se alcanzará sin el conocimiento del griego y del latín, y esforzarse mucho en fijar el valor usual de las palabras. Así, las voces *celestes* y *celestiales* tienen el mismo valor etimológico, pero el uso hace que digamos fenómeno *celestes* y gloria *celestial*; mas no viceversa.

Contribuye poderosamente á la propiedad el conocimiento de los sinónimos, ó sea de aquellas palabras que expresan una misma idea fundamental, pero modificada por alguna otra accesoria, ó por el valor que el uso ha querido designarla (1).

Ejemplos: *abandonar*, *dejar* y *desamparar*. Un padre abandona á su hijo, cuando renuncia al derecho que le asiste; le *deja*, cuando no le hace caso y le desampara, cuando le niega la protección. *Romper* y *quebrar*. Se rompe un papel; pero no se quiebra como un plato. *Pleno* y *lleno*: Decimos claustro pleno, vaso lleno; pero no al contrario.

Precisión.—Derívase esta voz de *praecidere*, que significa *cortar*, ó podar la expresión, cercenando todo lo superfluo, como hace el arboricultor cortando al árbol las ramas que le perjudican.

En el lenguaje vulgar se usa la voz precisión en sentido de exactitud, puntualidad, determinación, etc., y tal como algunos preceptistas la definen, está comprendida en la propiedad. En sentido técnico significa, «no decir ni más ni menos de lo que debe decirse» y, por lo tanto, en emplear las palabras absolutamente necesarias para enunciar las ideas que exclusivamente deben comunicarse; porque si enunciamos las ideas de un modo

(1) Pueden consultarse los diccionarios de sinónimos castellanos publicados por Huerta, Cienfuegos ó Bárcia.

incompleto, ó las añadimos circunstancias que no las corresponden, faltamos á la precisión.

A ésta se oponen la *difusión* por exceso y la *conciación* por defecto. La primera emplea palabras supérfluas, y la segunda las economiza. Aquélla es siempre viciosa, ésta algunas veces será recomendable, como veremos al tratar del estilo.

Por tanto, es menester buscar con empeño la palabra *única* que corresponde á cada idea, como su verdadero signo, y se adapte á su expresión como el vestido á la persona, sin que pueda decirse que le viene grande, ni pequeño, sino ajustado á su medida. *Nihil neque desit, neque superfluat.*

Es, por lo mismo, una cualidad importantísima de la elocución, y satisface la necesidad de nuestra inteligencia, transmitiendo á los demás lo que deseamos, y en la medida justa que intentáramos hacerlo.

2.—DE LAS SENTENCIAS

Sentencia es una reunión de palabras rectamente ordenadas que expresan un pensamiento más ó menos complejo, formando sentido perfecto.

Llámase también cláusula, del verbo latino *claudere*, que significa cerrar. Esta denominación corresponde en rigor á la estructura material del lenguaje y la anterior al pensamiento que contiene.

Las sentencias se dividen por su *extensión*, en *cortas* y *largas*, y por su *forma*, en *simples* y *compuestas*, subdividiéndose éstas en *sueltas*, *periódicas* y *periodos*.

Basta comparar los siguientes pasajes para distinguir las cortas de las largas:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos: y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora... cuando el famoso caballero D. Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su formoso caballo Rocinante; y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.

(CERVANTES).

¡Oh Dios mío!.... Sois todo poderoso; son incomprensibles vuestras obras. Pues haced, Señor, que no se aparten de mi pensamiento vuestras palabras. Decís, vos: venid á mi todos los que trabajáis y estáis cargados, que yo os consolaré. ¿Qué más queremos, Señor? ¿Qué pedimos? ¿Qué buscamos? ¿Por qué están los del mundo perdidos, sino por buscar descanso? Váleme Dios...

(SANTA TERESA).

La cláusula ó sentencia simple consta de una sola oración principal, pudiendo contener diversas accesorias y varia extensión:

La postrera de las tierras hacia donde el sol se pone es nuestra España.

(MARIANA).

La compuesta consta de dos ó más oraciones principales:

En partes se dan los árboles, en partes hay campos y montes pelados: por lo más ordinario pocas fuentes y ríos: el suelo es re-
cío, y que suele dar veinte y treinta por uno cuando los años acuden; algunas veces pasa de ochenta, pero es cosa muy rara.

(MARIANA).

Sueltas son aquellas en que las oraciones principales se coordinan sin emplear ninguna conjunción. Por ejemplo:

El que esfuerza al flaco con palabras santas, da pan del cielo al enfermo: el que consuela al triste, da de beber al sediento: el que mitiga al airado con blandas palabras, viste al desnudo con paciencia: el que á los otros se prefiere, muéstrase loco y digno de confusión: el que se humilla en todas las cosas, merece mayor gracia y gloria.

(FR. DIEGO DE ESTELLA).

En las periódicas se enlazan las oraciones principales por medio de conjunciones, sin que el sentido se suspenda hasta el fin, como se comprueba con el ejemplo siguiente:

La virtud no teme la luz: antes desea siempre venir á ella, porque es hija de ella, y criada para resplandecer y ser vista.

(FR. LUIS DE LEON).

Y por *período* entendemos la cláusula que consta de dos partes: una en que el sentido se suspende y otra en que se cierra. A la primera se llama *prótasis* ó principio y á la segunda *apódosis* ó conclusión. Sirva de ejemplo:

Si los hombres se han asociado, si han reconocido una soberanía, si le han sacrificado sus derechos más preciosos; (*prótasis*) lo han hecho sin duda para asegurar aquellos bienes, á cuya posesión los arrastraba el voto general de la naturaleza. (*Apódosis*).

(JOVELLANOS).

No siempre se presentan estas especies de cláusulas con los caracteres señalados; antes bien, aparecen combinados artificiosamente, por ser nuestra lengua inagotable y hasta caprichosa en el giro de la frase. Para distinguirlas de las precedentes, las denominaremos *mixtas*. Por ejemplo:

Mira, Sancho, si tomas por medio la virtud y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia á los que tienen, príncipes y señores; porque la sangre se hereda y la virtud se aquista y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale.

(CERVANTES).

Las cláusulas se dividen en *bimembres*, *trimembres* ó *cuadrimembres*, según que constan de dos, tres ó cuatro miembros. Se distinguen éstos por medio de los signos ortográficos en la escritura y por las pausas en la pronunciación.

Por último, se enlazan unas con otras por medio de conjunciones, ó de transiciones, ó por inmediata colocación.

3.—CUALIDADES DE LAS SENTENCIAS

Estas son: *claridad*, *precisión*, *unidad*, *energía* y *armonía*:

Claridad.—No basta que cada palabra exprese claramente la idea que intentamos, sino que del enlace de ellas ha de resultar la expresión de nuestro juicio ó pensamiento; pero de tal manera, que aquellos á quienes nos dirigimos no solamente nos entiendan, sino que no

puedan menos de comprender lo que decimos. *Quare non ut intelligere possit, sed ne omnino possit non intelligere curandum.* «La oración, dice Quintiliano, debe ser clara é inteligible, aun para aquellos más descuidados en oír; de modo que no sólo comprendan lo que se dice, sino que no puedan dejar de comprenderlo».

Para conseguir esta importantísima cualidad es menester colocar las palabras de tal suerte, que no ofrezca duda alguna su respectivo valor gramatical (1) y enlazar las oraciones, conforme al orden de subordinación y mútua dependencia que exista entre los pensamientos, según su relación lógica. Por tanto, se cuidará con gran empeño de evitar sentidos ambiguos ó anfíbológicos. A este fin se colocarán los adverbios inmediatos á las palabras que modifiquen, los relativos detrás de su antecedente, los adjetivos junto á los sustantivos á que califiquen y todos los complementos á continuación del sujeto, atributo, ó en general, á la palabra que completen, no dando ocasión á ningún género de duda, en conformidad con las reglas de la gramática.

Cuando Cervantes dice: «en resolución, él (D. Quijote) se enfrascó tarto en su lectura (la de los libros de caballería), que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio», coloca mal el gerundio *leyendo*: 1.^a porque parece que se refiere á la frase adverbial *de claro en claro*, y 2.^a porque separa del verbo *pasaban* el sujeto y su modificación.

Contribuye mucho á la claridad del lenguaje el concebir claramente, porque en vano trataremos de que los demás nos entiendan, si no logramos entendernos nosotros mismos.

Precisión.—Consiste en evitar las palabras superfluas, empleando circunloquios inútiles y amplificaciones viciosas, así como en suprimir las palabras necesarias para completar el sentido gramatical, no desenvolviendo suficientemente los pensamientos. Con más ra-

(1) «Estudio solo por saber». En este ejemplo las palabras están bien colocadas, y sin embargo, el sentido es ambiguo, porque la voz *solo* puede significar exclusión de otras personas, en cuyo caso equivaldría á solas, expresión adverbial, que debe substituirse por el adverbio de modo *solamente*; ó puede denotar que, el único fin que se propone al estudiar, es saber.

zón que lo hicimos al tratar de las palabras, debemos condenar la difusión ó *estéril abundancia* de aquellos escritores, que rellenan sus escritos de palabras, como si la exuberancia de aquéllas, pudiera suplir la vaciedad del pensamiento; mas no por esto aprobamos la desmedida concisión, que no sólo se oponga á la claridad, sino que también haga duro, frío y árido el estilo.

Conseguiremos esta cualidad tan importante, meditando bien el asunto de nuestras composiciones, conociendo exactamente el idioma, escribiendo mucho, imitando los buenos modelos y acostumbrándonos á cercenar todo lo superfluo.

Unidad.—De la definición que hemos dado de la cláusula ó sentencia, se desprende que la unidad es otra de las cualidades que debe reunir. Todas sus partes han de estar tan estrechamente ligadas entre sí, que hagan la impresión de un solo objeto y no de muchos.

La unidad es condición de la belleza y una exigencia del entendimiento humano, y por lo mismo no debe faltar en las sentencias.

Para conservar la unidad se observarán las reglas siguientes:

1.^a No cambiar de escena, objeto ó persona dominante que aleje la atención, sino procurar que ésta se concentre. Peca contra dicha regla este pasaje:

«Salimos de Oviedo á las tres y llegamos á Gijón sin novedad, donde multitud de gentes, curiosos muchos, y nuestras familias y amigos nos saludaban; nosotros bajamos, nos apretaban la mano y ellos subían al coche y todos á porfía preguntaban: ¿Han estado animadas las fiestas de San Mateo?»

2.^a No se acumularán cosas que tengan tan poca conexión que pudieran dividirse en dos ó más. Nótese la omisión de esta regla en el ejemplo siguiente:

«Puesto que este apartarnos de nosotras mismas, y ser contra nosotras es recia cosa, porque estamos muy juntas, y nos amamos mucho; aquí puede entrar la verdadera humildad, porque esta virtud y esotra pareceme que andan siempre juntas, y son dos hermanas que no hay para qué las apartar».

3.^a Se evitarán, cuanto sea posible, los paréntesis,

y especialmente los muy largos, y cuando se empleen, serán oportunos.

El P. Mariana, hablando de D. Enrique IV de Castilla, dice que en él

«desfalleció de todo punto la grandeza y loa de sus antepasados; y todo lo afeó con su poco orden y traza (persona que fué por toda la vida de una maravillosa inconstancia en sus acciones y consejos, indigno del nombre de rey) ocasión para que la industria y virtud se abriese por otra parte camino para el reino de Castilla, y aun casi de toda España».

Este paréntesis es defectuoso; pero el siguiente de Cervantes no puede ser más oportuno:

«No se curó de estas razones el arriero (y fuera mejor que se curara, porque hubiera sido curarse en salud.....)»

4.^a Ha de cerrarse completamente el sentido de la sentencia.

«Hay hombres que no creen en la fisonomía, y sin embargo, sospechan de un hongo por su aspecto, ó de una mata por su color, el cual es á veces indicio de la esencia de la cosa».

Quedaría bien cerrada esta cláusula si terminase en la palabra *color*.

Energía.—Esta cualidad es un resultado de la unidad, de la claridad y de la precisión y consiste en que la sentencia tenga la fuerza necesaria para lograr la impresión que se pretende. Considerada de este modo es una cualidad esencial de la cláusula, y no debe confundirse con el estilo *enérgico* ó *nercioso*.

Es regla fundamental para construir las sentencias con energía que sus miembros tengan, á lo menos, el mismo grado de importancia, y mejor aún, que ésta vaya aumentando hasta finalizarlas. *Cavendum est, ne decrescat oratio..... Augeri enim debent sententiae, et insurgere*, dice Quintiliano.

Para la aplicación de la expresada regla, ayudarán las observaciones siguientes:

1.^a Limpiar la sentencia de toda expresión inútil ó redundante. *Obstat quidquid non adjuvat* (Quint.)

Así Cervantes dice:

«De cuando en cuando daba (D. Quijote) unos suspiros que los ponía en el cielo, de modo que de nuevo obligó á que el labrador le preguntase *le dijese* qué mal sentía».

Pero hubiera hecho mejor en omitir las palabras *le dijese*, absolutamente inútiles; y la cláusula hubiera resultado más enérgica.

2.^a Colocar la palabra capital ó enfática en el lugar que produzca mayor impresión, siempre que el giro no se oponga al genio del idioma:

Estas palabras del Señor á Judas: «¿Vendes tú con un ósculo al hijo del hombre?» Las podemos construir de cuatro modos: 1.^a ¿Tú vendes con un ósculo al hijo del hombre? 2.^a ¿Vendes tú, etcétera? 3.^a ¿Con un ósculo, etc? y 4.^a ¿Al hijo del hombre vendes tú con un ósculo? En el primer caso resalta *la ingratitud del discípulo* hacia su divino maestro; en el 2.^o *la enormidad de la traición*; en el 3.^o *la indignidad del medio empleado*, y en el 4.^o *la gravedad del ultraje por la dignidad de la persona ofendida*.

En este ejemplo se ve claramente que la palabra capital de la cláusula expresa la idea predominante.

3.^a Cuando la cláusula exprese un pensamiento sentencioso, podrá colocarse la palabra enfática al fin del mismo, v. gr.:

En su prosperidad mis amigos no oirán hablar de mí *jamás*; en su adversidad *siempre*.

Siendo los adverbios *jamás* y *siempre* las palabras enfáticas, están muy oportunamente colocadas al fin de sus respectivas proposiciones.

4.^a Cuando tenga dos ó más miembros, se concluirá con el más largo de ellos.

En cumplimiento de esta regla es preferible decir:

«Cuando nos abandonan las pasiones, nos lisonjamos, creyendo que las hemos abandonado»

en vez de

«Nos lisonjamos, creyendo que hemos abandonado nuestras pasiones, cuando ellas nos han abandonado».

5.^a Cuando se comparen ó contrapongan algunas

ideas ó pensamientos en los distintos miembros de la cláusula, se guardará la misma forma en la estructura del lenguaje (1).

EJEMPLOS

«Y envió sus saetas y los desbarató:—multiplicó relámpagos y los aterró».—«Y me diste la protección de tu salud: y tu derecha me amparó». (Salm. XVII, v. 5, 15, 36).

«El hijo sabio alegra al padre:—mas el hijo necio tristeza es de su madre». —«La mano floja produjo indigencia:—mas la mano activa acumula riquezas». (Prov. cap. X, vv. 1 y 4).

6.^a Se evitará que termine la cláusula en monosílabos ó palabras de poca importancia ideológica. Dice el P. Mariana:

«Repentina mudanza, confusión y peligro, uno de los mayores en que jamás Castilla se vió.»

Si hubiese dicho: «en que jamás se vió Castilla», el oído quedaría satisfecho.

Y, por último, el acertado empleo de los pronombres, de los adjetivos demostrativos, de las voces expletivas (2) y del pleonasma, contribuyen poderosamente á la energía de la sentencia, pero nada la enerva tanto como el uso vicioso del mismo pleonasma.

EJEMPLOS

Yo lo digo.—Tú lo verás.—¡Qué! ¿Hemos de padecer siempre? —Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora campos de soledad.....—

Armonía.—Esta voz, tomada de la música, implica pluralidad de sonidos simultáneos y acordes entre sí; pero tales condiciones es imposible reunir las en el len-

(1) En el paralelismo, que es uno de los caracteres de varios libros del Antiguo Testamento, la correspondencia de los sonidos guarda consonancia con la correspondencia de las ideas. A este fin se divide la sentencia en dos miembros de igual extensión, y en el segundo se repite el pensamiento del primero, ó se expresa un pensamiento contrario, como se comprueba en los ejemplos propuestos en esta página.

(2) Se llaman así las partículas ó voces que sirven para hacer más llana la elocución, pero que no hacen falta para el sentido de la frase.

guaje, por cuyo motivo no tomamos aquí dicha voz en su rigurosa acepción.

Entiéndese por armonía en Retórica, «la suave modulación que resulta del sonido de las palabras y de su buena colocación, así como de la combinación acertada de los acentos y páusas».

Tres son, pues, sus elementos, á saber: la *melodía*, el *ritmo* ó *número* y el *acento*. La *melodía*, ó agradable sucesión de sonidos, es un resultado de la diferencia y regular combinación de los mismos. El *ritmo* ó *número* depende de la proporcionada longitud y buena coordinación de las palabras, frases y cláusulas, hermanando la variedad con la unidad. Y el *acento* tiene por objeto dar intensidad ó fuerza á la voz, y contribuye, por lo mismo, á la mayor ó menor elevación del tono de las sílabas y retarda ó acelera la pronunciación de las voces y frases.

Se oponen á la melodía la *monotonía* (unidad de sonido) como si distribuyéramos acompasadamente los miembros de la cláusula ó repitiéramos de un modo desagradable las mismas letras, sílabas ó palabras; v. gr.: Pedro Pérez Peláez peina pelucas para pertigueros de Palencia. La *discordancia* ó falta de unidad entre la variedad de sonidos que intervienen en la frase.

El *sonsonete*, que consiste en la repetición de desinencias idénticas ó parecidas, v. gr.: «Con la lanza pítanza alcanza».

La *cacofonía* (mal sonido) que reúne sonidos ásperos y desagradables, v. gr.: «Pegajosas ajonjeras. Terrorífico tirano».

El *hiato* (abertura de boca) que consiste en el encuentro de vocales, v. gr.: «Iba á Avila á ver á Antonio ó Octavio».

Hay dos clases de armonía, una *mecánica* é *imitativa* la otra.

La armonía llamada *mecánica* aspira directamente á recrear el oído. Depende de la buena proporción del ritmo ó número y de la unidad hermanada con la variedad. Cierta que la prosa no admite la regularidad del metro; pero tampoco tolera el desorden ni la desproporción de las partes de la cláusula, sino que, á veces, se complace en ciertos repartimientos simétricos de los miembros del período.

La variedad del ritmo se consigue combinando sílabas breves con largas, y palabras, frases y cláusulas de poca extensión con otras más llenas y extensas, y las cortas con las rotundas y periódicas.

El acento contribuye á la armonía por medio de la acertada combinación de tiempos débiles y fuertes, por la mayor ó menor elevación del tono de las sílabas, y retardando ó apresurando la pronunciación de las vocales y frases (1).

Por último, ha de guardarse en la cláusula una gradación constante, esforzándose para que una conclusión llena y sonora cierre el sentido de la frase musical y deje plenamente satisfecho el oído. El agradable sonido que esta rotunda conclusión produce, se llama *cadencia final*. Quintiliano recomienda su uso con estas palabras: «Este es el reposo de la oración: esto aguarda el oyente: aquí manifiesta sus aplausos »

Armonía imitativa.—Tiene por objeto directo subordinar la armonía del lenguaje al pensamiento, de modo que convenga al tono general y dominante de los afectos y á la expresión particular de ideas ó sentimientos determinados. De suerte, que podemos subdividirla en *general* y *particular*.

Respecto á la primera, es evidente que se debe adaptar al tenor del discurso cierta cuerda ó tono dominante (2).

«A un discurso, magnífico, importante ó sentencioso, dice Jovellanos, pertenece un tono grave y calmado, y á éste corresponden unas cláusulas llenas y numerosas. Los discursos violentos, los racionios acalorados y aun las conversaciones familiares, piden un tono más subido, y de consiguiente, las medidas de sus cláusulas deberán ser más vivas, más cortas y más fáciles. Tan absurdo sería escribir en una misma cadencia un panegírico y una invectiva, como poner una letra amorosa en el aire y tono de una marcha guerrera. Por tanto, es necesario

(1) Además del acento prosódico, deben tenerse en cuenta el gramatical y oratorio.

(2) Llámase *tono* al diverso grado de elevación en el lenguaje y á la diferente expresión que exige la situación moral del que habla. Recibe los nombres de elevado, majestuoso, familiar, serio, risueño, patético, amenazador.....

que nos formemos de antemano una idea cabal del t6no que corresponde al asunto; esto es, de aquel tono que toman naturalmente los sentimientos que vamos 6 expresar, y en el cual suelen manifestarse ellos mismos, ya sean redondos y blandos, ya graves y majestuosos, ya brillantes y vivos, ya interrumpidos y variados. Esta idea general debe dirigir el tenor de nuestra composici6n: ella debe darnos la clave para hablar en sentido musical: debe formar el cuerpo de la melodía, que ha de ser variada y diversificada en partes, seg6n varíen nuestros sentimientos, y seg6n sea necesario para causar una variedad que halague y linsongee al oído» (1).

La armonía *imitativa* particular consiste en que las palabras, ya solas, ya combinadas, imiten alg6n objeto. Pueden imitarse los *sonidos*, los *movimientos* y las *conmociones del 6nimo 6 afectos y pasiones*.

En cuanto 6 los primeros, cabe una imitaci6n perfecta, porque el lenguaje es un conjunto de sonidos que corresponden m6s 6 menos directamente con los dem6s de la naturaleza que pretendemos expresar. A las voces expresivas de sonidos se las llama *onomat6picas* y 6 su uso *onomatopeya* (2); v. gr.: *silbido, zumbido, chasquido, rechinar, rugir, cacarear.....*

EJEMPLOS DE ONOMATOPEYA

El canto de las aves no interrumpe
Aquí tampoco la quietud de un triste;
Pues s6lo de la viuda tortolilla
Se oye tal vez el lastimero arrullo,
Tal vez el melanc6lico trinado
De la angustiada y dulce Filomena.

(JOVELLANOS.)

(1) La diferencia de *tono*, se apreciar6 bien comparando las odas de Fr. Luis de Leon *A la vida del campo* y la *Profecía del Tajo*, 6 la *Descripci6n del Paular*, de Jovellanos, con su himno guerrero *A las armas, valientes astures*.

*Tristia maestum
Vultum verba decent: iratum, plena minarum;
Ludentem, lasciva; severum, seria dictu.*

(HORACIO.)

(2) La onomatopeya f6cilmente degenera en trivialidad; v. gr.:

At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

El aire el huerto orea,
Y ofrece mil olores al sentido,
Los árboles menea
Con un manso ruido
Que del oro y del cetro pone olvido.

(FR. LUIS DE LEON.)

Oye que al cielo toca
Con temeroso són la trompa fiera.

(ID.)

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

(HERRERA.)

Virgilio imita de esta manera el ruido de la lima y del rastrillo:

Tum ferri rigor atque argutae lamina serrae.

(GEOR.)

Ergo aegre terram rastris rimantur.

(ID.)

En cuanto al *movimiento*, puede expresarse por medio del ritmo, auxiliado por la melodía. El movimiento *lento* ó *difícil* se expresa bien con sílabas compuestas de muchas consonantes, diptongos, acentos y las palabras é incisos largos. El movimiento *rápido* con sílabas breves, compuestas de vocales sencillas y consonantes líquidas, los esdrújulos y los incisos de fácil pronunciación; y el movimiento *igual* y *reposado* por cláusulas extensas y periódicas. La *interrupción* del movimiento puede imitarse por medio de cláusulas breves y cortadas.

EJEMPLOS

Sternitur, exanimisque tremens procumbit humi bos.

(VIRG.)

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

(VIRG.)

Del álamo las hojas plateadas
 Mece adormido el viento,
 Y las trémulas ondas retratadas
 Siguen su movimiento.

(MELÉNDEZ).

Con blando impulso el céfiro suave,
 Las copas de los árboles moviendo,
 Recrea el alma con el manso ruido,
 Mientras al dulce soplo desprendidas
 Las agostadas hojas, revolando,
 Baján en lentos círculos al suelo.

(JOVELLANOS).

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

(FR. LUIS DE LEÓN).

Por qué tiembla la tierra,
 Por qué las hondas mares se embravecen;
 Dó sale á mover guerra
 El cierzo, y por qué crecen
 Las aguas del Océano y descrecen.

(ID).

Solo y penoso en prados y desiertos
 Mis pasos doy cuidadosos y cansados.

(BOSCÁN).

Sube gimiendo con mortal fatiga
 El grave peso que en sus hombros lleva
 Sisifo al alto monte; y cuando prueba
 Pisar la cumbre, á mayor mal se obliga:
 Cae el fiero peñasco, y la enemiga
 Suerte cruel su nuevo afán renueva,
 Vuelve otra vez á la difícil prueba,
 Sin que de su trabajo el fin consiga.

(I. DE ARQUIJO).

Yo soy viva,
 Soy activa,
 Me meneo,
 Me paseo;
 Yo trabajo
 Subo y bajo,
 No me estoy quieta jamás.

(IRIARTE).

En cuanto á lo tercero, parecerá, á primera vista, que el sonido ninguna relación guarda con las pasiones y conmociones del ánimo, y, sin embargo, es lo cierto que existe, como se comprueba por las pasiones que puede excitar un mismo pasaje, expresado con palabras más ó menos significativas en su material sonido, y además porque la imaginación asocia frecuentemente ideas y establece relaciones, tal vez no apoyadas en la misma naturaleza.

Para lograr la expresión de los afectos del ánimo, el orador ó el poeta se dejarán arrebatarse, cuanto le sea posible, del sentimiento que su asunto les excite. Así cuando describa el placer, la alegría y otros objetos agradables, empleará naturalmente palabras de número blando, líquido y corriente. Cuando las pasiones sean fogosas, se valdrá de las que tengan número más vivo y animado, y, finalmente, los asuntos melancólicos y sombríos se manifestarán con medidas lentas y palabras largas.

EJEMPLOS

¡En hora buena vengas
De luces matutinas,
De rayos coronado
Y llamas nunca extintas
A henchir las almas nuestras
De paz y de alegría!

(JOVELLANOS).

Do quier incendios, crímenes, gemidos,
Sangre y muertes, y horrores,
Y tigres miro, sin piedad ni oídos
Al ruego y los clamores.

(MELÉNDEZ).

De afán y angustia el pecho traspasado,
Pido á la muda soledad consuelo
Y con dolientes quejas la importuno.

.....
¡Ay, Anfriso, qué escenas á mis ojos,
Cansados de llorar, presenta el cielo!

(JOVELLANOS).

¡Ay! ¡quién podrá mirarte
O paz, o gloria del culpado mundo!

¿Qué pecho empedernido no se parte
 Al golpe acerbo del dolor profundo
 Viendo que en la delicia
 Del gran Jehová descarga su justicia?

(LISTA).

Es de advertir que la armonía debe nacer de la fuerza del sentimiento, del fuego de la inspiración y no de premeditadas y frías combinaciones.

La importancia de esta cualidad del lenguaje se funda en que es muy difícil transmitir al ánimo ideas agradables con palabras de sonido áspero y de cuya mala colocación resulte dureza y desagrado. La música naturalmente excita los afectos y logra conmover á los hombres, y siendo el lenguaje susceptible en cierto grado de este poder de la música, claro está que auxilia poderosamente para conseguir tan felices resultados.

III. — DEL LENGUAJE FIGURADO

La voz figura significa, en general, la forma de los cuerpos. Así decimos: Esta caja tiene figura cuadrada: este tintero la tiene cilíndrica. Pues bien; la Retórica aplica esta voz (en lo cual nos encontramos ya con una figura) á las formas que pueden recibir el pensamiento y el lenguaje.

A la verdad, el lenguaje es capaz de muchas formas, y un mismo pensamiento puede ser expresado de diferentes maneras. Sirva de ejemplo el siguiente: *todos hemos de morir*, que admite muchísimas variaciones; pero nos limitaremos á señalar éstas:

Todos estamos sujetos á la muerte.—Todos somos mortales.—La muerte no perdona á nadie.—Lo mismo muere el rico que el pobre.—Para la muerte no hay sexo, ni edad, ni condición.—¿No muere igualmente el potentado que el miserable?—¡Oh muerte, á nadie perdonas: tu imperio es universal!

La pálida guadaña igual destroza
 Murado alcázar que pajiza choza.

Pálida muerte con igual pié huella
 Chozas humildes y palacios reales.
 Todos forzados
 Somos á un mismo fin; la fatal urna
 De todos se revuelve; presto ó tarde
 Saldrá la muerte; y nos pondrá en su barca
 Carón para destierro sempiterno.

Que bien tienes, ó Sexto, ya entendido
 Que la muerte amarilla va igualmente
 A la choza del pobre desvalido
 Y al alcázar real del rey potente.

Empero no todas las formas del pensamiento ó del lenguaje merecen el nombre de figuras, sino solamente aquellas que expresen la idea ó el pensamiento con más viveza, gracia ó energía que el lenguaje común, y, á la vez, puedan ser sustituidas por una forma más *sencilla no figurada*. Por tanto, definiremos las figuras diciendo que son «ciertos modos de hablar, que embelleciendo ó realzando la expresión de las ideas, de los pensamientos ó de los afectos, se apartan de otro modo más sencillo, pero no más natural.» *Figura (sicut nomine ipso patet) est conformatio quaedam orationis remota a communi, et primum se offerente ratione.* (Quint.)

Hemos dicho que se apartan de otro modo más sencillo, pero no más natural, porque, efectivamente, son el resultado de las facultades de nuestra alma, y por esta razón son las mismas en todos los idiomas y las emplean de igual manera el sabio y el ignorante.

Nos son muy familiares las siguientes:

Tiene lunas.—Le entró el sol por la cabeza.—Comió un plato.—Mil veces te lo he dicho.—No tiene corazón.—Es capaz de jugarse el sol.—Entregó el bastón.—Este hijo es mi alegría.—El fuego de tus ojos.—La luz del entendimiento, etc.

La Retórica, pues, no las inventó: se ha limitado á darlas nombre, á clasificarlas y á usar de ellas con oportunidad.

El estudio de las figuras es importantísimo para el filósofo, por lo mucho que contribuye á la exacta análisis del pensamiento y del lenguaje, y para el crítico, porque sin él no podrá comprender á los escritores, ni

expresar técnicamente las apreciaciones que hiciera acerca de las bellezas derramadas en sus obras.

Varias son las clasificaciones que se han hecho de las figuras; pero teniendo en cuenta que todas estas son modificaciones del pensamiento y del lenguaje, y que éste influye en aquél y viceversa, y sin dejar de conocer las dificultades que envuelve una acertada división, adoptamos como más fundada y metódica la que establece tres especies: 1.^a, *tropos*; 2.^a, *figuras de dicción*, y 3.^a, *figuras de pensamiento*.

1.—DE LOS TROPOS

Se llaman así de la voz griega *τρόπος*, que significa vuelta, cambio ó traslación; porque cuando se toma una palabra en sentido figurado se la vuelve, muda ó transforma, por decirlo así, para hacerla significar lo que no significa en su sentido propio. *Velas*, en sentido propio, no significa *navíos*, porque sólo son una parte del navío, y, no obstante, se toma muchas veces esta palabra por todo el navío, como en este ejemplo de Fr. Luis de Leon.

«Debajo de las velas desaparece
La mar.....»

Decimos que una palabra se toma en sentido propio, cuando significa aquella cosa para que fué establecida en un principio, por ejemplo: *el fuego abrasa, la luz alumbra*; pero cuando la palabra expresa una idea diferente de aquella para que fué instituida, entonces se deja ver bajo una forma prestada, y este sentido, en que entonces se toma, se le llama *tropico*.

El sentido *tropico* puede ser *extensivo* ó *figurado*. Será *extensivo*, cuando la palabra pase á expresar una idea que carece de signo propio en el idioma; y será *figurado*, cuando la idea tiene signo propio; pero se emplea el de otra idea para darla belleza, gracia ó energía. Si decimos *mano de papel, mano de blanqueo, tengo mano en el juego*, la voz *mano* se toma en sentido *tropico extensivo*; pero si decimos *la mano de la venganza, la soberana mano*, se tomará en sentido *tropico figurado*.

También en las frases hay traslación de sentido, apareciendo el intelectual reflejado en el literal.

Por consiguiente, tropo es la traslación del sentido de las palabras ó de las frases con belleza, gracia y energía. *Tropus est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio.* (Quint. L, VIII, c. IV).

De donde se infiere: 1.º que no toda traslación merece el nombre de tropo, sino solamente la que produzca los efectos indicados, y expresa Quintiliano con estas palabras *cum virtute*, y 2.º que hay dos especies de tropos, á saber: de *dicción* y de *sentencia*.

Tanto éstos, como aquéllos, están fundados en la asociación de las ideas, ó sea en la propiedad que tienen de evocarse unas á otras. En otro caso, sería imposible que el nombre dé un objeto excitara la idea de otro distinto ó el sentido intelectual se reflejara en el literal.

A).—Tropos de dicción

Los tropos de dicción se fundan en la *semejanza*, *conexión* ó *correlación* de las ideas. De aquí nacen tres especies de tropos: 1.ª *Metáforas*: 2.ª *Sinécdoques*: 3.ª *Metonimia*.

Metáfora.—Esta voz significa *traslación*, y consiste en expresar una idea con el signo de otra, con la que guarda analogía ó semejanza; como cuando decimos: *La flor de la juventud*.

La metáfora encierra siempre una comparación tácita, y como todos los objetos pueden ser comparados con otros, es difícil determinar las variedades de este tropo; no obstante, los reduciremos á las siguientes:

1.ª *De lo animado por lo animado*; como cuando á un hombre cruel le llamamos *tigre*, ó decimos á un niño muy vivo, *eres una ardilla*. 2.ª *De lo animado por lo inanimado*, v. gr.: *El gusano roedor de la conciencia*. *Los ciegos cantan la gloria del Señor*. 3.ª *De lo inanimado por lo inanimado*, como *la nave del Estado*, *las perlas del rocío*, y 4.ª *De lo inanimado por lo animado*, v. gr.: *Atila fué el azote de Dios*.—*Es el escudo de la inocencia*.

La metáfora expresa algunas veces los objetos materiales por medio de lo ideal; pero es más frecuente lo

contrario, y todos los idiomas tienen multitud de voces que en su primitiva acepción designan seres materiales y sus cualidades, pero que se aplican á las ideas ó conceptos metafísicos, v. gr.: *El entendimiento ve; la voluntad se mueve; el alma vuelve sobre sí misma.*

Las metáforas deben ser claras, exactas y nobles, y cuando se apliquen varias á un mismo objeto serán además coherentes, porque de lo contrario se faltaría á la verdad del pensamiento.

Metonimia.—(*Transnominación ó trastrueque de nombres*).—Es un tropo que designa un objeto con el nombre de otro, por influir éste sobre aquél de alguna manera.

Hay siete casos.

1.º De la causa por el efecto, ó viceversa, v. gr.: *Baco por el vino. Neptuno por el mar.*—*Un Homero, un Virgilio*, por las obras de estos autores. *El Apolo de Belbeder, la Concepción de Murillo. El sol le entró por la cabeza, tiene lunas. Las bondades, las locuras de los hombres*, por los actos bondadosos, etc. *Tu es patientia mea... spes mea á juventute mea*, dice David, por la causa de mi paciencia y esperanza.—*Este hijo es mi alegría, ó mi tormento*, etc., por la causa de mi alegría, de mi tormento. *La muerte pálida*, porque es causa de la palidez.

2.º Del instrumento por la causa activa, como es *un buen espada, el mejor corneta del regimiento, es una pluma bien cortada.*

3.º Del continente por el contenido, v. gr.: *el cielo por Dios mismo.* Así dijo el hijo pródigo á su padre: *Pater, peccavi in coelum. Calló la tierra delante de Alejandro*, esto es, los pueblos se le sometieron. *Se levantó España. Llorá Jerusalem.*

4.º Del lugar por la procedencia. *El Liceo*, por la doctrina ó discípulos de Aristóteles; *el Pórtico*, por la filosofía de Zenón; *la Academia*, por la filosofía de Platón. *Un pantalón de Tarrasa. Una botella de Málaga.*

5.º Del signo por la cosa significada, v. gr.: *la espada*, por la profesión militar; *la toga*, por la magistratura; *la cruz*, por el cristianismo; *el laurel*, por la victoria.

6.º De lo físico por lo moral, v. gr.: *no tiene corazón, perdió la cabeza, es un hombre sin entrañas.*

7.º Del dueño ó patrono de una casa ó lugar, por la casa ó el lugar mismo, v. gr.: *Iam proximus ardet Ucalegon*: esto es, la casa del vecino Ucalegon. Voy á *San Ignacio*, al *Tribunal*, al *Consejo*, etc.

Sinécdoque.—(Comprensión). Es un tropo que consiste en designar un objeto físico ó metafísico con el nombre de una de sus partes ó una parte con el nombre del todo.

Sus especies son siete:

1.ª De la parte por el todo y viceversa, v. gr.: *Mil almas*, por mil personas; *mil cabezas*, por mil reses. *Resplandecían las picas*, esto es, el metal de la pica. *Omnis caro corruperat viam suam*, por el hombre.

2.ª De la materia por la obra, v. gr.:

Ténganse su tesoro
Los que de un *falso leño* se confían.
.....

(FR. LUIS DE LEÓN).

Porque su débil mano
El *acero* á blandir ya no es bastante
.....
Arde la *lucha*,
Retumba el *bronce*, los valientes caen.

(QUINTANA).

En los ejemplos precedentes se toman el leño, el acero y el bronce, respectivamente, por la nave, espada y cañón.

3.ª Del número; el singular por el plural ó viceversa, v. gr.: *El español es fuerte*, es decir, los españoles. *El enemigo se acerca*, esto es, los enemigos. *La patria de los Cicerones y Virgilio*, por la patria de Cicerón y de Virgilio. *Mil veces te lo he dicho*, por muchas veces.

4.ª Del género por la especie y viceversa; como cuando decimos *mortales* por hombres. No sabe ganar el *pan*. Con esta palabra se designa toda clase de alimentos.

5.ª Del abstracto por el concreto; v. gr.: *La juventud*, *la magistratura*, por los jóvenes, los magistrados; *la blancura de su tez*, por su blanca tez.

Y 6.ª Del individuo (antonomasia) en la que se toma el nombre común por el propio ó viceversa, v. gr.: *Filó-*

sofo, apóstol y virgen, son nombres comunes y antonomásticamente entendemos por el filósofo, Aristóteles; por el apóstol, á San Pablo, y por la Virgen, á María Santísima. Es un *Nerón* para dar á entender un hombre cruel; un *Mecenas*, esto es, un protector de los poetas ó literatos.

B).—De los tropos de sentencia

Dejamos dicho que en los tropos de dicción se traslada el sentido de una palabra, pero en los de sentencia *la traslación está en el pensamiento mismo*, que se refleja en otro expresado literalmente.

El sentido *intelectual* se induce ó deduce del *literal*, por la relación íntima que existe entre las ideas literalmente expresadas y aquellas que se quieren manifestar, ó bien por el tono de la voz, la intención del que habla, el contexto ó demás circunstancias. Si digo á un discípulo que no guarda el orden debido en cátedra, *tome usted la puerta*, entiende, desde luego, que le despido de la clase; no obstante, que la frase tomada al pié de la letra, significa *cargar con la puerta*.

Dicha relación se funda unas veces en la *semejanza*, otras en la *oposición ó contraste* y otras reconoce varias causas, que no pueden reducirse á un principio general y que denominaremos *reflexión*, puesto que esta constituye la esencia de los tropos de sentencia.

En su consecuencia, subdividiremos los tropos de sentencia: 1.º en tropos por *semejanza*; 2.º por *oposición*, y 3.º por *reflexión*.

a).—Tropos de sentencia por semejanza

Pertenecen á esta clase, la *alegoría*, el *alegorismo* y la *personificación*.

Alegoría.—Es un tropo que, en virtud de una comparación tácita, presenta completo el sentido literal de una proposición ó cláusula (1).

(1) Hay composiciones que tienen carácter alegórico, como el *Cantar de los Cantares*, la *Divina Comedia*, del Dante, y *Los Autos Sacramentales*, de Calderón. Los apólogos, fábulas y proverbios, son también alegóricos.

EJEMPLOS

*Christus venit: discedite.
Caligo terrae scinditur
Percussa solis spiculo,
Rebusque jam color redit
Vultu nitentis sideris.*

(PRUDENCIO).

Quebrantaste al cruel dragón, cortando
Las alas de su cuerpo temerosas,
Y sus brazos terribles no vencidos.

(HERRERA).

En el capítulo XXXI del *profeta Ezequiel*, se encuentra la alegoría del *cedro del Libano*, imitada por Herrera, del modo siguiente:

Tales ya fueron estos, cual hermoso
Cedro del alto Libano, vestido
De ramos, hojas, con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso,
Sobre empinados árboles crecidos,
Y se multiplicaron en grandeza
Sus ramos con belleza;
Y extendiendo su sombra, se anidaron
Las aves que sustenta el grande cielo,
Y en sus hojas las fieras engendraron
Y hizo á mucha gente umbroso velo:
No igualó en celsitud y en hermosura
Jamás árbol alguno á su figura.

Fru mentum Christi sum, dentibus leonum molar, ut panis mundus inveniar, dijo San Ignacio, mártir, á las fieras.

El **Alegorismo**, se diferencia de la alegoría, en que parte de la cláusula se toma en sentido figurado y parte en sentido propio; por esta razón recibe también los nombres de *alegoría mixta* ó *metáfora sostenida*, no continuada.

EJEMPLOS

Este mundo es el camino
Para el otro, que es morada
Sin pesar;
Mas cumple tener buen tino

Para andar esta jornada
Sin errar.

(J. MANRIQUE).

«Veamos esta tierna hiedra, cuán estrechamente se abraza con la majestuosa encina: de ella saca su substancia y su vida depende de la de este robusto bienhechor. ¡Grandes de la tierra, vosotros sois el apoyo de los pobres que os buscan!»

Personificación ó prosopopeya «consiste en atribuir cualidades propias de los séres animados y corpóreos (particularmente del hombre) á los séres inanimados, á los incorpóreos y abstractos» (1).

Cuatro son los grados de este tropo:

1.º Cuando se aplican á los séres inanimados ó incorpóreos *epítetos*, que solamente convienen á los animados ó corpóreos:

Con sed *insaciable*
Del *peligroso* mando
.

(M. LEON).

Rabiosa la fortuna
Le acecha.

(JOVELLANOS).

2.º Cuando se introducen séres inanimados, obrando como si tuvieran vida, ó irracionales, como si fueran inteligentes; por ejemplo:

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

(RIOJA).

3.º Cuando se les dirige la palabra como si pudieran respondernos; v. gr.:

(1) A veces se une con otras figuras, y cuando la pasión hace que realmente consideremos á los objetos inanimados dotados de vida, es una figura patética.



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

(FR. LUIS DE LEÓN).

Y 4.º Cuando á dichos séres se les atribuye habla;
 v. gr.:

El río sacó fuera
 El pecho, y le habló de esta manera:
 «En mal punto te goces,
 Injusto forzador;»

(FR. LUIS DE LEÓN).

b).—Tropos de sentencia por oposición

Figuran en este grupo la *preterición*, la *permisión* y la *ironía*, con sus variedades.

Preterición.—Por medio de este tropo fingimos querer pasar por alto lo mismo que estamos diciendo claramente y á veces con más energía.

EJEMPLOS

Nihil de illius intemperantia loquar, nihil de insolentia, nihil de singulari nequitia, ac turpitudine: tantum de quaestu et lucro dicam.

(CIC., IN VERREM).

No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la rareza y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto, cuanto la buena suerte les depara algún banquete.

(CERVANTES).

Permisión.—Es un tropo que consiste en dar licencia á otro, para que haga aquello mismo de que nos estamos quejando con cierto despecho amargo. Basilio, rey de Polonia, dice á su hijo Segismundo:

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.

(CALDERÓN.)

Ironía.—Consiste este tropo en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que expresa la letra. Aunque parece que debería emplearse solamente en el estilo jocosó, la encontramos también en el sério y en los lugares más vehementes y apasionados, por ejemplo: *Ne forte peccaverint filii mei, et benedixerint Deo in cordibus suis* (Job., c. I, v. 5), donde se emplea el verbo *benedecir* por maldecir.—«Andad é invocad á los dioses que elegisteis que os libren ellos en tiempo de tribulación,» dice Dios á los israelitas idólatras.

Hay varias especies de ironía, á saber:

La *antífrasis* (contra verdad) consiste en atribuir á un sér ú objeto cualidades contrarias á las que tiene ó le pertenecen.

Suelen poner algunos retóricos por ejemplo las palabras *rabón* y *pelón*, aplicando la primera voz á aquellos animales, á quienes se ha cortado el rabo, y la segunda á los hombres, á quienes se ha cortado el pelo; mas, según Moulau, dichos nombres *rabón* y *pelón* no son aumentativos; sino diminutivos terminades en *on*.

Los antiguos llamaron al barquero del infierno que era muy feo, *Carón*, que significa *gracioso*: á las furias Euménides, es decir, *benévolas*: al *mar Negro*, cuyas costas estaban llenas de piratas, *ponto euxino*, esto es, *mar hospitalario*, y á las tres diosas Cloto, Laquésis y Atropos, que hilaban la trama de la vida de los hombres, las llamaban *parcas*.

De estas ideas mitológicas formaron muchos pensamientos nuestros poetas, y entre otros mereçe citarse el siguiente de Fray Diego González, poeta de la Escuela salmantina:

En tanto que las Parcas volteando
 Los husos sin estruendo
 Los preciosos estambres van torciendo.

Algunos autores dicen que estos ejemplos pertenecen al tropo llamado *eufemismo*, y niegan que sea verdadero tropo la *antífrasis*.

El *asteísmo* (urbanidad) es una alabanza delicada que se hace bajo el aparente carácter de reprehensión.

«Mirad que vuestro Padre está en el cielo: vos lo decís, es razón que miréis por su honra. Ya que estáis vos ofrecido á ser deshonrado por nosotros, dejad á vuestro Padre libre, no le obliguéis á tanto por gente tan ruín como yo, que le he de dar tan mala gracia.»

(SANTA TERESA.)

El *carientismo* (graciosidad) usa para burlarse, de palabras que suenan como serias y verdaderas.

Preguntado el Duque de Alba por el Rey de Francia, si en la batalla del Elva ganada por Carlos V se había parado el sol, como se contaba, respondió: «Señor, yo estaba aquel día tan ocupado con lo que pasaba en la tierra, que no tuve tiempo de observar lo que sucedía en el cielo.»

El *cleuasma* (irrisión) consiste en burlarse de alguno atribuyéndole las buenas cualidades que sólo á nosotros convienen, ó en atribuirnos las malas cualidades de los otros.

Levanta un poco más la voz, hijo mío: tú eres aquí el amo, tú nos mantienes con tu trabajo, tú nos educas á todos; todo te lo debemos á tí; todos debemos respetarte; riñenos.....» Así decía un buen padre al único hijo díscolo que contaba en la familia.

El *diasirno* (chanza pesada) recuerda á un sujeto con burla, un suceso de que puede ó debe ruborizarse.

De esta clase es la respuesta que dió á Luis XIV un embajador nuestro, en ocasión en que aquel Monarca le dijo muy acalorado, porque nuestra Corte no accedía á sus propuestas: *Pues bien, yo iré á Madrid*: dando á entender que conquistaría la España. *No hay inconveniente*, respondió el embajador, en tono irónico y maliciosamente burlón: *también estuvo en Madrid Francisco I*. Lo cual era recordar á Luis XIV la prisión de un predecesor suyo, vergonzoso suceso para la Francia.

El *sarcasmo* ó *escarnio* es una irrisión amarga con que insultamos á nuestros contrarios, á una persona abatida por la desgracia, á un cadáver, á un objeto digno de compasión.

Son estos por ventura los famosos,
Los fuertes, los beligeros varones
Que contrarbaron con furor la tierra,
Que sacudieron reinos poderosos,

Que domaron las hórridas naciones,
 Que pusieron desierto en cruda guerra,
 Cuanto el mar indo encierra,
 Y soberbias ciudades destruyeron?
 ¿Dó el corazón seguro y la osadía?
 ¿Cómo así acabaron y perdieron
 Tanto heróico valor en sólo un día;
 Y lejos de su patria derribados,
 No fueron justamente sepultados?

(HERRERA.)

La *mimésis* (imitación ó remedo) tiene por objeto remedar el tono de voz, el gesto, la postura, ó los movimientos y ademanes de alguno para ridiculizarle, ó bien referir directa ó indirectamente un discurso suyo, verdadero ó fingido, con la misma intención.

Sirva de ejemplo la que pone Cervantes en boca de Sancho, después de la terrible aventura de los batanes: «Miróle Sancho (á don Quijote), y vió que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho con muestras de estar corrido. Miró también D. Quijote á Sancho, y vióle que tenía los carrillos hinchados y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella; y no pudo su melancolía tanto con él, que á la vista de Sancho pudiese dejar de reirse. Y como vió Sancho que su amo había comenzado, soltó la presa de manera que tuvo necesidad de apretarse las hijadas con los puños por no reventar riendo. Cuatro veces sosegó, y otras tantas volvió á su risa con el mismo ímpetu que primero, de lo cual ya se daba al diablo D. Quijote; y más cuando le oyó decir como por modo de figa: *has de saber, o Sancho amigo, que yo nací por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada ó de oro; yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos; y por aquí fué repitiendo todas ó las más razones que don Quijote dijo la vez primera que oyeron los temerosos golpes.*

e). — Tropos de sentencia por reflexión

Se comprenden en esta clase los siguientes: *asociación, reticencia, hipérbole, litote, alusión, metalépsis y paradoja.*

Asociación. — Tiene por objeto hacer participantes á los demás de nuestros elogios, sin faltar á la modestia, ó bien atenuar las faltas ajenas, haciéndonos en cierto modo cómplices de ellas, v. gr.:

«Señor: tened piedad de nosotros: hemos pecado públicamente: hemos profanado vuestras solemnidades».

«¿Seremos tan indolentes y perezosos, que teniendo el bien tan cerca, no levantemos nuestro espíritu para recibirle?»

(JOVELLANOS).

.....*Quid nos dura refugimus
Aetas? Quid intactum nefasti
Liquimus.....*

(HORACIO).

Reticencia.—Voz derivada de *reticere*, callar, consiste en omitir uno ó más pensamientos, que fácilmente suple el lector ú oyente, atendidas las circunstancias del discurso.

Este tropo es unas veces efecto de la pasión, otras de la reflexión y prudencia y hasta de la malignidad ingeniosa. En la escritura suele señalarse con puntos suspensivos.

EJEMPLOS

«Si en la alta fortuna que gozáis no tuviéseis vos aquella dulzura, á que por naturaleza propendéis, yo os aseguro, y yo me entiendo, que vuestra victoria sería un manantial de sangrientas catástrofes».

(TRADUC. DE CIC. *Pro Ligario*).

*Iam coelum terramque sine meo numine, venti
Miscere, et tantas audetis tollere montes!
Quos ergo...sed motos praestat componere fluctus.*

(AENEID).

Ya está la ceremonia preparada
Con el mayor secreto; el sacerdote
Mismo ignora el motivo, y de esta rara
Resolución ninguno se ha instruido.
Sin embargo, la creo arriesgada,
He observado á Pelayo cuidadoso,
Y lleno de zozobras; si le ultrajas,
Se ofenden sus amigos. De una ofensa
Nace una sedición, y ésta quebranta
Los lazos de la paz. También se ha dicho
Que él mismo con secreto convocaba
Los nobles de Gijón. En fin... yo dudo...

(JOVELLANOS).

Hipérbole.—Consiste en exagerar las cosas, aumen-

tándolas ó disminuyéndolas de un modo extraordinario. Las mejores hipérboles, dice Longino, «son las que pasan desapercibidas»; porque en este caso únicamente serán oportunas y naturales.

EJEMPLOS

La arena se tornó sangriento lago,
La llanura con muertos aspereza.

(HERRERA).

....¡Ay! que tienden
Los brazos vigorosos
A los remos, y encienden
Los mares espumosas por do hienden.

(FR. LUIS DE LEÓN).

Con mi llorar las piedras enternecen
Su natural dureza y la quebrantan;

.....

(GARCILASO).

Litóte.—Llamada también *atenuación*, es un tropo, por medio del cual, en vez de afirmar positivamente una cosa, se niega absolutamente la contraria ó se disminuye más ó menos, pero dejando entrever la intención del que habla. Así San Pablo dice á los Corintios que no les alaba por los desórdenes á que se entregaban en sus convites. Además, puede comprobarse su uso con los ejemplos siguientes:

*Te, Liciane, gloriabitur nostra
Nec me tacebit, Bibilis.*

(MARTIALIS).

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

(GARCILASO).

No soy tan fiero, no soy tan deforme
Como dicen de mí los que me afean,
Si las aguas del mar no lisonjean.

(VILLEGAS).

Alusión.—Es un tropo que denota la relación que existe entre un objeto que se nombra y otro objeto que no se nombra; pero que se supone conocido de las personas á quienes nos dirigimos. La alusión es de mucho uso en la comedia, en la sátira, y sobre todo en la fábula. Los dichos célebres, las costumbres, los hechos históricos, los mitológicos, y hasta las palabras mismas del idioma, principalmente las equívocas, pueden ser objeto de la alusión.

Así Balmes alude á Napoleón I, cuando dice:

«Quien no se satisface con el dominio de vastos imperios, va á consumirse en una roca solitaria en la inmensidad del Océano».

Y Cervantes hace alusión á la estrella de los tres Magos en el siguiente pasaje:

«Vió (D. Quijote) no lejos del camino una venta, que fué como si viera una estrella, que no á los portales, sino á los alcázares, de su redención le encaminaba».

Bossuet, cuando en la oración fúnebre de *Le Tellier*, dice que su mano derecha ocultaba á la izquierda las limosnas que hacía, alude al siguiente consejo de Jesús (Evang. de San Mateo): *Te faciente eleemosynam, nesciat sinistra tua, quid faciat dextera tua.*

Metalepsis.—Consiste la *metalépsis* en tomar el antecedente por el consiguiente, ó al contrario, ó bien en dar á comprender la relación necesaria que existe entre una cosa y otra que la precede, la acompaña ó la sigue.

No debe confundirse con la *metonimia*, como lo han hecho algunos autores; pues en la *metonimia*, como en los demás tropos de dicción, se traslada el sentido de una sola expresión ó palabra, y en la *metalépsis* se traslada el sentido total de la oración.

EJEMPLOS

Él olvida los beneficios, esto es, no les corresponde.

Acuérdese V. de nuestro trato, esto es, cúmplalo V.

Señor, no os acordéis de nuestras faltas, esto es, no las castigéis.

Fuimus troes, fuit Ilium, et ingens gloria Dardanidum.

(VIRG.)

Paradoja.—A este tropo se le designa también con los nombres de *antilogía* ó *endiátesis*, y se comete cuando se enlazan ingeniosamente dos ideas, al parecer inconciliables en un mismo sujeto, y que tomadas literalmente ofrecerían un sentido disparatado.

Solís dice que Hernán Cortés conoció que no convenía contra la *viveza de su espíritu* aquella *diligencia perezosa* de los estudios, y que los indios pagaban con la esclavitud la *ingrata fertilidad* de su patria. Trueba, en sus *Cuentos de color de rosa*, nos habla de aquel *joven viejo* Santiago que fué á la América á buscar fortuna y volvió á Vizcaya gastado en poco tiempo por los vicios. Es paradójico el famoso dicho de Tomás Moro, atribuído al economista Proudhon, á saber, la *propiedad es un robo*.

En verso podemos presentar estos ejemplos:

Mira al avaro, en sus riquezas pobre.

(ARQUIJO).

Ese que llama el vulgo estilo llano,
Encubre tantas fuerzas, que quien osa
Tal vez acometerle, suda en vano;
Y en su *facilidad dificultosa*
También convida, y desanima luego,
En los dos corifeos de la prosa.

(B. ARGENSOLA).

2.—FIGURAS DE DICCIÓN

Las figuras de dicción no son otra cosa que «ciertos giros dados á la estructura de la cláusula con alguna gracia, viveza ó energía». Se diferencian de las demás, en la material colocación de las palabras, de modo que si esta variase, no habría figura.

Se subdividen en cuatro clases: 1.^a por *adición*; 2.^a por *supresión*; 3.^a por *repetición*, y 4.^a por *combinación*.

A)—Figuras de dicción por adición

La **polisíndeton** ó **conjunción** consiste en multiplicar las conjunciones *y*, *ni*, entre varios incisos ó miembros de una misma cláusula.

EJEMPLOS

En ella anda Dios, y discurre volando, y con ella viene el soplo de su espíritu, y el relámpago de su luz, y el tronido y el estampido con que el sentido de la carne se aturde.

(FR. LUIS DE LEÓN).

Por lo cual estoy cierto qui *ni* muerte, *ni* vida, *ni* ángeles, *ni* principados, *ni* virtudes, *ni* cosas presentes, *ni* venideras, *ni* fortaleza, *ni* altura, *ni* profundidad, *ni* otra criatura nos podrá apartar del amor de Dios. (Epist. á los Romanos, cap. VIII, v. 38 y 39).

¿En esto había de parar mi gloria?
 ¿Mi fin ha de ser este?
 ¿Y falsías, y guerra, y hambre y peste,
 Los postrimeros fastos de mi historia?

(JOVELLANOS).

Epíteto es un adjetivo ó participio que caracteriza á un sustantivo. No todo adjetivo merece el nombre de epíteto, y, para conocer cuando es simple adjetivo ó verdadero epíteto, basta saber que éste puede suprimirse quedando íntegro el sentido y aquél no puede suprimirse, sin alterar radicalmente el sentido. Por ejemplo:

Tú solo á Oromedonte
 Tragiste al hierro *agudo* de la muerte.

(HERRERA).

Este despedazado anfiteatro,
 Impio honor de los dioses, cuya afrenta
 Publica el amarillo jaramago,
 Ya reducido á trágico teatro,
 ¡Oh fábula del tiempo! representa
 Cuánta fué su grandeza y es su extrago.

(RODRIGO CARO).

Los epítetos han de ser muy *significativos*, esto es, han de realzar una cualidad que convenga exclusivamente al objeto. Son, pues, defectuosos los *impropios*, *vagos* é *inútiles*. Como muestra del abuso que se hace de los epítetos, señalamos estos:

Son *distinguidos*, todos los escritores.
Inspirados, todos los poetas.

Bizarros, todos los generales.
Ilustrados, todos los públicos.
Elocuentes, todos los oradores.
Notables, todos los sermones.
Espíndidos, todos los anfitriones.
Eruditos, todos los críticos.

Los epítetos deben usarse con sobriedad.

Aposición.—Cuando en vez de un adjetivo se emplea un sustantivo ó una oración con el designio de caracterizar al objeto, se comete esta figura.

EJEMPLOS

Rodéase en la cumbre
 Saturno, *padre* de los siglos de oro.

(FR. LUIS DE LEÓN).

Imagen espantosa de la muerte,
 ¡Sueño cruel; no turbes más mi pecho.

Pleonasmo.—Insiste fuertemente sobre una idea, usando de voces que no son necesarias para la integridad del sentido. Es muy común decir: *yo lo vi por mis propios ojos*.

B).—Figuras de dición por supresión

Asíndeton ó disyunción suprime las conjunciones que deberían enlazar las partes de la cláusula, á fin de comunicar rapidez y viveza á la expresión.

EJEMPLOS

Jovellanos, en el elogio de Rodríguez, dice: «Su celo, su mansedumbre, su paciencia, su desinterés eran en este punto admirables».

Todos tus hijos somos:
 El tártaro, el lapón, el indio rudo,
 El tostado africano
 Es un hombre, es tu imagen, es un hermano.

(MELÉNDEZ VALDÉS).

Elipsis consiste en la supresión de alguna palabra necesaria para la integridad de la frase; pero que se omite por acrecentar la energía, v. gr.:

¡Ay de mí! ¡Ya qué partido
tomar! ¡Silencio! ¡Qué horror!

C).—Figuras de dición por repetición

Se denomina de repetición esta clase de figuras, porque todas ellas tienen de común el reiterar alguna palabra en la frase, recibiendo distintos nombres, por razón del lugar en que se verifica.

La **repetición**, como figura especial, reitera una misma palabra al principio de varios incisos, miembros ó cláusulas; por ejemplo:

«Esto cantan los salmos, esto dicen los profetas, esto anuncian los apóstoles, esto predicán los evangelistas».

(FR. LUIS DE GRANADA).

La **conversión** consiste en repetir una misma palabra al fin de los incisos de la cláusula ó miembros del período ó bien al fin de varias cláusulas seguidas. Por ejemplo:

Parece que los gitanos nacieron en el mundo para ladrones: nacieron de padres ladrones, criáanse con ladrones, estudian para ladrones, y finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes á todo ruedo.

(CERVANTES).

La **compleción** reitera una palabra al principio y otra al fin de cada inciso, miembro ó cláusula.

EJEMPLOS

Si honestidad deseáis, ¿qué cosa más honesta que la virtud, que es la raíz y fuente de toda honestidad? Si honra, ¿á quién se debe la honra y el acatamiento, sino á la virtud? Si hermosura, ¿qué cosa más hermosa que la imagen de la virtud? Si utilidad, ¿qué cosa hay de mayores utilidades que la virtud, pues por ella se alcanza el sumo bien? Si deleites, ¿qué mayores deleites que la buena conciencia, y de la caridad, y de la paz, y de la libertad de los hijos de Dios, que todo anda en compañía de la virtud? Si fama y memoria, en memoria eterna vivirá el justo, y el nombre de los malos se podrirá, y así como humo desaparecerá.

(FR. L. DE GRANADA.)

¿Quién quitó la vida á su misma madre? ¿No fué Nerón?
 ¿Quién hizo espirar por el veneno á su propio preceptor? Solo
 Nerón. ¿Quién hizo gemir la humanidad? El mismo Nerón.

(CAPMANY).

La **epanadiplosis** se diferencia de la complexión en que es una misma la palabra repetida al principio y fin de la frase.

EJEMPLOS

Crece el amor del dinero cuanto el mismo dinero crece. Mono vestido de seda, nunca deja de ser mono.

La **reduplicación** repite consecutivamente una palabra formando ella sola un inciso.

EJEMPLO

Ven, ceñida de rayos y de flores
 La rósea frente, ¡oh plácida mañana!
 Ven; ven, y ahuyenta con tu faz galana
 La perezosa noche y sus horrores.

(JOVELLANOS).

La **conduplicación** se diferencia de la reduplicación en que repite la misma palabra consecutivamente en dos incisos, de tal modo, que la última palabra del uno sea la primera del siguiente.

Los caballos de Asturias eran estimados de los romanos, y sus ginetes llamaban mucho su atención. A esto se refiere Virgilio en unos versos que traducidos ponemos aquí por ejemplo de esta figura:

Síguese á estos el hermoso Asturo,
 Asturo en su caballo confiado.

Jovellanos en su *Sátira segunda á Ernesto* nos da este ejemplo:

Pues ese,
 Ese es un nono nieto del Rey Chico.

La **concatenación** es una conduplicación continuada.

EJEMPLO

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.)

De coelo venit in uterum, de utero venit in praesepe, de praesepe venit in crucem, de cruce venit in sepulchrum, de sepulchro rediit in coelum.

(S. GREGOR. PAP.—HOMIL. XXIX.)

La conmutación ó retruécano llamada por Capmany *reflexión*, usa de unas mismas palabras, invirtiendo en la segunda frase el orden y régimen que dichas palabras ocupan en la frase antecedente.

EJEMPLOS

Debemos comer para vivir: no vivir para comer.—Prevalezca la fuerza del derecho contra el derecho de la fuerza.

Porque aquí, á lo que sospecho
No adorna el vestido al pecho,
Que el pecho adorna al vestido.

(CALDERÓN.)

Advertencia. Toda inútil repetición de palabras se llama *batología*, v. gr.: «Ahora poco, al pié de aquellos montes estaban, y estaban al pié de aquellos montes».

D).—Figuras de dición por combinación

Son las que consisten en reunir palabras análogas *por el sonido, ó por los accidentes gramaticales ó por la significación.*

Pertenecen á la primera clase la *aliteración*, *asonancia*, *equivoco* y la *paronomasia*.

A la segunda corresponden la *polipote*, *similicadencia* y *derivación*.

Y la tercera se compone de la *sinonimia* y la *paradiástole*.

La aliteración combina palabras que constan de una misma letra, por ejemplo:

El ruido con que rueda la ronca tempestad.

(ZORRILLA.)

La asonancia consiste en combinar dos incisos ó miembros de la cláusula que terminen con sílabas idénticas.

EJEMPLOS

Pues ¿qué diré de vuestra omnipotencia? Todas las cosas obráis, y no os dividís: siempre obráis, y siempre estáis quieto: donde quiera estáis y en ninguna parte faltáis.

(FR. LUIS DE GRANADA.)

¡O alteza de caridad! ¡O bajeza de humildad! ¡O grandeza de misericordia! ¡O abismo de incomprensible bondad!

(ID.)

Nascente Domino.....: indicitur matribus lamentatio, angelis exultatio, infantibus transmigratio.

(S. AUG. SERM. DE INNOCENTIB.)

El equivoco se comete cuando una palabra equívoca ú homónima se toma en dos acepciones distintas.

Poderoso caballero

Es don dinero.

Sus escudos de armas nobles
Son siempre tan principales,
Que sin sus escudos reales
No hay escudos de armas dobles.

.....
Por importar en los tratos,
Y dar tan buenos consejos,
En las casas de los viejos
Gatos la guardan de gatos.

(QUEVEDO.)

La paronomasia conviene á palabras, que sin ser equívocas, sólo se diferencian en alguna letra ó sílaba.

Fray Diego González, concluye así su soneto dedicado á un *mal orador*:

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

Y en el *Romancero* encontramos esta paronomasia:

De quien de tí se fiare
No le engañes, que te engañas.

Pignora sunt, non credita, sed erecta, non deposita, sed exposita.

(S. AUG. SERM. DE INNOCENTIB.)

La **polipote** (traducción) consiste en repetir un nombre ó un verbo variando sus accidentes gramaticales.

Llenos están todos los libros, llenas las expresiones de los sabios, llena de ejemplos la antigüedad.

(CAPMANY).

Vanidad de vanidades, dijo el Eclesiastés: vanidad de vanidades, y todo es vanidad.

(CAP. I. v. 2.)

La **similicadencia** se comete cuando se terminan dos ó más incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo caso ó con verbos puestos en el mismo tiempo y persona, por ejemplo:

En sus versos Lucilio no perdona
Al Cónsul, al plebeyo, al caballero,
Y hace patente el vicio y la persona.

(JORGE PITILLAS.)

La **derivación** reúne en la cláusula palabras derivadas de un mismo radical:

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

(TER).

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

(ALARCÓN).

La **sinonimia** combina voces sinónimas, sin notar su diferente significación.

EJEMPLOS

Non feram, non patiar, non sinam.

(CIC.)

Acude, corre, vuela.

(FR. LUIS DE LEON).

La **paradiástole** usa de sinónimos haciendo notar la diferencia que les separa, por ejemplo: *fué constante sin tenacidad, humilde sin bajeza, intrépido sin temeridad.*

3.—FIGURAS DE PENSAMIENTO

Reciben esta denominación las diversas formas que pueden recibir los pensamientos, por la manera especial de concebirles la inteligencia, bajo el influjo de la sensibilidad, de la razón ó de la imaginación.

Se diferencian de las figuras de palabra, porque no dependen de la estructura del lenguaje, y de los tropos, porque no hay en ellas traslación de sentido.

Son de tres clases: unas que sirven para expresar los afectos y pasiones, y se denominan *patéticas*; otras de que nos servimos para dar á conocer los objetos, y reciben el nombre de *pintorescas*, y, por último, aquellas que empleamos para comunicar los raciocinios, y las llamamos *lógicas*.

El fundamento de esta división está en las causas productoras de dichas figuras, que son la sensibilidad, la razón y la imaginación; pero entiéndase que cada clase de las enumeradas, no es producto exclusivo de una sola facultad, sino de todas ellas; pero siempre hay alguna que predomina, y de esta facultad predominante toma el nombre: *A potiori fit denominatio.*

A).—Figuras patéticas

Pertenece á esta clase: la *interrogación*, la *exclamación*, la *histerología*, la *interrupción*, la *apóstrofe*, el *imposible*, la *obtestación*, el *dialogismo*, la *conminación*, la *optación*, la *deprecación*, la *imprecación* y la *execración*.

Interrogación.—La interrogación, figura de Retórica, no es la forma interrogativa de la frase que usamos para preguntar lo que no sabemos, sino que consiste en afirmar con mayor vehemencia, suponiendo implícitamente que los demás no pueden menos de asentir á lo que decimos.

EJEMPLOS

Patere tua consilia non sentis? Constrictam jam horum omnium conscientia teneri conjurationem tuam non vides? Quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris, quid consilii coeperis, quem nostrum ignorare arbitraris?

(CIC., IN CATIL., I).

¿Quién ya tendrá de tí lástima alguna,
Tú, que sigues la luna,
Asia adúltera, en vicios sumergida?
¿Quién mostrará un liviano sentimiento?
¿Quién rogará por tí?

(FERNANDO DE HERRERA).

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan
Del aire transparente por la región azul?
¿Qué quieren cuando el paso de su vacío ocupan
Del cenit suspendiendo su tenebroso tul?

(ZORRILLA).

Exclamación.—La *exclamación* es la expresión viva de los afectos y pasiones. Los gritos y las interjecciones expresan sintéticamente el lenguaje de las pasiones; pero éstas se reflejan en el entendimiento y se convierten en juicios ó pensamientos, y la expresión más ó menos elíptica de ellos, constituye esta figura.

EJEMPLOS

O tempora! o mores! Senatus hoc intelligit, consul videt. Hic tamen vivit. Vivit! immo vero etiam in senatum venit.

(CIC.)

¡Oh miserables oídos, que ninguna otra cosa oiréis, sino gemidos! ¡Oh desventurados ojos, que ninguna otra cosa veréis, sino miserias! ¡Oh desventurados cuerpos, que ningún otro refrigerio tendréis, sino llamas!

(P. GRANADA).

¡Oh llama de amor viva,
Que internamente hieres
De mi alma en el más profundo centro!

(SAN JUAN DE LA CRÚZ).

¡Ay! esa tu alegría
 ¡Qué llantos acarrea! y esa hermosa
 Que vió el sol en mal día,
 A España ¡ay! ¡cuán llorosa,
 Y al cetro de los godos cuán costosa!

(FR. LUIS DE LEÓN).

Histerología (locución prepostera).—Es una figura que consiste en invertir el orden lógico de las ideas, á causa de la perturbación que producen en nuestro ánimo las pasiones más vehementes.

EJEMPLOS

Moriamur, et in media arma ruamus.

Caiga ese ídolo de maldición: destruyámosle por su base.

(VIRG.)

Interrupción.—Consiste en el tránsito rápido de unas ideas á otras, dejando incompleto el sentido gramatical de las frases. Se distingue de la reticencia, en que en ésta hay intención de expresar con más fuerza lo mismo que se calla, y en aquélla parece que las ideas se ofuscan, para dar paso á los suspiros, á los gritos y á las lágrimas. Además la reticencia es producto de la reflexión, y la interrupción de las pasiones.

EJEMPLOS

Y ¿á quién debo culpar? ¡Es ella la delincuente, ó su madre, ó sus tías, ó yo?.. ¿Sobre quién, sobre quién ha de caer esta cólera, que, por más que lo procuro, no sé reprimir?.. ¡La naturaleza la hizo tan amable ó mis ojos!.. ¡Qué esperanzas tan halagüeñas concebí! ¡Qué felicidades me prometía!.. ¡Cielos!.. ¿Yo?..

(MORATIN).

Pero si acaso en este mismo instante,
 Víctima del furor de sus ministros,
 La vida de mi hermano... si su sangre
 Se va ya á derramar... estoy mirando
 El sacrilego acero sepultarse
 En su cuello... ¡Qué horror! ¡Yo me estremezco!
 Ahora mismo un brazo formidable...
 ¡Cruel! suspende el orden inhumano...
 ¿No escuchas los gemidos lamentables
 que se oyen en el centro de la tierra?

¡Oh, Dios! Del hueco de las tumbas salen
 Las sombras de los que has asesinado.
 Yo las oigo, las veo... Mira infame
 En las trémulas manos los cuchillos
 Que aún gotean inocente sangre.

(JOVELLANOS).

Apóstrofe.—Por medio de esta figura «desviamos la palabra del auditorio ó lectores para dirigirla á alguno de ellos en particular, á nosotros mismos, á los ausentes, á los seres invisibles, á los objetos inanimados».

EJEMPLOS

*Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?
 Si oblitus fuero tui, Jerusalem, oblivioni detur dextera mea.*

(PSAL. CXXXVI).

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;
 Do vuelva en padre tierno al indignado.
 Rasga tu seno, o tierra;
 Rompe, o 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.

(LISTA).

Imposible.—Por medio de esta figura aseguramos que se trastornarán las leyes de la naturaleza en el orden físico ó moral antes que se verifique ó deje de verificarse algún suceso. La persuasión en que estamos de ser verdad lo que decimos, ó la fuerza de la pasión nos arrastra á emplear esta especie de *juramento*.

EJEMPLOS

Quién 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.

(T. DE MOLINA).

Quando yo arrepentido y suspirando
 Esas palabras diga
 Que tú finges y adornas á tu gusto;
 Hacia sus fuentes volverán los ríos,
 Huirá el hambriento lobo del cordero,
 El galgo de la liebre; amará el oso
 El mar profundo, y el delfin los Alpes.

(JÁUREGUI).

Obtestación.—Consiste en poner por testigo de la verdad que sustentamos á Dios, á los hombres, á las cosas inanimadas. Claro está que esta figura sólo tiene cabida en pasajes muy patéticos, y suele ir acompañada del apóstrofe y de la personificación.

EJEMPLOS

Testigos son esta cruz y clavos que aquí parecen; testigos estas llagas de piés y manos, que en mi cuerpo quedaron; testigos el cielo y la tierra, delante de quien padecí; testigos el sol y la luna, que en aquella hora se eclipsaron.

(FR. L. DE GRANADA).

No, no quiero
 Unirme con un mónstruo. Los altares
 Serán solo testigos de mi ódio.

(JOVELLANOS).

Dialogismo.—Tiene por objeto referir textualmente los discursos que ponemos en boca de las personas ausentes ó presentes, ó que nos atribuimos á nosotros mismos en determinadas circunstancias. Si dicho discurso se profiere hablando consigo mismo, se llama *soliloquio*; y si lo referimos á otra persona, se llamará *coloquio*. Esta figura puede emplearse en los pasajes más tranquilos, pero á veces va acompañada de la personificación, y en este caso sólo se emplea en el sentido muy elevado ó apasionado.

EJEMPLOS

El hijo pródigo, volviendo sobre sí, dijo: «¡Cuántos jornaleros en la casa de mi padre tienen el pan de sobra, y yo me estoy aquí muriendo de hambre!—Me levantaré, é iré á mi padre y le diré: Padre, pequé contra el cielo y delante de tí:—Ya no soy digno de ser llamado hijo tuyo; hazme como á uno de tus jornaleros:»—

...Mas el padre dijo á sus criados: «Traed aquí prontamente la ropa más preciosa y vestidle, y ponedle anillo en su mano y calzado en sus pies. . .»

(S. LUCAS, CAP. XV, vv. 17, 18, 19 y 22).

«Venid, dijeron, y en el mar ondoso
Hagamos de su sangre un grande lago:
Deshagamos á estos de la gente,
Y el nombre de su Cristo juntamente;
Y dividiendo de ellos los despojos
Hártense en muerte suya nuestros ojos».

(HERRERA.)

Conminación.—Consiste en anunciar terribles males á fin de inspirar horror y espanto hacia los objetos que excitan nuestra indignación. La ira, la justicia de la causa que defendemos, el amor á la verdad, el celo por la virtud, la deformidad del vicio... nos impulsan á proferir expresiones atrevidas de maldición y amenazas.

EJEMPLOS

Masillón, en su sermón sobre la impenitencia final, intenta por medio de esta figura, sacar de su peligroso letargo á los pecadores que dilatan su conversión:

Vos, Señor, nos lo advertís en los sagrados libros; su fin será semejante á sus obras. Viviste impúdico; morirás como tal: fuiste ambicioso; morirás sin que el amor del mundo y de sus vanos honores muera en tu corazón: viviste en la indolencia, sin vicio, ni virtud: morirás infamemente, y sin compunción. . .

Despreciásteis todo mi consejo, y de mis reprensiones no hicisteis caso:—Yo también me reiré en vuestra muerte y os escarneceré cuando os viniere aquello que temíais.—Cuando se dejare caer de repente la calamidad, y se echare encima la destrucción cuando una tempestad: cuando viniere sobre vosotros la tribulación y la angustia.

(PROVERB. I, 25 al 28).

Optación.—Se comete esta figura cuando manifestamos un vivo deseo de que se realice algún suceso.

EJEMPLOS

¡Pluguiera á Dios, amados compatriotas, que en este día, consagrado á la verdad y á la utilidad pública, no tuviese yo que proponer otro estudio á vuestra aplicación! ¡Pluguiera á Dios que en él solo se afianzasen todavía la seguridad de los estados y la

fortuna de sus miembros! ¡Pluguiera á Dios que en la presente corrupción de ideas y costumbres rayase á lo menos la esperanza de recobrar algún día aquella inocente y venturosa sencillez!

(JOVELLANOS).

¡Oh valle deleitoso! ¡Oh solitaria,
Taciturna mansión! ¡Oh quien, del alto
Y proceloso mar del mundo huyendo
A vuestra eterna calma, aquí seguro
Vivir pudiera siempre y escondido!

(ID).

Deprecación.—Consiste esta figura en usar de súplicas ó ruegos en favor de alguna persona ó de nosotros mismos. Las lágrimas, las humildes plegarias, el recuerdo de los beneficios, el abatimiento... son el lenguaje de un alma que implora favor y que suplica, apoyándose en los motivos que juzga más apropósito para mover á aquellos á quienes implora ó ruega.

EJEMPLOS

¡Oh, Señor mío!.. No te pido muerte dulce ni sabrosa, pues tú la tomaste por mi tan amarga; no pido ni escojo manera ó tiempo de muerte: solo te pido que me des tal socorro de gracia y fortaleza, que ninguna congoja, ni agonía, ni tentación baste para apartarme de tí; sino que siempre tenga yo sed de tu justicia y amor, hasta espirar, inclinando á tí mi cabeza con perfecta obediencia.

(P. ORTIZ).

¿Por qué, por qué me dejas?
Señor, Dios mío, padre, vuelve y mira:
¿De mis ardientes quejas
Tu bondad se retira?
¿Tú cesas, y mi labio á tí suspira?
.....
Corre, corre, que crece
Cual ola de la mar el dolor mío,
Y á mis piés se estremece
El averno sombrío.....
Ven, Señor, llega, que en tu diestra fío.

(MELÉNDEZ VALDÉS).

Imprecación.—Por medio de la *imprecación* deseamos que sobrevengan graves males á otras personas. Tiene lugar cuando estamos dominados de la venganza, del

furor ó de la desesperación, aunque á veces también es efecto del amor á la virtud ó de horror al vicio.

EJEMPLOS

En el Salmo LXVIII hay una profecía sublime y enérgica del castigo reservado á los judíos por haberse hecho reos de deicidio, y en ella encontramos estas imprecaciones:

«Sea su mesa delante de ellos en lazo, y en retornos, y en tropiezo.—Obscurézcanse los ojos de ellos para que no vean, y encorva siempre su espinazo.—Derrama sobre ellos tu ira, y el furor de tu ira los alcance.—Yerma quede su morada, y en las tiendas de ellos no haya quien habite—. . . . Sean borrados del libro de los vivientes, y con los justos no sean escritos».

Los predicadores emplean con buen éxito esta figura; pero si la imprecación ha tenido por objeto la eterna desgracia, deben recurrir inmediatamente á la *corrección* (figura lógica), á fin de que el pecador recobre la consoladora esperanza de salvarse. Digno es de transcribirse el siguiente ejemplo de San Juan Crisóstomo:

«¡Ojalá perezáis para siempre, oh temerarios, que osáis ultrajar al Santo de los Santos con vuestras blasfemias! . . . ¿Mas qué digo? ¡Ojalá recurráis cuanto antes á la misericordia de Dios, haciendo penitencia!»

¡Oh, buen Dios! ¡alejad de nuestras almas
El temor de un destino tan funesto!
Enviad sobre esta bárbara canalla
Un ángel destructor que la extermine,
Que redima y que venga vuestras aras,
Que arranque la victoria á los infieles,
Que los confunda y triunfe la ley santa.

(JOVELLANOS).

Execración.—Se diferencia de la *imprecación* en que deseamos que los males vengan sobre nosotros mismos. La desesperación, el arrepentimiento y el dolor profundo, son las causas de este modo de hablar.

EJEMPLOS

Y habló (Job):—Perezca el día en que nací, y la noche en que se dijo: Concebido ha sido un hombre.—Conviértase en tinieblas aquel día, no tenga Dios cuenta de él desde arriba, y no sea esclarecido de lumbre.—Oscurézcanle tinieblas y sombra de muerte; ocúpele oscuridad, y sea envuelto en amargura.

(CAP. III, vv. 3, 4 y 5).

Antes para mi entierro venga el cura
 Que para desposarme: antes me velen
 Por vecino á la muerte y sepultura,
 Antes con mil esposas me encarcelen,
 Que aquesta tome; y antes que *si* diga
 La lengua y las palabras se me hielen.

(QUEVEDO).

B).—Figuras pintorescas

Comprende este grupo las siguientes:

Descripción y sus especies, *enumeración*, *perífrasis*, *expolición*, *comparación* y *antítesis*.

Descripción (Hipotiposis).—Es una figura que consiste en pintar con tanta viveza y energía los objetos que nos parezca estarles viendo. *Est proposita quaedam forma rerum, ita expresa verbis, ut cerni potius videantur, quam audiri* (Quint. l. IX c. II.)

Especies.—Son tantas las diferentes especies de esta figura, cuantos pueden ser los objetos descritos; pero nos ocuparemos de aquellas que merecen nombre particular.

La *topografía* consiste en pintar un paisaje ó perspectiva, como si le estuviésemos viendo.

EJEMPLO

Rodeado de frondosos y altos montes
 se extiende un valle, que de mil delicias
 con sabia mano ornó naturaleza.
 Pártele en dos mitades, despeñado
 de las vecinas rocas, el Lozoya,
 por su pesca famoso y dulces aguas.
 Del claro río sobre el verde margen
 crecen frondosos álamos que al cielo
 ya erguidos alzan las plateadas copas,
 ó ya sobre las aguas encorvados,
 en mil figuras miran con asombro
 su forma en los cristales retratada.
 De la siniestra orilla un bosque umbrío
 hasta la falda del vecino monte
 se extiende; tan ameno y delicioso,
 que le hubiera juzgado el gentilismo
 morada de algún Dios, ó á los misterios
 de las silvanas Driadas guardado.

(JOVELLANOS).

La *cronografía* describe una época del tiempo, por ejemplo:

Era la noche y hora en que los astros
están en la mitad de su carrera;
y los mortales en el orbe todo,
rendidos del trabajo á la fatiga,
de plácido reposo disfrutaban.
El viento no agitaba las florestas
el turbulento mar estaba en calma,
y en silencio los campos. Los ganados,
y las pintadas aves, así aquellas
que moran en líquidas lagunas,
como las que se albergan en terrenos
erizados de espesos matorrales,
en los brazos del sueño sus amores
olvidaban, y el hombre sus cuidados:
¡alto dón de la noche silenciosa!
No así Dido infeliz, etc.

La *narración* es la exposición de un hecho ó suceso con tal viveza, que parezca que lo estamos presenciando. La narración puede ser histórica, oratoria y poética, pero la última es la que merece el nombre de figura. Toda narración ha de ser clara, precisa, verosímil é interesante.

EJEMPLO

La descripción que el abate Seguí hace de la arribada de San Luis al Africa en el panegírico de este Santo, es una bellísima narración.

«Parte, dice, bañado en lágrimas y cubierto de bendiciones de su pueblo; ya gimen las ondas con el peso de su poderosa armada: ya se ofrecen á su vista las costas del Africa: ya se forman en batalla las innumerables tropas de los sarracenos. Cielo y tierra, sed testigos de los prodigios de su valor. Arrójase con precipitación á la costa seguido de su armada, que su ejemplo anima, á pesar de los espantosos gritos del enemigo, y rompiendo una nube espesa de dardos que le cubre, avanza hacia los campos donde le llama la victoria: toma tierra, acomete, penetra los espesos batallones de bárbaros, etc.»

La *definición* hace visibles los objetos abstractos por medio de sus causas, efectos ó propiedades. No es, por lo tanto, la explicación didáctica de la naturaleza de una cosa, mediante el género próximo y la última diferencia, como enseña la Lógica, sino la amplificación de

un objeto acumulando los rasgos, ejemplos y circunstancias que caracterizan á la cosa definida de tal modo, que la presenten por el lado más favorable, y con el colorido conveniente para embellecer la composición.

EJEMPLO

Cervantes define así la Historia:

Es madre de la verdad, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

La *prosopografía* describe el exterior de un sér vi-
viente.

EJEMPLOS

Servía en la venta así mesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta y del otro no muy sana: verdad es que la gallardía de cuerpo suplía las demás faltas. No tenía siete palmos de los piés á la cabeza, y las espaldas que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera.

(CERVANTES).

Pablo de Céspedes, describe el caballo de este modo:

Que parezca en el aire y movimiento
La generosa raza do ha venido:
Salga con altivez y atrevimiento,
Vivo en la vista, en la cerviz erguido:
Estribe firme el brazo en duro asiento
Con el pié resonante y atrevido,
Animoso, insolente, libre, ufano,
Sin temer el horror de estruendo vano.

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

Bulla hinchado el fervoroso pecho
Con los músculos fuertes y carnosos:
Hondo el canal, dividirá derecho
Los gruesos cuartos limpios y hermosos:
Llena el anca y crecida, largo el trecho
De la cola, y cabellos desdeñosos:
Ancho el grueso del brazo y descarnado:
El casco negro, liso y acopado.

Parezca que desdeña ser postrero,
 Si acaso caminando, ignota puente
 Se le pone al encuentro; y delantero
 Preceda á todo el escuadrón siguiente:
 Seguro, osado, denodado y fiero,
 No dude de arrojarse á la corriente
 Rauda, que con las ondas retorcidas
 Resuena en las riberas combatidas.

Si de lejos el arma dió el aliento,
 Ronco la trompa militar de Marte,
 De repente estremece un movimiento
 Los miembros, sin parar en una parte:
 Crece el resuello, y recogido el viento
 Por la abierta nariz, ardiendo, parte:
 Arroja por el cuello levantado
 El cerdoso cabello al diestro lado.

Tal el gallardo Cílaro iba en suma,
 Y los de Marte atroz iban, y tales,
 Fuego aspiraba la albicante espuma
 De los sangrientos frenos y bozales:
 Tal con el tremolar de libia pluma
 Volaban por los campos desiguales
 Con ánimos y pechos varoniles
 Los del carro feroz del grande Aquiles.

A los cuales excede en hermosura
 El Cisne volador del señor mío:
 Que la victoria cierta se asegura
 De otro cualquiera en gentileza y brío:
 Va delante á la nieve helada y pura
 En color y en correr al Euro frío:
 Y á cuantos en su verso culto admira,
 La ronca voz de la pelassa lira.

La etopeya hace visibles las cualidades morales de una persona.

EJEMPLO

Era el Cardenal Cisneros varón de espíritu resuelto, de superior capacidad, de corazón magnánimo, y en el mismo grado religioso, prudente y sufrido: juntándose en él, sin embarazarse con su diversidad, estas virtudes morales y aquellos atributos heroicos; pero tan amigo de los aciertos, y tan activo en la justificación de sus dictámenes, que perdía muchas veces lo conveniente por esforzar lo mejor; y no bastaba su celo á corregir los ánimos inquietos, tanto como á irritarlos su integridad.

(SOLÍS).

El carácter pinta con rasgos concisos y enérgicos las cualidades físicas ó morales de una clase entera, como *el militar, el estudiante, el español.....*

EJEMPLOS

La buena mujer en su casa reina y resplandece, y convierte á sí juntamente los ojos y los corazones de todos. Si pone en el marido los ojos, descansa en su amor; si los vuelve á sus hijos, alegrase con su virtud; y si á sus criados, halla en ellos bueno y fiel servicio, y en la hacienda provecho y acrecentamiento.

(FR. LUIS DE LEON).

Los vanagloriosos son aquellos á quien el viento de la jactancia levanta sobre sí mismos: los que procuran que injustamente los veneren: los que favorecen á los aduladores: los que quieren enseñar, cuando para sí no saben: los que intentan ser tenidos por doctos en lo que no entienden: los que se huelgan de que se crean de ellos cosas grandes: los que en las palabras son tan graves, que se escuchan: los que son en prometer veloces y en dar limitados: los que para los sucesos prósperos son alegres y en los adversos frágiles: en los oprobios cuidadosos, en los regocijos immoderados y para lo honesto difíciles.

(FRANCISCO QUINTANA).

Hay otras descripciones extensas que no merecen el nombre de figuras, tales son: los *caracteres*, *retratos*, *paralelos* y *cuadros*.

Los *caracteres* describen las costumbres de una clase entera. Sus condiciones son: que sean verdaderos, semejantes y que cautiven por la fuerza, exactitud y originalidad de los rasgos que los componen. Sirva de ejemplo la descripción de los *Araucanos*, por Ercilla.

Los *retratos* son descripciones de la figura ó carácter de una persona, y á veces de las dos cosas. Deben ser fieles, interesantes y oportunos. Es digno de leerse el de *Bernardo del Carpio*, por Balbuena.

Paralelo es la comparación ó cotejo de dos ó más cosas. Se obtiene buscando la semejanza que existe entre dos ó más objetos. Cuando en vez de la semejanza nos complacemos en poner de relieve la diferencia que existe entre los séres, se llama *paralelo por contraste*. El paralelo proporciona al espíritu el placer de ir y volver incesantemente de un objeto á otro. Su efecto es el mismo que el de la comparación, y está sujeto á los mismos preceptos.

EJEMPLO

Homero era el mayor genio; Virgilio el mayor artista: en el uno admiramos el hombre; en el otro la obra. Homero nos arrastra con una dominante impetuosidad. Virgilio nos guía con una majestad halagüeña. Homero es pródigo con generosidad: Virgilio es magnífico con economía. Homero semejante al Nilo, vierte las riquezas con una inundación repentina: Virgilio, semejante á un río, que no sale de madre, con una corriente perenne. Cuando miramos á sus máquinas, Homero se parece á Júpiter en sus momentos de terror, estremeciendo el Olimpo, lanzando rayos y abrasando los cielos: Virgilio es semejante al mismo dios en su benevolencia, aconsejándose con los dioses, trazando planes para los imperios y ordenando toda su creación.»

(POPE).

Enumeración.—La *Enumeración* consiste en presentar de un modo rápido una serie de ideas que todas se refieran á un mismo punto.

Se distingue de la descripción en el giro de la cláusula.

EJEMPLOS

El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y contento.

(CERVANTES).

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

(FR. LUIS DE LEON).

Perifrasis.—Esta figura, llamada también *circunlocución*, consiste en expresar por medio de un rodeo y de un modo más enérgico, más elegante ó más delicado lo que podría haberse dicho en menos palabras ó en una sola. *Perifrasis est, qua rem unam multis ambimus verbis.* (Vosio).

Así decimos: *El Rey de los cielos*, por Dios; *el fundador de Roma*, por Rómulo; *el padre de los creyentes*, por Abraham; *el príncipe de las tinieblas*, por Luzbel.

Y el Maestro León en la siguiente estrofa:

La luna como mueve
La plateada rueda, y va en pos de ella
La luz do el saber llueve,
Y la graciosa estrella
De amor la sigue, reluciente y bella.

Expolición.—La *expolición* ó *conmoración* presenta un mismo pensamiento bajo distintos aspectos, para imprimirle con más fuerza en el ánimo, ó para exornarle con las galas de la fantasía.

EJEMPLOS

Parece que al tiempo que esperabas mayor reposo te ha sucedido mayor trabajo, y es que cuando pensamos tener ya hecha la paz con la fortuna, entonces nos pone una nueva demanda. Ya que están en flor, hiélanse los árboles; al tiempo de desenhornar, se quebrantan los vidrios; en seguimiento de la victoria, mueren los capitanes; al tiempo de echar la clave, caen los edificios; y á vista de tierra, perecen los pilotos.

(D. A. DE GUEVARA).

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

(HOMERO).

Comparación.—Consiste esta figura en realzar un objeto expresando formalmente la relación de semejanza que tiene con otro objeto. Si denota la semejanza, se llama *simil* ó *similitud*; pero si expresa desemejanza, se llama *disimilitud* (1).

(1) Las comparaciones, que se emplean en las obras didácticas para explicar algún pensamiento, no son figuras retóricas.

EJEMPLOS

Vivus est enim sermo Dei, et efficaæ, et penetrabilior omni gladio ancipiti.

(S. PAB. AD HEBR., C. 4 v. 12).

Sicut enim corpus sine spiritu mortuus est, ita fides sine operibus mortua est.

(S. JACOB. EP. C. II, v. 26).

Abyssi operuerunt eos, descenderunt in profundum quasi lapis.

.....misisti iram tuam, quæ devoravit eos sicut stipulam.

(EXOD. C. XV, vv. 5 et 7).

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

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

(RIOJA).

Antítesis (Contraposición).—Se comete esta figura, cuando se contraponen las ideas y pensamientos: *Schema, quo verba verbis, sententiae sententiis opponuntur* (1). Equivale en la elocución al contraste de los colores en la pintura.

EJEMPLOS

Preséntase (el hipócrita) á Dios religioso, y tiene el ánimo muy alejado de Dios, muéstrase por defuera siervo suyo y aborrécele en su pecho; gotean las manos sangre inocente y álzalas al Señor como limpias.

(FR. LUIS DE LEÓN).

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

(1) Cuando se contraponem las situaciones, afectos ú objetos, se llaman *contrastes*.

Las hojas que en las altas selvas vimos
 Cayeron, y nosotros á porfía
 En nuestro engaño inmóviles vivimos.

(RIOJA).

C).—Figuras lógicas

Constituyen esta especie de figuras la *sentencia*, *epifonema*, *concesión*, *corrección*, *comunicación*, *dubitación*, *sujección*, *prolepsis*, *gradación* y *sustentación*.

Sentencia.—Consiste esta figura en expresar de un modo sucinto y enérgico una reflexión profunda, que contenga una gran verdad moral ó política (1).

EJEMPLOS

Cor hominis disponit viam suam; sed Domini est dirigere gressus ejus.

(PROVERB. XVI).

Si ad naturam vivis, nunquam eris pauper: si ad opinionem, nunquam dives.

(SÈNECA).

—Quien desprecia á su amigo, menguado es de corazón: mas el varón prudente callará.—En donde no hay gobernador, caerá el pueblo: mas hay salud, donde muchos consejos.

(PROV. XI, 12 Y 14).

Al que manda con dulzura, desde lo alto del cielo le miran los dioses con ojos benignos.

(ESQUILO).

El consejo antes daña que aprovecha, si el que lo da no tiene mucha cordura, y el que lo recibe mucha paciencia.

(FR. A. DE GUEVARA).

(1) Los *principios científicos* ó *axiomas*, son verdades generales puramente especulativas. Las *máximas* adoptan la forma de consejo ó regla de acción. Los *apotelesmas* son dichos sentenciosos tomados de otros autores. Los *adagios* y *proverbios* revisten las máximas de imágenes, para hacerlas palpables al vulgo.

Que estoy soñando y quiero
Obrar bien, pues no se pierde
El hacer bien aun en sueños.

(CALDERÓN).

Epifonema.—Cuando la sentencia se coloca al fin de un pasaje y resume el pensamiento en él expresado, recibe el nombre de epifonema. *Est epiphonema rei narratae vel probatae summa clamatio.* (Quint. l. VIII, c. 5).

Generalmente usa de la forma exclamatoria, y cuando carece de ella, conserva cierto énfasis que realza la importancia del pensamiento.

EJEMPLOS

Ab adultis justus (Baptista) occiditur, et a reis in judicem capitalis sceleris poena convertitur. Deinde praemium saltatricis, mors est Prophetæ. Postremo (quod etiam omnes barbari horrere consuerunt) inter epulas atque convivias consumandæ crudelitatis profertur edictum, et a convivio ad carcerem, de carcere ad convivium feralis flagitii circumfertur obsequium. Quanta in uno facinore sunt crimina!

(S. AMBROS.—DE VIRGINIB.)

Tantæ molis erat Romanam condere gentem!

(ÆN., I).

Después de hablar San Pablo del misterio de la reprobación de los judíos y de la vocación de los gentiles, concluye con este bello epifonema:

«¡Oh profundidad de las riquezas de la sabiduría y ciencia divina! ¡Cuán incomprensibles son sus juicios é impenetrables sus caminos!»

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!

(P. HOJEDA).

Concesión.—Consiste en conceder sencilla ó artificialmente una cosa que aparentemente perjudica á la causa que defendemos, pero de cuya concesión sacamos una prueba irrefragable á nuestro favor.

EJEMPLOS

Mas por ventura, al oirme hablar de los grandes modelos, preguntará alguno si trato de empeñaros en el largo y penoso estudio de las lenguas muertas, para transportaros á los siglos y regiones que los han producido. No, señores; confieso que fuera para vosotros de grande provecho beber en sus fuentes purísimas los sublimes raudales del genio que produjeron Grecia y Roma. Pero valga la verdad: ¿sería tan preciosa esta ventaja como el tiempo y el ímprobo trabajo que os costaría alcanzarla? ¿Hasta cuándo ha de durar esta veneración, esta ciega idolatría, por decirlo así, que profesamos á la antigüedad? ¿Por qué no habemos de sacudir alguna vez esta rancia preocupación, á que tan neciamente esclavizamos nuestra razón, y sacrificamos la flor de nuestra vida?

Lo reconozco, lo confieso de buena fe: fuera necedad negar la excelencia de aquellos grandes modelos. No, no hay entre nosotros, no hay todavía en ninguna de las naciones sabias cosa comparada á Homero y Píndaro, ni á Horacio y el Mantuano; nada que iguale á Jenofonte y Tito Livio, ni á Demóstenes y Cicerón.

(JOVELLANOS).

Alguno me dirá que todo es una ilusión, y es verdad; pero es una ilusión inocente, agradable, provechosa. Y ¿qué bien, qué gozo del mundo no es una ilusión sobre la tierra?

(Id.)

Corrección.—Por medio de esta figura sustituimos una expresión á otra que acabamos de proferir. Se emplea unas veces por ser inexacta la primera expresión, otras por parecernos débil ó demasiado fuerte, y, como arrepentidos de haberla proferido, nos apresuramos á sustituirla por otra expresión idónea para lograr el fin que intentamos.

EJEMPLOS

Asturianos: ved aquí indicados todos mis temores: ved el escollo en que han zozobrado las más útiles instituciones. ¿Pero seremos nosotros tan desgraciados? ¿Qué digo? ¿Seremos tan indolentes y perezosos, que teniendo el bien tan cerca, no levantemos nuestro espíritu para recibirle? ¡Quién es el que no puede sacar provecho del estudio de la naturaleza!

(JOVELLANOS).

No sufro... dije poco; yo abomino,
De naipes en mujer el gusto ciego,

Y en el monte, malilla ó revesino
 Ver fundir mi caudal á lento juego.
 ¿Lento? ¡Ya, ya! ¡Gracioso desatino!
 No es sino acometerle á sangre y fuego,
 Como antaño Leonor la mogigata,
 Que jugó su berlina y volvió á pata.

(VARGAS PONCE).

Comunicación.—Esta figura es más propia de la oratoria que de la poesía, y da mucha fuerza al razonamiento. Su objeto es consultar el parecer de los oyentes, contrarios ó jueces, en la seguridad de que opinan del mismo modo que el orador ó el poeta.

EJEMPLOS

¿Qué parece que haría aquel rico avariento, que está en el infierno, si le diesen licencia para volver á este mundo á enmendar los yerros pasados?

(FR. LUIS DE GRANADA).

Decidme: la hermosura
 La gentil frescura y tez
 De la cara,
 La color y la blancura,
 Cuando viene la vejez
 ¿Qué se pára?

(J. MANRIQUE).

Dubitación.—Consiste esta figura en manifestarse el orador perplejo acerca de lo que debe hacer ó decir, ya por la abundancia ó esterilidad de la materia, ya por la complicación y dificultades del asunto, ya por la perturbación del ánimo, ó finalmente, por las circunstancias apuradas en que se encuentra.

EJEMPLOS

Para hablar de este misterio (de la nuestra redención) verdaderamente yo me hallo tan indigno, tan corto y tan atajado, que ni sé por dónde comience, ni dónde acabe, ni qué deje, ni qué tome para decir.

(FR. LUIS DE GRANADA).

Cicerón nos da bastantes ejemplos en sus oraciones, como en aquella donde dice: ¿Qué debo hacer, Jueces? Si callo, me confirmaréis reo; si hablo, me reputaréis mentiroso.

Sujeción.—Se comete cuando se refiere y subordina á una proposición generalmente interrogativa, otra que contiene la respuesta ó explicación de aquélla.

EJEMPLOS

¿Qué es poética? El arte de hacer coplas. ¿Qué son coplas? Unos montoncitos de líneas desiguales, llamadas versos. ¿Qué es un verso? Un número determinado de sílabas. ¿Qué dificultad ofrece su composición? Los consonantes. ¿Cómo se adquieren esos consonantes? Comprando un Rengifo por tres pesetas. ¿Qué otra cosa es necesaria, además de esto, para hacer cualquiera obra poética digna de la luz pública? Un poco de práctica y otro poco de poca vergüenza.

(L. MORATÍN).

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

(CALDERÓN).

Prolepsis.—Esta figura, llamada también *ocupación* y *anticipación*, consiste en prevenir las objeciones que pudieran hacernos, refutándolas victoriosamente de antemano.

EJEMPLOS

No temáis, hijos míos, que para inclinaros al estudio de las buenas letras trate yo de menguar ni entibiar vuestro amor á las ciencias. No por cierto: las ciencias serán siempre á mis ojos el primero, el más digno objeto de vuestra educación.....

(JOVELLANOS).

También se emplea en la poesía, v. gr.:

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

(L. DE VEGA).

Gradación ó climax.—Esta figura consiste en expresar una serie de ideas ó de pensamientos en progresión ascendente ó descendente. A veces va unida á la *concate-nación*.

EJEMPLOS

Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas; quod ego non modo non audiam, sed etiam, non videam, planeque sentiam.

(CIC., CATIL. I).

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

(FR. LUIS DE LEON).

Sustentación.—Esta figura que otros llaman suspensión, se verifica cuando después de un discurso de alguna extensión que promete alguna cosa interesante, se presenta otro objeto distinto del que se esperaba, ó que acaso forma un gracioso contraste con aquél por lo ridículo.

Una cosa podrá suspendernos por nueva, maravillosa ó impensada, y esta suspensión hace gustar al alma todos los placeres que nacen de la sorpresa.

EJEMPLOS

Bossuet, hablando de la Reina de Inglaterra Enriqueta, dice: En sus últimos años daba humildes gracias á Dios por dos grandes favores: el uno por haberla hecho cristiana; el otro... Señores, ¿qué esperáis? Acaso por haber restablecido los negocios del Rey su hijo?... No; por haberla hecho Reina desgraciada.

Caen de un monte á un valle entre pizarras,
Guarnecidas de frágiles helechos,
A su margen carámbanos deshechos,
Que cercan olmos y silvestres parras.
Nadan en su cristal ninfas bizarras,
Compiendiendo con él cándidos pechos,
Dulces paves de amor, en más estrechos
Que las que salen de españolas barras.
Tiene este monte por vasallo á un prado,
Que para tantas flores le importuna,
Sangre á las venas de su pecho helado.
Y en este monte y líquida laguna,

Para decir verdad como hombre honrado,
Jamás me sucedió cosa ninguna.

(L. DE VEGA).

4.—ORIGEN, USO Y VENTAJAS DEL LENGUAJE FIGURADO

Cicerón admite como causas del lenguaje figurado, la *necesidad* y el *placer*, y le compara con los vestidos, introducidos primero para cubrir nuestra desnudez, y perfeccionados luego por lujo.

Hermosilla dice que el origen de los tropos fué la necesidad gramatical, ideológica y moral. En rigor las causas de los tropos y del lenguaje figurado en general, son las facultades de nuestra alma, siendo la triple necesidad indicada causa ocasional, más bien que eficiente del lenguaje figurado.

A la verdad, el hombre no es una razón pura, en cuyo caso buscaría solamente la expresión exacta de sus juicios y raciocinios, sino que la imaginación, el sentimiento y las pasiones influyen poderosamente sobre todo su sér, y revisten los objetos que le rodean, de formas que le impresionan más ó menos, y las traduce al lenguaje, según han impresionado con mayor ó menor viveza su fantasía y su corazón.

Así lo patentiza la literatura de todos los pueblos, vivo reflejo de los afectos y de las pasiones del hombre, y lo confirma la historia del lenguaje, que podemos llamar la historia del linaje humano. Vemos, pues, que los primeros hombres usaron los tropos, ya porque ningún idioma podía poseer el inmenso caudal de voces que se necesitaría para señalar con un nombre particular todos los objetos ó su representación mental por medio de las ideas, y ya también, porque los conceptos metafísicos carecen de signos propios, por lo mismo que el lenguaje es una cosa material; y de aquí la necesidad de trasladar el sentido de las palabras.

Además la verdad y el bien han de revestirse con un ropaje que les realce, á fin de cautivar el ánimo y lograr una impresión determinada; y á conseguir estos fines ayudan los tropos, comunicando á la expresión nobleza y dignidad, concisión y energía, claridad y belleza, y

las demás figuras comunicando novedad y gracia á la elocución, fuerza al raciocinio, gracia ó energía á las formas del pensamiento, bien pintando los objetos, bien derramando los encantos de la fantasía ó el fuego de las pasiones.

Ventajas de las figuras.

1.^a Enriquecen el lenguaje hasta el punto de proporcionarnos las palabras necesarias para expresar toda suerte de ideas y describir las más delicadas sombras y colores del pensamiento.

2.^a Ellas dan dignidad al estilo, porque producen en la locución el mismo efecto que el vestido lujoso en una persona.

3.^a Las figuras nos proporcionan el placer de gozar de dos ó más objetos á un mismo tiempo y sin confusión: del objeto principal y del accesorio, que le da, por decirlo así, el vestido figurado.

Y 4.^a Presenta más claras y vivas las ideas, mostrándolas en una forma pintoresca y sensibilizando las más abstractas.

Respecto *del uso* de las figuras, debe tenerse en cuenta que han de reunir las cualidades señaladas en la definición, y además han de emplearse con oportunidad y con discernimiento, sin acumularlas en demasía.

Por otra parte, no han de rebuscarse, sino que aparecerán como producto espontáneo de nuestro modo de sentir, pensar y querer, en cada situación determinada, según la materia y el fin que nos proponamos en la enunciación de nuestros pensamientos.

En particular, debemos advertir que *las metáforas* (además de las condiciones señaladas en la página 33) han de fundar la semejanza que con ellas se intenta establecer entre los objetos sin violencia, y no tomarse de cosas bajas, asquerosas ó repugnantes, procurando más bien sacar la similitud de objetos materiales dotados de belleza.

Las *sinédoques* y *metonimias* han de estar autorizadas por el uso. Los griegos decían *cabeza querida*, por persona querida, sinédoque que no ha sido admitida en nuestro idioma.

Las figuras *de dicción* no deben degenerar fácilmente en un juego de palabras, sino que han de embellecer

convenientemente la expresión, y las de *pensamiento* no perjudicarán por su galanura ó brillantez á las cualidades literarias que señalaremos al tratar del fondo de las composiciones literarias.

Advertencias. Una misma palabra se suele tomar á la vez en sentido propio y figurado, y en este caso se comete el tropo llamado *silepsis*, como cuando decimos: *la conversación de mi amigo es más dulce que la miel.*

Los tropos que se emplean por necesidad y pertenecen al fondo común del idioma, se designan con el nombre de *catácrexis*, palabra que significa *abuso*.

Cuando decimos la *religión de Mahoma*, abusamos de la palabra religión, que significa, según Santo Tomás, aquella virtud moral por medio de la cual damos á Dios el culto debido, como á soberano Señor de todas las cosas.

Antiguamente se usaban los salvados para desecar la tinta de los manuscritos, y, al vaso que contenía aquéllos, se le dió el nombre de *salvadera*, palabra que pudiera haberse sustituido con el de polvera, y, sin embargo, no se ha hecho, por catácrexis.

Por la misma razón decimos *hoja de papel*, *cuerpo del delito*, *pisar la cuerda de la guitarra*, *manejar bien el sable*, *el caballo está herrado de plata*, cuyas expresiones y otras análogas no conviene sustituir, porque nos ahorran el trabajo de inventar otras nuevas, y además han sido sancionadas por el uso, á quien Horacio llamó árbitro, juez y legislador del lenguaje.

IV.—DEL LENGUAJE RÍTMICO

El lenguaje se desenvuelve unas veces con cierta libertad, aunque sujetándose de un modo vago á las leyes del ritmo y de la armonía, y otras consta de frases musicales de una extensión rigurosamente determinada, subordinándose por completo á dichas leyes.

A esta clase de lenguaje le denominamos rítmico, y su estudio corresponde al arte métrica (1).

(1) Algunos autores han considerado al arte métrica como parte de la Gramática, otros dicen que debe incluirse en el tratado de la armonía del lenguaje, los más le consideran como parte

Entiéndese por *arte métrica* un conjunto de reglas relativas al análisis y uso de los elementos musicales del lenguaje con sujeción á una medida determinada, ó al arte que estudia el mecanismo del verso. En su consecuencia, este arte nos enseñará á conocer: 1.º la naturaleza de los elementos musicales del lenguaje (verso); 2.º las especies de verso, y 3.º sus combinaciones.

1.—NATURALEZA DEL VERSO

Los elementos del lenguaje hablado, son las palabras, y para que éstas se consideren como elementos musicales, es preciso que, además de sujetarse á las leyes de la armonía, ya expuestas, lo estén á cierta medida y compás.

Cada una de estas palabras ó combinación de ellas escritas en un renglón métrico, y sujetas á medida ó compás, constituyen lo que se llama un verso.

El *verso*, que recibe también los nombres de *metro*, *pié* ó *bordón*, suele definirse, «una frase melodiosa sujeta á medida determinada,» ó «una porción simétrica de palabras sujetas á cierta medida»; pero explica mejor la naturaleza del verso esta definición: grupo armonioso de sílabas combinadas entre sí, con sujeción á una medida fija y compás rítmico».

Se diferencia de la *versificación* en que ésta es «la artificiosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas sujetas á determinadas dimensiones».

La versificación castellana se llama *rítmica*, ya porque está fundada esencialmente en el *ritmo* (número), ya también porque la *ritma* ó *ríma* es un elemento casi necesario de aquélla.

Según este sistema hay que examinar en todo verso castellano: 1.º su medida y la colocación de los acentos, y 2.º en algunos de ellos la rima, y aun la cesura ó pausa que contribuye mucho á la melodía.

de la elocución poética y no falta quien le coloca por apéndice de la Poética. Me parece preferible incluirle aquí, como perteneciente á la elocución, donde debe estudiarse el lenguaje bajo todos los aspectos que se relacionen con la composición literaria.

A).—De la medida del verso y del acento

Medida.—Medir un verso es examinar si consta ó no del número de sílabas que le correspondan según su clase (1).

El número de sílabas se contará por el de vocales; pero esta regla admite las excepciones siguientes:

1.^a Las dos vocales del diptongo y las tres del triptongo se contarán por una sola sílaba.

2.^a Cuando la última palabra del verso sea esdrújula, se contará una sílaba menos, y cuando sea aguda se contará una sílaba más.

Y 3.^a Siempre que se cometa alguna licencia métrica.

Licencias métricas.—Se llaman así á ciertas infracciones de la ley general de la medida del verso que el uso tiene autorizadas y que reclaman en algunos casos las exigencias del metro ó del oído. Las principales son las siguientes:

Sinalefa.—Esta tiene lugar cuando una palabra termina en vocal y la palabra siguiente empieza por otra vocal ó *h* no aspirada.

EJEMPLOS

Con el suave canto *enterneciese*.—(GARCILASO).

No *aunque holladas vilmente, que en mi ayuda*.—(MELÉNDEZ).

A veces se interpola entre dicha palabra otra monosílaba que consta de una sola vocal, en cuyo caso las tres se cuentan como si fuera una sola, y entonces se dice que hay *sinalefa doble*.

Recibe en su casa *á un hombre*.—(L. MORATÍN).

Sinéresis.—Se comete cuando se reúnen en una misma sílaba dos vocales que pertenecen á dos sílabas distintas.

Me puso la *áurea* cítara en la mano.—(N. MORATÍN).

(1) Se presupone el conocimiento de la Prosodia.

Diéresis.—Consiste en disolver los diptongos, y por lo tanto se cuentan éstos como dos sílabas.

Del Tormes, cuya voz armoniosa.—(L. MORATÍN).

Del popular rüido.—(MELÉNDEZ).

Pecamos ¡ay! y en duros vaivenes.—(GONZÁLEZ CARVAJAL).

Prótesis.—Añade letras al principio de la palabra.

Y en noche oscura sombras *apalpando*.—(EL MISMO).

Epéntesis.—Por la cual se añaden letras en medio de la dicción.

De Pelayo la *corónica*.

Parágoqe.—Que consiste en añadir letras al fin de la palabra.

Al fin de un infelice.

El cielo hubo piedad.—(MELÉNDEZ).

Y se juzga seguro en su altiveza.—(G. CARVAJAL).

Aféresis.—Es una licencia que se comete cuando se quitan letras del principio de una palabra.

Por su *nudez* de frío.

Los *menazantes* gritos.—(MELÉNDEZ).

Sincopa.—Licencia que tiene por objeto suprimir letras en medio de una palabra.

Espirtu varonil del cuarto Carlos.—(JOVELLANOS).

Apócope.—Esta se diferencia de las dos anteriores en que suprime letras al fin de las dicciones.

Entonce el pecho generoso herido.—(MELÉNDEZ).

De *Fili* un tiempo la presencia hermosa.—(JOVELLANOS).

Entiéndase que los poetas prescinden muchas veces de las licencias, y cuando las usan es preciso que lo exija la belleza ó la armonía de la elocución.

Acento.—El acento es otro elemento esencial del verso castellano.

Efectivamente, no toda reunión de ocho sílabas constituye un verso octosílabo, ni la de once un verso endecasílabo; pues además de tener cada verso su correspondiente medida, es necesario que los tiempos fuertes ó débiles, ó sean las sílabas acentuadas y las no acentuadas, se combinen de tal manera, que no destruyan la armonía de la frase. Si variamos el siguiente verso de Figueroa:

Aflója un póco, ó dolor fiéro, aflója.

diciendo

Aflója, un póco aflója, ó fiéro dolor,

ó bien

O fiéro dolor, céde un póco, aflója.

vemos que no hay verso, á pesar de haber empleado el mismo número de sílabas y acentos.

Es regla general que el verso de sílabas pares lleve el acento en las impares y viceversa. Al ocuparnos de cada clase de versos, fijaremos el lugar que corresponde al acento dominante en cada una de ellas.

Debemos advertir que, por licencia, se permiten los versificadores mudar de su lugar el acento, v. gr.: *Eólo*, *ferétro*, *oceáno*, *sincero*, *impio*, etc.

B).—De la rima y cesura

Rima.—Consiste en la igualdad ó semejanza en la terminación de dos ó más dicciones finales de los versos. Se divide en *perfecta* ó *consonancia*, y en *imperfecta* ó *asonancia*.

Cuando desde la vocal acentuada inclusive son iguales todas las letras, la rima se llama perfecta, y cuando las vocales son las mismas, pero distintas las consonantes, se llama imperfecta ó semi-rima.

EJEMPLOS DE VERSOS CONSONANTES

El ancho circo se llena
De multitud clamorosa,

Que atiende á ver en su arena
La sangrienta lid dudosa
Y todo en torno resuena.

(N. MORATÍN).

EJEMPLOS DE VERSOS ASONANTES

¿No ves cómo las gracias
De rosas mil se llenan?
¿No ves cómo las ondas
Del ancho mar inquietas
Aflojan los furoros
Y amigas se serenán?

(VILLEGAS).

La rima es un elemento casi necesario del sistema rítmico; pues careciendo los versos, cuya medida se funda en el número de sílabas, del artificio y de la armonía que tienen los fundados en la cantidad prosódica, apenas se distinguiría la regularidad del ritmo en muchos de aquéllos, si se prescindiese de la consonancia ó de la asonancia.

EJEMPLOS DE VERSOS DEFECTUOSOS POR CARECER DE RIMA

Un cazador poco diestro
Apuntó á una codorniz,
Y saliendo luego el tiro,
Mató á una pobre pollina.

La mejor regla para emplear con acierto la rima ó para leer bien los versos, es tener buen oído, y un verdadero instinto poético, educados con la reflexiva lectura de los buenos poetas; sin embargo, son importantes las siguientes observaciones:

- 1.^a Los consonantes deben ser variados.
- 2.^a No deben prodigarse los consonantes muy vulgares; pero tampoco se buscarán los muy raros y de sonidos ásperos, aunque éstos podrán ser oportunos en composiciones festivas.

Se falta á la primera parte de la regla en estos versos:

Penas tan solo *pasamos*
Desde el día en que *nacemos*,
Pues por más que la *buscamos*,

Nunca la dicha *encontramos*,
Ni jamás la *encontraremos*.

y á la segunda en los siguientes:

Adornado del suelo al *arquitrabe*
El templo miro donde á Dios se *lauda*:
Sale el Obispo, y majestuoso y *grave*
De su traje arrastrar deja la *cauda*.

3.^a No se emplearán seguidos más de tres versos consonantes.

Gonzalo de Berceo acostumbra á emplear un mismo consonante en cada cuatro versos, por ejemplo:

La verdura del prado, la olor de las *flores*,
Las sombras de los árboles de temprados *sabores*,
Refrescáronme todo, é perdí los *sudores*:
Podrie vivir un ome con aquellos *olores*.

4.^a La variedad exige que no se empleen más de cuatro versos que concierten, aun cuando estén interpolados con ellos otros versos de consonante distinto, ni pueden repetirse los mismos consonantes en una composición, sin mediar el suficiente espacio, para quedar borrada la impresión anterior; pero tampoco se colocarán tan lejanos, que debiliten la sensación armoniosa que la rima está destinada á producir.

5.^a Deben evitarse necesariamente los ripios. Llámense así, las palabras que se emplean sólo para dar medida exacta al verso, ó para satisfacer la ley de la rima.

Príncipe, en su fábula titulada *El verso y La prosa* nos ofrece este ejemplo:

EL VERSO.—¿*En mantillas* el Mundo, cuando fiero,
Tras un Sesóstris, abortó un Homero?

LA PROSA.—Ese *fiero* es un ripio.

.....
APOLO.—¿Qué es aquesto? ¿Con gritos sediciosos
Volvéis el cielo á alborotar, facciosos?
Ripio en verdad inexcusable ha sido
El *fiero* por el verso proferido;
Mas bien mirado todo, ¿no le abona
Sólo el saber que cuando á hablar se atreve,
Ni la falta más leve,
Ni el descuido menor se le perdona?

Y 6.^a En las últimas palabras del verso, debe buscarse no solamente la sonoridad, sino que también la importancia ideológica.

Lupercio de Argensola faltó á esta regla en la conclusión del siguiente terceto:

El otro sus riquezas descubiertas
Con llave falsa, ó con violento insulto;
Y déjale al amor sus glorias *ciertas*.

Respecto de la asonancia, observaremos las siguientes reglas:

1.^a Que no se emplee más que un asonante en una misma composición.

2.^a Es un defecto la consonancia en metros asonantes.

3.^a En las voces esdrújulas se atenderá á la vocal acentuada y á la final, prescindiendo de las vocales intermedias.

Y 4.^a Se consideran afines la *e* y la *i*, la *o* y la *u* (1).

Cesura.—Dase este nombre al corte ó pausa que reciben algunos versos en casos determinados.

En orden al uso de la misma, se procurará observar:

1.^o Que la *pausa* dictada por la construcción del verso coincida con la que pide el sentido, ó que á lo menos no le violente ni le interrumpa.

2.^o Que el lugar de la *cesura* se varíe, á fin de dar viveza ó majestad al tono, y así aparezca el verso con más animación ó lentitud.

Y 3.^o Que se evite la monotonía, variando la colocación de la cesura, para que el verso se diversifique por la melodía y cadencia que le corresponda.

Nótese el diverso lugar que ocupa la cesura en los versos siguientes y la ventaja que llevan en melodía los cuatro últimos á los tres primeros, por tener éstos la cesura después de la quinta sílaba, mientras que en aquéllos ocupa diferentes lugares.

¿A dónde incauto | desde la ancha vega
Del claro Tormes | que con onda pura

(1) Veremos comprobadas estas reglas al tratar de los Romances.

Del Otea el valle | fertiliza y riega,
 Dejando ya | á los tímidos pastores
 El humilde rabel, | canta atrevido
 La gloria de las artes | sus primores,
 Y de la patria | el nombre esclarecido?

(MELÉNDEZ).

2.—DE LAS DIFERENTES ESPECIES DE VERSOS

Los versos castellanos se clasifican atendiendo á la naturaleza prosódica de la palabra en que terminan, ó á la analogía que existe entre las terminaciones de dos ó más, ó al número de sílabas de que constan.

En el primer caso, puede ser la última palabra del verso, llana, aguda ó esdrújula, y por este concepto se clasificarán los versos en llanos, agudos ó esdrújulos (1).

Los más comunes son los llanos, y se mezclarán oportunamente con otros, aunque á veces los versificadores hacen gala de lucir su habilidad en emplear solamente versos esdrújulos; pero en este caso, es preciso que aparezcan como fruto del ingenio, y no como rebuscados; v. gr.:

Ello es que hay animales muy científicos
 En curarse con varios específicos,
 Y en conservar su construcción orgánica
 Como hábiles que son en la botánica.

(IRIARTE).

En el segundo caso, se denominan versos rimados en *consonante* ó en *asonante* ó *suelos*.

El verso suelto, llamado también *libre* ó *blanco*, no está sujeto á la ley de la rima; pero no por esto presenta menos dificultades que el rimado, porque la rima oculta los defectos de la armonía y á veces hasta del estilo.

EJEMPLO

A vosotros ¡oh ingenios peregrinos!
 que allá del Tormes en la verde orilla,

(1) Pueden leerse los versos llanos y agudos en los ejemplos de versos ectasílabos, octosílabos y de trece sílabas.

destinados de Apolo honráis la cuna
de las hispáneas musas renacientes:
á tí, ¡oh dulce Batilo! y á vosotros,
sabio Delio y Liseno, digna gloria
y ornamento del pueblo salmantino:
desde la playa del equóreo Betis,
Jovino el Gijonense, os apetece
muy colmada salud...

(JOVELLANOS).

En el tercer caso, ó sea por razón del número de sílabas, se dividen los versos de nuestro idioma en bisílabos, trisílabos... según que constan de dos, tres sílabas, etc. A los de dos sílabas hasta de ocho, se les denomina de *arte menor*, y á los de ocho en adelante, de *arte mayor*. De estas clases nos ocuparemos separadamente.

A).—Versos de arte menor

Los versos *bisílabos* y *trisílabos* constan respectivamente de dos y tres sílabas, y son los más elementales de la versificación castellana, sirviendo para la formación de los demás.

EJEMPLOS

Coman	Limosna
Vaca,	Pedia
Coman	La pobre
Tordos,	María;
Nunca	Limosna
Flacos	Buscaba
Se hacen	Que nadie
Gordos.	Le daba.

(M. A. PRÍNCIPE).

(Id).

En los bisílabos el acento se cargará en la primera sílaba, y en los trisílabos en la segunda, conforme á la regla general, v. gr.: *Frés-cos=Rí-os=Se-mué-ve=La-ná-ve*.

El verso *cuadrísilabo* consta de cuatro sílabas y se compone de dos versos bisílabos ó de un trisílabo y un medio verso. El acento dominante debe cargar en la tercera sílaba.

EJEMPLOS

Leche pura
De la Alcarria
Un lechero
Voceaba.

(PRÍNCIPE).

Y vió luego
Una llama
Que se inflama
Y murió.

(ESPRONCEDA).

El verso *pentasilabo* ó *adónico*, consta de cinco sílabas y puede formarse con un verso bisilabo y otro trisilabo, colocándolos indistintamente. La cuarta sílaba debe estar acentuada.

EJEMPLOS

El que inocente
La vida pasa
No necesita
Morisca lanza,
Fusco ni corvos
Arcos, ni aljaba
Llena de flechas
Envenenadas.

(L. F. MORATÍN).

Ven prometido
Gefe temido,
Ven y triunfante
Lleva delante
Paz y victoria:
Llene tu gloria
De dicha el mundo,
Llega segundo
Legislador.

(ID.)

Todos estos versos se denominan con mucha propiedad *quebrados* ó *piés quebrados*, y se emplean mezclados con otros versos mayores, como veremos al tratar de las estrofas.

Los versos *exasílabos*, llamados también de *redondilla menor*, constan de seis sílabas, y se pueden mezclar los bisílabos, los de tres ó un bisílabo con otro cuadrísilabo, teniendo el acento dominante en la quinta por necesidad y alternando en las cuatro primeras.

EJEMPLOS

Mas ya los poetas
A quienes guiñó
Minerva propicia,
Y Apolo fió
Su citara, eburna
Son blanco desde hoy
De su venenoso
Sangriento furor.

(JOVELLANOS).

Volad á los valles;
Veloces traed
La esencia más pura
Que sus flores den,
Veréis, cefirillos,
Con cuanto placer
Respira su aroma
La flor del Zurguén.

(MELÉNDEZ).

Los versos *eptasilabos* (de siete sílabas) ó *endechas*, tienen necesariamente el acento en la sexta, alternándolo en las cuatro primeras; pero que será más flúido, si se coloca en la segunda y cuarta. En cuanto á su formación puede hacerse anteponiendo la mitad de un verso bisílabo á uno de seis, ó bien un bisílabo, un trisílabo y otro bisílabo, ó ya con un trisílabo y un cuadrílabo ó viceversa.

EJEMPLOS

Tú, que rompiendo el seno
Del alba cristalina,
Te asomas en Oriente
A derramar el día
Por los profundos valles
Y por las altas cimas!

(JOVELLANOS).

Los *octosilabos* ó de *redondilla mayor*, constan de ocho sílabas, y se componen de dos cuadrílabos ó de dos disílabos y un cuadrílabo, el acento debe cargar indispensablemente sobre la séptima, alternando con las seis primeras, pero será más armonioso si se halla en la segunda y cuarta.

Non es de sesudos homes
Ni de infanzones de pro
Facer denuesto á un fidalgo,
Que es tenuto más que vos;
Non los fuertes barraganes
De vuestro ardiz tan feroz
Prueban en homes ancianos
El su juvenil furor;
Non son buenas fechorías
Que los homes de Leon
Fieran en el rostro á un viejo,
Y no el pecho á un infanzón.

(ANÓNIMO).

B).—Versos de arte mayor

El verso *eneasílabo*, ó de nueve sílabas, admite tres formas regulares. La primera consiste en juntar tres versos de á tres sílabas cada uno, la segunda en reunir otros tres, de los cuales se colocará primeramente uno

de cuatro sílabas, luego otro de dos, y por último uno de tres, y la tercera forma, poniendo uno de tres sílabas, después otro de cuatro con esdrújulo, y finalmente otro de dos solas. El acento se encuentra en la octava sílaba, variándole en las otras.

Si querer entender de todo
Es ridícula presunción
Servir solo para una cosa
Suele ser falta no menor.

(T. IRIARTE).

El decasilabo, ó de diez sílabas, para que resulte armonioso, se ha de formar con dos versos de cinco sílabas, ó bien con uno de cuatro y dos de tres. Suele llevar el acento en la novena y también en la tercera y sexta. Como destinado generalmente para los himnos, si falta en alguna de éstas, hay que suplirlo artificialmente.

EJEMPLOS

A las armas valientes astures,
Empuñadlas con nuevo vigor,
Que otra vez el tirano de Europa
El solar de Pelayo insultó.
Ved que fieros sus viles esclavos
Se adelantan del Sella al Nalón,
Y otra vez sus pendones tremolan
Sobre Torres, Naranco y Gozón.

(JOVELLANOS).

La Avutarda mil aves convida,
Por lucirlo con cría tan nueva;
Sus polluellos cada ave se lleva
Y héte aquí la Avutarda lucida.

(T. IRIARTE).

El endecasilabo, ó de once sílabas, llamado también *italiano*, *largo*, *heróico* ó de *soneto*, se compone, ó de tres versitos, ó de cuatro ó de cinco, pudiendo ser todos llanos, ó mezclarse los llanos con los agudos ó esdrújulos.

En el primer caso, se combinarán dos versos de cuatro piés con uno de tres, colocando éste al principio ó al medio del verso, pero jamás al final.

En el segundo, se colocará un verso de cinco piés, y á continuación uno de dos y otro de cuatro, ó viceversa.

Y en el tercero, se une un verso de cinco piés con dos de tres piés cada uno (1).

Debe tener acentuada la sexta sílaba, y, en su defecto, la cuarta y octava juntamente, y, si en este último caso se comete además una pausa ó cesura después de la quinta, resulta el verso llamado *sáfico*, que á la verdad suena en nuestros oídos, como los que se conocen con este nombre en la métrica latina.

EJEMPLO

Dulce vecino-de la verde selva,
Huésped eterno-del abril florido,
Vital aliento-de la madre Vénus,
Céfiro blando.

(VILLEGAS).

El dodecasilabo, al que especialmente se le designa con el nombre de verso de *arte mayor*, consta de dos redondillas menores. El final de la primera redondilla tiene las mismas condiciones del final de verso. Suenan muy bien los versos de arte mayor que tienen acentuadas las sílabas segunda y octava, y es de necesidad que lo esté la quinta.

EJEMPLOS

Bien se mostraba ser madre en el duelo
Que hizo la triste-después que ya vido
El cuerpo en las andas-sangriendo, tendido,
De aquel que criara-con tanto desvelo.

(J. DE MENA).

De frase extranjera el mal pegadizo
Hoy á nuestro idioma gravemente aqueja;
Pero habrá quien piense que no habla castizo,
Si por lo anticuado lo usado no deja.

(T. IRIARTE).

Los versos de *trece* sílabas están compuestos realmente de dos versos de seis y de siete sílabas ó vice-

(1) Véase la octava real.

versa. Si el verso termina en palabra llana, llevará el acento en todas las sílabas pares; pero si acaba en palabra aguda, se colocará en la primera, tercera, sexta, octava y décima.

EJEMPLO

En cierta catedral una campana había
Que solo se tocaba algún solemne día.
Con el más recio son, con pausado compás,
Cuatro golpes ó tres solía dar no más.
Por esto y ser mayor de la ordinaria marca
Celebrada fué siempre en toda la comarca.

(T. IRIARTE).

El verso *alejandrino*, llamado también *francés* ó de *Berceo*, consta en rigor, de dos eptasilabos, y por esta razón, Nicolás Antonio les llamó *endechas dobles*. El final del primer hemistiquio debe considerarse como final de verso.

EJEMPLOS

Daban olor sobeio-las flores bien olientes,
Refrescaban en ome-las caras é las mientes,
Manaban cada canto-fuentes claras corrientes
En verano bien frías-en yvierno calientes.

(G. DE BERCEO).

Palomas de los valles,-prestadme vuestro arrullo,
Prestadme, claras fuentes-vuestro gentil rumor;
Prestadme, amenos bosques-vuestro feliz murmullo
Y cantaré á par vuestro-la gloria del Señor.

(ZORRILLA).

También se han escrito versos de quince, y diez y seis sílabas, pero apenas están en uso, así como los de nueve y trece. Los de diez, doce y catorce son algo más usados y más aún los de cinco, seis y siete, y por último, los más comunes son los de ocho y once.

Al tratar de los diversos géneros literarios, señalaremos la clase de metro que les corresponde.

3.—COMBINACIONES MÉTRICAS

Llamamos combinaciones métricas á toda reunión de versos ligados entre sí con tal orden, que constituyan un período musical.

Se designan también con el nombre genérico de *estrofas*, *estancias* y *coplas*, y antiguamente con el de *trovas*, y reciben además otros nombres específicos, que veremos después.

Dichas combinaciones pueden formarse con versos consonantes de una misma ó de diferente especie, con versos asonantes, uniformes ó variados, y por último, con versos libres solamente ó mezclados con otros que estén sujetos á la ley de la rima. De aquí resultan cinco clases de combinaciones métricas: 1.^a, de versos consonantes de una misma especie: 2.^a, de versos consonantes de diferente especie: 3.^a, de versos uniformes en asonante: 4.^a, de versos variados en asonante, y 5.^a, de versos libres ó mezclados.

A).—Estrofas de versos consonantes de una misma especie

Las estrofas que reciben nombres especiales, pueden formarse con versos de arte menor, generalmente octosílabos, ó con versos endecasílabos. Por lo tanto, estudiaremos estas dos clases con la debida separación.

a).—Estrofas de versos consonantes de arte menor

Pareja.—Llámase así al conjunto de dos versos de una misma especie, pero de arte menor, y que tienen el mismo consonante.

EJEMPLOS

Sin virtud la ciencia humana
Es caña frágil y vana.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

Dios al bravo mar enfrena
Con muro de leve arena.

(ID.)

Tercerilla.—Es la reunión de tres versos octosílabos ó de menor número de sílabas, que riman entre sí el primero y tercero, quedando sin rimar el segundo, ó bien dejando libre el primer verso y formando los otros dos una pareja.

EJEMPLOS

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.

(T. IRIARTE).

Cuando se emplea la primera combinación en un poema, el segundo verso rima con los impares de la tercerilla inmediata, y así sucesivamente.

Cuartilla.—Recibe también el nombre de *redondilla* y consta de cuatro versos que riman ordinariamente el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, y otras veces los dos pares y los dos impares. No debe confundirse con la cuarteta.

EJEMPLOS

Un médico en una calle
El santo suelo besó,
Es decir, que se cayó
De su mula alta de talle.

(IGLESIAS DE LA CASA).

Yo creo, respondió el oso,
Que me haces poco favor,
¿Pues qué, mi aire no es garboso?
¿No hago el paso con primor?

(T. IRIARTE).

Quintilla.—Es una combinación de cinco versos octosílabos, en la cual tres hacen consonancia entre sí, y los dos restantes también conciertan, pero con rima diferente de los anteriores, alternando los consonantes al gusto del versificador.

EJEMPLOS

Hojas del árbol caídas
 Juguete del viento son:
 Las ilusiones perdidas
 Son hojas ¡ay! desprendidas
 Del árbol del corazón.

(ESPRONCEDA).

La confusa vocería
 Que en tal instante se oyó
 Fué tanta, que parecía
 Que honda mina reventó
 O el monte y valle se hundía.

(N. MORATÍN).

Sextilla.—Consta de seis versos octosilábicos con tres consonancias distintas, una para los versos primero y segundo, otra para el cuarto y el quinto y otra para el tercero y el sexto. Cuando sólo admite dos consonancias ó se compone de una redondilla cruzada y termina con una pareja, es poco armoniosa.

EJEMPLO

¿Qué tenéis, hermanos míos?
 ¡Los ojos traéis sombríos
 Como cirios funerales!
 ¡De la faja á los dobleces
 Han asomado tres veces
 Las hojas de los puñales!

(ZORRILLA).

Es metro poco usado.

Octavilla.—Es una combinación de ocho versos de arte menor, cuyos cuarto y octavo han de rimar precisamente en voz aguda, consonantando los demás al arbitrio del poeta.

EJEMPLO

El cuadro divino
 La paz, la ventura,
 Perfumes, frescura
 Y luz celestial,
 De aquel peregrino
 País torna pura

Al rey granadino
La calma vital.

(ZORRILLA).

Recibe el nombre de *octava* cuando se compone de versos octosilabos.

EJEMPLO

Y vió que un 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.

(ZORRILLA).

Décima y también *espinela*, por atribuirse su invención á Vicente Espinel, es un metro de diez versos octosilabos, que riman el 1.º con el 4.º y 5.º, y el 6.º con el 7.º y 10.º, formando el 2.º y 3.º, y el 8.º y 9.º parejas. También pueden combinarse el 1.º con el 4.º y 5.º, el 2.º con el 3.º, el 6.º con el 7.º y 10.º, y el 8.º con el 9.º

EJEMPLOS

¿A qué luz examinaste,
Gran Vernet, la noche oscura,
Que en tu famosa pintura
Tan al vivo la copiaste?
Si de noche la pintaste,
¿Qué luz tu pincel guió?
Si de día, no sé yo
Cómo tanta oscuridad,
Juzgándola realidad
Su luz no la dispó.

(FR. DIEGO GONZÁLEZ).

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.

(FR. LUIS DE LEON).

Sonetillo.—Es una combinación que consta de catorce versos octosilabos, distribuidos en dos cuartillas y dos tercerillas. En las cuartillas se emplea la misma rima, y en las tercerillas la consonancia queda al arbitrio del poeta. Cuando éste no ha podido condensar bien su pensamiento en los catorce versos, se permite añadir otros dos ó más, y á estos versos últimos se les conoce con el nombre de *estrambote*.

EJEMPLO

En cierta ocasión un cuero
 Lleno de aceite llevaba
 Un borrico, que ayudaba
 En su oficio á un aceitero.
 A paso un poco ligero
 De noche en su cuadra entraba
 Y de una puerta en la aldaba
 Se dió el porrazo más fiero.
 ¡Ay! clamó: ¿no es cosa dura
 Que tanto aceite acarree
 Y tenga la cuadra oscura?
 Me temo que se mosquee
 De este cuento quien procura
 Juntar libros que no lee.
 ¿Se mosquea? Bien está,
 Pero este tal ¿por ventura
 Mis fábulas leerá?

(T. IRIARTE).

b).—Estrofas de versos endecasílabos en consonante

Pareado.—El conjunto de dos versos endecasílabos y consonantes, constituyen un pareado, metro de suyo monotonó, y por esta razón no se debe emplear solo, y sí combinado con otros.

EJEMPLOS

El más áspero bien de la fortuna,
 Es no haberla tenido vez alguna.

(ERCILLA).

Sólo los campos fértiles de España
Ninguna cosa tienen por extraña.

(VALBUENA).

Terceto.—Consta esta combinación métrica de tres versos endecasílabos y admite en la consonancia toda la variedad posible. Cuando se emplea en alguna composición más de un terceto, entonces riman el primero con el tercero, el segundo con el primero y tercero del inmediato, y así sucesivamente, terminando con un cuarteto.

EJEMPLOS

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

(RIOJA).

Juntas las aguas del Tison y el Oja
Forman un ancha y venturosa vega,
Do con la industria la abundancia aloja.
Y allí con rica profusión allega
Mieses y viñas, y árboles y prados
Cuanto el raudal fertilizante riega.

(JOVELLANOS).

Cuarteto.—Con este nombre se designa á la reunión de cuatro versos endecasílabos, que riman bien los dos del medio y los dos de los extremos, bien el primero y el tercero, y el segundo y cuarto, y en este último caso se llama *serventesio* (1).

Quinteto.—Consta de cinco versos endecasílabos y admite las mismas combinaciones que la *quintilla*.

EJEMPLO

¡Miserable pueblo de Judá! en tus ojos
Tu avaricia febril puso una venda,
Y Dios te ha condenado en sus enojos
A vender de tu herencia los despojos,
De lugar en lugar, de tienda en tienda.

(ZORRILLA).

(1) Véanse los cuartetos en los ejemplos de la *sextina* y del *soneto*.

Sextina.—Esta combinación métrica, llamada por Rengifo sexta rima, se compone de un serventesio y un pareado.

EJEMPLOS

Todo era paz: aún no nacido habían
A turbar la quietud los mónstruos fieros
De ambición y política, escondían
Los montes no labrados los aceros
Y aquel siglo inocente con decoro,
Por no le conocer, se llamó de oro.

(N. MORATÍN).

Desde su charco una parlera rana
Oyó cacarear á una gallina.
Vaya (le dijo), no creyera, hermana,
Que fueras tan incómoda vecina.
Y con toda esa bulla, ¿qué hay de nuevo?
Nada, sino anunciar que pongo un huevo.

(IRIARTE).

Octava real.—Llámase así á la reunión de ocho versos endecasílabos, de los cuales el 1.º, 3.º y 5.º riman entre sí, el 2.º, 4.º y 6.º también, pero con diferente consonancia de los anteriores, y los dos últimos forman un pareado.

EJEMPLO

Ya la rosada Aurora comenzaba
Las nubes á bordar de mil labores,
Y á la usada labranza despertaba
La miserable gente y labradores;
Ya á los marchitos campos restauraba
La frescura perdida y sus colores,
Aclarando aquel valle la luz nueva,
Cuando Caupolicán viene á la prueba.

(ERCILLA).

Se conoce igualmente con los nombres de *octava rima* ó *heróica*.

Copla de arte mayor.—Es una octava compuesta de versos de arte mayor que conciertan el 1.º, 4.º, 5.º y 8.º, el 2.º con el 3.º y el 6.º con el 7.º

EJEMPLO

Bien se mostraba ser madre en el duelo,
 Que hizo la triste después que ya vido
 El cuerpo en las andas sangriento, tendido,
 De aquel que criara con tanto desvelo:
 Ofende con dichos crueles al cielo,
 Con nuevos dolores su flaca salud,
 Y tantas angustias roban su virtud
 Que cae la triste muerta por el suelo.

(JUAN DE MENA).

Iriarte nos ofrece otra combinación en su fábula *El retrato de Golilla*.

Soneto.—Considerado el soneto como combinación métrica, es la reunión de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos: en los cuartetos los consonantes guardan el mismo orden que en la copla de arte mayor, y los tercetos les combina el poeta á su arbitrio, si bien son más sonoros los que llevan solamente dos consonantes.

EJEMPLO

Un soneto me manda hacer Violante,
 Y 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 pié 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.

(L. DE VEGA).

En los asuntos festivos puede añadirse un *estrambote*.

B).—Estrofas de versos consonantes de diferente especie

Coplas de pié quebrado son unas estancias, en que se combinan algunos versos octosílabos con sus correspondientes hemistiquios al arbitrio del poeta.

EJEMPLO

No mirando á nuestro daño
 Corremos á rienda suelta
 Sin parar:
 Desde que vemos el engaño,
 Y queremos dar la vuelta
 No hay lugar.

(J. MANRIQUE).

Estrofas líricas.—Estas se conocen generalmente con el nombre de *liras*, y son combinaciones de cuatro, cinco, seis ó más versos endecasílabos y eptasílabos enlazados al arbitrio del poeta.

EJEMPLOS

Do quiera que los ojos
 Inquieto torno en cuidadoso anhelo,
 Allí, gran Dios, presente
 Atónito mi espíritu se siente.

(MELÉNDEZ).

Mil gracias derramando,
 Pasó por estos sotos con presura,
 Y yéndolos mirando
 Con sola su figura
 Vestidos los dejó de su hermosura.

(SAN JUAN DE LA CRUZ).

¿A dónde estoy? ¿qué fuego
 Es este que mi pecho y mente inflama?
 ¿Quién atiza esta llama
 Que turba mi razón y mi sosiego?
 ¿Qué espíritu halagüeño
 Mi musa arranca del pesado sueño?

(JOVELLANOS).

Cantemos al Señor que en la llanura
 Venció del ancho mar al Trace 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.

(HERRERÁ).

Silva.—Es una estrofa compuesta de versos endecasílabos con sus quebrados de siete sílabas, consonando al arbitrio del poeta, y pudiendo quedar suelto algún verso intermedio.

EJEMPLO

Pura, encendida rosa,
Émula de la llama
Que sale con el día,
¿Cómo naces tan llena de alegría,
Si sabes que la edad que te da el cielo
Es apenas un breve y veloz vuelo?
Y no valdrán las puntas de tu rama,
Ni tu púrpura hermosa
A detener un punto
La ejecución del hado presurosa.
El mismo cerco alado
Que estoy viendo riente,
Ya temo amortiguado,
Presto despojo de la llama ardiente.

(RIOJA).

C).—Estrofas uniformes en asonante

Cuarteta.—Es una combinación de cuatro versos octosílabos con asonancia en los pares.

EJEMPLO

Hipócrita Mongibelo,
Nieve ostentas, fuego escondes:
¿Qué harán los humanos pechos,
Si saben fingir los montes?

(CALDERÓN).

Romance.—Generalmente se conoce con el nombre de *romance* á una reunión de versos de la misma especie, cuyos versos pares tienen un solo asonante; pero con especialidad se llama romance, cuando dichos versos son octosílabos. Si en vez de éstos se emplean versos endecasílabos, se denomina romance *heróico*, así

como á los formados con versos de menos de ocho sílabas, les llamamos *romancillos* ó *endechas*.

EJEMPLO DE ROMANCE

Fablando estaba en el claustro
De San Pedro de Cardeña
El buen rey Alfonso al Cid
Después de misa, una fiesta.
Trataban de las conquistas
De las mal perdidas tierras
Por pecados de Rodrigo,
Que amor disculpa y condena.
Propuso el buen Rey al Cid
El ir á ganar á Cuenca,
Y Rodrigo mesurado
Le dice de esta manera:
.....

(ROMANCERO DEL CID).

EJEMPLO DE ROMANCE HERÓICO

¡Y qué! porque obstinado en su porfia
Las súplicas de un pueblo desatienda,
Y á la voz requerido de un monarca
Su mandato supremo no obedezca,
¿Habremos de sufrir que por más tiempo
Dure el dolor y la inquietud de Tebas,
Y que una hora, un momento, el parricida
Oculto y sin castigo permanezca?
No: la virtud, la religión, las leyes,
La voz de las deidades se lo ordenan;
Y se lo manda un rey, que aunque clemente,
Insultos á su trono no tolera.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

D).—Estrofas variadas en asonante

Endechas reales.—Las endechas reales constan de cuatro versos; los tres primeros de siete sílabas y el último endecasílabo, pudiendo también ser dos endecasílabos, en cuyo caso se interpolarán con los de siete. Se observará rigurosamente la asonancia en los pares, y quedarán libres los impares.

EJEMPLOS

¡Aplaca, Rey augusto, Aplaca ya tus manes Y escucha de tus hijos Las tristes voces y sentidos ayes!	La máxima es trillada Mas repetirse debe: No escriba quien no sepa Unir la utilidad con el deleite.
--	--

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

(IRIARTE).

Septinas.—Se constituye este metro con siete versos asonantados, pero de diferente número de sílabas, ó sea, combinándose los de siete con los de cinco. Es poco usado en literatura; pero le mencionamos aquí por ser la letra de las danzas, llamadas vulgarmente *seguidillas, rondeñas, oles, malagueñas*, etc. Las seguidillas *gitanas*, sólo tienen cuatro versos.

EJEMPLOS

Pasando por un pueblo De la montaña, Dos caballeros mozos Buscan posada. De dos vecinos Reciben mil ofertas Los dos amigos.	Madrecita mía, Yo no sé por dónde Al espejito, donde me miraba, Se le fué el azogue.
---	---

(IRIARTE).

El vivir muchos años
Todos pretenden,
Pero pasar por viejo
Ninguno quiere:
Y esto es lo propio
Que querer lucir mucho
Gastando poco.

E).—Estrofas en versos libres y mezclados

Versos libres.—El verso libre se emplea unas veces en estrofas, que constan de un número determinado de versos, ó se combinan éstos de tres en tres, agregando otro de cinco ó siete sílabas, ó bien se reúnen varios versos de la misma especie formando un período musical.

EJEMPLOS

Y allí sus dogmas y cruentos ritos,
Y allí sus leyes y moral nefanda,
Y allí su infanda deleznable gloria
Serán sumidos.

(JOVELLANOS).

Astro segundo de la ardiente esfera,
 Que en el espacio de la noche fría
 Suples la ausencia del radiante hermano
 Fúlgida Luna.

(JOVELLANOS).

Madre piadosa que el lamento humano
 Calma, y el brazo vengador suspende
 Cuando al castigo se levanta y tiembla
 De su amago el Olimpo.

(L. F. DE MORATÍN).

Allá se avenga el mar, allá se avengan
 Los mal regidos súbditos del fiero
 Eolo, con soberbios navegantes
 Que su furor desprecian.

(EL BR. FRANCISCO DE LA TORRE).

D. Leandro Fernández de Moratín, combina así el verso libre en la primera estrofa de su *epistola* á Jovellanos:

Sí, la pura amistad, que en dulce nudo
 Nuestras almas unió, durable existe,
 Jovino ilustre; y ni la ausencia larga,
 Ni la distancia, ni interpuestos montes,
 Y proceloso mar que suena ronco,
 De mi memoria apartarán tu idea.

Se ha de cuidar en esta clase de combinaciones que no haya seguidos, ni muy inmediatos dos versos asonantados, ni mucho menos terminados en consonante, y también que dentro del verso no se coloquen palabras de sonidos idénticos ó muy parecidos á los del precedente.

Versos mezclados.—Los poetas, dejándose llevar de su imaginación, pero sujetándose siempre á las leyes de la armonía y á las exigencias del asunto, han introducido otras muchas clases de combinaciones métricas, mezclando los versos llanos, con los agudos y esdrújulos, y los libres con los rimados. De todas estas estrofas sólo una tiene nombre especial, y es la *redondela*.

Redondela.—Es una estrofa de cuatro versos ya octosílabos, ya endecasílabos, ó bien dos de cada una de estas clases, de los cuales los pares riman entre sí y los impares quedan libres.

EJEMPLO

Tendiendo sus blancos paños
Sobre el florido ribete
Que guarnece la una orilla
Del frisado Guadalete.

(GÓNGORA).

V.—DE LAS DIVERSAS CLASES DEL ESTILO

De la definición que hemos dado del estilo, se infiere que debe comprender diferentes especies; porque, así como las formas de los cuerpos son múltiples é innumerables, así también deben serlo las diferentes maneras de concebir y expresar peculiares de cada escritor, según su genio, costumbres, estudios, nacionalidad, asunto de sus composiciones y demás circunstancias; puesto que cuanto rodea al hombre influye en su modo de sentir, pensar y hablar; por cuya razón dijo Quintiliano: *In oratione vero, si species intueri velis, totidem pene reperias ingeniorum, quot corporum formas* (L. XII, 10).

Es, pues, muy difícil hacer una exacta clasificación del estilo; sin embargo, los antiguos retóricos, atendiendo á la magnitud de las cosas, calificaron éstas en pequeñas, medianas y grandes, y denominaron *sumiso*, *mediano* ó *medio* y *grande* al estilo propio, para hablar respectivamente de cada una de ellas.

Cierto que aquéllos preceptistas limitaban la Retórica á la Oratoria, y lo verdadero, lo útil y lo bueno no pueden considerarse como cosas pequeñas; pero teniendo en cuenta que la pequeñez no se refería á las cosas en sí mismas, sino á la manera especial de tratarlas, resulta aceptable la división propuesta.

Observaron igualmente que el orador podía proponerse el *instruir*, *agradar* y *conmover*, deduciendo que el estilo más propio para lograr tales fines era respectivamente el *simple*, el *adornado* y el *grande*; y, por tanto, la conveniencia del estilo con el asunto y el fin de la obra, sirvieron de fundamento á la división enunciada, sin desconocer que existían otras clases intermedias (*intervalla*).

A pesar de que los modernos no limitan la Retórica á la Oratoria, es admisible aquella división, por ser aplicable á los demás géneros literarios, incluso los poéticos, en los cuales cabe la instrucción, el deleite y la moción de afectos, aunque de un modo diferente.

En su consecuencia, y sin desconocer los inconvenientes de la referida clasificación, la aceptamos, sin perjuicio de admitir otras, fundadas en diversos principios.

Así dividiremos el estilo por el *género*, en oratorio, epistolar, histórico, lírico, épico y dramático: por el *tono* del escrito, en sério, jocoso ó burlesco, satírico y humorístico: por la *estructura del lenguaje* en cortado, periódico, conciso, abundante y sentencioso: por *el país donde se usa*, en lacónico, ático, asiático, rodio, afrancesado... por *el escritor* en homérico, pindárico, demostino, ciceroniano, cervántico, gongorino..... (1).

1.—DEL ESTILO SIMPLE

Recibe también los nombres de *sumiso, ténue, sencillo, llano, terso y limpio*.

Consiste la *simplicidad del estilo* en expresar los conceptos con la mayor claridad posible, esmerada corrección, frase corriente y desembarazada, sin formar períodos numerosos y en admitir algún adorno, hermanado con la solidez de los raciocinios. Admite, por consiguiente, todas las gracias de la simple naturaleza, pero rechaza los rasgos brillantes y cuanto puede contribuir á la pompa de la dicción (2).

Aunque á primera vista parece la clase de estilo más fácil, es, sin embargo, la más difícil, porque ni las flores retóricas pueden encubrir la falsedad de los pensamientos, y la falta de solidez en los raciocinios, ni la

(1) Aunque al tratar de cada género señalaremos el estilo que le corresponde, no obstante, indicaremos algunos autores ó citaremos algunos pasajes al definir los estilos más usuales ó importantes.

(2) Cuando algunos autores dicen que ha de aparecer *natural*, no se expresan bien: porque esta cualidad es común á todos los estilos.

vehemencia de la pasión ocultar otros defectos, que en el estilo vehemente pasarían desapercibidos. De suerte, que para despertar el interés, debe ser muy importante el fondo de la obra.

No debe confundirse el estilo sencillo con el *familiar*, porque éste supone llaneza y confianza en las personas á quienes nos dirigimos, y por lo mismo, es propio de las conversaciones y de las cartas entre amigos. Además puede ser muy figurado y entonces excluye la sencillez.

Tampoco debe confundirse con el *fácil*, porque éste denota *mucha naturalidad*, ni tampoco con el *candoroso*, que es un efecto de la sencillez del ánimo, y mucho menos con el *árido*, que rechaza todo adorno.

El estilo *árido*, aplicado á objetos de gran importancia, se llama *austero* ó *grave*.

Son defectuosos el estilo *vulgar*, que supone *ignorancia*, y el *desaliñado* que comete descuidos é incorrecciones; procedentes ambos de no comprender bien la naturaleza del estilo sencillo.

Como modelos de estilo sencillo pueden proponerse las cartas de Cicerón, de Hernando del Pulgar y de Santa Teresa; las fábulas de Fedro y Samaniego; las bucólicas de Virgilio; las catequesis del Crisóstomo y de San Agustín; el *Diálogo sobre la dignidad humana*, por Pérez de Oliva, y *El libre ejercicio de las artes*, por Jovellanos.

-2.—DEL ESTILO MEDIO

Se le denomina así, porque ocupa un término medio entre los otros dos; *temperado* ó *atemperado*, porque se aparta la sencillez del sumiso y se acerca á la elevación del sublime, y *florido* porque admite todas las galas de la locución, aspirando principalmente á conseguir el deleite; pero como el exceso en los adornos sería un defecto que, lejos de acrecentar la hermosura, la ocultaría ó desfiguraría, es preciso que haya una elección acertada en el uso de las galas de la locución, y de aquí el que sea más propia la denominación de estilo *elegante*.

Se conceptúa *elegante* (de *eligo*, elegir) aquel estilo, en el cual los pensamientos son bellos, graciosos, inge-

niosos, finos y delicados, y se expresan con toda la riqueza del lenguaje figurado en cláusulas llenas de armonía. Cervantes se distingue por la elegancia.

La *belleza* la hemos definido ya. La *gracia* consiste en producir una apacible y grata sonrisa y la *delicadeza* en excitar una emoción dulce y tranquila: es, por decirlo así, la *finura* del sentimiento. Cuando la *finura* no se refiere al orden sensible, sino al intelectual, se llama de pensamiento y consiste en presentarle medio oculto; pero dejando que el lector le penetre con facilidad. La *agudeza* de *ingenio* descubre relaciones muy lejanas entre los objetos, y que no están al alcance de todos; pero se ha de cuidar que no degeneren en sutileza.

EJEMPLO DE ESTILO BELLO

Los dos lazados en sabroso nudo
Pisaban inespertos los verjeles
Del aromoso Edén. So el pié 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!

(REINOSO).

EJEMPLO DE ESTILO GRACIOSO

Debajo de aquel árbol
De ramas bulliciosas,
Donde las auras suenan,
Donde el favonio sopla,
Donde sabrosos trinos
El ruiseñor entona,
Y entre guirnaldas ríe
La fuente sonora;
La mesa, oh Nise, pónme
Sobre las frescas rosas;
Y de sabroso vino
Llena, llena la copa;
Y bebamos alegres
Brindando en sed beoda
Sin penas, sin cuidados,
Sin sustos, sin congojas.
Y deja que en la corte,
Los grandes, en buen hora,
De adulación servidos
Con mil cuidados coman.

(IGLESIAS DE LA CASA).

EJEMPLO DEL ESTILO DELICADO

Y como en la hermosa
 Flor de los labios se halló, atrevida
 La picó, sacó miel, fuese volando.

(L. MARTÍN).

EJEMPLO DEL ESTILO FINO É INGENIOSO

*Terrarum dominum proprius videt ille, tuoque
 Terretur vultu Barbarus et fruitur.*

(MORT).

El estilo florido se denomina *brillante*, si los adornos, tanto de ingenio, como de dicción, se emplean con abundancia; pero si se emplean con profusión, será censurable, y mayormente, si en vez de adornos de mérito, son como el vano oropel, cuyo efecto es deslumbrar al vulgo.

Es florido, el del siguiente pasaje:

En fin, soberana Princesa, del oceano inmenso de vuestra hermosura, salieron como arroyos la hermosura y belleza de todas las criaturas. El mar aprendió á encrespar y ensortijar sus olas, y ondear sus cristales, de los cabellos de oro de vuestra cabeza, que encrespados ondeaban sobre los hombros y cuello de marfil. Las fuentes cristalinas y sus claros remansos aprendieron quietud y sosiego de la serenidad de vuestra hermosa frente y apacible semblante.

(P. VILLEGAS).

También es defectuoso el estilo *afectado* porque revela los esfuerzos del escritor en aparecer elegante, ingenioso ó delicado.

3.—DEL ESTILO ELEVADO

Suele llamarse también *grande* y *majestuoso*, generalmente considerado, y diversificándole, *patético* y *sublime*.

Estas últimas denominaciones tienen de común el carácter elevado; pero las separan marcadas diferencias, como vamos á ver.

Patético.—Es aquel estilo en que predomina la mo-

ción de afectos, ya duices y sosegados, ya enérgicos y fogosos. Es el lenguaje de las pasiones. Recibe los nombres de *tierno*, *melancólico* y *lastimoso*, cuando excita la ternura, la melancolía ó mueve á lástima.

Si está animado de un calor suave que comunica movimiento y animación se llama *vivo*.

Modelos de estilo patético: Job, Jeremías en sus Lamentaciones, y David en sus Salmos elegiacos. Cicerón en la peroración de la oración *Pro Milone*. San Gregorio Niseno en la oración fúnebre de Pulcheria. Bossuet en la de Enriqueta de Orleans, Fray Luis de Granada en sus Meditaciones para los siete días de la semana en la noche, y Meléndez Valdés en la *Acusación fiscal* contra D.^a María Vicenta Mendieta y D. Santiago San Juan.

Vehemente, de *veho* (arrastrar), será el estilo que se precipita con ímpetu al reiterado impulso de la pasión y rapidez de las ideas, que se agolpan en el espíritu, luchando por desbordarse al exterior. Quintiliano le compara á un torrente que arrebatara las piedras y las rocas.

En la oración *Pro Milone*, del orador romano, puede apreciarse en el pasaje que empieza *Polluerat scelere...*

El *enérgico*, y también *nervioso*, produce en el ánimo una impresión viva y fuerte, de tal manera, que parezca que los conceptos han de quedar esculpidos para siempre en la memoria con pinceladas valientes y fuertes.

Por el contrario, cuando el estilo carece de movimientos afectuosos, se llama *frío*, y cuando ni fija nuestra atención, ni deja en el ánimo impresión alguna, se le denomina *flojo*, *débil* y *lánguido*. Ultimamente, si por la carencia de movimiento ó fuerza y por la pesadez de la dicción llega á producir cansancio ó sueño, se denomina *soporífero*.

Sublime.—*La sublimidad es la superabundancia del ser desproporcionado á la potencia que le contempla* (1).

Está en los objetos, propiamente hablando; pero como éstos no aparecerán con tal cualidad, si no acertamos á presentarles como ellos son, de aquí nace la denominación de estilo *sublime*.

(1) Véanse las *Nociones de Caleotécnica*, al fin de la obra.

Sus caracteres son la sencillez, la concisión y la fuerza. Excluye, por tanto, los adornos brillantes, la redundancia en las expresiones, y cuanto debilite la admiración, la veneración y el terror.

Como el sublime no puede prolongarse mucho en un escrito, en rigor no puede calificarse éste de sublime, y más bien que estilo, debería apellidarse *pensamiento* ó *rasgo sublime*. Por otra parte, la dificultad de la materia, nos obliga á explicarla con algunos ejemplos:

In principio creavit Deus coelum et terram. Terra autem erat inanis et vacua; et tenebrae erant super faciem abyssi: et Spiritus Dei ferebatur super aquas. Dixit Deus: fiat lux. Et facta est lux.

(GENES. C. I., v. 1).

Ego sum, qui sum.

(EXOD. III, 14.)

Subió humo en la ira de él, y salió fuego ardiendo de su rostro.—Inclinó los cielos y descendió, y obscuridad debajo de sus piés.—Y subió sobre querubines y voló: voló sobre las alas de los vientos.—(Psalmo XVII.)

¿Dónde estabas, cuando yo echaba los cimientos de la tierra? házmelo saber, si tienes inteligencia.—¿Quién echó las medidas de ellas, si lo sabes? ¿ó quién extendió sobre ella la cuerda?—¿Sobre qué están apoyadas sus basas? ¿ó quién asentó su piedra angular?—Cuando me alababan á una los astros de la mañana, y se regocijaban todos los hijos de Dios?—(Job., cap. XXXVIII.)

¡Solo Dios es grande, hermanos míos!

(Masillon, oración fúnebre de LUIS XIV.)

La malicia del demonio se iba extendiendo al compás de los siglos.

(P. MÁRQUEZ).

Ved cómo se inclinan los cielos para presenciar la reconciliación del padre con el hijo.

(CHILLER).

Los cielos, que se cubrieron de luto, resplandecieron viéndole salir del sepulcro vencedor. Descendió el noble triunfador á los infiernos, vestido de claridad y fortaleza; luego, aquella eternal noche resplandeció, y el estruendo de los que lamentaban cesó, y toda aquella tierra de atormentadores tembló con la bajada del

Salvador. Allí se turbaron los poderosos de Moab, y pasmáronse los moradores de Canaán.

(FR. L. DE GRANADA).

Todo lo que del mundo vemos no es más que un punto imperceptible en el inmenso seno de la naturaleza; ninguna idea se acerca á la extensión de sus espacios; por mucho que abultásemos nuestros conceptos, no produciríamos más que átomos en comparación de la realidad de las cosas; es una esfera sin límites, cuyo centro se halla en todas partes, y la circunferencia en ninguna.

(PASCAL).

Y entre las nubes mueve
Su carro Dios, ligero y reluciente,
Y horrible son conmueve;
Relumbra fuego ardiente,
Treme la tierra, humíllase la gente.

(FR. L. DE LEON).

La tierra sobre asientos duraderos
mantienes de continuo;
Los mares la cubrían de primero
por cima los collados;
Mas sonó de tu voz el trueno fiero
Y huyeron espantados;
Y luego los subidos montes crecen,
y humíllanse los valles:
Si ya entre sí hinchados se embravecen;
no pasarán las calles
Los mares, que les distes y los linderos;
ni anegarán las tierras.

(IDEM).

Oid. Si el gran Tonante
De enojo en el instante
Con un diluvio sin igual castiga
A la manchada tierra,
Luego las iras del furor mitiga,
Las negras nubes á prisión reduce
Y á su trono de nuevo al sol conduce.

(TRADUCCIÓN DE PÍNDARO. ODA IX).

El estilo *magnífico, majestuoso, pomposo ó altisono*, es también de carácter elevado; pero se diferencia de los anteriores en que la elevación del pensamiento y la es-

plendidez de las imágenes guarda consonancia con la pompa de la frase y la rotundidad del período.

EJEMPLO

Cual el ave de Jove, que saliendo
 Inexperta del nido, en la vacía
 Región desplegar osa
 Las alas voladoras, no sabiendo
 La fuerza que le guía;
 Y ora vaga atrevida, ora medrosa,
 Ora más orgullosa
 Sobre las altas cimas se levanta;
 Tronar siente á sus piés la nube obscura;
 Y el rayo abrasador ya no la espanta,
 Al cielo remontándose segura;
 Entonce el pecho generoso, herido
 De miedo y alborozo, ufano late;
 Riza su cuello el viento,
 Que en cambiantes de luz brilla encendido;
 El ojo audaz combate
 Derecho al claro sol, le mira atento;
 Y en su heróico ardimiento,
 La vista vuelve, á contemplar se para
 La baja tierra, y con acentos graves
 Su triunfo engrandeciendo, se declara
 Reina del vago viento y de las aves.
 Yo así saliendo de mi humilde suelo
 En día tan alegre y venturoso,
 A gloria no esperada,
 Dudo, temo, me inflamo, y alzo el vuelo
 Do el afán generoso
 Al premio corre y palma afortunada.

(MELÉNDEZ VALDÉS).

Empero, cuando existe pugna entre la magnificencia de la elocución y la pequeñez del asunto, el estilo se llama *hinchado*.

4.—DE OTRAS ESPECIES DE ESTILO

Dejamos dicho que por razón del *género literario*, el estilo se divide en *oratorio*, *epistolar*, *histórico*, *lírico* y *dramático*, etc., y fácilmente se comprende que con estas denominaciones significamos el peculiar de la oratoria, etc.

Teniendo en cuenta el *tono*, hemos admitido las clases siguientes:

El *serio* presenta el pensamiento con natural gravedad.

En el *jocoso* ó *burlesco* el escritor nos presenta con gracia y buen humor el lado risible de las cosas y acciones humanas, pero sin lastimar la honestidad y el buen gusto. Por lo mismo debe cuidarse que no degeneren en *chocarrero*, *bufón* y *grosero*. Quevedo es escritor jocoso.

El *satírico* tiene por objeto la burla ó censura de los defectos y vicios de los hombres, empleando un tono jocoso, acre ó mordaz. Debe inspirar horror al delito y compasión al delincuente.

El citado Quevedo, con Eurípides, Luciano, Apuleyo, Cervantes pueden servir de modelos. Léanse las sátiras de Moratín, Jovellanos y de otros que citaremos al ocuparnos del *poema satírico*.

El *humorístico* resulta de la mezcla de los sentimientos más opuestos, apareciendo juntos lo patético y lo irónico, lo poético y lo prosáico, la risa y el pesar.

Caracteriza los escritos de Larra y Espronceda.

Por la *estructura del lenguaje* le hemos dividido en *cortado*, *periódico*, *abundante*, *difuso* y *sentencioso*.

Estilo *cortado* es aquel que consta de proposiciones breves, independientes y todas completas en su línea, y conviene á los asuntos alegres y fáciles; pero llevado al extremo, hace la composición muy rígida y poco armoniosa.

Saavedra Fajardo y Santa Teresa le emplean con acierto.

Periódico es aquel que usa de cláusulas periódicas ó periodos.

El *conciso* expresa muchas ideas con pocas palabras. No debe confundirse con el *lacónico*, porque el laconismo se opone á la extensión material del discurso, mas no la concisión.

El *abundante* ó *copioso* consiste en desenvolver completamente los pensamientos, presentándoles bajo diferentes aspectos, para su mejor inteligencia. Algunos le llaman *difuso*; pero la difusión es un defecto, en vez de

una buena cualidad, porque emplea muchas palabras para expresar pocas ideas.

Por *sentencioso*, entienden comúnmente los retóricos, al que abunda en reflexiones profundas ó sentencias propiamente dichas; pero también suele designarse con este nombre al abuso de las sentencias. Algunos autores le han denominado *biblico*, por usarse en algunos libros de la *Santa Biblia*, pero es inexacta dicha denominación.

MODELOS

De estilo *cortado*, Saavedra Fajardo: del *periódico*, Cicerón y Granada: del *conciso*, Persio y Tácito: del *copioso*, Tito Livio y Cicerón, y del *sentencioso*, Salomón en el *Libro de los Proverbios*.

Como el carácter de cada nación se refleja en el estilo, de aquí nace una nueva clasificación, llamándose *lacónico* al estilo peculiar de los habitantes de Laconia y *ático* (1), *asiático*, *rodio*, *afrancesado*... al que es propio del Atica, Asia, isla de Rodas, Francia, etc.

Por último, se ha llamado *pindárico*, *homérico*, *demostino*, *ciceroniano*, *cervantesco*, *gongorino*, etc., al estilo característico de Píndaro, Homero, Demóstenes, Cicerón, Cervantes, Góngora, etc.

5.—REGLAS PARA CONSEGUIR UN BUEN ESTILO

1.^a Observar exactamente las cualidades de la elocución en orden á las palabras y sentencias (de que ya hemos hablado) y las que señalaremos al tratar de *la forma de la obra literaria*; así como las propias de los pensamientos (2).

2.^a Procurar que el estilo tenga relación íntima con el asunto, ó que sea *oportuno*; pues nada es tan ridículo como el fastuoso boato de la dicción y la vehemencia del estilo en asuntos, cuya poca entidad requiere una expresión humilde y sencilla. *Is est eloquens qui et humili-*

(1) Con el nombre de *aticismo* se indica hoy la correcta elegancia y buen gusto del estilo.

(2) Véase *Del fondo de la composición literaria*, pág. 118.

lia subtiliter, et magna graviter, et mediocria temperate potest dicere. (Cic. *Orat.*)

3.^a Armonizar los estilos, á fin de evitar la monotonía que resultaría del empleo exclusivo de uno de ellos.

4.^a Adquirir ideas claras acerca de la materia sobre la cual hemos de hablar ó escribir.

5.^a Ejercitarse en componer.

Y 6.^a Familiarizarse con el estilo de los mejores autores; pero evitando imitarles servilmente.

VI.—DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS

DEFINICIÓN Y CLASIFICACIÓN DE LAS MISMAS

Composición literaria es una serie de juicios referentes á un mismo asunto y expresados por medio del lenguaje más conveniente para conseguir un fin determinado (1). Por consecuencia, todo producto de la inteligencia humana, cuyo medio de expresión sea el lenguaje, merecerá la denominación de composición ú *obra literaria*, si tomamos esta palabra en un *sentido lato*; pero en un *sentido más extricto* se llamarán así, aquellas obras en que la belleza entre como un auxiliar para lograr un fin preconcebido, y en *sentido riguroso* solamente aquellas que tienen por objeto la expresión de la belleza. Estas últimas pertenecen de lleno á nuestro estudio; las demás tan solo por su forma artística.

Atendido su fin, se dividen las composiciones ú obras literarias, en *didácticas, morales y poéticas* (2). Se deno-

(1) Autores de mucha nota definen la obra literaria, diciendo que es *una ordenada serie de pensamientos*, etc.; sin advertir que la voz *serie* envuelve la idea de orden (Diccionario de la lengua castellana por la Academia española) y que la de *pensamientos*, aunque exacta, les obliga á su pesar, cuando quieren explicar los términos de la definición, á dar un concepto inexacto del mismo, diciendo que es «todo lo que el hombre trata de comunicar á los demás al hablar ó escribir». Por esta razón he sustituido á dicha voz la de *juicio*.

El estudio del *juicio* pertenece á la Lógica.

(2) *Fin* es toda cosa en virtud de la cual hacemos algo. De aquí se desprende que el fin será lo primero en la intención, y lo último en la ejecución. Será *primario* el fin cuando influya en el

minan *didácticas* aquellas que tienen por fin directo la investigación ó enseñanza de la verdad (1). *Morales* son las que tienen por fin directo persuadir ó mover á la práctica del bien (2). *Poéticas ó bellas letras*, serán las que tengan por fin directo deleitar por medio de la expresión de la belleza.

Nótese que la palabra *directo*, empleada de intento en las definiciones precedentes, supone otros fines subordinados ó relacionados con el *especial* de cada clase de obras. Así la poesía, al par que deleita, instruye y moraliza; la ciencia, además de enseñar, moraliza y deleita; la moral, deleita también y presupone el conocimiento. Y todos estos fines particulares deben referirse al fin general, de que la obra contribuya *al bien de la especie humana*; porque en otro caso, ni merecería el nombre de bella, ni formaría parte del estudio de las humanidades. (Recuérdese lo enseñado en la Introducción).

En las obras didácticas se dirige el autor *principalmente* á la inteligencia; en las morales á la voluntad, y en las poéticas á la sensibilidad y á la imaginación; no obstante, en las obras más abstractas caben la imaginación y el sentimiento, en las morales entran por mucho la razón y la sensibilidad, y en las poéticas, si bien la imaginación es el obrero, la razón debe ser la antorcha que ilumine el taller.

Las obras didácticas tienen un carácter *objetivo*, porque los principios en que descansan son evidentes, y por lo mismo dependen de apreciaciones individuales: las morales conservan un carácter *subjetivo*, puesto que predominan los juicios que formamos acerca de las cosas; y las poéticas nos ofrecen un carácter subjetivo en el género lírico, objetivo en el épico y *mixto* en el dra-

acto, como causa eficiente del mismo, *secundario*, cuando solamente estimule á obrar, *intermediario*, si se refiere á otro y *último*, aquel á quien se subordinan los demás.

(1) El objeto de las obras didácticas puede ser un arte ó una ciencia, v. gr.: la Gramática y el Algebra; y por esta razón no puede decirse, como algunos autores, obras didácticas ó *científicas*.

(2) Se suelen llamar también religiosas, místicas, ascéticas, etcétera.

mático. Como este carácter se refleja en la elocución, de aquí el admitir en ella las tres formas ya mencionadas, pero debemos advertir que el predominio de una forma, no excluye las otras ni aun en la misma composición.

De estas obras, unas se destinan á la pronunciación, y se llaman *oratorias* (*oraciones, arengas, discursos*, etcétera), otras á la representación, y se llaman *dramáticas* (*comedias, tragedias, entremeses*, etc.), y otras á la lectura, las cuales carecen de nombre genérico.

Por último, dichas composiciones pueden escribirse en un lenguaje *libre* ó suelto, ó bien en un lenguaje *sujeto á medida y compás musical*. Las primeras se denominan *composiciones en prosa*, y las segundas *composiciones en verso*.

Estudiaremos las composiciones en prosa en el libro segundo, con el nombre de RETÓRICA ESPECIAL, y las composiciones en verso, en el tercero, bajo el de POÉTICA; pero antes expondremos los principios fundamentales á todas ellas en cuanto al *fondo y forma* de las mismas.

A).—Del fondo de la composición literaria.

El fondo de la composición literaria lo constituyen los juicios que forme el autor acerca de Dios, del mundo y del hombre, de las relaciones que median entre estos seres y de las impresiones que causen en su sensibilidad, imaginación ó voluntad; pero han de ser considerados bajo un determinado punto de vista y con sujeción á un fin.

Como los juicios deben afirmar relaciones *necesarias* ó *posibles* entre los objetos á que se refieren, se sigue que la *verdad científica* ó *probable* (la que se llama también *poética*), es parte integrante del *fondo* de la composición (1).

La *moralidad* del objeto, de sus relaciones, circuns-

(1) La verdad es la conformidad del pensamiento con su objeto. Cuando el juicio enlaza ideas cuyos objetos se presentan en la naturaleza realmente enlazados, ó separa ideas cuyos objetos están realmente separados, se llama verdadero. Además de la ver-

tancias y afectos que pueda excitar, es también condición esencial de toda composición literaria, porque las verdades sustanciales y eternas son necesariamente *morales*, y además porque no se concibe la belleza *sin bondad*. No merecen, por consecuencia, el dictado de obras literarias aquellas que son inmorales en su fondo, aunque aparezcan revestidas con un ropaje deslumbrador.

Como la obra literaria se compone de una serie de juicios, se sigue que del enlace de ellos resultará el *raciocinio*, según enseña la lógica (1). Estos raciocinios deben ser *sólidos*, esto es, han de demostrar lo que el autor se propone, y además han de producir en el ánimo una impresión determinada.

Si á esto añadimos que los juicios y raciocinios deben desechar la *vulgaridad*, admitir los pensamientos *profundos* (2), alcanzar la mayor *variedad* y *riqueza posible*, *coordinarse* según su respectiva importancia, *guardar relación con la índole y fin de la obra*, y aparecer con *claridad* al entendimiento, la composición tendrá ya su correspondiente valor intrínseco; pero como se trata de una obra *artística*, es preciso además que sea *original*, que aparezca como un producto espontáneo ó *natural* del genio del escritor, y que interese *por la importancia de la materia* ó *por el modo de considerarla* (3).

dad *científica*, que hemos definido, hay una verdad *poética* ó *verosimilitud*, que consiste en la conformidad de los juicios con los objetos considerados como posibles. Las parábolas, las fábulas, las arengas de Mariana en su Historia de España, tienen verdad poética.

(1) *Raciocinio* es aquel acto del entendimiento mediante el cual de dos ó más juicios deducimos otro que tiene conexión con ellos. (*Filosofía elemental*, por el Emmo. Cardenal González). Los raciocinios pueden ser inductivos ó deductivos, según que de varios juicios particulares se infiere uno general: ó de uno ó más generales se infiere uno particular.

(2) Decimos que un pensamiento es profundo cuando no se percibe á primera vista la relación de las ideas que abarca, ó cuando encierra muchas ideas ó envuelve multitud de consecuencias.

La apariencia de obscuridad con que se presenta al entendimiento, no procede de falta de luz, sino de su abundancia. Sucede lo que con el sol, á quien no podemos contemplar directamente por su mucha luz.

(3) La novedad en los conceptos, y en el modo de ordenarles y expresarles constituye la originalidad. Esta es el resultado del

B).—De la forma de la obra literaria

Entiéndese por *forma* la representación sensible del asunto en sí mismo ó en su desarrollo, exteriorizada por medio del lenguaje.

El asunto considerado en sí mismo debe ser *uno, vario é íntegro*, es decir, *un todo*, que comprenda varios elementos ó partes, sin faltarle ni sobrarle nada (1) El fin de la obra, será la regla que enseñe al autor lo que debe admitir ó desechar.

Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.

Si la obra es doctrinal, se sujetará á la unidad científica, pero si es poética debe someterse á la unidad artística. En el primer caso se esforzará el autor en hacerla visible: en el segundo hará bien en dejarla oculta.

El asunto considerado en su *desarrollo ó plan* (2), debe desenvolver los elementos componentes del todo de una manera proporcionada y armoniosa. En las obras rigurosamente científicas, la división de partes y colocación de las mismas deben estar sujetas al *método* propiamente dicho; en las oratorias se ocultará ó se hará visible

talento, carácter, estudios y aficiones del escritor. No todas las cuestiones pueden tratarse con la misma originalidad: pero sí todas deberán presentarse de una manera nueva y que retrate la fisonomía moral del autor. Se llama plagiarlo al escritor que hurta los conceptos y las expresiones ó cifra la habilidad de su obra en zurcir ajenos retazos.

La naturalidad consiste en presentar la obra como un producto espontáneo, de tal modo, que parezca que no ha costado al autor esfuerzo de ningún género. Puede resaltar aun en las obras que hayan costado al escritor mucho estudio y trabajo, pero es preciso que no se manifiesten en la composición, y ni siquiera lleguen á traslucirse.

(1) La unidad y la variedad son condiciones esenciales de la obra artística, porque lo son también de la belleza. Un árbol con sus raíces, tronco, ramas, hojas, flores y frutos, nos ofrece un ejemplo natural de la unidad en la variedad.

(2) Se llama *plan* la acertada distribución de las partes de una obra. También se le designa con el nombre de *disposición*. Los antiguos retóricos daban este nombre á la sección de la Retórica en que se trataba de las partes del discurso y del orden con que debían ser colocadas.

según el fin y circunstancias, y en las poéticas se ocultará de tal modo que aparezcan como una creación libre de la imaginación (1).

En la colocación de las partes se procurará guardar el orden y dependencia que reclamen el asunto y el fin de la obra, procurando que el interés vaya creciendo hasta la conclusión, para dejar satisfechos los ánimos. Esta es la razón de que por regla general la introducción de las obras debe ser modesta y tranquila, y el final vivo y animado.

Siendo el lenguaje el medio de exteriorizar el asunto y plan de la obra, se procurará que sea acomodado por completo á dicho asunto, según la definición dada por Cicerón (2). Por esta razón se ha dicho elocución *prosáica, poética, oratoria*, etc.

Por último, además de sujetarse el lenguaje á las condiciones señaladas en el libro primero, es preciso que sea *honesto, noble y decente*; en perfecta conformidad con la bondad del fondo. Deben, pues, evitarse escrupulosamente las expresiones poco honestas, asquerosas ó bajas, y el escritor que más rígido se manifieste en este punto, cumplirá más dignamente con el alto fin moral que su deber le impone.

(1) El *método* puede definirse: «el empleo conveniente y racional de los medios adecuados para descubrir con seguridad la verdad y para enunciarla con lucidez y claridad» (Emmo. Cardenal González, obra citada). El estudio del método pertenece á la Lógica, y su necesidad establece relaciones entre ella y las demás ciencias y artes. Algunos autores de Retórica, al tratar de las relaciones que existen entre ésta, la Gramática y la Lógica, dicen que la Lógica nos suministra el *pensamiento*; pero no es exacto. La Lógica enseña á pensar bien, y á enunciar bien los pensamientos, tiene un carácter de pura forma, y la *materia* de los pensamientos ó juicios no es de su incumbencia, sino que pertenece de lleno á las ciencias particulares.

(2) Véase la página 9.



LIBRO SEGUNDO



DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS EN PROSA ó RETÓRICA ESPECIAL

Las composiciones en prosa comprenden los géneros siguientes: 1.º, género *oratorio*; 2.º, *histórico*; 3.º, *didáctico*; 4.º, *epistolar*, y 5.º, *periodístico*. Esta división se funda en el diverso fin que el autor puede proponerse; y, como dicho fin será, ó persuadir, ó narrar hechos, ó instruir en algún objeto de ciencias ó artes, ó hablar por escrito sobre cualquier asunto con una persona ausente, ó simultáneamente varios de estos fines, se sigue que los géneros en prosa son únicamente los arriba expresados.

I.—DEL GÉNERO ORATORIO

Comprende este género las composiciones destinadas á la pronunciaci3n, que se conocen con el nombre com3n de *discursos*.

Discursos son los razonamientos pronunciados de viva voz á un auditorio determinado, con el fin de enseñar, mover ó deleitar.

El tratado de estas composiciones se denomina *Oratoria* ó *Elocuencia* y al que las produce *orador* (1).

«La elocuencia, según Capmani, no es otra cosa, hablando con propiedad, sino el dón feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro». En esta definición se toma la voz elocuencia en el sentido más usual, pero se limita á la palabra, lo cual no es exacto.

La elocuencia, como la poesía, penetra sin excepción en todas las regiones del pensamiento: es el calor difundándose suavemente ó inflamando los corazones. Por esta razón, tiene cabida tanto en las obras en prosa, como en las poéticas.

Ni se circunscribe tampoco á la palabra hablada ó escrita: el lenguaje natural expresa y difunde con mayor rapidez y energía que la palabra misma los fenómenos de la sensibilidad. El gesto, el semblante, las miradas, los gritos... son elocuentes. Es elocuente el ejemplo, también el silencio, y hay elocuencia en las obras de pintura, escultura y música.

Mas el verdadero campo de la elocuencia es el discurso oratorio. La palabra muerta del libro no puede producir los efectos prodigiosos de la palabra viva y ardiente del orador, acompañada del lenguaje de acción.

La elocuencia es un dón de la naturaleza, que se perfecciona por medio del arte. *Orator fit.*

A este arte se ha llamado *Oratoria* ó sea: «El arte que nos enseña á emplear el pensamiento y la palabra para la consecución de un fin determinado, que generalmente es la aplicación de la verdad (general ó concreta) á un caso particular, la realización de lo útil y lo bueno» (2).

Por tanto, caracteriza á la oratoria la subordinación del pensamiento y del lenguaje á un fin práctico: y la circunstancia de pronunciarse á un auditorio más ó menos numeroso.

La oratoria es una, como dice Cicerón. Una es también la ciencia; pero así como ésta se divide por razón de sus objetos, así también aquélla se divide, según los

(1) Así decimos elocuencia sagrada, forense, etc.

(2) Véanse las Nociones de Caleotécnica.

mismos, ó teniendo en cuenta la circunstancia del lugar ó del auditorio.

Los antiguos dividieron todos los discursos en tres géneros, á saber: el *demostrativo*, el *deliberativo* y el *judicial*.

El objeto del *demostrativo* era la alabanza ó el vituperio; comprendía el panegírico, las invectivas, y las oraciones gratulatorias y fúnebres. El *deliberativo*, cuyo objeto era aconsejar ó disuadir, se empleaba en las discusiones ante el Senado ó ante la Asamblea popular. Y el *judicial*, empleado en los tribunales, tenía por objeto la defensa y la acusación: la litigación de los intereses privados.

Los modernos dividen la oratoria en *sagrada*, *política*, *forense* y *académica*, según que tienen por teatro el *púlpito*, los *tribunales*, las asambleas *deliberantes* y las corporaciones *científicas* (1).

Cada una de estas especies está sujeta á reglas *peculiares*, dentro de las *generales*, que son comunes á todos los discursos.

Versan las *generales* sobre las operaciones que necesita realizar todo orador, que son: *pensar* lo que ha de decir, *ordenarlo*, *expresarlo*, *recordarlo* y *pronunciarlo*.

Estas operaciones dan origen á los tratados ó partes en que los antiguos dividieron la Retórica, llamadas *invención*, *disposición*, *elocución*, *memoria* y *pronunciación* (2).

De ellas nos ocuparemos con la debida separación.

1.—DE LA INVENCION

La *invención* es la parte de la Retórica, que trata de las reglas convenientes para hallar los materiales ó pensamientos del discurso.

No debe confundirse con la ficción ó creación del

(1) Nos ocuparemos también de la *oratoria militar*.

(2) Esta división, en cuanto á sus tres primeros miembros, es aplicable á todos los géneros literarios. Porque para componer cualquiera obra, es preciso reunir los materiales, disponerles bajo un plan y embellecer la expresión.

asunto, peculiar á la poesía, sino que consiste en la elección acertada de la materia, de tal modo que instruya, deleite y mueva á los oyentes según la fórmula de San Agustín: *ut veritas pateat, ut veritas mulceat, ut veritas moveat*.

Conseguirá estos fines el orador ilustrando el entendimiento, impresionando la sensibilidad y la imaginación y moviendo la voluntad de los oyentes. De donde resulta que la invención consta de tres elementos, á saber: *lógico, poético y patético*.

A).—Elemento lógico de la invención.

Siendo el discurso un razonamiento, debe dirigirse el orador á la inteligencia de sus oyentes, como si la instrucción fuera su exclusivo objeto: *ut nihil aliud, nisi docere velle videamur*, dice Cicerón; pero esta enseñanza no la constituye la simple exposición de la verdad, ni la demostración de ésta, en la forma rigurosa de las obras científicas, sino presentada con el mayor grado de luz y bajo el punto de vista más ventajoso para lograr el convencimiento.

La convicción consiste en vencer con razones ó argumentos la resistencia que el entendimiento opone á la verdad, en hacerla penetrar en la mente de los que ignoran, dudan de ella ó la niegan.

De aquí la necesidad de las pruebas.

Prueba ó argumento es un raciocinio enunciado por medio del lenguaje, relacionando una verdad conocida con otra desconocida ó confirmando un hecho.

Las pruebas se dividen bajo tres puntos de vista, á saber:

1.º Por su *objeto*; 2.º, por su *origen*, y 3.º por su *valor*.

Por su objeto, ó demuestran una verdad especulativa ó confirman un hecho.

Por su origen, ó sean las fuentes de donde se sacan, se llaman *intrínsecas* ó *extrínsecas*.

Y por su valor se denominan: *perentorias*, cuando producen evidencia inmediata; *convincentes*, cuando no dejan duda alguna respecto á la verdad que se trata de probar; *probables* ó *verosímiles*, cuando solamente pro-

ducen probabilidad; *hipotéticas*, cuando descansan en una suposición; personales ó *ad hominem*, cuando se toman de un dicho del adversario ó de su conducta; *especiosas*, cuando no tienen más que una apariencia de verdad; y por último, *sofísticas*, cuando se emplean razonamientos falsos.

En las pruebas hay que considerar: 1.º, las *fuentes* de donde se derivan, y 2.º, su *forma*.

a)—De las fuentes de las pruebas

Los antiguos retóricos llamaron tópicos ó lugares oratorios á las fuentes de donde sacaban las pruebas del discurso. Son, pues, unos principios de general aplicación á todas las cuestiones de un mismo orden de conocimientos.

Se dividen los tópicos en *comunes* y *propios*: los primeros sirven para probar toda clase de asuntos, y los segundos se concretan á una materia determinada.

Los comunes se subdividen en *intrínsecos* y *extrínsecos*: los primeros están fundados en la naturaleza de la cosa, y los segundos en hechos accesorios con ella relacionados.

Los intrínsecos son: la *definición*, *enumeración de partes*, *etimología*, *género*, *especie*, *semejanza*, *desemejanza*, *contrariedad*, *repugnancia*, *causa*, *efecto*, *antecedentes*, *consecuentes*, *adjuntos*, *derivados* y *comparación*.

Los extrínsecos son: la *autoridad divina* y *humana*, las *leyes*, las *máximas*, los *textos*, la *fama*, el *juramento* y los *testigos*.

De los lugares propios nos ocuparemos al tratar de cada clase de discursos.

Respecto á las ventajas de los tópicos, no todos están conformes; pero debemos notar que son un gran recurso para las cuestiones estériles y que á ellos han acudido los mejores oradores. Si los preceptistas modernos consideran la meditación del asunto y de sus circunstancias, como la fuente única de la invención oratoria, cierto es que el conocimiento resultante de aquella, mediante el análisis, nos hará ver en su fondo y en sus relaciones con los demás objetos, los lugares comunes arriba señalados; mas cuando se usen, no es preciso reco-

rrerles todos, como ya lo advirtió Quintiliano, sino que han de emplearse con discernimiento y habilidad.

b).—De las formas de las pruebas

Las pruebas reciben en lógica el nombre de argumentación. Las principales especies de argumentación son ocho: *silogismo*, *entimema*, *prosilogismo*, *epiquerema*, *dilema*, *sorites*, *inducción* y *ejemplo*. El orador se vale de estas argumentaciones, y principalmente del *entimema*, del *epiquerema* y del *ejemplo*, pero despojándolas de todas las palabras que revelen el artificio dialéctico y cubriéndolas con todos los adornos de la locución. Por esta razón, suele compararse el argumento lógico á la mano fuertemente cerrada, y el oratorio á la mano graciosamente abierta.

El siguiente silogismo,

Todos los hombres son mortales;
Pero tú eres hombre:
Luego tú eres mortal.

se puede exponer oratoriamente en esta ó parecida forma:

Reina inhumana que recorres la tierra entera, con la velocidad del rayo, y sin piedad quitas la vida á los hombres todos. Ni respetas al recién nacido, ni al varón fuerte, ni á la cándida doncella, ni al anciano, cargado de días. No te ablandan las lágrimas de una madre ó las de una esposa, ni te mueven los sollozos del niño ó de la joven que temen quedarse sin amparo.

¿Y piensas tú burlarte de sus iras? ¿Fiarás en tus floridos años, en tu robustez ó en tus riquezas?

¡Ah!, no; morirás sin remedio.

Caracteriza, pues, á las pruebas oratorias la forma especial de desenvolver los argumentos, ó sea lo que los retóricos llaman *amplificación*.

Amplificar oratoriamente es presentar un hecho en toda su extensión, en toda su amplitud, ó desarrollar una prueba bajo diferentes aspectos. Es tan importante la amplificación, que algunos retóricos la han considerado como una de las partes del discurso.

Cicerón y Quintiliano la recomiendan mucho. *Sum-*

ma laus Eloquentiae amplificare rem ornando, dice el primero.

El principal fundamento de la amplificación es el análisis, mediante el cual separamos los elementos del hecho, prueba ó cuestión, les engrandecemos y les adornamos, para después volverles á unir en un cuerpo de hermosa y robusta estructura (1).

Puede compararse la amplificación á una semilla, que, fecundada por la humedad y el calor, produce un tallo, del cual nacen varias ramas adornadas de hojas y flores, y por último, de frutos.

En las oraciones de Cicerón se encontrarán muchos y bellísimos ejemplos de la amplificación oratoria, así como en las de Jovellanos.

B).—Elemento poético de la invención

El orador aspira, no solamente á patentizar la verdad, sino á deleitar á los oyentes. *Ut veritas mulceat*.

Conseguirá el agrado eligiendo una materia muy importante, y tratándola de tal manera que sostenga la atención del auditorio y recree su imaginación; pues en el discurso, no tanto se atiende á las cosas que se dicen, como al modo de expresarlas.

A este fin, combinará el elemento artístico con el científico, haciendo que la belleza exterior de la obra sea un reflejo de la verdad eterna y de la belleza moral.

No se olvide, sin embargo, de que el elemento científico y reflexivo constituyen el verdadero fondo del discurso, y por tanto, el arte tiene que combinarse con la ciencia, en tal grado, que el orador ha de sujetarse necesariamente á las reglas del raciocinio, como el arquitecto á las leyes de la gravedad.

Por último, usará acertadamente de las *costumbres, conveniencias y precauciones oratorias*.

Se llaman *costumbres oratorias* «las buenas prendas que debe poseer el orador para conciliarse la benevolencia, la confianza y la estimación de sus oyentes»,

(1) Téngase cuidado de evitar la *tautología* (decir lo mismo) y la *perisología* (circunloquio ó nimia verbosidad).

tales son: la probidad, la benevolencia, la prudencia y la modestia.

Conveniencias son «las maneras delicadas que establecen el concierto perfecto de las ideas, sentimientos y lenguaje del orador con las circunstancias y exigencias del auditorio.»

Y las *precauciones*, dice Rollín, que son: «el miramiento y consideraciones que debe guardar el orador para no ofender la delicadeza de los oyentes, y ciertos giros artificiosos de que se vale para expresar lo que de otro modo pudiera parecer duro ó chocante.»

El uso acertado de tales medios se regulará por el buen juicio del orador y en vista de la oportunidad, que es el *gran secreto de la oratoria*, como dice Cicerón.

Con tal propósito, el orador ha de considerar, que no habla simplemente ante un auditorio, sino á un auditorio determinado y para este auditorio, el cual influye en el carácter de la obra.

De aquí la necesidad de estudiar muy profundamente sus inclinaciones, su grado de inteligencia, sus necesidades, sus gustos, sus creencias y hasta sus preocupaciones, no bastándole conocer de antemano estas circunstancias, sino que en el momento mismo de pronunciar su discurso ha de espiar los más ligeros movimientos y penetrar en lo más recóndito de los ánimos, con lo cual recibirá quizás felices inspiraciones.

Si el auditorio está prevenido desfavorablemente ó extraviado, necesita el orador gran tino para conciliarse el afecto de los oyentes, sin faltar por esta causa á las exigencias de la moral y del buen gusto; antes procurando merecer el aplauso, no sólo de los oyentes, si que también de las demás personas desapasionadas y sensatas.

Por último, el auditorio no recibe de igual manera las palabras de un orador joven ó de un anciano, de una persona de elevada categoría ó de gran reputación literaria, de un militar ó de un sacerdote, ni oye con placer los ataques injuriosos de instituciones venerandas, ó las faltas de respeto con las personas que intervienen en la causa, ni cuanto lastimar pueda los sentimientos de honradez, justicia y otros, tan arraigados en el corazón.

C).—Elemento patético de la invención.

La instrucción y el agrado deben subordinarse á lograr la persuasión que constituye el objeto más importante del discurso; por cuya razón se ha definido por algunos la oratoria «el arte de persuadir». Apoderarse del corazón, arrastrar á la voluntad, para que abrace los caminos propuestos por la inteligencia, y resolverse á obrar, conforme á la doctrina expuesta por el orador, es el mayor triunfo que éste puede conseguir sobre sus oyentes (1).

Para lograrlo, necesita excitar las pasiones del auditorio, las cuales, como dice Vossio, producen en nosotros el mismo efecto que el viento en la nave, y en ellas funda Cicerón todo el poder de la elocuencia: *in quo sunt omnia*.

De aquí se deriva la necesidad del elemento patético.

Entiéndese por patético en la oratoria todo pasaje ó movimiento del discurso, que excita la sensibilidad de una manera placentera ó dolorosa, y especialmente cuando la agita con vehemencia, produciendo el enternecimiento y arrancando lágrimas.

Los fenómenos de la sensibilidad pueden clasificarse en *sentimientos, afectos, emociones y pasiones*.

Se llaman sentimientos las modificaciones agradables ó desagradables que experimenta la sensibilidad á consecuencia de un fenómeno psicológico.

Se dividen en estéticos, intelectuales y morales, según la facultad anímica que les produce. El placer que engendra la belleza, y el horror que causa el vicio, son sentimientos.

Se denominan afectos, los movimientos activos de simpatía ó antipatía que siente el alma hacia los objetos que la causaron placer ó dolor, como la *benevolencia* y la *malevolencia*. (Simpatía es la armonía y consonancia de afectos entre dos seres sensibles, y antipatía lo contrario).

(1) *Victoriae est flectere, quia fieri potest ut doceatur, ut delectetur, et non assentiatur*, dice San Agustín. (*De doct. Christ.* libro IV, 37.)

Las pasiones son los sentimientos que agitan vivamente al alma, arrastrándola hacia los objetos ó alejándola de ellos. A dos fuentes pueden referirse todas las pasiones, á saber: el *amor* y el *odio* (1).

Para excitar las pasiones se requiere conocer muy á fondo el corazón humano y estar poseído de las mismas pasiones que intentamos producir: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, dijo acertadamente Horacio. Además es necesario que el orador esté dotado de una sensibilidad exquisita y de imaginación ardiente, dirigida por la prudencia y buen juicio.

Excitamos el amor, haciendo ver la utilidad y bondad de las cosas, y el odio, pintando sus malas cualidades ó efectos perniciosos. Produciremos el temor, el terror ó la compasión con la descripción de los males que pueden sobrevenirnos, y la alegría, la esperanza ó el deseo por medio de la pintura viva de los bienes presentes ó futuros.

Respecto al uso del patético, se tendrán presentes las siguientes reglas:

- 1.^a Medite el orador, si el asunto ó pasaje lo permite.
- 2.^a No se lanzará á él de un modo brusco.
- 3.^a No insistirá en él por mucho tiempo.
- 4.^a Evitará toda exageración.

Y 5.^a No le empleará directamente contra un auditorio prevenido desfavorablemente.

Para calmar las pasiones ó destruir el mal efecto que hubiesen producido en el auditorio, convendrá unas veces excitar las pasiones contrarias y oponer otras el lenguaje frío de la razón y la serena tranquilidad del espíritu, y rara vez la ironía y el ridículo.

2.—DE LA DISPOSICIÓN

Se llama disposición, en general, el trabajo de la

(1) Según Santo Tomás, todas las pasiones se reducen á once especies; seis al apetito concupiscible, que son: el amor, el odio, el deseo ó la concupiscencia, la fuga ó abominación, la delectación ó el gozo, el dolor ó la tristeza, y las otras cinco al irascible, á saber: la esperanza, la desesperación, el temor, la audacia y la ira.

razón, mediante el cual distribuye bajo un plan acertado los materiales suministrados por la invención.

Y en particular, el tratado ó parte de la oratoria que señala las reglas que han de observarse en la conducta ó plan del discurso.

Sea cual fuere la materia sobre que el orador piense hablar, por lo regular, ha de comenzar preparando los ánimos de los oyentes, por medio de alguna introducción; ha de fijar el asunto explicando los hechos que con el mismo se relacionan; se ha de valer de pruebas para fundar su proposición, y por último, ha de cerrar el discurso de tal manera, que resulte una obra completa.

Según esto, cuatro deben ser las partes componentes del discurso, á saber: 1.^a, *exordio ó introducción*; 2.^a, *narración ó exposición*; 3.^a, *confirmación ó prueba*, y 4.^a, *epilogo ó peroración*; pero, como algunas veces se fija la cuestión en términos precisos, y siendo compuesta se divide, y otras se rebaten las objeciones de los contrarios, de aquí se desprende que hay que añadir á las partes enumeradas, la *proposición*, la *división* y la *refutación*.

Cierto que no todas ellas son necesarias siempre, y la confirmación es la única esencial al discurso, y en ella está implícita la proposición.

A).—Del exordio

Llámase exordio al preámbulo ó introducción del discurso, que tiene por objeto preparar el ánimo de los oyentes, para que nos escuchen con atención, docilidad y benevolencia.

De la misma definición se desprende que no es necesario en todos los discursos. Muchas veces se emplea solamente por vía de ornato.

Las condiciones de un buen exordio, son las siguientes:

1.^a Que sea apropiado al asunto, esto es, no tan general ó vago, que pueda aplicarse á distintas materias, ó debe nacer, como dicen los preceptistas, *ex visceribus rei*.

2.^a Será modesto y tranquilo por el tono, pero sin timidez ni bajeza.

3.^a Ha de ser importante en el fondo y correcto en la forma.

Y 4.^a Ha de guardar proporción con la extensión material del discurso.

Sobre el mecanismo del exordio, convendrá empezar por una proposición general, ilustrándola oportunamente, pasando luego á otra particular, que ha de desenvolverse como la primera, y sirva de enlace á la proposición fundamental del discurso.

El exordio es de cuatro especies, á saber: *simple* ó *legítimo*, por *insinuación*, *pomposo* y *vehemente*.

Exordio *simple* es aquel en que el orador empieza á hablar sencilla y directamente, sacando sus primeros pensamientos del fondo y de las circunstancias del asunto. A esta clase pertenecen la mayor parte de los de Demóstenes. Puede servir de modelo el de Cicerón por la ley Manilia, que empieza: *Quamquam mihi semper*, etc.

Exordio por *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. Es un buen ejemplo el de Cicerón en la defensa de Ligario, que empieza: *Novum crimen, C. Caesar*, etc.

Exordio *pomposo* ó *solemne* se denomina aquel en que el orador emplea toda la riqueza de la elocución, por reclamarla la gravedad é importancia del asunto. Tal es de Bossuet en la oración fúnebre de la Reina de Inglaterra.

El exordio *vehemente*, *impetuoso* ó *exabrupto*, es aquel en que el orador, excitado por fuertes pasiones, empieza á hablar con fuego y energía. Así lo hizo Cicerón contra Catilina, en la oración que empieza con aquella terrible apóstrofe, tan conocida y universalmente celebrada: *Quousque tandem abutere, Catilina, etc.*, ó el del Crisóstomo, que comienza así: *Haecine ferenda? haecine toleranda?* etc. (Homil. *adversus eos, qui, Ecclesia relicta, ad circepses ludos et ad theatra transfugerunt*).

El exordio simple está sujeto á las reglas expuestas arriba y los otros tres son excepciones de las mismas.

B).—De la proposición y división

La *proposición oratoria* es la enunciación clara, sucinta, sencilla, precisa y completa del asunto del discurso.

Puede ser de tres clases: *simple*, *compuesta* é *ilustrada*. La *simple* comprende un solo punto, v. gr.: *el suicidio es ilícito*; la *compuesta* consta de dos ó más, como la de Masillon, sobre el texto *consummatum est* (1), á saber, consumación de justicia por parte del Eterno Padre, consumación de malicia por parte de los hombres, y consumación de amor por parte de Jesucristo; y la *ilustrada*, cuando se la agregan hechos ó reflexiones que la explenen; v. gr.: «Consideraré el santo sacrificio con relación á su objeto, y con relación á su asunto. ¿Cuál es su objeto? Dios. ¿Cuál es su asunto? Dios mismo. Me explicaré, ¿qué nos proponemos en este sacrificio? Honrar á Dios; luego su objeto es Dios. Mas para mejor honrarle, ¿qué le ofrecemos? Le ofrecemos al hombre Dios. Ved aquí cómo Dios es su asunto y su objeto».

Aristóteles consideró la proposición como parte esencial del discurso. También se llama *tésis* ó *cuestión*.

Suele colocarse después del exordio, aunque se puede poner después de la narración.

Cuando la proposición es compuesta ó cuando siendo simple, debe ser probada de distintos modos, tiene lugar la *división*.

Esta es la *enunciación formal* de los varios puntos que comprende la cuestión y de los cuales ha de tratar el orador en el mismo orden con que les enunció.

Además de la división fundamental del discurso, puede cada miembro subdividirse en otros.

La proposición, las divisiones y subdivisiones, son como el esqueleto del discurso y, por lo mismo, existen en todos ellos; pero se ocultan más ó menos, según convenga al fin propuesto por el orador.

El sermón citado de Masillon es un buen modelo de divisiones y subdivisiones.

(1) Sermón de la Pasión de nuestro Señor Jesucristo. (Tomo VI, Traducción por Díaz de Guereñu).

Corresponde á la lógica señalar las condiciones de una división bien formada, y, dentro de las mismas, la oratoria especifica las siguientes:

1.^a Que sea *íntegra ó completa*.

2.^a *Distinta*, esto es, que un miembro no esté contenido en otro.

3.^a *Progresiva*, es decir, que haya entre los miembros la gradación conveniente en orden al interés.

4.^a *Natural*, de modo que el asunto parezca pedir por sí mismo la separación y no que se quiebra violentamente. *Dividire, non frangere*.

Y 5.^a *Concisa*, esto es, que ni se divida demasiado, ni se empleen palabras supérfluas.

Estas divisiones *formales* son propias de aquellos discursos, en que predomine la instrucción, y en este caso tienen la ventaja de trazar al entendimiento un camino fijo y hacer visible el método, con lo cual se sostiene la atención del oyente y ayuda su memoria; proporcionan descanso á la inteligencia y la permiten ver más claramente la relación de las partes componentes con el todo dividido.

En cambio, en aquellos discursos en que el orador aspira preferentemente á deleitar ó persuadir, esclavizan el entendimiento, cortan el vuelo á la imaginación y con su aparato didáctico les quitan calor y movimiento.

C).—De la narración

La narración oratoria podemos definirla: «Aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia de la causa y la consecución del fin que se propone el orador. En las memorias y en los discursos forenses se llama simplemente *hecho*.

Caracteriza á la narración oratoria, el realzar los hechos más favorables á la causa, atenuando ú omitiendo las circunstancias que le perjudiquen; pero sin faltar por esto á la verdad.

La narración debe ser *clara, precisa, verosímil é interesante*.

Puede servir de modelo la narración de la muerte de Clodio en la oración *Pro Milone*.

La narración no es esencial en todos los discursos;

porque no siempre hay necesidad de referir hechos. En el panegírico, en la oración fúnebre y en los discursos forenses, especialmente en las causas criminales, es donde tiene más cabida, resultando tan importante como la confirmación misma, porque en ella se contienen los gérmenes de las pruebas.

Ordinariamente se coloca la narración después de la proposición; pero si al orador le pareciera más oportuno colocarla en otro lugar, podrá hacerlo y aun dividirla y mezclarla con las pruebas.

D).—Confirmación y refutación

Confirmación es la parte del discurso en que se prueba la verdad de la proposición.

La confirmación, no solamente es la parte principal del discurso, sino que, en cierto modo, es el discurso mismo.

Habiendo tratado ya de las pruebas en la invención, nos resta ahora fijar las reglas convenientes para su elección y acertada colocación.

Respecto á la *elección*, se tendrán presentes las siguientes observaciones:

1.^a El valor de las pruebas no depende del número, sino de su solidez. *Ponderantur, non numerantur.*

2.^a Se desecharán, por consiguiente, las débiles ó poco concluyentes.

3.^a Deben preferirse las peculiares del asunto á las generales.

4.^a Han de acomodarse á la inteligencia del auditorio.

Y 5.^a No siempre las mejores razones son las más convenientes.

En orden á la *colocación*, podrán seguirse dos métodos, llamados, el uno *progresivo* y el otro *homérico*. Consiste el primero en empezar por las pruebas más débiles, colocando las demás, según su grado de fuerza; y el segundo en colocar primeramente alguna prueba convincente, para apoderarse desde luego de los ánimos, agrupar las débiles en medio del discurso, y reservar para el fin las más decisivas.

Cualquiera que sea el orden que se siga, se procu-

rára no mezclar las pruebas, sino tratarlas con la debida separación, según su distinta naturaleza, y además que el interés vaya siempre aumentando hasta el fin. *Semper crescat, et augeatur oratio.*

Por último, no todas las pruebas deben exponerse de la misma manera, ni con igual extensión, por lo mismo que unas son más importantes que otras. Cuando sean fuertes y convincentes, las presentaremos con la debida separación, y, en este caso, el aislamiento redoblará su fuerza. Pero cuando sean débiles ó *presuntivas*, se agruparán, para que de este modo, apoyándose mutuamente, se consiga con su cantidad, lo que no se lograría presentándolas separadas. Conviene insistir mucho en las primeras y tratar como de paso las débiles.

Se encadenarán las pruebas por medio de *transiciones*, que son ciertos giros hábiles de que se vale el orador para pasar naturalmente de una prueba á otra.

Cuando además de probar directamente el asunto, haya que desvirtuar ó destruir las dificultades que pudieran suscitarse, se usará de la refutación.

REFUTACIÓN es aquella parte del discurso en que el orador destruye las pruebas y objeciones de su adversario.

En orden á la refutación, se observarán las reglas siguientes: 1.^a Se opondrán razones sólidas que destruyan la fuerza de los argumentos expuestos por el adversario. 2.^a Deben destruirse los principios en que el adversario ha fundado sus pruebas, ó demostrar que de principios verdaderos ha sacado consecuencias falsas. 3.^a Presentar hechos contrarios á los aducidos, y caso de no ser posible, revestir éstos con circunstancias favorables á nuestra causa. 4.^a Emplear en favor de nuestra causa las concesiones, contradicciones y extravíos del adversario, lo que se llama argumento *ad hominem*. 5.^a Dividir sus pruebas para debilitarlas, y 6.^a Usar con prudencia de la ironía contra las sutilezas, sofismas y mala fe del adversario.

Cuando el orador, tomando el carácter de adversario, argumenta contra sí mismo, como sucede en la Oratoria sagrada, tendrá presente las siguientes advertencias: 1.^a Las objeciones deben desprenderse con tanta naturalidad del asunto mismo, que fácilmente hubiesen

podido ocurrir á la mayor parte de los oyentes: 2.^a No han de ser argumentos de poca importancia, ni de tan fácil solución, que necesariamente deban preverla los oyentes, y al exponerlos, se esforzará el orador en darles toda la fuerza posible; y 3.^a La contestación debe ser convincente y satisfactoria, sin que deje en el ánimo de los oyentes la menor duda, ni la menor obscuridad.

La refutación (cuando sea indispensable) no ocupa un lugar fijo en el discurso: unas veces se antepone á la confirmación, otras se pospone y otras la acompaña ó está enlazada con ella.

Sirvan de ejemplos de refutación, la de Demóstenes en el proceso de la *Corona*, y la de Cicerón en la primera parte de la segunda *filípica*.

E).—De la conclusión

La *conclusión*, como el mismo nombre lo indica, es la última parte del discurso, ó sea el coronamiento y digno remate de la obra, á fin de lograr su intento el orador, y que los oyentes queden satisfechos.

La conclusión recibe el nombre de *epilogo* ó de *peroración*, según se dirija á convencer ó persuadir.

En el primer caso, se recapitulan los puntos culminantes de las pruebas ó se repite la división, reforzada con razones poderosas, y se deducen consecuencias importantes, añadiendo sentencias oportunas. Dicha recapitulación ha de ser *clara, concisa, animada y enérgica*, á fin de recabar el convencimiento y triunfar del oyente en el momento supremo y decisivo.

En el segundo, se han de reanimar y excitar con mayor fuerza las pasiones, desplegando todos los «tesoros de la elocuencia», como dice Quintiliano. Conviene, pues, los giros animados, las expresiones enérgicas, las imágenes patéticas y evitar cuanto parezca frío ó lánguido.

Deberá usarse del epilogo en los asuntos muy complicados ó dirigidos principalmente al entendimiento y también cuando predomine el estilo templado. Por el contrario, la peroración es más propia en las oraciones de tono elevado y vehemente, y siempre que se intente hablar á la fantasía ó al corazón.

Discursos hay de carácter complejo, en los cuales conviene unir ambas especies de conclusión; pero en ningún caso se han de expresar las cosas del mismo modo que se enunciaron en el cuerpo del discurso, ni mucho menos ha de parecer un nuevo discurso.

Sirvan de modelo la peroración de Cicerón en su discurso *pro Milone*, y la de Bossuet en la oración fúnebre de Condé.

3.—DE LA ELOCUCIÓN ORATORIA

La *elocución oratoria*, considerada como parte de la preceptiva, tiene por objeto enseñar las reglas para expresar los pensamientos hallados por la invención, y dispuestos bajo acertado plan; y, considerada en sí misma, es la *forma externa* del discurso.

Como forma debe circunscribir el fondo, y representar la combinación del elemento filosófico con el poético; y, por tanto, la elocución oratoria ocupa un lugar intermedio entre la elocución didáctica y la poética (1).

Las cualidades generales que hemos señalado en el libro primero son aplicables á este tratado; pero sujetas á las modificaciones que pide la naturaleza del discurso.

La perspicuidad en las palabras y en las sentencias se requiere en alto grado; porque sin aquélla el auditorio no entendería bien el asunto de la oración. *Prima virtus perspicuitas*.

El adorno tiene un valor secundario: es medio y no fin en los discursos encaminados á instruir ó persuadir; y en todos ha de ser varonil.

Entre las voces han de preferirse las nobles, rechazarse las abstractas, poéticas y peregrinas, emplear con parsimonia las que merecen elección delicada y las onomatópicas, y huir, cuanto se pueda, del empleo de las técnicas.

En las sentencias, se buscará la sonoridad de la cláusula, los periodos numerosos y rotundos (2) y cierta

(1) Compárese el lenguaje de Homero con el de Demóstenes ó el de Virgilio con el de Cicerón.

(2) *Demosthenis non tunc, vibrarent fulmina illa, nisi numeris contorta ferrentur.* (Cic. Or. 26).

libertad en el hipérbaton; pero evitando la construcción artificiosa de la poesía, la tímida y llana del género didáctico, y la caprichosa y vagabunda de la conversación.

La armonía imitativa no la exige con el rigor que la poesía.

En cuanto á las figuras, las lógicas caen muy bien en las pruebas, y las patéticas son características de la elocuencia. Las metáforas, comparaciones, narraciones y descripciones, son de uso frecuente; pero siempre como medios de prueba, ó para excitar ciertos afectos que inclinen la voluntad del auditorio.

El estilo ha de ser copioso en general; porque los oyentes no podrían comprender bien los pensamientos expresados concisamente, y de aquí las amplificaciones y acaso repeticiones; pero al hacer éstas, que sean de cosas y no de palabras; porque es defectuoso decir lo mismo y del mismo modo; ni deben explicarse igualmente todas, sino con mayor extensión las más difíciles ó más graves y capaces de conmover.

Por último, el orador debe dirigirse siempre al auditorio, de modo que no parezca el discurso un libro, sino un coloquio ó comunicación continua, y así lo practicaron Demóstenes y Cicerón.

4.—DE LA MEMORIA

La *memoria*, llamada también recordación, es la facultad de conservar y reproducir los conocimientos adquiridos.

Su estudio pertenece á la Psicología ó ciencia del alma humana. Considerada como parte de la Oratoria, se limita á encarecer la necesidad de la memoria y los medios de cultivarla.

En cuanto á su necesidad, baste decir «que sólo sabemos lo que recordamos» y respecto del orador, inútil sería toda la labor empleada en la composición del discurso, si en el momento de pronunciarle, no pudiera reproducirle fielmente. De aquí se infiere cuán indispensable sea una memoria firme y á la vez pronta; puesto que la oración pública no permite repasar el camino andado, ni dado el primer impulso, consiente la menor

detención. Con razón se ha dicho que la memoria es *el tesoro de la inteligencia*.

La memoria es susceptible de educación, mediante el ejercicio. *Excolendo augetur*. Para ejercitarla con provecho, ayudarán las reglas siguientes:

1.^a Fijar enérgicamente la atención en las ideas, á fin de que se graben bien.

2.^a Disponerlas con orden y método.

3.^a Asociarlas por las relaciones lógicas y científicas que las ligen entre sí, ó las que se retienen mal con otras de fácil recordación (1).

4.^a Procurar que en los recuerdos se interese la sensibilidad.

5.^a Meditar sobre ellas, y repetir las cuantas veces sea necesario.

6.^a Aprender el discurso por partes.

7.^a Valerse de algunos signos que llamen la atención.

8.^a Recitar el discurso en alta voz.

9.^a Localizar el plan y divisiones con algún edificio ú objeto que guarde semejanza y se tenga bien conocido.

10.^a Fijado bien el plan en la memoria, retener las divisiones y subdivisiones, y las transiciones de una parte á otra, ó de las pruebas, para no alterar el orden propuesto.

Y 11.^a Leerle detenidamente por la noche, y repetir la lectura en la madrugada del día siguiente.

El discurso aprendido al *pié de la letra* tendrá la ventaja de pronunciarse con el mismo esmero y corrección, con que se compuso, y permitirá al orador entregarse á todos los movimientos de la acción; pero si el orador no posee el difícil arte de la declamación, no lo-

(1) En la asociación de las ideas, verdadera ley y antecedente indispensable de la memoria, funda sus procedimientos la *Mnemonotecnia* ó arte de perfeccionar la memoria.

Relacionar las cosas por su coexistencia en el espacio, por la simultaneidad ó sucesión en el tiempo, por las causas ó efectos, por los principios y consecuencias, por los modos y substancias, y clasificarlas artificialmente, comparándolas con cosas materiales muy conocidas ayudan muchísimo á la memoria.

El Doctor Mata ponderaba tanto la importancia de su Mnemónica, que aseguraba bastarle una sola lectura de un libro, para que jamás se le olvidara.

grará impresionar á sus oyentes, su obra carecerá de vida.

Por el contrario, el orador que ha meditado profundamente el asunto, que domina la materia, que ha trazado el plan, y se enseñorea del lenguaje, se entrega con toda confianza á la inspiración del momento, y entonces la idea, la palabra, el tono de la voz, el gesto, la acción nacen y se manifiestan espontáneamente, unidos por el misterioso lazo de la vida. La *improvisación* es el alma del discurso.

Pero no á todos es dado lanzarse á improvisar: sin mucho estudio, hábito de hablar en público, buena memoria, lógica y buen sentido, sería temerario hacerlo. Hablar mucho ó con facilidad, equivale á no saber hablar.

5.—DE LA PRONUNCIACIÓN

La *pronunciación*, que también se llama *acción*, consta de dos partes: la *voz* y la *acción* propiamente dicha.

La pronunciación constituye el elemento material y artístico, por decirlo así, del discurso; es, como dice Cicerón, *la elocuencia del cuerpo*.

Es tanta su *importancia*, que una buena pronunciación puede dar apariencias de bueno á un discurso mediano ó malo; y al contrario, el mejor discurso parecería detestable, por efecto de la mala pronunciación.

En cuanto á la *voz*, en primer lugar, será *pura y clara*. Para conseguir estas cualidades es preciso *articular bien* las palabras, *pronunciarlas correctamente*, dar á la voz una *intensidad* ó *volumen* proporcionado á la localidad, y observar el *acento gramatical* ó *ideológico* y el tono propio de la lengua (acento nacional.)

En segundo lugar, la voz debe ser *armoniosa*. Esta cualidad depende del *metal* de la voz y de la *buena modulación*.

La *calidad* y *fuerza* de la voz proceden de la constitución del órgano vocal; pero el arte puede auxiliar á la naturaleza. Entre las distintas claves ó tonos que pueden recorrer las voces menos extensas, debe elegir el orador un tono medio.

La modulación está sujeta á las reglas esenciales del ritmo y de la melodía, siendo las más importantes la *unidad* y la *variedad*.

En último lugar, la pronunciación debe ser *oportuna* y *natural*. Será *oportuna* cuando la entonación marque los diversos estados del juicio, los diferentes matices del sentimiento y la intención del que habla: y *natural*, cuando carezca de toda afectación. El orador no deja de ser hombre, y sería ridículo pronunciar de distinta manera cuando perora, que cuando habla. La diferencia estará solamente en la intensidad de la voz, por razón del auditorio y en la animación por la importancia de la materia.

Será defectuoso, por consiguiente, confundir las sílabas y letras de que se componen las palabras, no pronunciar éstas con la debida separación, no marcarlas con el acento correspondiente, no hacer las pausas que pide el sentido, gritar, ahuecar la voz, hablar en bajo murmullo, ó en una especie de canto, ó con cierto dejo ó caída, ó con acento provincial.

Lo es, asimismo, el pasar rápidamente de un sonido grave á otro agudo, ó de una pronunciación veloz á otra embarazosa y lenta, dejar sin motivo el tono dominante, ó no cambiar nunca de tono, produciendo un machaqueo insoportable.

En cuanto á la *acción* ó *gesto*, hay que considerar la actitud y movimiento del cuerpo, especialmente del semblante, cuya principal fuerza está en los ojos, y además de los brazos y las manos.

La postura *del cuerpo* debe ser recta, los piés iguales, ó el derecho un poco delante del izquierdo, los hombros quietos y los brazos algo separados del cuerpo, de modo que resulte una postura natural y libre, pero sin abandono ni familiaridad; compuesta y grave, sin afectación ni violencia. Nada de movimientos bruscos, ni pasar rápidamente á uno y otro lado; pero alguna vez se inclinará el cuerpo ligera y graciosamente hacia el auditorio, como manifestando modestia y cordialidad.

La *cabeza* ha de estar derecha y en una postura natural, porque inclinada denota bajeza, muy levantada arrogancia, caída hácia un lado, desfallecimiento, y muy tiesa grosería. Sus movimientos deben ser pro-

porcionados á la misma acción, de tal manera, que acompañen á las manos y se conformen con el ademán; rara vez se debe mover sola y nunca con demasiado ímpetu.

El *semblante* aparecerá grave en los pasajes tranquilos, risueño en los alegres, melancólico en los tristes, animado y vivo en los patéticos.

Los *ojos* hacen el principal papel en el semblante; de suerte, que han de parecer vivos, tranquilos, penetrantes, etc., según la idea ó sentimiento que expresen; pero no se tendrán cerrados, ni fijos constantemente en un solo punto, ni se les dejará vagar de un objeto á otro, ni abusar de las miradas lánguidas ó irritadas. Tienen además la ventaja de haberles dado la naturaleza las lágrimas por intérpretes de la alegría y de la tristeza.

Los *brazos* y las *manos* constituyen la parte principal de la acción, y sus movimientos han de ser nobles, graciosos y desembarazados. Cuando haya que levantar las manos, el movimiento comenzará por el arranque del brazo, seguirá sucesiva y lentamente alzándose éste, y, por último, la mano. Al bajarse, deberá guardarse el orden inverso.

Los *dedos* no se tendrán extendidos, sino presentados con cierta suavidad y con la gradación que se observa en una mano medianamente doblada.

Los movimientos de los brazos y manos deben ser oblicuos y algún tanto circulares.

Los principales defectos que han de evitarse en los movimientos de los brazos, son los siguientes:

Extenderles con violencia; alzar las manos sobre los hombros, ó bajarlas hasta la cintura, ponerse de jarras; abrir los dedos, moverles con ligereza, cerrar el puño, cubrirse el rostro con la mano; levantar las manos, como si se movieran por un resorte; llevar compás con la voz ó con la cabeza, palmotear, ó imitar las acciones que se narran, ó las actitudes y movimientos de las personas de quienes se habla (1).

Además, téngase presente que la acción debe guar-

(1) Es defectuoso volar con el águila, arrullar con la paloma, galopar con el caballo, mecerse con las olas, tambalearse con el ébrio, etc.

dar consonancia con la voz, y ésta y aquélla con las ideas y sentimientos, y para conseguirlo, es menester estar poseído de lo que se dice y hermanar el arte con la naturaleza, imitando á los oradores distinguidos, y jamás á los comediantes.

Finalmente, la gallardía del cuerpo, la nobleza y animación del semblante, la gracia y dignidad de la acción, y, sobre todo, una voz robusta, clara, sonora, expresiva y simpática realzan la pronunciación y predisponen favorablemente al auditorio (1)

II.—DE LAS DIVERSAS ESPECIES DEL GÉNERO ORATORIO

Comprende este género, según dijimos en la página 125, la oratoria sagrada, política, forense y académica, de las cuales expondremos separadamente lo peculiar á cada clase.

1.—ORATORIA SAGRADA

Se caracteriza la *oratoria sagrada* por su *objeto*, por las *fuentes* de donde saca sus argumentos, por el *lugar* donde se pronuncia el discurso, por la *persona del orador* y por la *índole del auditorio* (2).

Su *objeto* es Dios, los atributos divinos, la religión ó relaciones del hombre con Dios, el culto, los sacramentos, los misterios, la moral cristiana y el fin sobrenatural del hombre.

Las *fuentes* propias y directas, son la Sagrada Escritura y las tradiciones católicas, esto es, la *palabra de Dios* ó la revelación.

El *lugar* donde se pronuncia el discurso sagrado, es el templo, casa de Dios, recinto majestuoso y venerando, de recogimiento y oración.

(1) Se llaman *cualidades físicas* del orador.

(2) La oratoria sagrada no fué conocida por las naciones gentiles: nació con el Cristianismo, cuyo medio de propagación es la palabra. El Divino Salvador enseñó y envió á sus Apóstoles á predicar la *buena nueva* por el universo mundo, y sus sucesores han seguido cumpliendo el precepto de enseñar á todas las naciones.

El *orador* ó *predicador*, es ministro de Dios y embajador de Jesucristo, que no habla en nombre propio, sino como intérprete de la ley divina. Para llenar cumplidamente su santo ministerio, no le basta ser un hombre de bien, como Quintiliano exige á todo orador; sino que debe ser un dechado de las virtudes evangélicas y querido y venerado por el auditorio, como un digno enviado del Señor.

El celo por la gloria de Dios y la salvación de las almas debe ser el móvil de su predicación y la caridad ardiente ha de suministrarle una manera de predicar afectuosa, suave y penetrante, para ganar los corazones (1).

Además del conocimiento de la Sagrada Escritura, debe estar muy versado en las obras de los Santos Padres, en la Teología dógmática, moral y ascética, en la Liturgia, Disciplina Eclesiástica é Historia de la Iglesia, sin descuidar la Filosofía y la Literatura profana, para el buen manejo del lenguaje, á cuyo objeto le servirán mucho nuestros autores ascéticos, que son á la vez una vena riquísima de materias predicables.

El *auditorio* se compone de creyentes, unidos con el vínculo de una misma fe, y á ellos se dirige el predicador, como á hermanos carísimos (2). Por tanto, no disputa, sino que enuncia sencillamente las verdades de la religión, dejando para las cátedras de Teología y las obras de polémica las cuestiones controvertibles, que en el púlpito serían impropias y en extremo enojosas. Por otra parte, el auditorio tiene un carácter heterogéneo por el grado de cultura, diferencia de edad, sexo y condición, por el distinto fervor ó flojedad en el ejercicio de la virtud y hasta por sus extravíos ó preocupaciones.

Como consecuencia de lo dicho, el discurso sagrado, debe, en primer lugar, reunir estas condiciones: ha de ser *claro*, ó acomodado á la inteligencia de la generalidad de los oyentes; *sencillo*, pero no desaliñado; *grave*, porque así lo exige la dignidad del asunto, la del lugar y la del orador; pero no frío ni monotonó; *culto* y *ele-*

(1) Este modo de predicar se llama *unción* ó *unción evangélica*.

(2) Es impropio, por lo mismo, llamarles *señores*.

gante, pero sin afectación ni ostentación de ninguna especie (1).

Esta última cualidad exige el buen gusto en los adornos, y repele la aridez del estilo. A este propósito, dice San Agustín, célebre retórico: *Volumus non solum intelligenter, verum etiam libenter audiri..... illa eloquentia apud eloquentem ecclesiasticum, nec inornata relinquitur, nec indecenter ornatur.*—(De Doct., Christ., IV.)

En segundo lugar, debe dirigirse principalmente al sentimiento, impresionando la fantasía. Si fortalece las creencias, si combate el error, es con el fin de comunicar vigor al sentimiento religioso; de encender el amor de Dios y del prójimo, y hacer que la religión descienda á las obras, que la fe no sea muerta.

En tercero, el estilo debe ser enteramente *bíblico*, en consonancia con el asunto; porque en el púlpito, ni deben tratarse cuestiones profanas, ni las sagradas han de exponerse con profana elocuencia.

Y en cuarto, jamás transigirá con las preocupaciones y errores del auditorio. Las verdades evangélicas, cualesquiera que sean las circunstancias de los tiempos, deben exponerse con franqueza y á la luz del mediodía, mas cuando hubiere necesidad de combatir ciertos vicios, no se pintarán al vivo, sino de modo que no ofendan al pudor.

Los discursos sagrados reciben generalmente el nombre de *sermones*, que se clasifican en *dogmáticos*, *mórales*, *doctrinales* y *panegíricos*. Los primeros tienen por objeto exponer los dogmas ó verdades fundamentales de la fe, los segundos la reforma de las costumbres, los terceros (pláticas) la enseñanza de las verdades religiosas con sencillez de formas y los últimos la alabanza de los santos (2).

(1) *Oratio sit pura, simplex, dilucida atque manifesta: plena gravitatis et ponderis; non affectata elegantia, sed non intermissa gratia.*—(S. Ambros. Offic. l. I., c. 22.)

(2) En cuanto al plan, se diferencian los sermones de los discursos profanos, en que en aquéllos siempre se comienza por un texto, ordinariamente sacado del Evangelio, y sobre él se apoya el exordio, deduciendo del mismo la proposición. Enunciada ésta, se dirige una invocación á la Virgen Santísima. La proposición suele dividirse en dos ó tres partes, y, á veces, en vez del epílogo,

Cuando el discurso es sumamente familiar y se propone explicar un texto ó pasaje de la Sagrada Escritura, (que ordinariamente es el evangelio de la misa, correspondiente al día, ó la epístola), ó de la Sagrada Liturgia, se denomina *homilia*.

Esta puede ser *simple* ú *oratoria*: en la primera, sin establecer proposición formal, se recorren y explican algunos versículos de la Sagrada Escritura con una corta ilustración de los lugares difíciles ó amplificación de los más importantes, deduciendo consecuencias relativas á la conducta. Consta de tres partes, á saber: *exordio*, *exposición* y *conclusión*.

La segunda, no se diferencia del sermón, sino en que todos los argumentos les saca de un mismo pasaje de la Santa Biblia.

Las *oraciones fúnebres* son las que se pronuncian en elogio de un personaje difunto, que se distinguió por sus virtudes cívicas, por sus proezas militares ó por sus obras científicas ó artísticas.

Las *conferencias* son discursos en los cuales se expone y defiende la fe cristiana contra los incrédulos ó herejes, para hacerles creyentes ó confirmar á los fieles en la fe, probando que los argumentos de aquéllos no pueden destruir la verdad del catolicismo (1)

MODELOS

Pasando en respetuoso silencio las predicaciones del Señor y de los Santos Apóstoles, se han distinguido en la oratoria sagra-

ó de la peroración, se concluye con la paráfrasis de algún salmo, ó parte de él, ó de algún himno de la Iglesia, que sean apropiados al asunto y también puede terminarse con una plegaria fervorosa á Dios, á la Virgen, á los Santos.

Respecto á la composición de los panegíricos, pueden seguirse dos métodos: narrar brevemente las acciones de los santos y sacar de ellos abundantes y provechosas reflexiones morales, ó bien exponer con orden las virtudes de los bienaventurados, presentándolas con belleza, y los preceptos de la moral en acción. Bourdaloue nos ofrece un modelo del primer método en el panegírico de San Francisco Javier, y Segneri nos presenta otro del segundo en el de San Ignacio de Loyola.

(1) Su fondo es científico-religioso: sus caracteres la apología, la polémica y la erudición, su fin, convencer. Admite movimientos dulces y tranquilos, pruebas sólidas, bien enlazadas, y presentadas con novedad y encanto. Su uso, depende del estado religioso y social de los pueblos.

da los Santos Padres Atanasio, Gregorio Nacianceno, Gregorio de Niza, Basilio, el Crisóstomo (boca de oro), Efrén, Hilario, Ambrosio, Jerónimo y Agustín.

San Bernardo, último de los Padres, renueva en el siglo XI las glorias del siglo IV, llamado el siglo de oro de la elocuencia sagrada.

San Vicente de Ferrer, Santo Tomás de Villanueva y San Francisco de Sales, Fr. Luis de Granada, Fr. Diego de Cádiz y Juan de Avila, han dejado escritos sermones, dignos de estudio y conquistaron en el púlpito grandes triunfos, así como otros muchísimos predicadores, cuyos sermones no se han publicado ó no han llegado á nosotros.

Entre los predicadores italianos sobresalió Segneri; entre los ingleses Tillotson y Blair; entre los portugueses Viera y Almeida, y entre los franceses, á quienes se debe sin disputa la palma de la oratoria cristiana moderna, Bossuet, Bourdaloue, Flechier, Fenelon y Masillon, cuyas glorias han reproducido los distinguidos oradores Conde de Frayssinons, Lacordaire, Ravaignan, Ráulica, Félix y Monsabré, y cuyas *conferencias* han despertado la admiración universal.

Aunque en tratados como el presente, no se acostumbra á citar autores, que aún viven, sin embargo, como las conferencias son nuevas entre nosotros, se nos dispensará que cite las predicadas en Madrid por el Ilmo. P. Cámara. (Conferencias y demás discursos, hasta hoy publicados por el Ilmo. P. Cámara, Obispo de Salamanca.—Madrid, 1890.)

2.—ORATORIA POLÍTICA

Se llama *política* por razón de su objeto, que le constituyen las cuestiones relativas al gobierno de la nación, tales son: la formación de la ley, la administración, tratados y alianzas con otras naciones, examen de la conducta de los gobernantes, y, en una palabra, cuanto puede influir en la vida de los Estados y en la honra nacional.

Se denomina también *parlamentaria*, por el lugar donde comunmente tiene cabida, que es el Parlamento, á diferencia de la oratoria popular de los griegos, ó de los romanos, cuyo teatro era la plaza pública ó el foro (1).

Nosotros tenemos dos cámaras, la de los Diputados (Congreso ó Cámara popular), y la de los Senadores (alta Cámara ó Senado) (2).

(1) La tribuna antigua difiere notablemente de la moderna.

(2) Reciben también los nombres de Cuerpos Colegisladores, porque en ellos reside el poder de discutir y formar las leyes, cuya sanción corresponde al Monarca.

Cuando fuera de estas cámaras, se discuten ó defienden cuestiones políticas, generalmente toman el nombre del partido á que pertenecen las personas congregadas, y se llama reunión republicana, carlista, fusionista, conservadora, etc.

Los caracteres específicos de la oratoria política, son: por razón del asunto, la *generalidad*; por el medio, la *discusión*, y por el fin, el *bien del pueblo*.

En cuanto á lo primero, se desprende claramente de las definiciones dadas, que la materia de estos discursos la deben constituir los intereses vitales de la nación; pues los mismos partidos, al defender sus ideales, no han de tener otra aspiración, que plantear su sistema, no en lo que tiene de parcial, sino como de aplicación común á todos los problemas sociales.

Respecto á lo segundo, como se trata de fundar la ley, de buscar lo mejor, lo más útil á la nación, y rechazar lo perjudicial, no hay otro remedio que discutir, y para ello aconsejar ó disuadir á los oyentes. Con razón incluyeron los preceptistas antiguos la oratoria política en el género llamado deliberativo (1).

Y en orden á lo tercero, su norte debe ser el bienestar social; porque la sociedad, como persona moral, tiene un importante fin que llenar, y á lograrle se deben encaminar los esfuerzos del orador político.

De lo dicho se desprende: 1.º que la oratoria política debe ser *grave*, *reflexiva* y *templada* en los asuntos puramente legales ó administrativos, y *activa*, *apasionada* y *enérgica* en las cuestiones de gran importancia, de cuya resolución depende la dignidad ó la vida de las naciones, así como en los encarnizados combates de los partidos.

2.º Por razón del auditorio, será *grave* en el Senado, como cuerpo compuesto de personas de edad avanzada, y donde se hallan representadas las clases más elevadas y dignidades de la Iglesia y del Estado; *briosa*, *enérgica* y *vehemente* en el Congreso; *fogosa*, *apasionada*

(1) Cuando los partidos están bien organizados, y obedecen fácilmente á la voz de sus caudillos, cuando se cuentan los votos, antes de la discusión, las batallas se convierten en torneos: pero, aun en estos casos, la elocuencia contribuye á difundir las ideas políticas y á modificar la opinión pública.

y *eminente* popular, en las reuniones públicas, compuestas de un auditorio heterogéneo, ó de las afiliadas á determinado partido.

3.º Que para aconsejar ó disuadir es menester convencer, y para conseguirlo se han de emplear pruebas sólidas.

4.º Que el discurso ha de ser *claro, sencillo* y *metódico*, sin entrometerse en las cuestiones profundas de la Filosofía.

5.º Que el estilo ha de ser *llano, franco, natural, varonil* y *patético*, cuando el asunto y las circunstancias lo reclamen.

6.º Que muchas veces es necesario improvisar.

De esta última observación se desprende que el orador político debe atesorar gran cúmulo de conocimientos, manejo del idioma, facilidad de expresión, dominio de sí mismo, para imponerse á las interrupciones, inherentes á toda asamblea política, y facilidad de acudir al ataque ó defensa de la cuestión que se ventila.

Los conocimientos especiales del orador político serán: el derecho Civil, Político, Administrativo (y el Canónico, en los países católicos), la Economía, Hacienda, Estadística, Geografía, así como las costumbres, carácter, necesidades y opinión pública y principalmente la Historia.

MODELOS

En Grecia sobresalieron Pericles, Démades, Foción, Esquines y Demóstenes, y en Roma Catón, Los Gracos, Hortensio y Cicerón. En Inglaterra O' Connell, el defensor de la católica Irlanda, y en España, omitiendo los nombres de los oradores que figuraron en nuestros concilios nacionales y antiguas Cortes, diremos que la oratoria política ha hecho grandes progresos en nuestros días. Sábios prelados, hombres de Estado eminentes, jefes agueridos de los diversos partidos políticos han hecho resonar su elocuente voz en la discusión de las importantísimas cuestiones religiosas y políticas, que habrían de cambiar la constitución de nuestra querida patria. Sus discursos no pueden ser todavía juzgados en obras como la presente; pero el *Diario de Sesiones* las conservará para que pueda emitir su fallo la posteridad imparcial. Respecto á la Francia, diremos que Cormenin, bajo el pseudónimo de Timon, ha publicado *El libro de los oradores* que contiene juicios críticos acerca de los que más se han distinguido en la tribuna francesa.

La *oratoria militar* puede considerarse como una rama de la *oratoria política*.

Los discursos de esta clase reciben los nombres de *conciones*, *arengas* ó *proclamas*. Su objeto es excitar el valor guerrero del soldado en los momentos supremos de la pelea, inspirar el desprecio de la vida en lo más rudo del combate, enaltecer la abnegación y el sacrificio en obsequio de la patria ó del honor nacional, infundir el amor á la gloria, conquistando inmarcesibles triunfos.

Su carácter le constituyen la *concisión* y la *energía*: su fórmula es la siguiente: «*Simpliciora militares decent*». Nada más ageno á los campos de batalla que el artificio.

Las arengas militares fueron más frecuentes en la antigüedad que en los tiempos presentes, y de ello dan testimonio los historiadores griegos y romanos, cuyas huellas siguió nuestro Mariana en su *Historia general*.

Condé, Francisco I, Gustavo Wasa, Carlos XII, Enrique IV, y, sobre todo, Napoleón, enardecieron el ánimo de numerosos ejércitos con el poder mágico de su palabra, y en nuestros días, arengó con valentía el General Prim á los voluntarios catalanes, antes de la toma de Tetuán.

Timón, en el libro citado de *Los oradores*, presenta algunos rasgos de la elocuencia arrebatadora de Napoleón (1).

3.—ORATORIA FORENSE

Se llaman *discursos forenses* los que se pronuncian en los tribunales de justicia y tienen por objeto defender los derechos civiles de los ciudadanos ó pedir que se aplique la pena al infractor de la ley.

El orador que defiende los derechos del ciudadano se llama defensor ó abogado, y el que pide el castigo para el delincuente ó reo, se denomina acusador ó fiscal.

Cualquier negocio forense exige dos oradores; uno

(1) El capellán castrense, predicando á su batallón, se acomodará á los preceptos de la *oratoria sagrada*; pero como el auditorio influye en el carácter del discurso, es preciso que este sea breve, sencillo, enérgico y encaminado á lograr la persuasión.

que demanda el derecho y otro que le niega en los *pleitos*, y uno que acusa y otro que defiende en las *causas criminales*.

Las *causas criminales* son los procedimientos formados para la averiguación de los delitos, á fin de castigar á los reos, conforme al Código penal; y los *pleitos* son también procedimientos formados para ventilar un derecho entre dos ó más particulares, á fin de fallar con sujeción á la más estricta justicia.

En los asuntos del foro pueden ocurrir tres clases de cuestiones, á saber: de *hecho*, de *nombre* y de *derecho*. En las cuestiones de *hecho*, se disputa sobre la existencia ó no existencia del *hecho* mismo; en las de *nombre*, sobre la cualidad ó circunstancias del *hecho* y en las de *derecho*, sobre la interpretación ó aplicación de la ley.

La oratoria forense se caracteriza por el *objeto*, por el *auditorio* y por el *fin*.

Su *objeto* le constituye los intereses privados; el *auditorio* es un tribunal compuesto de personas peritas en la jurisprudencia, que deben fallar lo que sea justo, y el *fin* es acusar ó defender (1). En la acusación hay que probar el *hecho* y sus circunstancias, y especialmente si fueran éstas agravantes, ó negar el *derecho* injustamente alegado por una de las partes; en la defensa, por el contrario, hay que negar el *hecho* ó su imputabilidad ó atenuar la responsabilidad para el autor del mismo, ó probar el *derecho* que asiste á la parte.

Por lo tanto, la oratoria forense es la *más templada*, la *más severa*, la *más concreta*, y, por consecuencia, la *menos artística*.

Luego los *discursos forenses* deben reunir las condiciones siguientes:

1.^a *Solidez*, porque en ellos se ventila una cuestión entre dos ó más partes, y la victoria corresponderá al orador que pruebe mejor.

2.^a *Precisión*, porque la vaguedad y la duda pueden originar nuevas cuestiones y suministrar argumentos al contrario ó motivo de vacilación al tribunal.

3.^a *Claridad*, porque las materias del foro son em-

(1) El público que asiste al juicio, no forma parte del auditorio, y para nada debe tenerle en cuenta el orador.

brolladas por su propia naturaleza y en muchos casos hay que descender á detalles minuciosos.

4.^a *Método riguroso*, sentando la proposición breve y sencillamente, dividiendo y subdividiendo, argumentando con brío, refutando victoriosamente las objeciones del contrario, y, por último, recapitulando las pruebas y formulando la petición en términos concretos. En una palabra, se han de relacionar los *hechos* con la ley y deducir lógicamente las consecuencias.

Y 5.^a *Sentimiento*, no como fin, sino como medio, porque la imaginación y las pasiones deben subordinarse á la prueba, como simples resortes del entendimiento. No quiere decir esto que el abogado y el juez sean impasibles, porque la honra y la vida de los ciudadanos interesa y conmueve el corazón de todo hombre honrado, y el crimen causa horror (1).

Claro está, que no todos los asuntos piden igual calor; pero aun en aquellos en que la elocuencia desplega toda su fuerza, ha de caminar con paso firme y sin ofuscación por el intrincado laberinto de las pruebas (2).

El orador forense, además de reunir las condiciones propias de todo orador, debe distinguirse por su probidad y conocimientos especiales en los diferentes ramos del derecho privado.

No debe perder de vista que habla á un superior, que administra justicia en nombre del supremo poder del Estado, ni zaherir al contrario, y mucho menos desfigurar los argumentos aducidos por éste, ni emplear el ridículo y la ironía, de tal modo que falte á la delicadeza y decoro que requiere el augusto santuario de la justicia.

(1) «La imparcialidad se prueba por medio de la exactitud y sabiduría del examen, de la verdad de los motivos, de la sencilla explanación de las pruebas, y no por medio de la frialdad del discurso. No busquéis más que la verdad, la justicia, el bien público; vedlo todo y decidlo todo; y luego no hagáis á estos grandes objetos, la injuria de defenderlos, sin afectarlos y sin manifestar cuánto os afectan.» (Merlin, Rep. de jurisprud., t. VIII).

(2) La oratoria forense, entre los antiguos, era más patética que entre nosotros; porque no estaba la ley tan circunscripta, abriendo más dilatado campo á la equidad y á los principios generales de la jurisprudencia, así como por el mayor número de jueces que constituían el tribunal y la mayor publicidad de las discusiones.

El Presidente del tribunal, cuando resume la causa, y el ministerio público, que habia en nombre de la ley y defiende los intereses de la sociedad, usarán de una elocuencia más grave y tranquila que la del abogado(1).

MODELOS

Demóstenes en el discurso *de la Corona*, y Cicerón en las defensas de *Roscio*, *Archias* y *Milón*, con la salvedad puesta en la nota 2.^a, pág. 149. También en la *Colección de discursos forenses españoles*, publicados por Pérez Anaya, se encuentran notables trabajos, así como en los discursos forenses de D. Juan Meléndez Valdés, pudiendo escogerse para el análisis *el del robo sacrilego de Nuestra Señora de la Almudena*. Nos abstenemos de citar á los criminalistas célebres de nuestros días, por la razón ya indicada.

4.—ORATORIA ACADÉMICA

Corresponden á esta clase todos los discursos que, acerca de materias científicas ó artísticas, se pronuncian en las sociedades ó corporaciones, creadas para fomentar la instrucción y promover los adelantos en las ciencias ó artes, como son las Academias oficiales y particulares, Ateneos, Liceos, Universidades, Seminarios, Institutos, etc. (2).

(1) Aunque en los juicios ante el jurado sea mayor el número de jueces y no sean todos letrados, no por esto se ha de dar mayor cabida á la imaginación y á las pasiones, pues siendo los jurados jueces del hecho, se debe poner mayor empeño en esclarecer la cuestión y probar su conformidad ó repugnancia con la ley, para que claramente fallen la responsabilidad ó irresponsabilidad de los acusados. Prueba de ello nos suministra la *Ley del Jurado* que, al encargar al Presidente resumir las pruebas é informes del ministerio fiscal, los de los defensores y las declaraciones de los reos, han de hacerlo con la mayor precisión y claridad, y exponiendo la naturaleza de los hechos y sus circunstancias con la más estricta imparcialidad.

Por otra parte, no todas las causas que se ventilan ante el jurado tienen la misma importancia, y, por lo mismo, no es lícito desplegar igual grado de elocuencia; pero, tanto en éste como en los demás tribunales, cabe un grado mayor cuando las cuestiones se rozan con la política ó la religión, son de trascendencia suma ó por lo dramático y complicado de los sucesos.

(2) Han querido algunos comprender en el género académico las explicaciones de cátedra. El Catedrático no es un orador, ni mucho menos un propagandista: su misión se limita á exponer la

Por su fin, pertenece al género demostrativo de los antiguos; pero, por su objeto, debe hoy constituir un nuevo género (1).

Los discursos académicos reciben diversos nombres, según el asunto de que se ocupan y por el lugar ó la ocasión en que se pronuncian.

Discurso de *recepción*, es el que pronuncia un individuo con motivo de su entrada solemne en una academia. A este discurso contesta otro académico, en nombre de la Corporación, con otro discurso, en que desarrolla el tema del primero, ó le considera bajo un aspecto diferente, elogiando al propio tiempo los méritos del nuevo académico y el trabajo que acaba de presentar.

Discurso *inaugural*, es todo razonamiento pronunciado con motivo de la apertura de un establecimiento literario ó de un curso académico.

Elogios históricos ó panegíricos profanos, son los discursos pronunciados en las academias para encomiar los méritos de algún ilustre personaje ó de un académico difunto.

Discursos *universitarios*, son los razonamientos pronunciados por los graduandos en los ejercicios respectivos, ó en el acto de recibir la investidura de su facultad, ó bien los que pronuncian los catedráticos al Claústro.

Disertaciones ó memorias, son los razonamientos pronunciados en las sesiones ordinarias de las academias sobre inventos, investigaciones científicas, puntos cuestionables de historia, crítica, etc., á fin de llenar los deberes de su instituto.

La oratoria académica no se presta á tanta inspiración, como la política ó la sagrada, ni es tan prosáica

ciencia con sujeción á un plan rigurosamente determinado, dividiendo la materia, en conformidad con las leyes prescriptas por la Lógica, definiendo bien, empleando el lenguaje técnico, y por último, aspirando en todo á la exactitud. El modo declamatorio de enseñar, ha inculcado en la juventud el charlatanismo más insufrible. Ocasión es esta de repetir las palabras del preceptista latino: *Malim equidem indissertan eloquentiam, quam stultitiam loquacem.*

(1) En nuestra tesis doctoral, «*Jovellanos y sus discursos académicos*,» sostenemos que debe admitirse la oratoria académica, como género diferente de los demás.

como la forense. Aspira á enseñar ó á convencer, pero embelleciendo el asunto todo lo posible. A ella pueden aplicarse rigurosamente estas palabras de San Agustín; «*Ut veritas mulceat.*» Admite la elegancia en el decir, exige mucha corrección, no desecha los movimientos afectuosos y las pinturas animadas de los objetos, dando cabida, á veces, á las pasiones vehementes, con especialidad cuanto se permite la discusión. El discurso académico se dirige á un auditorio ilustrado, y el orador necesita, á gran altura, si ha de conquistar la admiración de tan respetables oyentes.

En la forma, debe sujetarse esta clase de discursos, en un todo, al aparato retórico del exordio, proposición y demás partes del discurso, que dejamos señaladas.

MODELOS

En las *Colecciones de discursos* de la Real Academia de la Lengua y de la Historia y de la de Ciencias morales y políticas hay muchos y excelentes modelos oratorios del género que nos ocupa. Jovellanos ha sobresalido también en él, pudiendo leerse con gran provecho su *discurso inaugural del Real Instituto Asturiano*, y el que pronunció en el mismo sobre *La unión de las ciencias y la literatura*.

III.—GÉNERO HISTÓRICO

Comprende este género las composiciones históricas, ó sean aquellas que tienen por objeto la narración de hechos; pero como los hechos pueden ser verdaderos ó ficticios, se dividen dichas composiciones en dos clases, á saber: en *historia verdadera* ó simplemente *historia*, y en *historia ficticia* ó *novela*, de las cuales nos ocuparemos separadamente.

1.—DE LA HISTORIA

«Historia es la narración fiel y ordenada de los hechos que más han influido en el destino de la especie humana, sometida á leyes providenciales» (1).

(1) La palabra *historia* se deriva del verbo griego ἵστωρέω que significa *inquiero*; *examino*, y en su más lata acepción se toma

Su objeto es narrar hechos, y su fin poner de manifiesto las consecuencias de la lucha y elección entre el bien y el mal. Por lo tanto, la historia enseña y moraliza; y, como para lograr estos fines, necesita cumplir con condiciones artísticas determinadas, claro está que pertenece á las composiciones literarias, ocupando un lugar intermedio entre las composiciones poéticas y las prosáicas. Conforme á la división general (página 416), debe incluirse en la clase de las obras *didácticas*; puesto que se propone directamente la enseñanza, por medio de los hechos ó verdades concretas. De lo dicho se desprende la importancia de su estudio (1).

El fondo de la historia le constituyen los *hechos*; mas no se crea por esto que los hechos todos caigan bajo su dominio, sino solamente aquellos que más han influido en el destino de la especie humana, como son los relativos al origen, desarrollo y decadencia de las naciones, á la paz, á la guerra y á la política de los pueblos, y, por último, á la religión, moral, filosofía, ciencias, letras, artes, industria, comercio, agricultura, navegación, etc.

Los hechos deben ser *verdaderos*, esto es, deben referirse como han sucedido, porque de lo contrario, ni servirían de enseñanza; ni serían objeto de una narra-

por el conocimiento de todos los hechos que pueden someterse á la experiencia. Por esta razón se ha llamado Historia Natural á la ciencia que describe la naturaleza.

(1) Jovellanos encarece el estudio de la historia con las siguientes palabras: «Es la historia, según la frase de Cicerón, el mejor testigo de los tiempos pasados, la maestra de la vida, la mensajera de la antigüedad. Entre todas las profesiones á que consagran los hombres sus talentos, apenas hay alguna á quien su estudio no convenga. El estadista, el militar, el eclesiástico, pueden sacar de su conocimiento grande enseñanza para el desempeño de sus deberes. Hasta el hombre privado, que no tiene en el orden público más representación que la del simple ciudadano, puede estudiar en ella sus obligaciones y sus derechos. Y, finalmente, no hay miembro alguno en la sociedad política, que no pueda sacar de la historia útiles y saludables documentos, para seguir constantemente la virtud y huir del vicio.—Pero entre todas las profesiones es la del magistrado la que puede sacar más fruto del estudio de la historia.» (Discurso de recepción en la Academia de la Historia, sobre la *necesidad del estudio de la historia y antigüedades para el jurisconsulto.*)

ción *fiel*, invadiendo por consiguiente, el dominio de la novela. El carácter, pues, ó ley fundamental de la historia, según enseña Cicerón, es la verdad (1).

La historia admite diferentes divisiones:

1.^a Por razón de la *materia*, se divide en *sagrada, eclesiástica y profana*; subdividiéndose ésta en *política, militar, científica, literaria, artística*, etc. (2).

2.^a Por su *extensión*, en *universal, general, particular, genealógica, biográfica y monográfica* (3).

3.^a Por el *tiempo* que comprende, en *primitiva, antigua, media y moderna* (4).

Y 4.^a Por su *forma*, en *descriptiva, filosófica, pragmática y crítica* (5).

Las efemérides, los anales, las décadas y crónicas, son también formas diversas de la historia (6).

(1) *Quis nescit primam esse historiae legem, ut ne quid falsi dicere audeat, deinde ne quid veri non audeat, ne qua suspicio gratiae sit in scribendo, ne qua simultatis? Haec, scilicet, fundamenta nota sunt omnibus.*

(2) Omitimos las definiciones correspondientes á estas clases por suponerlas conocidas de los alumnos.

(3) Sirva de ejemplo de *Historia Universal* la de César Cantú, de *general* la de Roma, por Tito Livio, ó la de España, por Mariana, y de particular *La Conjuración de Catilina*, por Salustio, ó *La guerra de Granada*, por D. Diego Hurtado de Mendoza. Plutarco en los *Varones ilustres*, Fernando del Pulgar en los *Claros varones de Castilla*, y Quintana en las *Vidas de españoles célebres*, nos ofrecen modelos de biografías propiamente dichas.

(4) La *historia primitiva*, que los más de los autores reducen á la antigua, comprende los hechos anteriores á la dispersión de los hijos de Noé.

(5) La *historia crítica* tiene por principal objeto depurar la verdad de los hechos, sobre todo si son muy importantes y acompañados de tales circunstancias que el tiempo ó la pasión han podido desfigurar.

La *crítica histórica* es el arte que da reglas para juzgar con acierto de la verdad ó falsedad de los hechos. Este arte supone una porción de ciencias auxiliares, como la arqueología, la epigrafía, la numismática, la paleografía, la diplomática, la bibliografía, la genealogía, la heráldica, la mitología, la filosofía, la literatura, etc. Conocidos son los importantes trabajos de Masdeu, Risco y Flórez, y actualmente se está publicando *El Museo español de Antigüedades*.

(6) Nuestras crónicas están escritas en lengua vulgar, y merecen citarse la de D. Alfonso el sabio y la del Cid; los cronicones se hallan escritos en un latín semi-bárbaro.

De la definición de la historia se deduce la necesidad de que el orden presida en la narración de los hechos. Este orden supone necesariamente un punto de partida y un término, ó lo que es igual, un *plan*, que desarrollará el historiador con sujeción á un hecho capital, que dé unidad á la composición.

En pocas obras es tan indispensable el plan como en la historia, porque la multitud y variedad de hechos que comprende, exigen que se trace al lector un camino fácil y seguro.

Las divisiones y subdivisiones han de fundarse en hechos ó acontecimientos notables y que se relacionen con otros; y, por consecuencia, el aparato de las divisiones de libros, capítulos, etc., han de subordinarse á la buena clasificación intrínseca de los hechos (1).

La *unidad*, condición indispensable de toda obra literaria, es importantísima en la historia. Conseguirá realizarla el historiador, enlazando los hechos subalternos á otro principal, que haya influido sobre aquéllos, ó á una idea dominante, ya sea política, ya religiosa, de tal modo, que constituyan un solo todo (2). Jenofonte en la *Retirada de los diez mil*, y Tito Livio en su *Historia de Roma*, acertaron á dar *unidad* á sus obras.

(1) Las eras, épocas, períodos, etc., que tanto contribuyen á la claridad y al orden, y que facilitan el aprendizaje de la historia, deben servir de fundamento á las divisiones arriba indicadas.

(2) Dificil es de fijar la unidad en la Historia Universal. Los que han tratado de inventarla, sentando una ley ó principio, han dado tormento á los hechos, y, por consiguiente, han falseado la historia. La historia, mal aplicada, es un inmenso arsenal que proporciona armas á todos los partidos. Bossuet en su obra titulada *Discurso sobre la Historia Universal*, ha conseguido establecer la unidad en el hecho culminante de la aparición del Cristianismo.

A la ciencia que aspira á descubrir la ley general, á que está sujeta la humanidad en sus diferentes vicisitudes, se la designa con el pomposo título de *Filosofía de la historia*. San Agustín fué el verdadero fundador de la Filosofía de la Historia en su obra de *Civitate Dei*, cuyas huellas siguió Bossuet en el *Discurso sobre la Historia Universal*, y Vico sistematizó, tomando por base la Psicología, en su libro *Principios de una ciencia nueva*. Dos sistemas se han seguido en su composición: uno católico, otro no católico. Pertenecen al 1.º, Schegel, Bonald, De Maistre y Donoso, y al 2.º, Vico, Herder, Krausse y Cousin.

En la composición de la historia pueden seguirse tres métodos: el *narrativo*, el *filosófico* y el *mixto* (1).

El método narrativo ó *expositivo* (*ad narrandum*, como decían los antiguos retóricos), da toda la importancia á la narración pintoresca de los hechos, admite abundancia de episodios, descendiendo á muchos pormenores, excita el sentimiento, y, siguiendo el ejemplo de la poesía, procura que el lector deduzca por sí mismo las consecuencias y reciba la impresión moral que produce siempre el espectáculo de las acciones humanas. En este caso, la historia toma un carácter novelesco y poético, que gusta mucho á la generalidad de los lectores. *Proxima est poetis, et quodam modo carmen solutum*, dijo Quintiliano. Siguiéron este método, entre los antiguos, Tito Livio y Quinto Curcio Rufo, y entre los modernos, Solís y Bartolomé Leonardo de Argensola.

El método filosófico ó *ad probandum*, prescinde de los hechos secundarios, relata sumariamente los principales, deduce de ellos consecuencias, que son otras tantas reglas de conducta, ó se eleva á sus causas, para averiguar la marcha de las naciones. Entre los antiguos Tucídides y Tácito fueron los que más se acercaron á este sistema; entre los modernos Bossuet, Montesquieu y Hceren son reputados por los mejores modelos.

El método *mixto* enlaza hábilmente, con la pintoresca narración de los hechos, juiciosas reflexiones, que sirven de enseñanza saludable á los lectores (2).

(1) Los tres métodos mencionados se refieren á la expresión literaria, y no deben confundirse con los métodos *geográfico*, *cronológico* y *sincrónico*, que se refieren al orden y colocación de los hechos.

(2) En estos métodos se fundan las diferentes escuelas históricas, de las cuales vamos á dar una ligera idea.

La Escuela *poético-fabulosa* admite hechos mitológicos y es obra de la imaginación más que de la razón. Las historias relativas á los primeros tiempos de los pueblos antiguos pertenecen á ella, á excepción del pueblo hebreo.

La escuela *clásica*, cuyo calificativo se aplica por antonomasia á todo lo que pertenece á la literatura griega, sacrifica el fondo á la forma. Así Herodoto se propone agradar, excitando en el ánimo de los lectores la admiración por los grandes hechos y los famosos héroes, á la par que desprecia acontecimientos quizá más importantes, pero de menos brillo.

La escuela *narrativa* adopta en la edad media la forma de *cro-*

La *narración histórica* debe reunir estas condiciones, en lo relativo á la forma: *claridad, concisión, ornato y dignidad*.

Las *descripciones* geográficas, geológicas y botánicas de los diversos países, las de las ciudades, monumentos, trajes, usos, costumbres, etc., tienen menos cabida en la historia desde que la *Geografía* y los *viajes* constituyen dos nuevos géneros literarios. Sin embargo, la escuela pintoresca describe los fenómenos naturales como erupciones volcánicas, inundaciones, pestes, hambres... las ceremonias públicas, los motines, batallas...; en cuyo caso, la descripción se acerca mucho ó se confunde con la narración (1). Dicha escuela, lo mismo que la filosófica, emplea la descripción de las instituciones, religión, gobierno, etc. (que es lo que algunos autores llaman *historia interna*); y estas descripciones, por su índole cien-

nicones y crónicas. Los primeros refieren los hechos descarnados y en un estilo árido: las segundas revelan más arte, retratan la vida íntima y de familia y descienden á multitud pormenores.

La escuela del *Renacimiento*, imitando á la clásica, da preferencia á las formas y produce emociones fuertes por medio de la narración de hechos estrepitosos.

La escuela *enciclopédica*, llamada sin fundamento filosófica, se propone justificar teorías y principios con hechos históricos, los cuales falsea para lograr su objeto. De-Maistre la ha calificado, diciendo que es «una vasta conspiración contra la verdad».

La escuela *erudita* desciende á multitud de pormenores de todas clases y pertenecen á ella generalmente las historias escritas desde el siglo xvi al xvii inclusive.

En este siglo, y particularmente en Francia, dominan las escuelas llamadas *descriptivas* y *fatalistas*. (Chateaubriand.—Estudios históricos.—Prefacio).

La escuela *fatalista* prescinde de accidentes, se fija en lo general, y pretendiendo colocarse en una altura, á que no llegan las pasiones humanas, permanece tranquila ante las catástrofes más espantosas, sin que la irrite el crimen, ni la entusiasme la virtud. Dicha escuela, al frente de la cual figuran Thiers y Mignet, sacrifica el *individuo* á la *especie*, y priva además á la historia de un fin importante, cual es castigar con el odio de las generaciones los horribles crímenes, que han escandalizado al mundo, y ensalzar las grandes virtudes, para que sirvan de noble emulación á los pueblos.

La escuela *descriptiva* francesa, se acomoda por completo al *método narrativo*, pero sacrifica la *especie* al *individuo*. Barante, en la *Historia de los duques de Borgoña, de la casa de Valois*, ha sabido sobreponerse á este defecto.

(1) Véase la descripción de la *peste de Atenas*, por Tucídides.

tífica y abstracta, se asemejan á las reflexiones que consigna el historiador, como fruto de sus estudios.

Las *máximas políticas y morales* y las *reflexiones* del escritor, deberán ser *breves, nuevas, sólidas, interesantes, profundas y nacidas de los hechos mismos*.

Además se mezclarán con la narración, pero cuidando de no prodigarlas demasiado.

Los *retratos históricos* serán fieles pinturas de los personajes, bien dibujados y constantemente sostenidos (1). Sólo deberán retratarse los personajes muy importantes, ó los secundarios que ofrezcan alguna particularidad. También los historiadores hacen algunas veces el *paralelo* entre dos personajes notables, para llamar la atención por medio del contraste (2).

Por último, las *arengas*, que se ponen en boca de los personajes históricos, se insertarán íntegras, si su importancia así lo reclama, ó se reducirán á un extracto significativo y correcto, las que, por su extensión ó poco interés, no merezcan ser literalmente transcritas. Si dichas arengas no se conservan con el sello de la autenticidad, podrá el escritor inventarlas; pero entonces es menester que no atribuya al personaje lo que no es verosímil que dijera en determinadas circunstancias. En uno y otro caso, las arengas han de ser oportunas, y á propósito para darnos á conocer los caracteres de los personajes ó explicar situaciones ó acontecimientos de gran importancia (3).

Respecto al *estilo*, difícil es fijar reglas generales. Será sencillo en las memorias, efemérides y en los anales (4), grave y algún tanto elevado en las historias, escritas se-

(1) Sirvan de ejemplo el retrato de Catilina por Salustio, y el de Hernán Cortés, por Solís.

(2) Así Salustio hace el paralelo entre César y Catón: (GUERRA CATILINARIA). Mariana entre los Arzobispos de Toledo y Santiago en tiempo de Enrique III, y Solís entre los Cardenales Cisneros y Adriano.

(3) Pueden verse en el citado Mariana las arengas de Tarik y Pelayo.

(4) Jovellanos en el Reglamento literario é institucional, del Colegio imperial de Calatrava, en Salamanca, enumerando las *obligaciones del analista* (TÍTULO, I, CAP. III), da reglas muy acertadas y aplicables á la formación de estos trabajos. Véanse los artículos 9.º, 10.º, 11.º y 12.º.

gún el método filosófico, y pintoresco y animado en las compuestas, conforme al método narrativo. Además será rápido en las narraciones, majestuoso en las descripciones, fuerte en los cuadros y cortado en las reflexiones (1).

MODELOS

Los historiadores más dignos de mención son: en la *historia sagrada* Moisés y los Evangelistas (2), y Calmet y Mazo (autores no inspirados): en la *eclesiástica* Eusebio, Natal Alejandro, Baronio y Henrion: en la *profana*, los *griegos* Herodoto, apellidado el *padre de la historia*, Tucídides, Jenofonte, Polibio y Plutarco, los *latinos* Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito, y los *españoles* Pero López de Ayala, Florián de Ocampo, Ambrosio de Morales, Fernán Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar, Hurtado de Mendoza, Sigüenza, Rivadeneira, Yepes, Mariana, Moncada, Coloma, Melo, Solís, Toreno y Quintana. Francia, Alemania, Inglaterra é Italia han tenido también historiadores notables, sobresaliendo en la última César Cantú.

2.—DE LA NOVELA

La novela es una composición literaria que tiene por objeto la narración de sucesos ficticios, pero verosímiles y tan íntimamente enlazados entre sí, que constituyan una sola acción interesante.

Es una *composición literaria*, tomando esta expresión en su sentido más riguroso (página 116), porque es producto de la imaginación y aspira á la expresión de la belleza (3).

Llámase *narración*, porque esta es su forma propia y conveniente, aunque admite también las formas descriptiva y dialogada.

(1) Téngase presente lo dicho al tratar del estilo sencillo en la página 106.

(2) «Nada hay, dice Batteux, más perfecto en línea de historia que los libros donde se contiene la Historia Sagrada. Es exacta, fiel, segura é imparcial: es la verdad misma que se manifiesta sin aparato y con el mayor candor, como escrita por hombres inspirados por el mismo Dios». (PRINCIPIOS FILOSÓFICOS DE LA LITERATURA.—TOMO IX).

(3) Por esta razón algunos autores la estudian en la Poética: pero, admitiéndose la división de las obras por razón del lenguaje en obras en prosa y en obras en verso, parece más lógico estudiarla en este lugar.

Los sucesos que narra son *fingidos* por el novelista, y en esto se diferencia de la historia propiamente dicha; pues, aun en aquellos casos en que toma los hechos de ésta, les reviste de las circunstancias más convenientes, para lograr el fin que intenta, si bien respetando la verdad en el fondo. Dichos sucesos, aunque ficticios han de ser *verosímiles* , con lo cual no queremos decir que se refieran á lo que comunmente acontece en la sociedad, sino también á todo lo que la fantasía puede concebir, siempre que se halle motivado por los antecedentes y justificado por las consecuencias, encarnando en el tejido de los hechos ó fábula, una verdad. Cuando dichos sucesos se refieren á la vida real, pero privada, sirven de complemento á la historia verdadera.

Como el novelista dispone libremente de los materiales de su obra, agrupa los hechos, les *enlaza* y combina de tal modo, que todos ellos constituyan *una sola acción* (1). La primera condición, pues, de la acción, es la *unidad* ; pero la novela admite muchos y muy variados incidentes y tolera gran difusión en los pormenores.

La unidad de acción no excluye los *episodios* (2). Estos deberán ser *motivados, cortos, variados é interesantes* . Serán motivados, cuando las circunstancias los exijan naturalmente y dependan en algún modo de la acción novelesca: serán cortos, cuando tengan una extensión proporcionada, para no destruir la forma artística de la obra, ni distraer demasiado al lector; serán variados, cuando presenten escenas distintas de las que principalmente constituyen la composición, y por último, serán interesantes, cuando cautiven los ánimos por su belleza (3).

(1) Entiéndese por *acción* en esta asignatura, «una serie de actos humanos tanto internos como externos, enlazados entre sí de tal suerte, que todos concurren á un mismo y determinado fin», ó más brevemente «una empresa ejecutada con designio y elección.»

(2) Llámanse *episodios* las acciones secundarias que podrían separarse de la principal, sin hacerla falta, para llegar á su término.

(3) Los episodios del *Curioso impertinente* y del *Cautivo* , que introduce Cervantes en el *Quijote* , son excelentes, si bien han sido censurados por ser demasiado largos.

La integridad de la acción consiste en que no comprenda ni más ni menos hechos, que los que deba comprender, según la naturaleza de los mismos y el fin del autor. Para esto deberá constar de principio, medio y fin, ó en otros términos, de *exposición, nudo y desenlace* (1). El desenlace debe estar preparado de antemano, y jamás debe perderle de vista el novelista; pero deberá ser completamente imprevisto para el lector.

Consiste el *interés* en la importancia del asunto, en el fin de la obra, en el desarrollo progresivo de la acción y en mantener suspenso y agitado el ánimo del lector, por medio de la variedad y singularidad de los sucesos, del calor de las pasiones, y de la viveza y maestría de las pinturas. Se han equivocado los novelistas que han creído dar interés á sus obras con aventuras inverosímiles, lances increíbles y situaciones desesperadas.

Toda acción supone un agente, ó sea uno ó varios personajes que la ejecuten. Es regla general que se admitan tantos personajes, cuantos sean necesarios, para llevar á cabo la empresa; sin embarazo ni violencia, y que entre ellos haya uno principal. A este personaje se le llama *héroe* ó *protagonista*. En él descansa el peso de la acción, y contribuye á hacer más visible la unidad de la misma, y á concentrar el interés.

Respecto á los personajes, hay que tener en cuenta sus caracteres y costumbres (2). Las costumbres poéticas y los caracteres deben ser *buenos, convenientes, parecidos, iguales y variados* (3).

(1) La *exposición* comprende los hechos que motivan la acción, el *nudo* los obstáculos que hay que vencer para que la empresa ó designio se lleve á cabo, y el *desenlace* consiste en la total desaparición de estos obstáculos. El desenlace puede ser feliz ó desgraciado.

(2) El *carácter* es cierta predisposición natural á obrar de un modo determinado; pero capaz de modificarse notablemente por la educación. Las *costumbres* son los hábitos adquiridos, y constituyen, por lo mismo, nuestro modo general de obrar. El hábito se considera como una segunda naturaleza. Las costumbres no siempre están en armonía con el carácter: la voluntad las dirige á su arbitrio, ya en cumplimiento del deber, ó ya estimulada por el placer ó la utilidad.

(3) Consiste la bondad de los caracteres y costumbres en su conformidad con el orden moral, pero no se requiere un grado tal

El *estilo* admite todos los colores y tonos, desde el más vulgar y jovial hasta el más elevado y vehemente, si bien, por regla general, debe ser elegante y con gran esmero y corrección; porque las novelas son las obras literarias, en que menos se disculpan los defectos de las formas. Las escenas deben ser vivas y patéticas, las descripciones brillantes y el diálogo animado.

La *forma* que adopta generalmente, es la *narrativa*, según dejamos dicho, y es preferible á la dramática y epistolar, siempre que el novelista sepa variarla con los discursos directos de los personajes, con descripciones amenas y con oportunas y juiciosas reflexiones.

Las novelas se clasifican por su asunto en *caballerescas*, *heróicas*, *pastoriles*, *de costumbres*, *históricas* y *diácticas*.

Las *caballerescas*, llamadas también *libros de caba-*

de perfección que excluya las pasiones y debilidades humanas. Puede introducirse, por vía de contraste, algún personaje cuyos actos aparezcan contrarios al orden referido; pero en este caso se procurará que el vicio inspire el horror consiguiente á su deformidad. Un carácter completamente depravado repugna á los nobles sentimientos del corazón.

Depende la conveniencia de los caracteres de que se atribuyan á los personajes las ideas y pasiones propias de la edad, sexo, estado, educación, país, época, etc., y la de las costumbres de su conformidad con el carácter y situación determinada de cada personaje. De aquí se desprende que debe darse á la obra lo que se llama colorido histórico, acomodándola á las circunstancias locales de tal manera, que usos, trajes, muebles..... deben estar en completa armonía con la época y el país, no menos que con las ideas y pasiones.

Serán *parecidos* los caracteres y costumbres, cuando se presenten tales, como la tradición, la historia ó la literatura nos les han transmitido. Bernardo del Carpio, Pelayo, el Cid, D. Quijote, Fray Gerundio, nos son tan familiares, como las personas entre quienes vivimos.

Serán *iguales*, si en ninguna parte de la obra se desmienten y contradicen, hasta tal punto que presenten un diseño enérgicamente trazado y un mismo fondo de colorido.

Por último, la *variedad* de costumbres y caracteres debe reproducirse en la obra literaria, ya por respeto á la verdad, ya por evitar la monotonía. Puede conseguirse atribuyendo á los personajes cualidades diferentes ó una misma cualidad en diferentes grados.

Horacio, en los preceptos X y XII de la *Epístola á los Pisones*, trata esta materia con tanta verdad, como viveza y colorido.

Ulería, tienen por objeto principal referir el valor, cortesía, amor, religiosidad y hazañas maravillosas, realizadas por caballeros. Su moral es buena, las ideas están en armonía con las costumbres, sentimientos, instituciones sociales y espíritu de la época; pero su maravilloso es extravagante por la intervención de hadas, magos, gigantes, brujas, etc.

Pueden referirse á tres especies: 1.^a las de *Carlo-magno* y sus *doce pares*; 2.^a las del *Rey Artús* y los *caballeros de la tabla Redonda*; y 3.^a las de los *Amadis* y *Palmerines*.

Se desarrolló tan grande afición á leer estos libros, que Cervantes creyó justo ponerles en aborrecimiento, y, á este laudable propósito, escribió su *Don Quijote*, con cuya inmortal obra realizó su intento, y ha merecido el dictado de primer novelista del mundo (1).

Las *heróicas* pueden considerarse como una derivación de los libros de caballería; pues aunque se desterraron de ellos los nigrománticos y palacios encantados, conservaron las aventuras maravillosas é increíbles, descritas con un estilo hinchado. Pertenecen á esta clase la *Clelia* y el *Ciro* de Madama Escudery.

En las *pastoriles* se pinta la vida tranquila de los pastores, idealizándoles en sus pensamientos y lenguaje. Á esta clase corresponde, la *Diana* de Montemayor, que tuvo muchos imitadores y continuadores, entre los cuales se distingue Gil Polo, la *Galatea* de Cervantes y la *Arcadia* de Lope de Vega.

Las novelas de *costumbres* toman su argumento y personajes de la vida real. El *Gil Blas de Santillana* es un buen modelo. Estas novelas reciben denominaciones especiales: así, se llaman *sentimentales* cuando aspiran á describir los afectos y pasiones, como la *Clara Harlowe* de Richardson; *picarescas* ó *truhanescas*, cuando retratan las costumbres libres de la gente perteneciente á la clase ínfima de la sociedad, como el *Lazarillo del Tormes*, de Hurtado de Mendoza, *satíricas*, cuando se valen del ridículo, como el *Fray Gerundio de Campazas*,

(1) Cervantes compuso además la *Gitanilla*, el *Pérsiles* y *Segismunda*, la *Galatea* y las *Novelas ejemplares*, de cuyas obras se han hecho ediciones al alcance de todas las fortunas.

del P. Isla (1), y *políticas* ó *sociales* cuando se proponen pintar las costumbres públicas ó la vida social. Víctor Hugo ha empleado malamente su talento en producciones de esta especie.

Las novelas *históricas* toman de la historia su asunto y personajes y presentan con vivo colorido la época á que se refieren. Se considera á Walter Scott como al inventor de esta clase y es digna de leerse la de Manzoni, titulada *Los dos prometidos esposos*.

Últimamente, las *didácticas* se proponen hacer asequibles los problemas más áridos de la ciencia á los ojos del vulgo y popularizar los inventos útiles. Julio Verne ha llamado la atención de la Europa con novelas de este género.

Las novelas de corta extensión se denominan *cuentos*, y principalmente se da este nombre á aquellas, cuyo asunto es fantástico ó maravilloso. Merecen proscribirse los cuentos en que intervienen brujas ó hechiceros.

Alfonso Gerónimo de Salas Barbadillo fué el que más sobresalió en la composición de novelas cortas, de las cuales unas son truhanescas, otras amorosas, otras románticas y otras, por fin, satíricas, como *El Caballero del puntal*.

Fueron famosos por sus cuentos los indios, los persas y los árabes. De éstos son notables las *Mil y una noches*, especie de pintura dramática, que retrata admirablemente las costumbres de los pueblos orientales.

Se llaman *leyendas* aquellas novelas de corta extensión, cuyo argumento está basado en la tradición oral ó escrita.

La novela dejaría de ser una composición literaria si no fuese moral en su fondo y en su forma (2). Por esta razón, al clasificarla, no hemos admitido la denominación de novelas morales, que encontramos en muchos au-

(1) El jesuíta D. José Francisco Isla se propuso en este libro imitar al *Quijote*, poniendo en ridículo los defectos entonces dominantes en la oratoria del púlpito; pero con la más sana intención. Aún hoy es provechosa su lectura para los noveles oradores, porque en el *famoso predicador* verán retratadas faltas que deben cuidadosamente evitar.

(2) Véase la página 118.

tores (1). El gran abuso que se ha hecho de este género literario, exige que se advierta á los jóvenes que no lean novela alguna, sin asesorarse antes de personas instruidas y timoratas, acerca de su objeto y del fin propuesto por el autor de ella. Además la afición estremada á leer novelas, aunque sean buenas, les privaría el dedicarse á la lectura y estudio de otras obras serias, y engendraría insensiblemente en sus ánimos apego á lo frívolo y romántico con detrimento de la piedad, como refiere Santa Teresa haberla sucedido é ella misma en su juventud. (Cap. II. de su vida) (2).

IV.—GÉNERO DIDÁCTICO

Comprende este género las composiciones literarias que tienen por objeto la instrucción de los lectores en materias científicas ó artísticas (3).

Por el asunto de que se ocupan, reciben dichas composiciones denominaciones especiales, como Física, Filosofía, Religión, Gramática, Música, Dibujo, etc., y por la extensión ó manera de tratar la materia, reciben los nombres de *nociones*, *elementos*, *obras magistrales*, *monografías* y *manuals*.

Con el nombre de *nociones* se designan los tratados, que exponen sumariamente las verdades más importantes de una ciencia ó las reglas principales de un arte (4).

(1) La novela llamada *naturalista* merece proscribirse, como opuesta abiertamente á las reglas sentadas.

(2) La novela tiene su origen en la tendencia del alma hacia lo extraordinario y maravilloso, y en su incesante aspiración á encontrar un mundo mejor, donde se vea libre del prosaismo y depravación que la atormentan en el presente. Por esta causa existen novelas desde los tiempos más remotos, y no hay pueblo que carezca de ellas. Ciertamente que no en todos brilló este género á igual altura, y en pueblos tan cultos como el griego y el romano no hizo notables progresos, legándonos como ensayos dignos de mención los *Amores de Theágenes y Chariclea*, los de *Clitophonte y Leucipe* y la *Metamórfosis* ó imitación del *Asno de oro*. Esta última fué traducida al castellano por D. Diego López de Cartagena, Arcediano de Sevilla, y al francés por Maury.

(3) Véase la página 116.

(4) Ciencia es una serie de verdades dependientes unas de otras y subordinadas á unos mismos principios. Arte es una colección

Como libros destinados á la instrucción primaria, deben contener breves y exactas noticias, pero enunciadas con sencillez y claridad. Las ideas abstractas se harán perceptibles por medio de imágenes ó de comparaciones tomadas de objetos familiares. Se buscarán relaciones de semejanza y diferencia entre los objetos, para acostumar á los niños á distinguirlos bien, y se observará inevitablemente la regla de pasar de lo conocido á lo desconocido, y de lo fácil á lo difícil. No se dará á las verdades ó reglas la forma de índice ó inventario, insuficiente para el objeto del librito, y que sólo sirve para atormentar la memoria de los niños, sino que se procurará establecer un orden tal en la exposición, que sea bastante á que el alumno comprenda el todo, las partes que tenga, las relaciones entre éstas y aquél, y empiece á desarrollar su razón, por medio de racionales sencillísimos.

El estilo debe ser lo más ameno que permita el asunto; pues es el medio único de sostener la atención de la niñez, y de que las impresiones adquiridas no se borren fácilmente.

Por último, debe resaltar la moral más pura, lo mismo en el fondo que en la forma.

Para escribir libros de esta clase, dice Jovellanos que los autores deben reunir gran fondo de talento, instrucción y piedad (1).

Las obritas destinadas hoy á la instrucción primaria están escritas por autores que aún viven, y por esta razón nos abstenemos de presentarlas como modelos, citando únicamente el *Juanito*, de Paravicini, como un tratado de conocimientos útiles y al alcance de los niños (2).

de reglas que enseñan á ejecutar bien una cosa. Las artes se dividen en bellas y mecánicas. Son bellas las que tienen por fin principal la expresión de la belleza, como la poesía, la música, la pintura...; y mecánicas las que se proponen realizar lo útil, como la ferretería, carpintería, etc. Hay, pues, diferencia entre artista y artesano.

(1) Memoria sobre educación pública.

(2) Recomienda Jovellanos (en el lugar citado) la obrita de Iriarte, titulada *Tratado de Moral, Geografía é Historia de España*, y la de Escoiquiz, *Las obligaciones del hombre*, las cuales,

Las *obras elementales* se proponen suministrar á los lectores el conocimiento completo de los elementos de una ciencia ó arte, y, por lo tanto, deben contener lo más substancial de cada una, expuesto sistemáticamente.

Por esta razón, se escribirá con estricta sujeción á las reglas de la Lógica, constituyendo un organismo, mediante el plan más acertado y con el método conveniente. De aquí la necesidad de definir, dividir, sentar principios, demostrarles, sacar consecuencias, relacionar las diferentes verdades, distinguiendo las cuestiones principales de las accesorias, hacer transiciones en forma, emplear voces técnicas, y seguir la regla de pasar, en cuanto quepa, de lo fácil á lo difícil.

Respecto al estilo, requieren claridad, exactitud y precisión, excluyendo, por lo tanto, el adorno poético y la amplificación viciosa (1). No son obras de puro pasatiempo, sino de meditación y estudio, y versan sobre abstracciones.

La *filosofía escolástica* ha contribuido mucho á fijar la norma de esta clase de obras, y las Matemáticas han seguido invariablemente las reglas sentadas.

Como las obras elementales se destinan á los alumnos de segunda enseñanza ó á los de estudios superiores, de aquí que, en las dedicadas á los últimos, pueda darse más extensión á las cuestiones y tratarlas con más elevación.

Entre las obras adoptadas de texto en nuestros Institutos y Universidades, las hay muy recomendables; pero omitimos los nombres de sus autores por la razón

aunque no llenan su deseo, pudieran suplir la falta de otras. Hoy seguramente que se daría por satisfecho con el *Libro de los niños*, de Martínez de la Rosa, *Las páginas de la infancia*, por Terradillos, y el *Amigo de los niños*, de Sabatier.

(1) Opinan algunos preceptistas, que aun las obras rigurosamente científicas, deben escribirse con la mayor amenidad posible. Jovellanos, por el contrario, enseña (en el lugar citado) que deben desecharse del estilo didáctico las figuras y licencias retóricas que en vez de engalanarle le afean y embrollan, y que no deben sacrificarse la precisión y fuerza lógica del raciocinio á los afectos y travesuras del espíritu. Reconoce, sin embargo, en las obras filosóficas de Cicerón aquella reunión admirable de la fuerza lógica de su estilo, si así puede decirse, con la hermosura, número y armonía de su dición. (Reglamento literario, ya citado).

indicada arriba, contentándonos con citar la *Filosofía elemental*, de Balmes.

Las obras *magistrales* se destinan á los que conocen ya los elementos de la ciencia, y tienen por objeto aclarar y explicar las obras elementales (1).

Para conseguir el referido objeto, explanarán los principios cardinales de la ciencia ó reglas capitales del arte, y harán aplicaciones á los casos áridos y cuestionables que ofrece la práctica.

Serán como un arsenal, donde se hallen pruebas para defender las tesis ó cuestiones y rebatir los argumentos, que pudieran hacerse ó realmente se hayan hecho, de tal modo, que aquéllas se estudien bajo todos sus aspectos.

En el plan se permite más latitud; no hay necesidad de emplear términos técnicos, ni de hacer transiciones formales, y tanto en el estilo como en el lenguaje, consienten más esmero y ornato que las obras elementales, pero sin profusión (2).

Son obras *magistrales* de Teología dogmática, las de Belarmino ó Suárez; de Teología moral, la de San Alfonso María de Liguorio, y de Filosofía, la que con el título de *fundamental* publicó Balmes.

Las *monografías* ó tratados especiales, comprenden una parte especial de la ciencia ó arte, una teoría, y, á veces, una sola cuestión tratada extensamente. Reciben igualmente el nombre de *memorias* y *disertaciones*, aunque algunos quieren limitar el primer nombre á las composiciones que se ocupan de puntos históricos, y el segundo á las que presentan un carácter oratorio.

Las monografías preparan el camino para la ciencia con observaciones, descubrimientos, teorías nuevas, hipótesis, ó depurando la verdad de los hechos, y, cuando han llegado á obtener certeza, se incorporan en la ciencia.

El estilo y lenguaje deben ser más correctos y elegantes que el usado en las obras *magistrales*.

(1) Se denominan también obras de consulta.

(2) Como obras notables por la belleza de su estilo, merecen citarse las *Instituciones oratorias*, de Quintiliano; las *Suasorias* y *Controversias*, de Séneca; la *Historia natural*, de Buffon; el *Espíritu de las leyes*, de Montesquieu, y los *Caracteres*, de La Bruyere.

Como tratado especial, puede designarse el *del Matrimonio*, por el P. Perrone.

Las tres últimas clases de obras de que nos hemos ocupado, cuando cumplen con las condiciones señaladas, servirán solamente para las personas consagradas al estudio; pero no, para las que carezcan de instrucción, ó no se propongan adquirir conocimientos rigurosamente científicos; de aquí la necesidad de otros libros destinados á vulgarizar las ciencias ó artes, á los que designamos con el nombre de *manuales* (1).

Destinados los manuales á la instrucción popular, se prescindirá en ellos del tecnicismo y del aparato científico. Los nuevos descubrimientos, los útiles inventos, se expondrán con toda claridad, las reglas con sencillez suma, y de tal modo que, comprendidas bien, no ofrezcan dificultad al practicarlas. El lenguaje deberá ser claro, el estilo familiar, las explicaciones y detalles al alcance de las inteligencias más rudas, valiéndose para ello de ejemplos y comparaciones, que faciliten la comprensión y sirvan de auxilio á memorias poco cultivadas, y por último, se amenizarán todo lo posible, cuando la materia lo consienta.

Se han escrito manuales de Química aplicada, de Mecánica, de Pintura, de Metalúrgia, de Disección, de Caza, etc., etc. *El Criterio*, de Balmes, es un tratado de Lógica práctica al alcance del vulgo.

Las obras de viajes, que tanto contribuyen á divulgar conocimientos de *Geografía*, *Historia*, *Epigrafía*, *In-*

(1) No deben confundirse los *manuales* con los *compendios* ó *extractos*.

Los *compendios* pueden guardar el rigor científico, y contener brevemente una obra elemental ó magistral. El compendio será más ó menos voluminoso, en proporción con la obra que trate de compendiar. La *voz epitome* se aplica á compendios de obras cortas, y debe ser sencillo en el plan y estilo. Los *prontuarios* y *cartillas* son también tratados de poca extensión. Los *rudimentos* son tratados propios para la instrucción de los principiantes.

Los *extractos* contienen el resumen de una cuestión ó libro, y se aplica este nombre generalmente á los que cada uno forma para uso propio. Jovellanos recomienda mucho los extractos y da reglas para hacerles, según la índole de la obra. Es indudable que los jóvenes sacarán mucho provecho y economizarán mucho tiempo, si adquieren el hábito de extraer las obras que leyeren.

documentaria... se apartan también de la forma rigurosamente didáctica, y emplean narraciones y descripciones que excitan el interés y alivian el espíritu del lector.

Y, por último, las obras *políticas, morales, religiosas y ascéticas*, separándose del mismo modo que las anteriores del rigorismo científico, dan más cabida á la poesía y elocuencia (1). Aspiran, no solamente á instruir á los lectores, sino que también á defender los buenos principios y excitar el amor patrio ó el sentimiento moral y religioso. Las *ascéticas*, por la naturaleza misma del asunto, se elevan frecuentemente á las más sublimes regiones de la poesía.

Saavedra Fajardo, por sus *Empresas políticas*, y Quedo por su *Política de Dios y gobierno de Cristo*, han sobresalido como escritores políticos.

De las obras religiosas y ascéticas merecen citarse la *Introducción al símbolo de la Fe* y la *Guía de pecadores*, por Fray Luis de Granada; las *Meditaciones*, del Padre Luis de la Puente; la *Exposición de los libros de Job*, por el Maestro Leon; la *Noche obscura del alma*, por San Juan de la Cruz, y el *Castillo interior* ó *Las moradas*, por Santa Teresa de Jesús (2).

Las composiciones didácticas pueden exponerse en la forma *enunciativa, dialogaãa* ó *epistolar* (3).

Consiste la forma *enunciativa* en desarrollar el autor por sí mismo la série de verdades que constituyen la ciencia ó el conjunto de reglas que forman el arte. Ofrece al autor la ventaja de presentar con más enlace los razonamientos y desarrollarles más libremente, y al lector, la de estudiar cada cuestión en todas sus relaciones y consecuencias, sin verlas interrumpidas por otras cuestiones accidentales.

(1) No hacemos estudio aparte de estas obras, no obstante la división verificada en la página 116, porque no están sujetas á más reglas especiales que las que acabamos de señalar.

(2) «La escuela de los misticistas, dice Ticknor, produjo, á no dudar, grandes resultados en la prosa española, elevó su entonación, é hizo lo que durante cerca de dos siglos no se había podido lograr, que fué colocarla sobre los antiguos y robustos cimientos en que la habían puesto los cronistas y demás escritores notables en prosa».

(3) También se han escrito obras didácticas en forma de *dicionarios*.

Todas las composiciones citadas adoptan esta forma, y en la misma se halla escrita la mayoría de las pertenecientes al género didáctico.

La forma *dialogada* consiste en exponer una ciencia ó arte, por medio de preguntas y respuestas ó en fingir que intervienen en la composición diversos personajes, discutiendo entre sí, de un modo parecido á lo que sucede en la conversación.

Las obras dedicadas á la niñez suelen escribirse del primer modo, y en este caso, tanto las preguntas como las respuestas, deberán ser breves y concretas, procurando que las nuevas preguntas nazcan naturalmente de las respuestas precedentes, y que unas y otras se enlacen progresivamente.

Del segundo modo se han escrito obras importantes, como los *Diálogos*, de Platón, las *Tusculanas* y los libros *De Oratore*, por Cicerón, y los *Diálogos sobre la elocuencia*, por Fenelón; pero la forma dialogada, empleada bajo este aspecto, ofrece los inconvenientes de admitir mucha redundancia y ocultar la opinión del autor, bajo los encontrados razonamientos de los interlocutores; aunque, por otro lado, presente las ventajas de dar un interés animado y dramático á las cuestiones abstractas, con lo cual se consigue propagar fácilmente los conocimientos útiles.

En esta forma compuso Fernán Pérez de Oliva el *Diálogo de la dignidad del hombre*; Fray Luis de Leon los *Nombres de Cristo*, y Jiménez Patón su tratado de *Retórica*.

La *forma epistolar* consiste en tratar cuestiones científicas ó literarias en una serie de cartas (1). Así lo practicaron Galileo, Sarpí y otros muchos escritores didácticos. Entre nosotros, citaremos á Balmes, *Cartas á un excéptico en materias de religión*.

Cuando las cartas no constituyen colección á propósito para instruir acerca de una materia determinada, dejan de ser una forma de la elocución, y merecen estudiarse como un género diferente, como lo hacemos á continuación.

(1) Véase el género epistolar.

V.—GÉNERO EPISTOLAR

Se comprenden en este género las epístolas ó cartas (1).

Defínese la *carta*, diciendo que es una conversación entre personas ausentes. *Absentium mutuus sermo* (2).

Se distinguen varias clases de cartas:

1.^a Las de *amistad* ó *familiares*, que son las que se escriben mutuamente los parientes ó amigos, y por su objeto se denominan de *felicitación*, de *pésame*, de *ofrecimiento*, de *recomendación*, de *gracias* ó *gratulatorias*, etcétera.

2.^a Las de *política* ó *elevadas*, que son las dirigidas á personas de algún respeto para el que las escribe.

3.^a Las de *negocios* ó que versan sobre asuntos mercantiles ó administrativos.

Y 4.^a *Literarias* ó que se ocupan de literatura.

Las reglas comunes á todas ellas son las mismas que se emplean al *razonar*, *describir* y *narrar*. Además deberán constar de *principio* (introducción), *medio* ó *cuerpo* (asunto) y *fin* (conclusión), y se tratarán separadamente los diversos puntos que abracen (3). La conversación por escrito será más esmerada que la oral; pero sin excluir por esto la sencillez, claridad y naturalidad. Por último, es menester que el tono sea conforme al asunto, que se eviten los períodos muy largos ó demasiado cortos, así como una coordinación concientemente armoniosa; y se excluyen las figuras pretenciosas, como apóstrofes, exclamaciones y demás adornos de la elocuencia elevada (4).

(1) El nombre de epístolas se aplica hoy á las cartas escritas en verso.

(2) Algunos preceptistas niegan á las cartas el título de composición literaria, mientras que otros han escrito tratados con el nombre de *Retórica epistolar*.

(3) Las *peticiones*, *memoriales* ó *exposiciones* deben constar de las mismas partes, y se guardarán los tratamientos y fórmulas, que exigen la urbanidad y la costumbre.

(4) Véase lo que dejamos dicho al tratar del *estilo simple* (página 106).

Las reglas *especiales* son: franqueza en las familiares, circunspección y miramientos en las políticas, lucidez y precisión en las de negocios, exactitud y algún ornato en las literarias (1).

Se recomiendan como modelos de cartas: Cicerón, Plinio, el joven, Santa Teresa, el P. Isla y Jovellanos.

VI.—GÉNERO PERIODÍSTICO

Comprende este género las publicaciones periódicas, que reduciremos á dos especies, á saber: 1.^a, *periódicos* y 2.^a, *revistas* (2).

1.—DEL PERIÓDICO

Con la voz *periódico*, compuesta de las palabras griegas *περί-οδος* (al rededor de un camino), se designa toda publicación que aparece de tiempo en tiempo, ó sea en día determinado.

Literariamente considerado, el periódico es un conjunto de escritos, que tienen por objeto publicar todo ó parte de lo ocurrido en el orden social, durante una época de corta extensión, capaz de interesar, ó con el fin de satisfacer la curiosidad.

Es la historia total ó parcial de los acontecimientos verificados en un día, en una semana, etc., dentro del orden religioso, político, científico, literario, industrial, físico... como expresión de la vida real, eco de la opinión pública ó dirección acertada de ésta, mediante los juicios del redactor (3).

(1) Son dignos de censura algunos libros que se venden como *modelos de cartas*, por separarse de las reglas expuestas.

(2) Algunos autores modernos dedican unas cuantas líneas á los artículos de periódico, llamados de fondo, considerándoles como una rama de la oratoria política; pero habiendo fijado nosotros la pronunciación, como carácter del género oratorio, dichos artículos no podían incluirse en el género expresado. Además, la importancia y desarrollo creciente del periódico exige, en nuestro juicio, que se trate separadamente.

(3) Se llama *redactor* al escritor de periódicos.

Sus rasgos característicos son: la *síntesis*, la *variedad* y la *popularidad*. La primera, porque resume todos los géneros literarios; la segunda, porque abraza materias heterogéneas, y la tercera, porque se dirige *principalmente* á difundir la cultura entre el pueblo.

El periódico satisface la natural curiosidad del hombre, respondiendo á las preguntas ¿qué ocurre? ¿qué hay de nuevo? que son el tema de la conversación; le ilustra en determinadas cuestiones, le moraliza y le entretiene.

Tiene, pues, el periódico relativa importancia, y, dado el carácter de nuestra época, contribuye á difundir las ideas, influyendo en la marcha de los pueblos (1).

Los periódicos se clasifican por el *asunto*, en políticos, literarios, científicos, religiosos, morales; por el *tiempo*, en diarios, bisemanales, semanales...; por el *lugar* ú origen, en locales, regionales..., y, por el *título*, toman diversas denominaciones, que es imposible señalar (2).

Este título, á veces, es un mero nombre, que sirve para distinguirle de los demás, ó para indicar la localidad donde se publica, y otras es muy significativo, porque marca las tendencias del periódico y los intereses del partido ó clase social que representa.

Como el diario político es el más importante, y las restantes clases son manifestaciones parciales del mismo, nos fijaremos solamente en aquél.

El diario *político* comprende dos partes principales, que son los *artículos* y la *crónica*.

Artículos.—Esta voz se deriva de *artus* (miembro) y significa *miembro pequeño*; de suerte que según su etimología, *el artículo será un escrito breve*. Esta brevedad se justifica por la corta extensión del periódico, por el fin del redactor y por las circunstancias del lector.

(1) Para unos la prensa periódica es un *apostolado*, y para otros la *lepra de las sociedades modernas*. Ciertamente que de nada se ha abusado tanto como del periódico; pero el abuso no basta para condenarle. La palabra, hablada ó escrita, es un arma ofensiva y defensiva: en manos del malvado, es un instrumento de perversión; en manos de un hombre honrado, es el medio de promover el orden, de afianzar la justicia y de amparar la religión.

(2) También se denominan satíricos, como *Fray Gerundio*, *El Cascabel*...

En general, se denominan *artículos de fondo*, por tratarse en ellos de los asuntos más importantes del día, y por su oposición con los restantes escritos del periódico, que se distinguen por su carácter ligero.

Los *artículos de fondo* versan sobre asuntos *literarios* ó *políticos*; pero, como los primeros no son, sino modificaciones del género respectivo, bastará decir que han de sujetarse á la finalidad propia del periódico, y que su lenguaje y estilo serán acomodados á la inteligencia del pueblo. Por tanto, trataremos de los artículos políticos (1).

Los *artículos políticos*, como el mismo nombre indica, se ocupan de los principios de las ciencias sociales y de sus aplicaciones al estado de una nación determinada ó de varias naciones, ya unidas por la comunidad de intereses, semejanza de instituciones, clima, productos, etc., ó ya separadas por la diferencia de régimen, intereses, grado de cultura, etc., ó sea de política interior, exterior ó internacional.

Dichos artículos pueden ser *oratorios* ó *didácticos*.

Los *didácticos* están sujetos á las reglas respectivas, modificadas por la índole del periódico, sobresaliendo la sencillez, claridad y brevedad.

Los *oratorios* son una modificación de los discursos parlamentarios y comprenden un asunto cuestionable, en que cabe el *pro* y el *contra*, originando la polémica. Como tienen por fin la persuasión, admite calor y su elemento más propio son las pasiones; aunque subordinadas á la convicción y procurando el agrado.

En cuanto al patético, se usará conforme queda dicho (página 131), y, en cuanto á los medios de convencer, los argumentos serán sólidos, rechazando todo razonamiento sofisticado, en que tan fácilmente puede incurrir el periodista.

Cuando las cuestiones se ventilan en el terreno de los principios, es menester que éstos sean fijos, y que las

(1) Los artículos *biográficos* están sujetos á las reglas de la biografía (véase *Género histórico*-1-). Los *necrológicos* son una modificación de los anteriores, aunque dando cabida al sentimiento, como en la oración fúnebre ó en el elogio, según la índole del periódico. Los *satíricos* participan del carácter de la sátira. De los artículos de *crítica literaria* hablaremos en el número siguiente

consecuencias se deduzcan lógicamente; pero cuando se desciende al terreno de las personas, se hace preciso guardar al adversario las consideraciones y miramientos que exige la buena educación, en conformidad con los preceptos de la moral.

Dentro de los principios constitutivos del orden social, que no pueden atacarse, sin destruir la sociedad misma, cabe la defensa ó la impugnación de las diferentes formas de gobierno y sistemas de cada una de ellas; y este es el objetivo del periódico llamado político. La polémica constituye su vida, y cuanto más interesante y más ardorosa sea, ejercerá mayor influencia.

Para lograrla, necesita el redactor tener buena fe en la causa que defiende, ser consecuente, justificar la bondad del sistema, poner de relieve sus ventajas y hacer palpables los inconvenientes de la política contraria.

Se dice que la prensa es el eco de la opinión pública; pero de lo expuesto se desprende que el periódico político es un órgano del respectivo partido, y, por tanto, no responde sino á la opinión de sus adeptos, cuyo número constituirá minoría ó mayoría. Podrá, sin embargo, modificarla, dirigiéndola con acierto, en cuyo caso influirá en la dirección de la opinión, para bien de la patria (1).

MODELOS

Como es muy difícil citar artículos, que puedan proporcionarse la mayoría de los alumnos, para quienes se escribe este libro, nos abstenemos de citarles; pero en los periódicos coleccionados, será fácil escoger algunos artículos para el análisis. El Sr. Frías Fontanilles, Catedrático del Instituto de Reus, en su *Colección selecta de Prosistas y Poetas españoles*, ha incluido un artículo de Larra, titulado *El día de difuntos*.

Crónica.—La segunda sección del periódico comprende las *noticias* de los sucesos, que se han verificado en el tiempo transcurrido desde la publicación del nú-

(1) La opinión pública no es el resultado de las opiniones de cada periódico, sino que ha de inferirse de los actos positivos ó negativos á favor ó en contra de una ley, de una reforma, etc. Dicha opinión no constituye criterio legítimo de verdad, si no reúne las condiciones que prescribe la lógica, ni tampoco jurídico, sino dentro del sistema democrático.

mero anterior (1). Como estos sucesos pueden referirse al orden *religioso, moral, político, físico*, etc., dicha sección se subdivide en otras, que reciben los nombres de *crónica religiosa, política*, etc., por razón del asunto, y por el territorio, *local, provincial, general, nacional, extranjera*, etc.

La publicación de noticias debe sujetarse á las condiciones siguientes:

- 1.^a Que ofrezcan algún interés para la generalidad de los lectores.
- 2.^a Que sean nuevas.
- 3.^a Que sean verdaderas.
- 4.^a Que no revelen lo que la decencia y la buena fama piden que permanezca oculto.
- 5.^a Que las reflexiones ó comentarios que sugieran, estén fundados en la razón y no en la pasión de partido.
- Y 6.^a Que sean de corta extensión.

Cuando no cumplen con esta última condición, por exigirlo la importancia de la materia, pasarán á la categoría de artículos las *reseñas* más extensas sobre acontecimientos físicos, como terremotos, inundaciones, naufragios, ó en forma de *revistas*, para dar cuenta de la política interior ó exterior, ó ya por medio de *comunicados*.

Dichas reseñas se someten á las reglas de la narración: las revistas exigen mucho tino, circunspección y conocimiento al asunto, alta mirada política y gran prudencia para predecir los resultados que podrán engendrar; y los comunicados se conformarán con las reglas sentadas para el género epistolar.

Algunos periódicos contienen otra sección con el nombre de *variedades*, y creemos que esta sección debe formar parte integrante de todo periódico, para que resulte ameno é instructivo. Con estos fines se dará cabida á los artículos de costumbres y poesías.

Otros suelen publicar novelas ú opúsculos en forma de *folletines*, y estos trabajos se conformarán con las reglas del género respectivo.

En orden al *lenguaje y estilo*, no merece disculpa al-

(1) También se denominan *gacetillas, sueltos, recortes, reclamos, anuncios...*

guna la precipitación en escribir, ni la vida efímera del periódico. Las condiciones esenciales de la elocución, y las especiales del género, se imponen á todo escritor, y el que las ignore ó no sepa practicarlas, que no escriba para el público. Si el periódico tiende á instruir, no sólo cuidará de elegir los pensamientos, sino de la forma más propia para la enunciación de los mismos (1).

2.—DE LAS REVISTAS

Con el nombre de revistas suelen designarse las publicaciones que constan de varios artículos relativos, por lo general, á diversas materias.

Conviene con el periódico en la circunstancia de publicarse en tiempo fijo y en la heterogeneidad de la materia; pero se diferencian de aquél en que se dirigen á determinada clase de lectores (2).

Las revistas adoptan la forma exterior del libro, y se separan de éste, porque no versan sobre un solo objeto, ni guardan la unidad, método y enlace, propios del organismo científico.

Las revistas se clasifican por la materia predominante, y así se denominan, *religiosas, filosóficas, políticas, literarias, industriales*, etc.; por el tiempo, y se llaman *semanales, quincenales y mensuales*; y por la clase de lectores, á quienes se dirigen, y se denominan profesionales de *jurisprudencia, medicina, enseñanza*, etc. También reciben los nombres de *gacetas, boletines, memorias*, etc. (3).

(1) Los Sres. Campillo (*Retórica y Poética*—Madrid—1875) y Arpa (*Compendio de Retórica y Poética*—Cádiz—1878), mis dignos predecesores en la cátedra de esta asignatura, en el Instituto de Cádiz, se muestran, el primero tolerante respecto á *ciertas incorrecciones de lenguaje*, y el segundo, severo con *la vana é hipócrita palabrería*, que *para algunos es hablar bien, y que para nosotros, sobre ser detestable, nos parece repugnante*.

(2) Algunas revistas tienen carácter popular.

(3) La *Gaceta* y los *Boletines Oficiales* son meras reproducciones de las leyes, decretos, órdenes, etc., del Gobierno, extractos de las sesiones de las Cortes, Diputaciones y Municipios, de algunos trabajos literarios, mandados publicar oficialmente, providencias y llamamientos con anuncios oficiales ó particulares.

Los artículos de las revistas, como destinados á personas en las cuales se supone mayor cultura que en las clases populares, exigen más profundidad en los conocimientos y mayor esmero en el estilo.

Cuando la revista abrace materias pertenecientes á distintas ciencias ó artes, será preferible que intervengan en su redacción varios escritores de competencia reconocida en los diversos ramos á que aquélla se dedique (1).

Con el objeto de no faltar á la variedad, señalada como regla de esta clase de publicaciones, las materias que pidan mayor extensión, se continúan en los números siguientes.

Las revistas no han de ser la reproducción de un libro, hecha por partes ó entregas, sino que dará á conocer nuevas teorías ó descubrimientos, ó tratar cuestiones de actualidad; porque sólo de este modo llenarán su propio objeto, contribuyendo al progreso de las ciencias ó de las artes, al fomento de la riqueza pública, al bienestar de la sociedad y á excitar el interés de los lectores, por la novedad é importancia de la materia.

Si la revista se limita á reproducir discursos, memorias, monografías, etc., entonces se convierte simplemente en un medio de propaganda.

Las revistas, que son órganos de corporaciones sabias, contendrán fieles extractos de los puntos dilucidados en el seno de las mismas, luminosos informes y copia de datos, suministrados por nuevas investigaciones.

En orden á los artículos propios de esta clase de publicaciones, se tendrán presentes las reglas del género respectivo, con las modificaciones que pida la índole de la revista y el grado de cultura que corresponde á los subscriptores.

Por lo tanto, nos fijaremos solamente, aunque de un modo breve, en los artículos de *crítica*.

Estos se han de hacer sin apasionamiento hacia el autor, y con toda imparcialidad y exactitud respecto á la obra, procurando además que el análisis no sea tan minucioso que parezca un nuevo libro. Cuanto más im-

(1) Por esta razón cada revista suele tener un director y varios redactores y colaboradores.

portante sea la materia de una obra, tanto más rígido y circunspecto deberá ser el crítico, y tratándose de obras religiosas, deberá tener presente que «no á todo escritor le es dado encargarse de la causa de Dios; dando de mano á todos aquéllos que, sin tener más que un mediano talento, se atreven á poner la mano en el arca santa para sostenerla».

Ordinariamente las revistas contienen una parte científica ó literaria, otra bibliográfica y una tercera de variedades ó crónica.

MODELOS

Sería preciso escribir un grueso volumen para mencionar todas las revistas que se han publicado en Europa. Citaremos algunas de nuestra nación, aunque con salvedades, y prefiriendo para el análisis *La Sociedad*, *Revista religiosa, filosófica, política y literaria*, por Balmes (Barcelona, 1873).—*La Cruz*; *La Ciudad de Dios*, *Revista de Madrid*; *La Ciencia Cristiana*; *La Restauración*; *El Volapük*; *Revista Contemporánea*; *Boletín Salesiano*; *Gaceta Industrial*; *El Mensajero del Corazón de Jesús*; *El Correo Médico Castellano*; *La Crónica de Salamanca*; *El Boletín de la Academia de la Historia*; *La Semana Católica*, de Madrid, Barcelona y Salamanca; *Soluciones católicas*; *La Civilización*; *El Santísimo Rosario*; *España Económica*; *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*; *Revista de Legislación y Jurisprudencia*, etc. *La Ilustración Artística*; *La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración Católica*, contienen además grabados y su texto explicativo.

LIBRO TERCERO

DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS EN VERSO

6

POÉTICA

Introducción

Llámase *Poética* el arte que tiene por objeto el conocimiento de las reglas que deben observarse en la composición de los poemas.

Poemas son las composiciones literarias que tienen por fin directo deleitar, por medio de la expresión de la belleza.

Poesía es la expresión de lo bello, por medio de la palabra sujeta á una forma artística. De donde se infiere que la belleza constituye el fondo de la poesía, que la *expresión* de ésta es de necesidad y que el medio de expresar aquélla ó manifestarla con vida, es el lenguaje poético.

Con el nombre de *vena poética* ó *rica vena*, se designa la inspiración poética. Esta, llamada también *numen*, *génio* ó *musa*, es la facultad de crear lo bello.

Por tanto, caracteriza á la poesía la idealización de

la belleza y la forma artística, en conformidad con el fondo y con el fin, según dejamos dicho.

Nos ocuparemos de la *elocución poética* y de los *diversos géneros de poesía*.

I.—DE LA ELOCUCIÓN POÉTICA

Se llama *elocución poética* el lenguaje y estilo característicos de la poesía. Algunos autores la llaman *poesía de expresión*.

Se caracteriza la *elocución poética* por la mayor libertad de hipébaton que admite, por la repetición artificiosa de ciertas palabras y pensamientos, por los cortes simétricos dados á la cláusula (1), por el uso de las *licencias poéticas* (2), por la abundancia de las imá-

(1) Ejemplo:

¿O cuando envuelta en celo religioso
Su voz enviaba del augusto templo
Votos profundos, reverentes himnos
Al Dios eterno?

Cuando..... Mas huye, huye presuroso;
Huye, Lisardo, del fatal recinto:
Huye con todos, y haz que humana planta
Manos no le oprima

Otra vez sea hórrido desierto,
De incultas fieras solamente hollado
Donde de Filis vague solamente
La flébil sombra.

(JOVELLANOS).

(2) En virtud de dichas *licencias* se permiten los poetas algunas alteraciones en el régimen, concordancia y ortografía de las palabras, así como el uso de arcaísmos y neologismos.

Ejemplos:

Alteraciones en el *régimen*.—Y el alma henchida *en (de)* celestial consuelo. (JOVELLANOS).—En perpetua orfandad de esquina *a (en)* esquina (GONZÁLEZ CARVAJAL).—Así rota la vela, abierto el lado—*(un)* Pobre bajel á naufragar camina. (QUINTANA).

En la *concordancia*: Semeja y su fragancia
La aroma más subida.

(MELÉNDEZ).

genes (1), por la concisión de lenguaje y, últimamente, por el empleo preferente de aquellas figuras retóricas, que mejor expresan el sentimiento ó el adorno de la composición.

En cuanto al empleo de las referidas figuras, las más propias y frecuentes son los epítetos, la perífrasis, la comparación, la alegoría, la personificación, el dialo-gismo, la apóstrofe, la hipérbole y los tropos de palabra, especialmente la metáfora. Son, por el contrario, im-proprias del estilo poético las figuras que produzcan un tono declamatorio ó que expresen raciocinios propios del que habla con calma ó frialdad.

En cuanto á las imágenes, sirven para exornar el es-tilo, como resultado de la importancia que tiene en los poemas la imaginación ó fantasía.

Respecto á la concisión hay que notar que el poeta suprime muchas ideas intermedias, las transiciones for-males y las amplificaciones, que no tienen importancia poética.

También admite algunas voces, cuyo uso en la prosa sería defectuoso, y por esta razón se las llama poéti-cas, como éstas: *alado, flamígero, luciente...*; pero tales voces deben usarse sóbriamente; porque, en otro caso, su abuso nos llevaría al *culteranismo*.

Finalmente, aunque la poesía no consiste en el len-guaje métrico y hay obras escritas en prosa, que son poéticas por su fondo, el verso es el exterior distintivo y lenguaje más propio de la poesía. A este propósito dice Zorrilla:

...Que los versos no son la poesía?
No; pero son su vestidura regia,
son de su jerarquía el atributo,

En la *ortografía*: Véanse los ejemplos de las licencias métri-cas, Prótesis, etc., (página 80).

Arcaísmos:—*Folgaba* el rey Rodrigo.—Los *agora* tristes y affi-gidos (M. LEON).—De la inmortal corona que te *atiende* (JOVELLA-NOS).

Neologismos:—Los dorados *undivagos* cabellos (MORATÍN).—Murmullante te *afanas*. (MELÉNDEZ).

(1) En general, se llaman *imágenes* los retratos de los objetos físicos; pero especialmente se denominan así, las representacio-nes sensibles de los objetos metafísicos ó abstractos. Las imáge-nes, por decirlo así, dan cuerpo á lo espiritual é invisible.

la pedrería son de su diadema.
 De su manto real son los armiños,
 la poesía por el verso es reina.
 La versificación es la cuadriga
 de corzas blancas en que va á las fiestas,
 la góndola de nácar en que boga
 y las alas de cisne con que vuela.
 El verso es noble y de divino origen,
 de los dioses no más habla la lengua,
 bebe con ellos néctar y ambrosía,
 calza coturno y desparrama esencias.

Para que de una vez resalte la diferencia que hay entre la elocución poética y la prosáica, nos valdremos de este ejemplo:

En prosa diríamos: el verso yámbico no conviene en la tragedia, á no estar mezclado con espondeos; pero Horacio, en calidad de poeta, *personifica* al yambo, y para que llegue á los oídos con un paso lento y majestuoso, hace un tratado con el gran espondeo, y le asocia á la herencia paterna, con la condición de no ocupar el segundo, ni el cuarto puesto (1).

II.—DE LÓS DISTINTOS GÉNEROS POÉTICOS

La poesía comprende tres géneros fundamentales: *lírico, épico y drámático* (2).

Al género *lírico* pertenecen los poemas que expresan los sentimientos propios del poeta, de un modo animado.

Al *épico*, los destinados á cantar el mundo exterior, no como concepción propia é inspiración personal, sino como simple narración de acontecimientos pasados.

- (1)*Non ita pridem.*
Tardior ut paullo, graviorque, veniret ad aures,
Spondeos stabiles in jura paterna recepit
Commodus et patiens: non ut de sede secunda
Cederet, aut quartá, socialiter.....

- (2) Hermosilla divide las obras poéticas en directas, dramáticas y mixtas.

Otros autores modernos dividen todas las obras literarias en cinco géneros, á saber: épico, lírico, dramático, oratorio y didáctico, y admiten entre estos géneros fundamentales, otros géneros de transición. Así entre el 1.º y 2.º colocan la elegía y la satírica; entre el 2.º y el 3.º la bucólica; entre el 3.º y el 4.º la novela, y entre el 4.º y el 5.º la historia.

El *dramático* se ocupa de los poemas que tienen por objeto representar una acción, que se manifiesta con los caracteres de la realidad, y no como la narración fría de un suceso.

El fundamento de la división indicada, consiste en el distinto modo de concebir y expresar la idea poética, de donde se deriva la diversidad radical que corresponde á las formas exteriores de cada género. Así el género lírico adopta la forma *subjctiva* ó *enunciativa*; el épico la *narrativa* y *descriptiva*, y el dramático la *dialogada* ó *mixta*.

Aunque todos los demás géneros de poesía se hallen necesariamente comprendidos en la división expuesta, trataremos separadamente de la poesía *didáctica*, que tiene por objeto instruir, y de la *bucólica*, que aspira á pintar la vida del campo, embelleciéndola todo lo posible.

Por consiguiente, nos ocuparemos de los distintos géneros de poesía en este orden: 1.º, del *género lírico*; 2.º, del *épico*; 3.º, del *dramático*; 4.º, del *didáctico*, y 5.º, del *bucólico*.

1.—DEL GÉNERO LÍRICO

Las composiciones líricas tienen por objeto la expresión de sentimiento por medio de sonidos articulados ó palabras dispuestas en versos idóneos para el canto. Se las ha denominado líricas, porque antiguamente se cantaban al són del instrumento músico llamado *lira*. Su asunto es el *sentimiento* que embarga el ánimo del poeta, y los elevados conceptos que este sentimiento le inspira.

El medio de expresión es el lenguaje rítmico, y en esto se diferencia de la música que expresa el sentimiento por medio de sonidos no articulados.

El género lírico comprende las especies siguientes: Oda, Canción, Cantata, Balada, Elegía, Epitalamio, Epigrama, Madrigal, Letrilla, Soneto y Romance (1).

(1) Hay otras especies; pero las referidas son las más importantes. Los poetas modernos suelen designar las composiciones líricas con un título, propio del asunto de las mismas.

A.—De la Oda

Oda, palabra griega, que significa canto, es un poema que expresa los sentimientos, ya apasionados, ya tranquilos ó alegres.

Su objeto es celebrar todo lo que en la naturaleza moral, intelectual ó física inspira al poeta sentimientos expansivos, que le impulsan á prorrumpir en una especie de canto.

Las odas se dividen generalmente en *sagradas, heroicas, morales ó filosóficas y anacreónticas* (1).

1.^a Odas sagradas son las inspiradas por el sentimiento de la divinidad ó de la religión. También suelen llamarse *himnos, cánticos y salmos* (2).

MODELOS

Entre los salmos podemos citar, el CIII, el cual pueden leer los alumnos en la magnífica traducción del maestro Leon. El Antiguo Testamento nos ofrece además acabados modelos de odas sagradas, tales como el *Cántico de Moisés, después del pasaje del mar Rojo*, el de *Débora* y el de *Los tres niños*, y en el Nuevo encontramos el *Magnificat*, el *Benedictus* y el *Nunc dimittis*.

Muchos son los himnos litúrgicos dignos de mención, cuyos autores son San Ambrosio, San Gregorio, San Bernardo, Santo Tomás de Aquino, Paulo Diácono, el español Prudencio, el obispo Fortunato, los Cardenales Silvio y Belarmino, y Elpe, esposa de Boecio. Pueden elegirse para el estudio el *Te Deum*, *Ave Maris stella*, *Vexilla regis* y los dedicados á los *Santos Inocentes* y á *San Fernando*.

Entre los poetas castellanos sobresalió Fr. Luis de Leon, no sólo por sus hermosas traducciones de los salmos, sino también por algunas de sus composiciones originales, por ejemplo *La Noche serena*, *A la Ascensión del Señor*, *A la Virgen* y *A Santiago*. San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Fr. Pedro Malón de Chaide,

(1) Siendo tan vario el asunto de la oda, como varios son los sentimientos, sería preferible tomar por fundamento de la división el tono dominante, y en este caso habría tres clases de odas, á saber: *sublimes, templadas y festivas*.

(2) La voz *himno* era aplicada por los griegos al canto de alabanza. El *pæan* se cantaba en honor de Apolo, y el *ditirambo*, en las fiestas de Baco. También entre nosotros se ha empleado la voz himno en la acepción indicada. Jovellanos escribió un himno *A la Luna*. Hoy suelen designarse con el nombre de himnos los cantos *litúrgicos* y las *canciones patrióticas*, escritas para ponerse en música.

Lista y Meléndez Valdés, merecen ser citados por sus composiciones sagradas.

2.^a Las heroicas celebran las hazañas de los héroes, las glorias de las naciones y de los grandes ingenios. Éstas, y las sagradas, se caracterizan por la sublimidad y elevación.

MODELOS

Píndaro es, sin disputa, el mejor modelo de la oda heroica, y por esto se la dió el nombre de *píndarica*. Sus odas están divididas en estancias, y éstas se hallan distribuidas en *estrofas*, *anti-estrofas* y *épodas*. Las primeras guardan simetría con las segundas, y las terceras las observan entre sí. Sobresalieron en Grecia, además de Píndaro, Alceo, inventor del verso *alcaico*, Tirteo y la voluptuosa Safo, llamada la *décima musa*. Horacio consiguió imitar á Píndaro en algunas de sus odas, aunque nunca se elevó á la altura de su modelo. Merecen citarse sus odas *Justum ac tenacem, Pastor cum traheret* y *Quem tu, Melpomene, semel*.

En España Herrera, llamado el divino por su sublimidad, Fr. Luis de Leon y Meléndez. El primero en su *Canción á D. Juan de Austria*, imita la disposición y estilo de Píndaro, y en sus *Canciones por la victoria de Lepanto* y *por la pérdida del rey D. Sebastián*, imita á los poetas hebreos. El segundo en su oda *La profecía del Tajo*, imita á Horacio, y el tercero mereció premio por su oda *La gloria de las artes*.

3.^a Las *filosóficas* ó morales son la expresión de la tranquilidad y dulzura, propias de la rectitud de conciencia y de la generosidad del corazón.

MODELOS

Horacio es, sin disputa, el mejor modelo. Dignas son de estudiarse las odas que empiezan *Heu, fugaces, Posthume, Rectius vi- ves, Licini*, y *Beatus ille qui procul negotiis*.

Fray Luis de Leon, llamado el Horacio español, aventajó al lírico latino en sentimiento, y más aún, en la pureza de su moral. Digna es de todo elogio su oda *A la vida del campo*, escrita en la Flecha, alquería próxima á Salamanca. Pueden leerse las de don Francisco de la Torre, *¡Tirsis! ¡ah Tirsis!*, las silvas de Rioja *A la riqueza* y *A la tranquilidad*, la de Meléndez *De la verdadera paz*, y la de Jovellanos *Ya cierra Febo plácido la línea*.

Y 4.^a Festivas ó amorosas, que tienen por objeto celebrar ligera y festivamente los amores del placer y del vino (1).

(1) Mas estos placeres y entretenimientos deben ser morales, y simples desahogos de un corazón inocente. Las composiciones llamadas *orgías* merecen proscribirse.

MODELOS

Anacreonte se lleva la palma en esta clase de odas, llamadas también, por esta razón, *anacreónticas*. Algunas de las de Horacio se acercan á las del poeta griego, pero tienen un carácter más grave y descubren al hombre pensador. Villegas, juzgado tan duramente por Sánchez Barbero (Poética. —Cap. XIV), ha merecido el dictado de Anacreonte español. Pueden servir de modelo sus odas *Bebe la tierra fértil* y *Agora que süave*, y la traducción de la de Anacreonte: *A una paloma*, así como la de Cadahalso, *Quién es aquel que baja*; la del poeta salmantino Iglesias de la Casa, *Debajo de aquel árbol*, y la de Meléndez Valdés, *Retórico molesto*.

En todas ellas debe haber siempre un asunto, y éste debe tener partes; pero tan conexas, que resulte de su unión un todo perfecto (1). Aun las *transiciones* de un pensamiento ó de un afecto á otro, deben ser tan delicadas y suaves, que se eche de ver al instante alguna conexión que haga natural y nada violento este paso (2).

La oda y los demás poemas líricos, exigen mucho esmero y animación en el estilo, y gran ornato en la

(1) Recuérdese lo que dejamos dicho al tratar del fondo y forma de la composición literaria; pero debe añadirse aquí que la unidad en la poesía lírica está en el sentimiento que embarga el ánimo del poeta.

El principio de la oda debe ser atrevido, porque cuando el poeta toma la lira, se supone que está vivamente impresionado por los objetos que le representa su imaginación; y el entusiasmo que le produce la contemplación de los objetos, le obliga á detenerse en ellos, ora describiéndoles, ora narrándoles, con el fin de expresar el sentimiento que dichos objetos le excitan. De aquí es, que la oda y las demás composiciones líricas no pueden tener mucha extensión. *Animorum incendia celeriter restringuntur*, dijo acertadamente Cicerón.

Todas las partes del poema lírico deben contribuir á comunicar el sentimiento dominante.

(2) A veces sólo hay una conexión remota entre dos pensamientos, porque el alma inflamada por alguna pasión vehemente, se deja arrastrar hacia el objeto de ella, se fija en dicho objeto y prescinde de las ideas intermedias. De aquí se originan las *transiciones rápidas ó extravíos*. Otras veces hace *digresiones*, fijándose en un objeto, análogo al asunto de que trata y que le cautiva por su belleza, y otras, en fin, presenta las ideas en aparente trastorno, como si estuviera delirando, y en este caso resulta *el bello desorden*. Tanto éste, como los extravíos y las digresiones, deben servir para variar, animar y amenizar el asunto, y sólo pueden tener cabida, cuando domina al poeta una pasión muy viva; de lo contrario, nos parecerían los arrebatos de un loco.

elocución. Su lenguaje debe ser muy armonioso y acomodado á la regularidad musical, puesto que la poesía lírica es un canto. Por la misma razón, admite en mayor grado que los otros géneros la *armonía imitativa*, que tanto contribuye á la expresión del sentimiento.

La oda observa, por regla general, una forma métrica rigurosa. Horacio, no obstante, prescindió algunas veces de la distribución en estrofas, é hizo gala de ostentar la riqueza de la versificación latina, escribiendo sus odas en considerable número de metros. En castellano, las coplas de cuatro ó seis versos endecasílabos mezclados con heptasílabos y la lira, son las más usadas, y con razón, por acomodarse muy bien á la animación y movimiento de la oda. Sin embargo, Herrera y Meléndez emplearon estrofas más extensas y pomposas, y otros poetas eligieron la estrofa sáfica, para las odas de un carácter templado.

B.—Canción, cantata, balada.

Canción.—En el siglo xv se dió el nombre de canciones á las poesías líricas, y posteriormente se han llamado *cancioneros* á las colecciones de aquéllas.

Hoy, en rigor, se llaman *canciones* á unos poemas líricos, escritos á imitación de la canción italiana (1).

Caracteriza á estas composiciones, por lo general, el desenvolver un solo pensamiento bajo diferentes aspectos en cada una de las estrofas, y el excitar un sentimiento melancólico.

El asunto le constituye el amor. El estilo es más templado y más difuso que el de la oda, sus estancias generalmente más largas, exceptuando la última que es más corta, y como el epílogo de la canción. Hay en la mayor parte de ellas cierta ingeniosa simetría en el corte de la cláusula, que comúnmente es periódica.

(1) Los sicilianos primero y después los toscanos, compusieron las canciones, imitando á los poetas provenzales. Francisco Petrarca, eclesiástico muy favorecido por el Papa Benedicto XII, es considerado como el mejor modelo en el género que nos ocupa, y muchos le conceden el primer lugar entre los líricos modernos.

MODELOS

La canción lindísima de Mira de Amescua, que principia *Ufano, alegre, altivo, enamorado*, y la de Francisco de la Torre, titulada *La cierva*.

También se aplica el nombre de canciones á las *cantigas, decires, preguntas, respuestas*, etc. El asunto generalmente es amatorio; pero las hay que tienen por objeto la *enseñanza*, la *burla* y hasta la *devoción*. En cuanto á la forma imitaron al principio los modelos clásicos y religiosos, y después los provenzales é italianos.

MODELO

La cantiga de Alfonso Alvarez, «*Señora, etc.*»

Los versos más empleados son el de arte mayor y el octosílabo, combinado frecuentemente con su quebrado de cuatro sílabas, mostrando gran afición por la copla de arte mayor y la estrofa de ocho octosílabos.

MODELOS

Puede verse el *Cancionero general de Hernando del Castillo* y el *Cancionero de Baena*. A la edición de éste, publicada por Ochoa, precede un juicio crítico de D. Pedro José Pidal.

Por último, se llaman canciones á las poesías escritas, en caprichosos y variados metros, por algunos de nuestros poetas en la época presente, con destino á ser cantadas. Las tenemos bellísimas y que han gozado de bastante popularidad. Pertenece á esta clase la *Canción del pirata*, por Espronceda (1).

En la Biblioteca de Autores españoles por Rivadenei-

(1) Hay otras canciones llamadas populares, en oposición con la poesía erudita ó cortesana, por estar escritas para el pueblo, y ser el intérprete de sus creencias, de sus sentimientos y de sus gustos. Constituyen la canción popular española las letrillas, los villancicos, los gozos, las seguidillas, los cantarcillos, las jácaras, las coplas sueltas para jotas, etc., y sobre todo, el romance, que resuena aún en las plazas de las ciudades, y vive todavía en las risueñas montañas de algunas provincias con su primitivo ropaje.

ra, *Poetas líricos*, pueden verse otras formas de la canción.

Cantata.—Es un poema lírico que consta de un recitado y de arias, duos ó coros acompañados de música (1).

En el recitado se explica una situación de ánimo determinada, y en las arias, duos ó coros, el afecto que excita dicha situación.

MODELOS

Metastasio escribió algunas muy notables. En Dryden se halla una *para el día de Santa Cecilia*, y Lamartine y Delavigne son buenos modelos. En España es tan poco conocida, que Sánchez Barbero creyó necesario escribir una, por no haber hallado entre nosotros ninguna que llenase sus deseos, y ciertamente, que la cantata del poeta salmantino merece ser tenida como un buen modelo (2).

Las notables composiciones de D. Leandro Moratín, tituladas *Los Padres del Limbo* y *La Anunciación*, pueden considerarse como una especie de cantatas, aunque carecen de recitado.

Balada.—Se conoce con este nombre un corto poema lírico, en que se refiere un acontecimiento completo, del cual se desprende un afecto profundo. El asunto es muy vario, pero debe exponerse el acontecimiento, fijando solamente la atención en los puntos más culminantes. Caracteriza á estos poemas el tono sentimental y melancólico, y, en cuanto al metro, puede decirse que es tan vario como el asunto.

La balada es el canto popular de los alemanes.

MODELOS

El cazador salvaje, de Burguer; *El rey de Thule*, traducida por el Catedrático de Barcelona Sr. Milá; *La canción de la campana*, de Schiller, traducida por nuestro poeta Sr. Hartzembusch, y *El anatema del Trovador*, de Ohland. Los españoles han imitado al-

(1) El *recitado* es una declamación cadenciosa y sostenida en que se retrata una situación tranquila.

El *aria* consiste en desenvolver una situación interesante, producida por una pasión muy vehemente.

El *duo* es una especie de aria dialogada, cantada por dos personas, animadas de una misma pasión ó de pasiones opuestas.

(2) Empieza así: ¡Ay Dios! ¿qué se hicieron? y puede verse en su *Poética*, página 287.

gunas baladas alemanas é inglesas; pero escritas en estos últimos tiempos, no son de nuestro dominio.

C.—Elegia

La *elegia* es un poema lírico que tiene por objeto expresar los sentimientos melancólicos y afectos tristes que causan en el ánimo del poeta las desgracias públicas ó privadas (1).

De la definición dada, se infiere que hay dos especies de elegia: una que podemos llamar *general*, y otra *especial* ó más bien *personal*.

La *primera*, llamada también *heróica*, lamenta los infortunios de las familias ilustres y las desgracias públicas, como las derrotas de los ejércitos, la destrucción de las ciudades, los incendios, naufragios, pestes, en una palabra, las grandes catástrofes y miserias del linaje humano. La grandeza de su asunto permite el calor de la pasión, el entusiasmo y atrevidas imágenes de la oda y una entonación vigorosa.

MODELOS

La Sagrada Escritura nos ofrece los mejores modelos de poesía elegiaca. Pertenecen á esta clase muchos salmos de David, varios pasajes de los profetas, y sobre todo, los *Trenos* ó *Lamentaciones* de Jeremías. Son también modelos de elegias los himnos eclesiásticos *Dies irae* y *Stabat Mater*.

En la literatura patria encontramos la canción *A las ruinas de Itálica*, escrita por Rodrigo Caro y perfeccionada por Rioja, y la de Herrera *Por la pérdida del rey D. Sebastián*.

La *segunda*, ó elegia propiamente dicha, expresa las penas que afligen al corazón del poeta, al contemplar las desgracias propias. Debe ser sencilla en la forma

(1) La voz elegia ἐλεγία se deriva de las dos griegas ἔλγω que significan *decir ¡ay!*, y en su origen fué un poema dedicado á la muerte de alguna persona querida; pero después se extendió á cantar el regocijo causado por los sucesos prósperos, incluso los amorosos. Hoy ha recobrado su destino primitivo. Es de advertir, que en Grecia y Roma lo que caracterizaba á esta composición era más bien el metro que el asunto.

*Versibus impariter junctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.*

é intensa en cuanto á los afectos. «Admite el calor de la pasión, pero no el arrebató del entusiasmo; muestra la languidez y el decaimiento de la pena, pero sin incurrir en bajeza; no luce ingenio, ni ostenta saber, porque sería ridícula esta ostentación en una persona que se supone pesarosa; mas, en medio de su dolor, no exagera su sentimiento, pues entonces se parecería más á los llorones alquilados que á las personas verdaderamente afligidas.» La elegía, por lo tanto, debe aparecer con cierto desaliño, vestida de luto, llorosa, exhalando suspiros; pero resignada en sus desgracias, y llevando al ánimo el consuelo que causa la fe, y el suave bálsamo que derrama la esperanza.

MODELOS

El salmo L, *Miserere*, es la expresión profunda y sincera del dolor, del arrepentimiento y de la amorosa confianza en la Divina Misericordia.

La epístola de Martínez de la Rosa, *A la muerte de la Duquesa de Frias*, y la *Elegía á las musas*, de Moratín (hijo), son dos cumplidos modelos. Jovellanos elogia con razón las sentidas *Coplas* de Jorge Manrique á la muerte de su padre.

También se desprende de la definición que hemos dado, que una y otra especie de elegía deben tener por carácter la melancolía.

Otros han dividido las elegias en *apasionadas*, *graciosas* y *tiernas*.

MODELOS

Propercio se distingue en el género apasionado, Ovidio en el gracioso y Tibulo en el tierno. Estos tres autores latinos, en concepto del Abate Andrés, nos han dejado los más perfectos modelos de elegía, pero debemos añadir que Ovidio peca de afectado en sus *Tristes*.

Los poetas griegos y latinos escribieron las elegías en *disticos* de exámetro y pentámetro (1). En castellano

(1) No se ha conservado ninguna de las elegías de los poetas griegos, y solamente por lo que nos dicen los críticos antiguos y por las imitaciones de los poetas latinos, podemos saber lo que fué en Grecia la elegía. Sin embargo, el idilio de Bión *A la tumba de Adonis*, y el de Moscho *A la tumba de Bión*, pueden considerarse como del género elegiaco.

se han empleado el terceto (que imita bien al dístico de los latinos), el verso libre, la silva, la décima y el romance menor. Las estrofas extensas y de mucho artificio en la rima, pueden emplearse en la elegía heróica, mas nunca en la personal (1).

Las elegías cortas, escritas en versos de arte menor, se denominan endechas (2).

D.—Epitalamio

El epitalamio ó *canto nupcial*, es un poema lírico que tiene por objeto la celebración de las bodas. El asunto suele reducirse al elogio de los esposos, á darles el parabién, y á pedir para ellos toda clase de felicidades en el nuevo estado. El afecto debe ser producido por el placer que nos proporciona el bien ajeno. Para esto, es preciso que la sincera amistad, el amor del prójimo ó el bien que resulta á la sociedad con el nuevo matrimonio, guíe la pluma del poeta; porque, si trata éste de fingir un afecto que no siente, no podrá elevarse á la región de lo bello, ni tendrá interés la composición.

Entre los hebreos había la costumbre de celebrar las bodas con cánticos. En los epitalamios griegos y latinos se dirigen súplicas al dios Himeneo para que proteja el nuevo enlace y colme á los esposos de felicidad. Nuestros poetas invocan también á Himeneo, siguiendo las ideas mitológicas de los antiguos, pero sin dar, por esto, crédito á las divinidades paganas.

También los poetas cristianos han escrito epitalamios, para celebrar los desposorios místicos de las vírgenes consagradas á Jesucristo.

En cuanto al metro, Moratín usó del heptasílabo

(1) Herrera empleó el terceto en sus treinta y cinco elegías, pero no es condición precisa escribirlas en este metro, como quieren algunos preceptistas. También usó del mismo metro Garcilaso, uno de los poetas castellanos, en quien sobresalen las dotes convenientes para la elegía; pero Jáuregui, notable también en este género, escribió su *Canción fúnebre*, que empieza: *Ya que en silencio mi dolor no iguale*, en estrofas extensas.

(2) Son dignas de elogio las endechas del Bachiller Francisco de la Torre, y las de Cristóbal Suárez de Figueroa.

mezclado con el endecasílabo, y Jovellanos de la estrofa sáfica.

También se han escrito himnos epitalámicos.

MODELOS

El epitalamio imaginario de *Elena y Menelao*, por Teócrito, el *Carmen nuptiale*, de Catulo; *Al Sr. D. Felipe Rivero*, de Jovellanos, y *A las bodas de la Infanta de España D.^a María Luisa de Borbón*, por D. Nicolás Moratín. Pueden verse además el *Himno epitalámico* y *La boda de Portici*, del Sr. Martínez de la Rosa.

E.—Epigrama, madrigal y letrilla

Epigrama (1).—Es un poema lírico en que se expresa de un modo rápido é interesante un pensamiento *ingenioso*. El pensamiento ha de ser ingenioso, esto es, ha de expresar ideas, cuya remota relación no puede percibirse sino con aquella especie de penetración, que llamamos *agudeza de ingenio*. A veces una chanza, una ocurrencia feliz, una salida oportuna, una necedad dicha con intención, una antítesis, una hipérbole, y hasta un simple equívoco, pueden constituir su asunto; pero es preciso que no deje entrever una intención depravada ó ñn fin poco moral, y que nunca se falte á la verdad del pensamiento. Si los paganos proscribían las obscenidades, ¿qué deberán hacer los poetas cristianos? El pensamiento del epigrama ha de ser interesante en sí mismo, y además en el modo de presentarle. Por úl-

(1) La voz *epigrama* significa inscripción. Así los griegos llamaron epigramas á las inscripciones que ponían en los monumentos públicos ó en las lápidas sepulcrales. Unas inscripciones se distinguen por la profundidad del pensamiento, otras por su delicadeza, y otras, en fin, por su agudeza. Los latinos imitaron á los griegos, si bien en sus epigramas resalta la agudeza, por cuya razón se acercan más al epigrama moderno.

Los epigramáticos latinos más notables, son Catulo y Marcial. Marcial se distingue por la agudeza y Catulo por la delicadeza. D. Fernando de la Torre Farfan, tradujo en verso castellano los epigramas de Marcial.

Nuestras inscripciones sepulcrales se llaman *epitafios*. En los epitafios, y en toda clase de inscripciones se requieren brevedad y sencillez. ¡Cuánta palabrería y fatuidad encierran muchas inscripciones modernas! ¡Qué pensamientos tan paganos en los cementerios católicos! El buen sentido y la gramática exigen otra cosa.

timo, el epigrama es el más corto de todos los poemas, según Marmontel (1).

El epigrama, no obstante su brevedad, consta de dos partes: una, que es la exposición del asunto ó de la cosa que ha dado motivo al pensamiento, y otra que es el pensamiento mismo. La primera, ó nudo, debe tener sencillez, franqueza, claridad, y la segunda debe aparecer natural, oportuna y que satisfaga completamente la curiosidad del lector (desenlace imprevisto).

Por lo mismo que el epigrama es un poema de corta extensión, no tolera el menor defecto. Se exige que todas sus partes estén íntimamente unidas, que no ofenda al oído ninguna palabra, que no se hagan elipsis forzadas, que no se expresen ideas demasiado exquisitas, en una palabra, que el pensamiento esté enunciado de un modo decente y conciso, y, sin embargo, esté holgado.

Respecto al metro, suelen escribirse los epigramas en cuartetas, quintillas, octavillas, décimas, pareados y tercetos.

MODELOS

El de Baltasar de Alcázar, *En un muladar un día*; el de Lope de Vega, *A un valentón*; el de D. Nicolás Moratín, *Saber sin estudiar*; el de Iglesias de la Casa, *Con sombrero de á tres picos*; el de Argensola, *A Elta*, y los de Jovellanos, *A un mal abogado* y *A un mal predicador*.

Hay también composiciones epigramáticas, como el soneto de Cervantes, *Voto á Dios, que me espanta* y el cuento de Alcázar, titulado *La cena jocosa*.

Madrigal.—El *madrigal* es un poema lírico que tiene por objeto la expresión de un pensamiento *delicado*.

Su fondo lo constituye la delicadeza del pensamiento, que generalmente es amoroso, ó del afecto que del mismo se desprende. Ha de exponerse con espontaneidad, en estilo sencillo y con soltura y gracia.

(1) Iriarte expresa de este modo las condiciones del buen epigrama:

A la abeja semejante,
Para que cause placer,
El epigrama ha de ser
Pequeño, dulce y punzante

La silva es el metro generalmente adoptado.

En los siglos XVI y XVII se escribieron muchos madrigales; pero hoy se cultiva poco este género.

MODELOS

El de Gutierre de Cetina, *Ojos claros, serenos*; el de Luis Martín, *Iba cogiendo flores*; el de Pedro de Quirós, *Tórtola amante*; el de Pedro Soto de Rojas, *Pájaro venturoso*, y los de Baltasar de Alcázar, que dió el tono y la música á algunos de sus madrigales.

Letrilla (2).—Es un poema lírico en que se repite con gracia y facilidad un pensamiento, aplicándole á varios casos particulares.

El fondo suele ser amoroso ó satírico, y el pensamiento capital se coloca al principio, como tema de la composición, y suele repetirse después de cada estrofa. Dicho pensamiento puede estar contenido en una sola palabra, aunque más generalmente se emplean para esto uno ó dos versos. A este verso ó versos, se les llama *estribillo*.

El estilo debe de ser muy sencillo, pero gracioso y fácil, y la versificación flúida, caprichosa y acomodada al canto. Comunmente se adoptan los versos de seis, siete y ocho sílabas, distribuídos en estrofas simétricas.

Se dividen las letrillas en *satíricas* y *amorosas*. En la primera clase suele encerrarse en cada estrofa un pensamiento distinto, pero que tiene alguna relación con el general, contenido en el estribillo.

MODELOS

De *amorosas*: las del Marqués de Santillana, *La Vaquera de la Finojosa*; la de Meléndez, *La Flor del Zurquén* y la de Góngora, *La más bella niña*; y de *satíricas*: la de Quevedo, *Poderoso caballero*; la de Góngora, *Ande yo caliente*; y la de Iglesias, *¿Ves aquel señor graduado?..*

(2) La voz *letrilla* es un diminutivo de letra. Se da el nombre de *letra* al texto de los poemas que se cantan, para distinguirle de la música, y así decimos la letra de una canción, la música de tal canción. También se llama letra el tema que se amplifica en las *glosas*, como en *Vivo, sin vivir en mí...* de Santa Teresa de Jesús.

F.—Soneto y romance

Estas dos composiciones reciben el nombre del metro en que se escriben. (Véanse las páginas 99 y 101).

Soneto.—Es un poema lírico, en que se desenvuelve un solo pensamiento en catorce versos, combinados de un modo especial (1).

El pensamiento del soneto no tiene limitación alguna: unas veces es ingenioso, otras delicado, ya elegiaco, ya sublime, ora profundo, filosófico, moral, ora, por fin, satírico, jocoso, pintoresco, y de aquí la división de los sonetos en *epigramáticos*, *elegiacos*, *filosóficos*, etc.

Suelen adoptar la forma narrativa, descriptiva y dialogada; pero en cada una de ellas ha de buscar el poeta un motivo para expresar sus afectos, de lo contrario, no sería poema lírico.

El soneto, como combinación métrica, ya le dimos á conocer, y precisamente ha de encerrarse el pensamiento en un número determinado de versos, y se ha de observar una graduación tan exacta en las ideas, que éstas han de ir creciendo en importancia é interés, desde el primer verso hasta el último, que generalmente encierra el pensamiento dominante.

Esto, unido á que no tolera el descuido más mínimo en la versificación, ha hecho decir que Apolo inventó el soneto para tormento de los poetas, y, en verdad, que debe serles grato este tormento, cuando apenas hay poeta que no se haya ejercitado en su composición, y poetas tenemos que han escrito muchísimos, como puede verse en la ya citada *Biblioteca de Autores españoles*, por Rivadeneira.

MODELOS

El de D. Lupericio Leonardo de Argensola, *Imagen espantosa de la muerte*, el de su hermano D. Bartolomé, *Dime, padre co-*

(1) El soneto es una composición italiana por su origen. Petrarca fué su inventor y el principal modelo, á pesar de los defectos de hinchazón en que suele incurrir.

El Marqués de Santillana fué su imitador en el siglo xv, pero no se extendió el uso del soneto, hasta que se logró generalizar el verso endecasílabo.

mun...; el del Maestro Leon, *Agora con la aurora se levanta*; y el de Herrera, *Por la victoria de Lepanto*. Jovellanos dejó escritos siete sonetos del género amoroso, *A la mañana*, *A Enarda*, *A Clori*, etc.

Romance.—Es un poema lírico, en que se refiere un hecho ó describe una situación determinada que motiva la expresión de un sentimiento.

En cuanto narra ó describe, participa del género épico; pero siempre trasciende la personalidad del poeta, siempre es la expresión de un sentimiento la que constituye el fondo de la composición, y por esta razón el romance pertenece al género lírico, así como también por su destino á cantarse (1).

El asunto es muy vario, y su diversidad dificulta hacer una división exacta de los romances. Suelen dividirse en heróicos, amorosos, jocosos y burlescos. Nos parece preferible reducirlos á estas cuatro clases: *caballescicos*, *históricos*, *moriscos* y *varios*.

Los *caballescicos* expresan las creencias románticas que precedieron á los libros de caballería, y en su mayor parte comprenden las hazañas de Carlo Magno y sus pares.

EJEMPLOS

El infante vengador y *El conde Arnaldos*.

Los *históricos* refieren los hechos más importantes de la Historia Sagrada, de la mitológica, de la de Asia, Grecia y Roma, de la de España, desde las batallas de Guadalete y Covadonga hasta el siglo XVII, de la de Navarra, Aragón y Cataluña, y por fin, de algunas naciones extranjeras. Los más notables son los pertenecientes á la Historia de España, ya por su fondo, ya por su forma literaria. Se han formado colecciones de romances, como la de *Bernardo del Carpio*, la de los *Infantes de Lara*, la del *Cid* y la de *D. Alvaro de Luna*.

(1) El romance es tan antiguo como nuestra lengua, y constituye la poesía verdaderamente española. Nacido por el pueblo y para el pueblo, fué desde su origen *el más fiel intérprete de sus creencias, de sus sentimientos, de sus costumbres*. En los romances se refleja el carácter de nuestros padres, siendo, por lo tanto, un retrato acabado de nuestra historia nacional, y al propio tiempo un rico arsenal para la epopeya.

MODELOS

El reto del Cid al Conde Lozano, y La querrela del Cid con el Abad de Cardena.

Los *moriscos* tienen por objeto los amores, las guerras y los juegos públicos de los árabes, durante su dominación en España. Son un vivo reflejo de la época á que se refieren, y nos dan noticias muy importantes de los sentimientos, ideas, usos, costumbres y trajes de dicha raza. Carecen de la verdad histórica material, porque el asunto es inventado por el poeta, pero la verdad poética está felizmente realizada. Por ejemplo: Los que empiezan: *Si tienes el corazón y Aquel valeroso moro.*

En la clase de romances *varios*, comprendemos á los que, no teniendo el carácter de las clases anteriores, se ocupan de toda suerte de asuntos. Así es, que los hay *sagrados, eróticos, satíricos, festivos, pastorales, piscatorios, villanescos y vulgares*. Estos últimos empezaron á propagarse á mediados del siglo pasado, y se proponen ensalzar las *hazañas* de los contra bandistas, ladrones, rufianes y malhechores de todas clases. Los que hoy se cantan, bien merecían sujetarse previamente á la censura literaria (1).

MODELOS

Pueden estudiarse el romance amoroso *Por los jardines de Chipre*, el jocoso *Una incrédula de años*, y los burlescos de Jovellanos con motivo de la contienda literaria de Huerta, Forner é Iriarte.

Pueden verse otros modelos en las colecciones llamadas *Romanceros* y en el *Romancero general*.

2.—POESÍA ÉPICA

Las composiciones *épicas* tienen por objeto la narración de hechos verdaderos ó fabulosos en estilo y lenguaje poéticos.

(1) Hoy no está el romance tan en boga, como en los siglos medios, excepción hecha de los vulgares, pero no está completamente en desuso.

Adoptan dichas composiciones la forma objetiva, porque el poeta canta los hechos, y cuanto con los hechos se relaciona, como cosas independientes de sus apreciaciones, como un simple relato de acontecimientos pasados, y nunca como resultado de su propia concepción.

El género épico comprende: 1.º *el poema épico* ó *epopeya*; 2.º *el poema heróico*; 3.º *el poema burlesco*; 4.º *el canto épico*; 5.º *el cuento*, y 6.º *la leyenda*.

A.—Del poema épico ó epopeya

La *epopeya*, palabra compuesta de las griegas ἔπος y ποιεῖν, «es la narración poética de una acción memorable y de un interés general, para un pueblo entero ó para la especie humana» (1).

Su objeto es inspirar amor á la gloria, por medio del entusiasmo y admiración que excitan las acciones heroicas.

Las reglas de la epopeya se refieren á su *acción*, á los *personajes*, y al *plan*, *estilo* y *versificación*.

a.—Acción épica

De la definición de la epopeya se desprende que la acción de la misma debe ser *una*, *íntegra*, *grande* é *interesante*.

Unidad.—La unidad de la acción épica consiste en que todos los hechos que la constituyen, aparezcan con tal enlace, que produzcan la impresión de un solo objeto ó de un conjunto orgánico (2).

(1) El Sr. Milá y Fontanals la define así: «Es un gran poema narrativo, grande por el asunto, por el modo de exponerlo y aun por sus dimensiones materiales.»

El Sr. Revilla dice: «Es la *total* expresión de la belleza objetiva en *todos* sus elementos»; de suerte que la epopeya es la *synthesis* necesaria para *construir* la Literatura, según la *Escuela racionalista*.

(2) *La ira funesta de Aquiles* es la idea dominante en la Iliada, es el lazo de todos los hechos, ella da unidad á la acción, y en cierto modo la hace visible. Bueno será advertir, que cuanto menor sea la complicación de los hechos, tanto más perceptible será la unidad.

No se oponen á la unidad las acciones *secundarias*, llamadas *episodios*, con tal que éstos reúnan las condiciones que hemos señalado al tratar de la novela, y se conformen con la majestad que corresponde al asunto y entonación de la epopeya (1).

Además de la *unidad* exige Horacio en todo poema la sencillez (*simplex et unum*).

Cuanto menos intrincada sea una acción, más resaltará su unidad y por consiguiente será también mayor la claridad del poema.

Las unidades de *lugar* y *tiempo* no se han juzgado indispensables en la epopeya; porque, como la acción de ésta abarca los acontecimientos de un pueblo en lucha con otro, se desenvuelve en diversos países y en períodos más ó menos largos (2).

Integridad.—«Será *íntegra* la acción, cuando no comprenda ni más ni menos hechos de los que por su misma naturaleza debe comprender». «Las fábulas bien tejidas no deben comenzarse temerariamente donde uno quiera, ni acabarlas donde le pareciere». El fin de la acción indica los hechos que deben admitirse ó desecharse, así como los puntos extremos, en donde ha de romperse la cadena de los sucesos humanos.

Para que la acción sea íntegra ha de constar de *exposición*, *nudo* y *desenlace*.

El *nudo*, como consecuencia del carácter objetivo de la epopeya, deben formarle hechos ó acciones secundarias, las cuales se irán desenvolviendo lentamente y con alguna amplitud. La calma es tan propia del nudo, como de la acción.

El *desenlace* puede ser previsto y fijarse claramente en la *proposición*. Conviene que el *desenlace* sea feliz,

(1) Son modelos de episodios, *la despedida de Hector y Andrómaca*, en la Iliada, *la Historia de Niso y Eurialo* en la Eneida, y *la de Herminia y el pastor* en la Jerusalén.

(2) Los lugares de la acción en la *Divina Comedia* (poema del Dante), son: *el Infierno*, *el Purgatorio* y *el Paraíso*. En cuanto al tiempo, no es posible señalar límites; pero, por lo general, abraza la epopeya un período muy considerable. La acción de la Iliada dura unos cincuenta días; pero en el curso de la narración, se refiere el *raptó de Elena*, causa ocasional de la guerra de Troya, que había sucedido veinte años antes.

en cuanto á la empresa principal, aunque puede ser desgraciado respecto de algunos personajes (1).

Grandeza.—Consiste ésta en que la empresa sea heroica, formando la gloria, no de un individuo, sino de un pueblo, por reflejar una época que haya ejercido notable influencia en la civilización. De otro modo no causaría admiración, ni justificaría el magnífico aparato de la epopeya (2).

Contribuye á la grandeza de la acción épica la *antigüedad*; de modo que las épocas heroicas son las más á propósito para esta clase de composiciones.

La *máquina ó maravilloso*, que consiste en la intervención visible de la Divinidad y de los seres sobrenaturales, contribuye también á la grandeza de la acción épica (3).

Interés.—Depende éste de la naturaleza misma de la empresa, ya por hallarse retratados en ella los sentimientos generales del hombre, ya también por ser un cuadro fiel de la civilización de un pueblo, de sus creencias religiosas, de su vida política, civil y doméstica, de sus artes, de sus usos más minuciosos y de sus costumbres; en una palabra, la epopeya debe ser un monumento elevado á sus creencias más íntimas y á sus más caras y entrañables afecciones.

También se realza el interés por los obstáculos que encuentra y logra vencer el héroe, en atención á que la lucha por el bien excita la admiración y aplauso de to-

(1) A veces el héroe obtiene solamente un triunfo moral. Así Rolando muere peleando contra los musulmanes. En cuanto los demás personajes no importa que sea desgraciado.

(2) En la Iliada, la lucha gigantesca de la Grecia con el Asia, y en la Jerusalén libertada, la lucha heroica entre el cristianismo y mahometismo. Aquiles y Godofredo de Bullón son personajes, cuyas proezas conquistan la admiración universal.

(3) La *máquina ó maravilloso*, que tanto contribuye á la grandeza é interés de la acción, fué una necesidad en Homero, porque así lo pedían las creencias de aquel tiempo. Voltaire substituyó el maravilloso de Homero con un maravilloso *filosófico*, que consiste en introducir seres metafísicos ó morales, como la Fama, la Envidia, la Discordia, la Política, ... pero estas personificaciones son frías, están desnudas de interés poético, y además no tienen apoyo en las creencias del pueblo. Más acertado estuvo Dante empleando la alegoría, haciendo aparecer la sombra de Virgilio, personificando en Beatriz la sagrada Teología, etc.

do hombre honrado, enalteciendo además las glorias nacionales que tanto cautivan á los pueblos.

La riqueza de los pormenores, enlazados íntimamente con los acontecimientos y con los caracteres de los personajes, y expuestos en forma artística, añaden nuevo interés á la acción épica.

b).—De los personajes

La extensión de la epopeya y la grandeza de la acción exigen un considerable número de personajes y una extraordinaria variedad de caracteres.

Aunque no se faltaría á la unidad, sin que predomine algún personaje sobre los demás; no obstante, la unidad de acción será más visible, se concentrará más el interés y adquirirá la obra más sencillez y más vida, si hubiere un *protagonista* ó personaje principal (1).

Respecto á los *caracteres* y *costumbres*, se tendrán presentes las condiciones que hemos señalado al tratar de la novela, y pusimos en las notas, para que más fácilmente puedan consultarlas los alumnos y hacer aplicación de aquéllas, tanto al estudiar el poema épico, como el dramático.

Sin embargo, diremos que, á consecuencia de la objetividad del poema, los personajes principales deben presentar una riqueza extraordinaria de cualidades, de tal modo que los sentimientos universales del hombre y los particulares de la nación y de la época estén como encarnados completamente en ellos. Además, la variedad de situaciones, que exige la naturaleza de la epopeya, lo mismo que su extensión material, suministra ocasión para que los caracteres puedan desenvolverse bajo todos sus aspectos. Por esta causa, los personajes épicos marchan al frente de los grandes acontecimientos nacionales, como impulsados por éstos, de tal suerte, que simbolizen los hechos y épocas memorables del país (2).

(1) *Aquiles* es el héroe de la Iliada, *Ulises* de la Odisea ó *Uli-sea*, y *Eneas* de la Eneida.

(2) *Aquiles* es un joven el más valiente del ejército, inquieto é iracundo; su fogosidad le arrebató en extremo, aunque á veces

c).—Plan, estilo y versificación

En cuanto al *plan*, hay que tener presente las siguientes observaciones:

La epopeya es un poema de gran extensión, y de aquí la necesidad de dividirlo en varias partes, á las que se da el nombre de *cantos* ó *libros*. La *Eneida* consta de doce libros, y Ercilla distribuyó su *Araucana* en treinta y siete cantos.

La introducción de la epopeya comprende, las más de las veces, tres partes distintas: *proposición*, *invocación* y *exposición*. La primera es la enunciación breve y sencilla del asunto del poema; la segunda, es una especie de apóstrofe del poeta á una *musa*, ó á un sér superior para que le inspire, y la tercera consiste en presentar la situación de los personajes, germen á la vez de los obstáculos que han de constituir el nudo de la acción. A veces la proposición y la invocación, aparecen unidas. La introducción debe ser modesta respecto del poeta; pero proporcionada en grandeza al asunto, para que desde luego comprendamos su importancia y nos predisponga á admirarla.

EJEMPLOS DE PROPOSICIÓN É INVOCACIÓN

Cuéntame, ¡oh Musa! tú, el varón que pudo
A la enemiga Francia echar por tierra.....

(VALBUENA, *El Bernardo*).

Canto al Hijo de Dios, humano, y muerto
Con dolores y afrenta por el hombre.
Musa divina, en su costado abierto
Baña mi lengua.....

(OJEDA, *La Cristiada*).

se reconoce y arrepiente; tan hermoso, que, disfrazado y metido entre una turba de jóvenes princesas, es necesario que un hombre tan sagaz como Ulises, se valga de una estratagema para conocerle, lo cual da más realce é interés. Es de corazón magnánimo y bueno, ama á los pueblos, es buen amigo y respeta á los dioses.—Eneas es piadoso, buen esposo y padre, amigo de sus compañeros, compasivo con sus enemigos, guerrero valiente, legislador sabio y buen rey.—Ajax, Diomedes y Hector, son valientes; Priamo y Nestor sábios y de gran prudencia.

Es digna de leerse la invocación de Chateaubriand en los *Mártires*.

Como modelos de exposición merecen leerse el libro primero de *La Iliada* y los primeros de *La Eneida*.

La narración puede hacerse siguiendo el orden cronológico, ó bien lanzándose de repente en medio de los sucesos (*in medias res*), poniendo en boca del personaje principal todos los hechos ocurridos anteriormente.

*Ordinis haec virtus erit, et venus, aut ego fallor,
Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici:
Pleraque differat, et praesens in tempus omittat.*

Homero sigue el orden cronológico en *La Iliada*, y prescindió de él en *La Odisea*.

La descripción, que es otro elemento de la forma objetiva, tiene mucha cabida en la epopeya.

El poeta épico describe los lugares de la escena, religión, usos, costumbres, trajes, armas, muebles, fisonomía, ademán y carácter de los personajes; en una palabra, cuanto pueda contribuir á la importancia de la epopeya, y á reflejar la civilización de una época ó de un pueblo. Debe ser un cuadro fiel, no una enciclopedia. Dichas descripciones aparecerán como nacidas del asunto naturalmente y sin violencia.

El *estilo* de la epopeya exige cierta *magnificencia sencilla, constante elevación, sublimidad, calma majestuosa*. «Debe desenvolverse como un río ancho y caudaloso, cuya muda y sosegada corriente oculta debajo de una superficie límpida y tranquila la irresistible fuerza de sus aguas».

Contribuyen á la magnificencia del estilo, las comparaciones extensas y pomposas. Son propias de las situaciones tranquilas. Homero es el mejor modelo, aunque algunas veces las emplea fuera del lugar oportuno. Es digna de leerse la que empieza: *Como el hambriento león se alegra...*

Como consecuencia de la forma objetiva de la epopeya, los personajes no hablan, pero el poeta les atribuye *discursos*, como si realmente les hubiesen pronunciado, y estos discursos, además de proporcionar la va-

riedad, sirven también para ennoblecer el estilo. Ercilla es sublime en sus discursos. Véase el de *Colocolo*.

Por último, en conformidad con el estilo deberá ser la *versificación sostenida y majestuosa*, por cuya causa los poetas griegos y latinos emplearon el verso exámetro, y los castellanos los versos de arte mayor monorrimos y el verso libre, prefiriendo la octava real, que indudablemente es la combinación métrica más acomodada al carácter de la epopeya.

MODELOS

PRINCIPALES EPOPEYAS.—Quieren algunos críticos modernos admitir solamente tres epopeyas, á saber: la *oriental*, la *clásica* y la *cristiana*.

La epopeya oriental es el *Ramayana*, atribuido á Walswki, que le compuso en lengua sanscrita hacia el siglo VIII antes de la era cristiana. El asunto del poema es la lucha de Rama, encarnación de Vischnú, con Ravana, rey de los Raxasas ó demonios.

La clásica es la *Iliada*, su autor Homero, quien la escribió en griego en el siglo IX antes de Jesucristo. Su asunto, no es la guerra de Troya, como parece indicarlo su nombre, sino la ira de Aquiles, un episodio de dicha guerra, que basta al poeta para presentar la lucha entre el Occidente y el Oriente.

La *Divina Comedia*, á quien su autor Dante Alighieri llamó solamente *Comedia*, es la epopeya cristiana. El Dante floreció en el siglo XIV después de Jesucristo, y escribió su obra en italiano. Esta epopeya tiene por asunto la pintura de los lugares en que los hombres reciben premio ó castigo después de la muerte, según las creencias católicas. El autor se inspiró en los escritos del Doctor Angélico, como afirma el Emmo. Fr. Ceferino González. (*Estudios sobre la Filosofía de Santo Tomás*).

Merecen incluirse entre las epopeyas, según los críticos antiguos y la generalidad de los modernos, la *Odisea*, de Homero, en griego; la *Eneida*, de Virgilio, en latín; la *Jerusalén libertada*, del Tasso, en italiano; el *Paraiso perdido*, de Milton, en inglés; la *Mesiada*, de Klopstok, en alemán; las *Luisiadas*, de Camoens, en portugués, y la *Henriada*, de Voltaire, en francés.

En español se han escrito muchas, aunque ninguna puede presentarse como un acabado modelo. Las principales son: El *Poema del Cid*, *La Creación del mundo*, del Dr. Alonso de Acevedo; la *Cristiada*, de Fr. Diego de Hojeda; la *Jerusalén conquistada*, de Lope de Vega, y el *Bernardo*, de D. Bernardo Valbuena (1).

(1) En la *Biblioteca de Autores Españoles*, publicada por Rivadeneira, hay dos volúmenes consagrados á los poetas épicos castellanos. En la imposibilidad de leerles en la cátedra, escogemos los fragmentos más notables para confirmar las reglas establecidas.

B).—Poema heróico

El poema *heróico*, llamado también histórico, es la narración en lenguaje poético de un hecho tomado de la historia.

Se le denomina heróico, no porque los personajes que intervienen en él sean héroes, en la acepción que tiene esta palabra en la Mitología, sino porque el acontecimiento exige por parte de los personajes grandes esfuerzos, y que brillen por su valor y arrojo.

César y Pompeyo son generales distinguidos y famosos: su rivalidad engendra una lucha grande, el triunfo es de César, pero con Pompeyo sucumbe la libertad romana. Esta es, pues, una acción heróica en el sentido indicado, y ella fué escogida por el español Lucano para asunto de la *Farsalia*.

Se ha llamado histórico, porque la acción no es inventada por el poeta, sino que realmente ha sucedido, y, por lo tanto, pertenece al dominio de la historia. Esta circunstancia hace que el poeta no pueda falsear los hechos, ni hacer uso del maravilloso. La fantasía no vuela tan libremente como en la epopeya, pero puede amenizar el asunto con descripciones de lugares, retratos de los personajes, digresiones oportunas y narrar con fuego y valentía.

MODELOS

La *Farsalia*, en latín, y la *Araucana*, en castellano. En la primera cometió Lucano el defecto de no hacer interesante á Pompeyo, que es el protagonista; pero en cambio adquirió el mérito de retratar hábilmente al virtuoso Catón, y de poner en su boca discursos dignos de alabanza. En el episodio de Mario y Sila, se cuentan todas las atrocidades á que dieron lugar las proscripciones del último, y entre las digresiones, llaman la atención aquellas en que describe *las serpientes de Africa y las fuentes del río Nilo*. En la segunda, Alonso de Ercilla se propuso cantar las guerras que sostuvieron los Araucanos (habitantes del valle de Aráuco, en Chile) para sacudir el yugo de Felipe II.

Son notables en este poema las descripciones de lugares, los retratos de los Araucanos y los discursos. Entre los episodios pueden verse los de las batallas de *San Quintín* y de *Lepanto*. Está escrito en octavas reales, y, según algunos críticos, tan buenas, que le consideran como uno de nuestros mejores versificadores.

C).—Poema burlesco

El poema *burlesco* es una parodia de la epopeya. El asunto es trivial y la entonación verdaderamente épica. Por lo tanto, el mérito de esta composición está en el contraste que presenta un asunto sencillo, cantado en estilo grandioso y elevados metros. Generalmente, los personajes son seres irracionales (1), y á veces abstracciones que personifica el poeta (2).

D).—Canto épico

El canto *épico* es un poema de corta extensión, y cuyo asunto, aunque importante, no tiene la grandeza de la epopeya.

El estilo y forma se adaptan en lo posible á la epopeya, y en cuanto al metro, nuestros poetas han empleado la octava real.

MODELOS

Las naves de Cortés destruidas, por D. Nicolás Fernández Moratín; *La Inocencia perdida*, por D. Felix José Reinoso, y el que con el mismo título escribió Lista.

E).—Cuento

El cuento es la narración en verso de una acción inventada por el poeta. Dicha acción no es heroica, y la forma narrativa se sustituye frecuentemente con el diálogo. De aquí, el que sean propias para el cuento las situaciones novelescas y dramáticas.

El estilo y versificación varían á cada paso, sin más guía que la caprichosa fantasía del poeta.

(1) Como lo indican los mismos títulos. *Batracomiomaquia* (batalla de ranas y ratones), *Gatomaquia* (guerra de gatos), *Mosquea* (batalla de moscas y hormigas), etc.

(2) Como *Don Carnal* y *Doña Cuaresma*, en el poema del Arcipreste de Hita. Estas mismas composiciones pueden servir de modelo, aunque las de más nombradía son el *Facistol*, de Boileau, y el *bucle robado*, de Pope.

MODELOS

El estudiante, por Espronceda; *Las monas de Tetuán*, por Calderón, y *El Portugués*, por Alcázar.

F).—Leyenda

Las leyendas son poemas en que se narra poéticamente un hecho que tiene su fundamento en la historia ó en la tradición; pero que permite al poeta divagar agradablemente, entreteniéndolo al lector con descripciones minuciosas, con incidentes fantásticos ó populares, ó con digresiones, en las que predomina el lirismo.

MODELOS

El moro expósito, del Duque de Rivas, y los *Cantos del Trovador*, de don José Zorrilla.

3.—GÉNERO DRAMÁTICO

Pertenecen á este género las composiciones que tienen por objeto *representar una acción*.

La *representación* es, por lo tanto, el carácter de este género; porque la acción no se narra, como en la poesía épica, sino que se ejecuta ó representa.

De dicho carácter se derivan las condiciones literarias, á que deben sujetarse los poemas dramáticos.

Efectivamente; si el drama es una representación, se sigue que el poeta no debe hablar y que pondrá la composición en boca de varios personajes, quienes llevarán á cabo la acción: luego el drama debe adoptar la forma *dialogada*.

La representación debe aparecer con *los caracteres de la realidad*, á cuyo fin procurará el poeta abstraer á los espectadores del mundo real, y producir en ellos una ilusión tal, que les parezca que están presenciando el espectáculo, como un acontecimiento verdadero. Para conseguir la ilusión teatral, dispone el poeta, no solamente del lenguaje hablado, sino que también del lenguaje de acción, decoraciones, trajes, armas, etc., en armonía con las exigencias del argumento; pero en ma-

nera alguna, se confundirá la representación con la realidad; porque entonces la obra dejaría de ser poética, nos arrastraría al prosaismo, y en vez de causarnos placer, nos produciría tormento.

La representación supone un público; y como el público se compone de personas diferentes en estado, sexo, edad, instrucción, etc., menester es que el poeta, á manera del orador, estudie el carácter de los espectadores, sus inclinaciones, gustos, creencias, costumbres, etc., y tenga muy en cuenta el lugar y la época; en suma, *debe conocer la escena y calcular los efectos*.

El público es digno de todo respeto, y por esta razón, las cosas repugnantes no deben presentarse ante su vista. A este propósito dijo acertadamente Horacio:

..... *Non tamen intus*
Digna geri promes in scenam, multaue tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Nec pueros coram populo Medea trucidet;
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus;

El poeta debe aspirar á conquistarse el aplauso del público, mas no por esto ha de adularle indignamente, sino que ha de suministrarle lecciones provechosas. Al dicho de Lope de Vega, de que *es justo hablar al vulgo en necio, porque paga*, tan malamente interpretado por algunos, debemos oponer, con razón, el siguiente consejo literario de Iriarte:

Sepa quien para el público trabaja,
 Que tal vez á la plebe culpa en vano;
 Pues si en dándole paja, come paja,
 Siempre que le dan grano, come grano.

El objeto del drama es el hombre, ó sea la representación de sus cualidades morales, de sus pasiones, de sus virtudes y vicios, de sus defectos y ridiculeces.

Y su fin, es «conmover el alma, ennobleciéndola», dice Madama Stael. Por tanto, debe presentar la belleza ideal. No todo lo característico puede admitirse en el teatro; antes bien, debe desecharse lo que sea repugnante é inmoral.

Las composiciones dramáticas comprenden la *trage-*

dia, la *comedia*, el *drama*, propiamente dicho, y el *melodrama*. El fundamento de esta división se toma de las tendencias opuestas del hombre á reír ó llorar, ó en la mezcla de los sentimientos alegres y tristes, y en la diversa manera de manifestar unos y otros.

Pero antes de ocuparnos de cada una de estas especies del drama, expondremos las reglas comunes á todas ellas, que se reducen á *la acción, personajes, plan, estilo y versificación*.

A).—Reglas generales del drama

Acción.—La acción debe ser muy dramática ó propia para la representación, esto es: ha de tener mucha vida, dando lugar á la lucha de encontradas pasiones, de intereses opuestos, de fines diversos ó suministrando motivos, para que resulten situaciones complicadas, en que los personajes puedan obrar y revelen su carácter.

La acción del drama debe ser *verosímil, una, íntegra é interesante*.

Verosimilitud.—Lista la divide en *material y moral*. La *material* resulta de hacer la representación teatral lo más parecida que sea posible á la verificación natural del suceso; y la *moral* es el resultado de estar unos incidentes sostenidos y enlazados con los otros hasta la catástrofe, y deducidos de los caracteres de los personajes. Esta es la principal y se considera como indispensable.

Unidad.—Además de la *unidad de acción*, exigen algunos preceptistas las llamadas de *lugar y tiempo*, por considerarlas enlazadas con aquélla. Boileau entiende estas unidades, prescribiendo que «un solo hecho, llevado á efecto en un lugar y en un día, tenga lleno el teatro hasta el fin».

Si feliz invención ciñe y reduzca
A una acción, á un lugar, á un solo día.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

La naturaleza de los argumentos dramáticos, la menor extensión de la obra y su carácter representativo,

exigen que la unidad de la acción dramática sea más sencilla y perceptible que la de la epopeya (1).

La obra dramática no admite los episodios con tanta latitud como la epopeya; ya por la razón aducida en el párrafo anterior, ya también por no fatigar la atención del espectador ó retardar el curso de la acción más allá de los límites que permite la representación teatral.

La *unidad de tiempo*, parecía reclamarla la continua presencia del coro en el teatro antiguo, y, sin embargo, algunas veces prescindieron de ella los más célebres dramáticos de la Grecia (2).

Por otra parte, no están conformes todos los preceptistas en el modo de apreciar dicha unidad: unos dicen que no puede traspasar el tiempo real de la representación: otros que debe durar solamente un día, y otros, por fin, que pudiera prolongarse algunas horas más.

La *unidad de lugar*, consiste en que no se cambie la decoración, y, por tanto, en que la acción se verifique en un mismo paraje.

Como estas dos últimas unidades tienen por único fundamento la *verosimilitud*, claro está que si el autor logra vencer esta dificultad, no hay inconveniente alguno en que prescinda de ella: 1.º, porque en los intermedios puede suponerse que ha transcurrido largo tiempo y dado lugar al cambio de decoraciones, que tanto contribuyen á caracterizar las situaciones y las épocas, y 2.º por el carácter ideal que ha de predominar en el drama.

Integridad.—Recuérdese que toda acción, para ser *íntegra*, ha de constar de *exposición, nudo y desenlace*; cuyas palabras se aplican con más propiedad á la poesía épica que á la dramática.

La *exposición* dramática ha de ser activa, esto es, ha de entretenerse con los hechos mismos y formar parte del diálogo. Las narraciones extensas, introducidas con el objeto de dar á conocer la situación recíproca de

(1) La escuela romántica ha tolerado en el drama mayor número de incidentes, más complicación en la intriga y mayor variedad de caracteres.

(2) Así el *Agamenón*, de Esquilo, comprende todo el tiempo transcurrido desde la destrucción de Troya hasta la llegada de este príncipe á Micenas.

los personajes, sus intereses, intenciones y la cuestión ó nudo sobre que versa la composición, son defectuosas, y lo mismo los prólogos. Las personas llamadas *protáticas*, y los *confidentes*, introducidos para enterar al público de lo que debe saber al principio de la representación, se oponen al carácter activo de la exposición, y, por lo mismo, también son defectuosos.

El *nudo* en el drama es más estrecho que en la epopeya, la lucha de pasiones más animada, los obstáculos más fuertes, y el interés de la acción debe avivarse por medio de incidentes, situaciones y peripecias. Llámense *peripecias* los cambios repentinos en la situación de los personajes, y éstas se verifican, ó por reconocimiento, ó por cambio de voluntad en los personajes, ó por el desenvolvimiento natural de los sucesos (1).

El nudo debe desatarse, y no cortarse.

El desenlace contiene necesariamente una peripecia. Cuanto más imprevisto sea para los espectadores, más intensa será la impresión que deje en sus ánimos. Puede ser *feliz* ó *desgraciado*, y, en este último caso, se denomina *catástrofe*. El desenlace ó desenredo, debe aparecer natural, sencillo, rápido, y que concentre en sí todo el interés de la composición.

Interés.—Proviene éste del fondo y fin moral de la acción, de la belleza artística de la obra, del desempeño de ésta por los actores y del placer dramático.

En cuanto al fondo, la lucha entre las pasiones humanas, ó entre el placer y el deber, ó sea entre el hombre carnal y el hombre espiritual, cautiva los ánimos, manteniendo suspensa la curiosidad del espectador é impulsándole á desear el desenlace ó restablecimiento de la armonía perturbada.

El *placer dramático* reconoce por causa la inclinación natural á remedar y ver remedados á nuestros semejantes: no es el goce sensual que proporciona la vista de las decoraciones, trajes, etc., ni el deleite, que resulta del estudio de las ciencias, sino el placer de la imaginación y del corazón: placer que jamás puede ser el resultado de la infracción del orden moral; porque el

(1) Como respectivamente sucede en el *Edipo*, en el *Cinna* y en el *Macbet*.

vicio, aun pintado con los colores más halagüeños, es imposible que agrade á ningún hombre honrado. El poeta dramático aspira á producir dicho placer, por medio del espectáculo que impresiona más que la lectura, como dijo Horacio:

*Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam, quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator.*

Personajes.—El número de personajes es mucho menor en el drama que en la epopeya, sin que pueda por esto fijarse otra regla que la de admitir los que sean necesarios para llevar á cabo la acción, sin que los unos sirvan de estorbo á los otros (1).

Los personajes deben tener su propia fisonomía y revelar las grandes pasiones, los grandes resortes de la voluntad humana, el celo religioso, el patriotismo, el amor conyugal, la ternura paternal, la piedad filial, etcétera; sin embargo, se admiten séres fantásticos en las comedias llamadas de *magia* y séres sobrenaturales en los dramas religiosos; pero debe hacerse con precauciones. En la tragedia de *La muerte de Abel* se oye con verdadero terror la voz del Altísimo que condena á Caín.

La existencia del *protagonista* es absolutamente necesaria, para hacer más visible la unidad de acción y concentrar el interés.

Los personajes secundarios deberán contribuir directa ó indirectamente al resultado final y á caracterizar la acción, sin ofuscar á las figuras principales del cuadro.

En cuanto á los *caracteres* y *costumbres* se acomodarán á las reglas establecidas al tratar de la novela (2).

Cúidese de no singularizar demasiado los caracteres, ni convertirles en abstractas y frías personificaciones.

Para no romper la trabazón del drama, es preciso que muy rara vez quede el teatro sin persona que ha-

(1) Puede haber acompañamiento de pastores, aldeanos, militares, vecinos del lugar, etc., cuando lo exija el argumento. A estos grupos se les llama *comparsa*.

(2) Páginas 167 y 168.

ble; y, para evitar confusión, se cuidará de que no tomen parte en la conversación más de tres personas.

Plan, estilo y versificación.—La naturaleza intrínseca del argumento, su menor grandiosidad, su mayor sencillez y principalmente, su *carácter representativo* exigen que la extensión material del drama sea mucho menor que la de la epopeya.

Los dramas se dividen en partes, que se llaman *actos* y éstos se subdividen en *escenas*.

Los *actos*, que en el drama español se llamaron *jornadas*, se constituyen por cada una de las partes de la acción, que permite la suspensión del espectáculo. En el teatro moderno se distinguen los actos por la caída del telón. Desde luego se comprende que la división de actos comunica claridad á la composición, sirve de descanso al espectador, y al poeta suministra el recurso de suponer transcurridos algunos hechos que dicen relación con el asunto, ó que no son dignos de exhibirse ante el público.

Todo acto debe contener una acción secundaria con *exposición, nudo y desenlace*, y por lo mismo, con interés creciente. El desenlace será *parcial*, y, al paso que produce la suspensión del espectáculo, ha de encerrar el germen de nuevas dificultades, comunicando un nuevo incentivo á la curiosidad. Los actos deben ser proporcionados en extensión á la obra, é iguales entre sí respecto á la duración.

También los actos suelen subdividirse en *cuadros*.

Escenas son las distintas partes de los actos, caracterizadas por la entrada ó salida de uno ó más actores. Es condición de cada escena que forme un todo regular, y que influya en el curso de la acción y en la situación respectiva de los personajes. No puede darse regla fija acerca del número y extensión de las escenas; no obstante, las frecuentes entradas y salidas de los personajes producirían confusión y truncarían lastimosamente la obra.

No puede darse regla alguna relativa al número de actos, considerándose como arbitraria la de Horacio, para quien el drama había de constar precisamente de cinco. Respecto al número de escenas, baste decir que estas sean motivadas.

Caracteriza al drama la forma dialogada, según dijimos; pero el diálogo ha de reunir las siguientes condiciones: ha de ser vivo, cortado, y que se precipite y anime á medida que crece el ardor de las pasiones, y por consiguiente, aumente el interés.

El diálogo no excluye los *monólogos* ó *soliloquios*. Los monólogos ó soliloquios son las reflexiones ó discursos que haría un personaje interiormente, hablando consigo mismo, y que, por licencia poética, se le permite exteriorizar, para que el público comprenda la situación de dicho personaje y las causas ó enlace de la acción. Generalmente tienen lugar los monólogos cuando el personaje se halla solo en la escena; pero si hubiera más personas, hay que suponer que nada oyen. Cuando el alma está muy concentrada ó dominada por una pasión, el monólogo participa del género lírico. Los monólogos extensos deben evitarse, porque se oponen al curso precipitado de la obra dramática.

Los *apartes* son breves soliloquios, que se supone no oyen los demás personajes que están en la escena, y sirven para que el público conozca las intenciones ocultas del actor que les profiere.

El estilo dramático debe ser animado, como el diálogo, *perspicuo, sencillo, conciso* y muy propio de las situaciones y de los personajes, y por tanto, muy *característico*.

La amplitud y pompa del estilo épico sería insoportable en el teatro. Por consecuencia, se excluyen las comparaciones extensas, las perífrasis, las digresiones, los raptos líricos y los caprichosos juegos de la imaginación. Las *narraciones* han de ser breves y sencillas y solamente se admitirán cuando sea necesario referir hechos que no hayan ocurrido en presencia del espectador. Los *retratos* de los personajes tienen más cabida y sirven principalmente, para preparar las entradas.

Finalmente, aun en la comedia más familiar, será preferible la versificación á la prosa. Son impropias del drama todas las combinaciones demasiado musicales. La pompa y regularidad de la octava heróica comunicaría al diálogo excesiva lentitud, privándole del calor y animación que constituye la esencia del drama. Por la misma razón, el metro que se adopte ha de ser muy

flexible y rápido, para que exprese debidamente la diversidad de afectos y situaciones.

a).—Tragedia

La tragedia es «la representación de una acción extraordinaria y grande, en que intervinieron altos personajes, imitada con la posible verosimilitud» (1).

Su objeto, según Aristóteles, es purgar los ánimos por medio del *terror* y la *compasión* de estas y otras pasiones, ó sea mejorar nuestro estado moral. La compasión es la conmiseración que nos causan los padecimientos del héroe y la grandeza de su alma exige que dicha conmiseración sobrepuge á la compasión ordinaria. El terror es un sentimiento grave y religioso de veneración á los decretos eternos; no una zozobra violenta del ánimo, causada por los objetos terribles.

Se caracteriza la tragedia por la grandeza de la acción, el carácter heróico de los personajes, la sencillez de la trama, la observancia de las tres unidades (2), la intervención del coro, el éxito infeliz y la sostenida elevación del estilo y de la versificación.

La acción debe ser heróica y patética; los personajes de elevada clase, sobresaliendo el protagonista por sus relevantes prendas personales. Los caracteres mixtos, ó sean aquellos que se dejan arrastrar por una pasión funesta, conservando cierto fondo de virtud y honradez, son los más propios para producir el efecto trágico. El desenlace será siempre desgraciado, sin que para ello haya que derramar sangre ó terminar con muertes el espectáculo.

El estilo de la tragedia ha de ser elevado, noble y majestuoso; pero sin faltar á la naturalidad, tan necesaria para la conmoción de los afectos.

En conformidad con el estilo, la versificación será

(1) La voz tragedia se deriva de *τραγός*, macho de cabrío, y *ᾠδή* canto, porque dicen que el origen de la tragedia fué el himno cantado al dios Baco por los vendimiadores, al sacrificarle un macho de cabrío que habían cogido por talar las viñas.

(2) Aunque no siempre las observaron los trágicos griegos.

fácil, flúida y con la animación y libertad propias del diálogo.

En castellano el metro más propio de la tragedia es el *endecasílabo*, asonantado ó suelto.

El coro representaba la opinión pública, la conciencia, el sentimiento armónico de los principios morales, que se presentaban en la escena pugnando con otros.

Formaban el coro los habitantes del lugar, en que se suponía pasaba el suceso, y permanecían en la escena durante la representación. El coro tomaba parte en el diálogo, por medio del *jefe ó corifeo*.

Horacio describe del modo siguiente los oficios del coro:

*Actoris partes Chorus, officiumque virile
Defendat: neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducatur, et haereat apte.
Ille bonis faveatque, et consilietur amicis;
Et regat iratos, et amet peccare timentes,
Ille dapas laudet mensae brevis, ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia portis:
Ille tegat commissa, deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis (1).*

MODELOS

Esquilo, Sófocles y Eurípides, son los principales modelos de la tragedia griega. Nos contentamos con citar el *Edipo rey*, el *Edipo en Colona* y la *Antígona*, de Sófocles, que componen una *trilogía*. (Se llamaba *trilogía* por los griegos á tres tragedias referentes á un mismo asunto, y que solían representarse en un mismo día, agregándolas un drama satírico). El análisis de dicha *trilogía* por el Sr. Caballero Infante y Zuazo, es digno de leerse. (Tesis doctoral ante el Claustro de la Universidad de Sevilla. 1869).

Corneille, Racine, Voltaire, en Francia, y Alfieri en Italia, han imitado con acierto á los clásicos griegos. Puede servir de ejemplo la *Atalia*, de Racine.

Fray Gerónimo Bermúdez, Cristóbal de Virues, Juan de la Cueva, Lupericio Leonardo de Argensola, Cervantes, D. Vicente García de la Huerta, D. Agustín Montiano y Luyando, D. Nicolás Fernández Moratín, D. José Cadalso, D. Ignacio de Ayala, Cienfuegos y Quintana escribieron tragedias en lengua española.

(1) Hay opiniones encontradas acerca de si debe ó no conservarse el coro en la tragedia moderna. Racine en la *Atalia* y Martínez de la Rosa han introducido coros con motivo de alguna solemnidad; pero difieren del coro característico del teatro antiguo.

Es digno de ser estudiado el *Edipo* de D. Francisco Martínez de la Rosa.

Jovellanos escribió el *Pelayo*, cuyo argumento versa sobre la muerte de *Munuza*, gobernador de Gijón, puesto por los moros. Por esto, sin duda, apareció por vez primera, con el título de «*Munuza*». Quintana escribió otra tragedia con el mismo título de *Pelayo*, y Tamayo *La Virginia*.

b). — Comedia

La comedia, según el Doctor López Pinciano, es «una acción representativa, alegre y regocijada entre personas comunes» (1).

El fin moral de la comedia es *corregir nuestros vicios* por el eficacísimo medio de *verles ridiculizados*. *Corrigere ridendo mores*, como decían los antiguos.

La risa que produce la comedia debe ser moderada y dejar en el alma una satisfacción plácida y moral; porque, en opinión de Aristóteles, nace la risa de la deformidad sin dolor y sin daño.

No debe, pues, confundirse lo *ridículo* con lo *cómico*; pues que ridículo es todo lo que mueve á risa, sin exceptuar lo bajo, lo chocarrero y lo grotesco.

Los objetos más comunes de la comedia son los defectos morales, los caprichos y los errores de los hombres.

Así vemos que los buenos poetas han pintado la avaricia, la hipocresía, la vanidad, la mentira, el juego, la murmuración, la coquetería, petulancia, fanfarronada, las modas, las ilusiones juveniles, las rarezas de los ancianos, los partidos políticos, etc.

Se distinguen tres especies de comedias, á saber: de *carácter*, de *enredo* ó *intriga* y *mixta*.

Las comedias de *carácter* tienen por objeto ridiculizar los vicios y costumbres, por medio de la viva descripción de los caracteres. Por ejemplo, *Marta la piado-*

(1) La palabra comedia se deriva de *κῶμη* que significa *aldea*, y *ᾠδή* *canto* ó de *κῶμος*, comilona ó convite festivo que tenían los mozos con ocasión de las rondas nocturnas.

En castellano solemos designar con el nombre de comedia á toda composición dramática; pero aquí consideramos á la comedia como una composición especial.

sa, de Tirso de Molina. Cuando la pintura de los caracteres raya en caricatura, se llaman *comedias de figurón*, á cuya clase pertenece *El dómine Lucas*, de Cañizares.

Comedias de *enredo* son aquellas, cuyo principal objeto es sorprender la curiosidad del espectador, por medio de lances complicados, como se verifica en *La confusión de un jardín*, por Moreto.

En la *comedia mixta*, como su mismo nombre lo indica, se mezclan oportuamente las dos especies anteriores. La de Tirso de Molina titulada *Por el sótano y el torno*, es mitad de *carácter* y mitad de *intriga*, según nuestro célebre crítico D. Alberto Lista.

Las clases mencionadas pertenecen al *alto cómico*, y al *bajo cómico* se refieren principalmente los *sainetes* y *entremeses*.

Sainetes son unos dramas cortos, que tienen por objeto ridiculizar los defectos y costumbres groseras del vulgo. D. Ramón de la Cruz tuvo arte y gracia para pintar las costumbres é imitar las maneras y lenguaje de la clase baja de Madrid.

Entremés es un sainete que solía representarse entre dos actos de un drama. En cuanto á la moralidad y cultura, baste decir que las expresiones saladas, y aun con pimienta, hacen el gasto.

Hoy, en vez del entremés, lo general es que haya música entre los actos, á lo cual se da el nombre de *intermedio*, así como al tiempo en que se suspende la representación.

Han contribuído á desterrar del teatro los sainetes y entremeses, las piezas en un acto llamadas *juguetes cómicos* ó *dramas de circunstancias*, los cuales sirven para terminar agradablemente la función teatral.

Las reglas especiales de la comedia son las siguientes: 1.^a, que la acción sea popular ú ordinaria; 2.^a, que los personajes pertenezcan á la clase media ó ínfima, pero algo cultos y nunca groseros y chabacanos (1);

(1) Antiguamente se llamaron *comedias de capa y espada* aquellas, cuya acción pasaba entre personajes que no excedían de la esfera de nobles y caballeros, y cuyo asunto le constituían los usos y sentimientos caballerescos del siglo XVII, como *No siempre lo peor es cierto*, de Calderón.

3.^a, que las tres unidades se observen con más rigor que en la tragedia 4.^a, que el estilo sea *sencillo; limpio, festivo y sazonado de chistes finos*; pero sin elevarse del tono propio de una conversación familiar entre personas educadas, y descender nunca á un lenguaje trivial, chabacano ó bufonesco, y 5.^a, el verso que más la compete es el *octosílabo asonantado* (1).

MODELOS

Entre los griegos, *Las nubes*, de Aristófanes; entre los latinos, *La Aulularia*, de Pláuto, elogiado por la sal con que estigmatizaba el vicio, y *Los Adelphos*, de Terencio. Estos dos poetas imitaron al griego Menandro.

Entre los franceses sobresalieron Corneille, autor del *Mentiroso*, y Moliere, de *El Avaro*.

En español, imitaron á Menandro, Iriarte en *El señorito mimado*, y Moratín en *El sí de las niñas*, que es la mejor de sus comedias. En la clase hemos preferido hacer el análisis de la *Comedia nueva ó el Café*, de Moratín, por ser una bellísima censura de los vicios teatrales de su tiempo.

C).—Drama

La voz *drama*, en sentido lato, equivale á composición dramática, y en sentido extricto, designa una composición especial, que viene á ser un término medio entre la tragedia y la comedia, por cuya razón suele llamarse *tragicomedia*. Le conviene el nombre de *drama* propiamente dicho, porque es la verdadera expresión de los cuadros de la vida humana, en la cual pocas veces se ven separados la risa y el llanto.

Caracteriza, pues, al drama, el ser una especie intermedia entre la tragedia y la comedia; por lo cual,

Hoy se sustituyen por las comedias llamadas de *costumbres*, que son el reflejo de la sociedad contemporánea. Generalmente se limitan á presentar las costumbres de la clase media, como se verifica en la titulada *A Madrid me vuelvo*.

(1) También suele escribirse la comedia en prosa; pero es preferible el verso, aun en la comedia más familiar por ser la versificación el lenguaje más propio de toda composición poética.

Además el verso no se opone á la verosimilitud, condición indispensable de la obra dramática, del mismo modo que no se considera inverosímil el que los griegos hablen en francés ó en español.

según se acerca más á la primera que á la segunda, puede ser más sentimental ó más festiva (1).

Las reglas especiales son:

1.^a Desenvolver una máxima moral.

2.^a Predominar la unidad de interés.

Y 3.^a Excitar los sentimientos de humanidad y benevolencia, induciendo el amor á la virtud, aunque se vea oprimida, y el horror al vicio, aunque parezca afortunado.

Los autores de dramas se han permitido licencias más ó menos acertadas, como éstas: no sujetarse á las unidades de lugar y tiempo, y abarcar en la de acción mayor complicación de acciones secundarias: admitir mayor número de actos, y subdividir éstos en cuadros, y en cuanto á las escenas, prescindir del rigorismo clásico: la *exposición* se hace por medio de un *prólogo*, la *intriga* ó *nudo* es demasiado complicado, y la *catástrofe* termina alguna vez con una especie de epílogo: y, por último, en emplear toda clase de estilos, tonos y versos, llegando hasta mezclar éstos con la prosa (2).

MODELOS

A Shakspeare se considera como el fundador del drama, cuyas huellas siguieron Schiller, Manzoni y Byron. Los franceses se desviaron de estos modelos, y en sus dramas románticos cometieron deplorables abusos literarios, no menos que morales. Algunos poetas españoles han imitado, por desgracia, á los dramáticos franceses, mereciendo excluirse de este número á los señores Hartzembusch y Gutiérrez, cuyos dramas *Los amantes de Teruel* y *El trovador*, están libres de los defectos mencionados, y por lo mismo pueden servir de modelo.

De advertir es, que muchas producciones españolas que llevan el nombre de comedia ó tragedia, son dramas propiamente dichos: por ejemplo, *La devoción de la cruz*, es drama religioso; *El médico de su honra*, drama trágico; *Del rey abajo ninguno*, heroico, y *La vida es sueño*, drama ideal (3).

(1) Cuando predomina el sentimiento, se la denomina *tragedia urbana* ó *comedia llorona*.

(2) Con tales licencias se han producido dramas llenos de defectos, con horribles monstruosidades entre *venenos*, *puñales* y *cementerios*.

(3) Largo catálogo pudiéramos presentar de los autores que han escrito composiciones dramáticas en la lengua castellana; sin embargo, nos limitaremos á los siguientes: 1.^{er} período. Juan de la Encina, Torres Naharro y López de Rueda, los imitadores de

D).—Melodrama

El *melodrama* ó *drama lírico*, y más comúnmente *ópera*, es la representación de una acción por medio del canto y de la música.

Caracteriza, pues, á esta composición, la *unión constante* de la letra con la música.

En cuanto á la letra ó composición poética (libreto), se somete á las reglas generales de las composiciones dramáticas, modificadas por las observaciones siguientes:

El argumento puede ser *cómico*, *trágico* ó *mixto*, aunque generalmente se prefiere el drama histórico, porque éste permite mayor lujo en las decoraciones (1).

Su *objeto* es despertar las grandes pasiones, con más fuerza que las demás obras teatrales.

Luego la acción deberá ser grandiosa y rica en situaciones, las cuales han de ser interesantes, y salir del fondo de la acción tan naturalmente, como las ramas de un árbol salen de su tronco. Estas situaciones han de dar lugar al desarrollo de grandes caracteres, y excitar en los espectadores pasiones y afectos más vehementes que en las otras composiciones dramáticas.

Por último, la acción será sencilla, y correrá presurosamente al desenlace (2), el cual debe contener una catástrofe memorable.

Cada situación da lugar á una escena que estará perfectamente enlazada con la siguiente, siendo cada

éste Juan de Timoneda y otros que constituyen la escuela valenciana, y Juan de la Cueva: 2.º Lope de Vega, llamado el Fénix de los ingenios, y sus imitadores Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), Miguel Sánchez, el divino, y Guillén de Castro: 3.º Calderón de la Barca, Alarcón, Moreto, Rojas y Candamo. (Este entre todos los imitadores de Calderón, fué el que demostró más talento en concepto de Jovellanos). Y 4.º Zamora, Cañizares, Huerta, Gil y Zárate, Martínez de la Rosa, Trigueros, Ventura de la Vega, García Gutiérrez, Bretón de los Herreros, Hartzembusch y Ayala.

(1) La poesía, la música, el canto, la arquitectura, la pintura y la mímica, se juntan amigablemente, para dar más realce á la ópera, con especialidad cuando es *fantástica*. En los trajes, armas, muebles, etc., exige gran lujo.

(2) A ella puede aplicarse con toda propiedad lo que dijo Horacio: *Semper ad eventum festinat*.

una de ellas más interesante que la anterior; pero la trabazón será oculta y profunda, desechando, por tanto, las transiciones formales y los pormenores.

Los personajes serán humanos, pero de genio, ó con cualidades tan poco comunes, que rayen en locura. También tienen cabida seres sobrenaturales, especialmente en el desenlace. Los personajes no deben retratarse, sino bosquejarse con rasgos valientes, enérgicos y atrevidos.

El *estilo*, en general, requiere sencillez y rapidez en consonancia con la acción, y por lo mismo será enérgico, fácil y armonioso, para que exprese bien el calor ó desdén de las pasiones.

El estilo del aria será *natural*, *quebrado* y *fácil de descomponer*, porque el desorden de las pasiones lleva necesariamente consigo la descomposición de los pensamientos.

Los *versos* deben ser acomodados á la situación de los personajes y al canto.

Por fin, el poeta deberá amoldarse á las exigencias del músico ó compositor (1).

En cuanto á la música (partitura), se debe tener presente que la pasión admite sus pausas ó intervalos, y que el último esfuerzo del patético debe estar preparado de antemano gradualmente.

De aquí se originan los dos momentos del drama lírico, á saber: el *tranquilo* y el *apasionado*. Para la expresión del primero, se emplea el *recitado*, y, para la del segundo, el *aria* (pág. 197).

En el *recitado*, los personajes deliberan, razonan y emplean el diálogo por medio de inflexiones é intervalos un poco más sensibles y marcados que la declamación ordinaria. El actor deberá acelerarle ó pausarle, según su carácter y demás circunstancias. El compositor empleará en el recitado mucho ingenio, delicadeza y variedad.

El *aria* y el cántico empiezan con la pasión, pues hu-

(1) La música es un idioma universal, y por lo mismo, expresa el sentimiento de un modo vago, dejando á la imaginación el cargo de interpretarle. Cuando quiere precisar el discurso, acude á la poesía.

biera sido inverosímil cantar en la escena, durante el discurso. El músico se apodera desde luego de este momento, para desplegar todas las riquezas de su arte, reuniendo las gracias de la armonía á las de la melodía, y el hechizo de las voces al prestigio de los instrumentos. Al canto deben acompañar el gesto y la acción, para señalar mejor los acentos y matices de la pasión.

El paso del *aria* al *recitado* y viceversa, es el que produce los grandes efectos líricos; pero téngase en cuenta que los grandes cuadros y los momentos más sublimes deben reservarse para el *aria*, porque ésta es la recapitulación y peroración de la escena, por cuya causa el actor se retira después de haber cantado (1).

El idioma más á propósito para la ópera deberá ser sencillo, armonioso y flexible (2).

Lámase *oratorio* al drama lírico, cuyo argumento está tomado de los libros sagrados (3).

La *zarzuela* se diferencia de la ópera, en que el canto y la música alternan con la declamación. El nombre de zarzuela proviene de que las composiciones de esta clase empezaron á ejecutarse en el Real Palacio de la Zarzuela, á principios del siglo XVII (4).

Hay zarzuelas y óperas en el género *bufo*, del cual se viene abusando lastimosamente en nuestros tiempos.

Advertencia.—Respecto á la moralidad del teatro, citaremos las siguientes palabras de Santo Tomás: «Si el argumento de la comedia es honesto ó indiferente, y en la representación no hay acciones ó palabras ilícitas, ó

(1) Hay otras especies de arias llamadas *cavatinas* y *rondó*. La *cavatina* es un aria sin vuelta ni segunda parte, y suele emplearse entre los recitados. El *rondó* es una especie de aria con dos ó más vueltas, de tal estructura, que concluida la segunda repetición se vuelve á la primera, y así sucesivamente, de modo que siempre se acabe por donde se ha empezado. Los *coros* participarán de las pasiones del héroe, las que expresarán por medio de exclamaciones de alegría, dolor, admiración, terror, etc. A veces el argumento exige que entonen un himno en honor de una divinidad.

(2) Por esta razón los italianos se llevan la palma en este género. Metastasio es el gran modelo. Rossini y Bellini son muy conocidos por sus óperas *El Otelo* y *Norma*.

(3) Son buenos modelos los *Oratorios* del citado Metastasio.

(4) *El Valle de Andorra*, *Los Magyares* y *Los Diamantes de la Corona*, son zarzuelas muy aplaudidas.

deshonestas, ó nocivas, es lícito el componerla, representarla y asistir á ella, guardando las circunstancias de persona, lugar y tiempo». (*Sum. Theolog. Q. 168—Art. I. et III*).

4.—POESÍA DIDÁCTICA

Comprende el *género didáctico* varias composiciones que presentan diversos caracteres, según predomina en ellas la razón, la imaginación ó el sentimiento; pero que convienen entre sí, en tener por base un principio científico ó una máxima moral, y algunas veces una serie de principios ó teoría más ó menos completa. En su consecuencia, dicho género comprende las especies siguientes: 1.º, *poema didascálico*; 2.º, *poema descriptivo*; 3.º, *poema epistolar*; 4.º, *poema satírico*, y 5.º, *poema alegórico* (1).

A).—Poema didascálico

El poema *didascálico* ó didáctico, propiamente dicho comprende la teoría completa de un arte ó ciencia embellecida todo lo posible. En cuanto al fondo, exige *verdad* en los principios y reglas que trate de enseñar, *espíritu generalizador, claridad y método científico*.

La forma interna de la obra ó plan es enteramente prosáica, si bien suprime á veces transiciones, y permite hacer digresiones oportunas ó episodios, para no hacer al lector tan embarazosa la enseñanza. La forma externa realza el fondo por medio de descripciones, comparaciones, imágenes, metáforas y demás adornos de dicción, y por último, mediante el lenguaje rítmico.

(1) La poesía didáctica, *declara abiertamente su intención de instruir y de dar conocimientos útiles*; puesto que en los demás géneros de poesía la instrucción se subordina á la belleza, es secundaria. Los más de los autores incurren en contradicción al decir que la poesía didáctica tiene por *fin directo* la enseñanza, y la poesía en general por *fin directo* deleitar. ¿Caben dos fines directos en una misma obra? No. Luego los demás fines han de ser indirectos ó secundarios.

En punto á la *versificación*, los poetas latinos emplearon el exámetro, si bien Virgilio prefirió el dístico de exámetro y pentámetro, y los castellanos suelen usar del terceto, octava real, silva, sextina y verso libre.

Y finalmente, el *estilo* es florido, por lo general, permitiendo en algunos asuntos elevación y entusiasmo.

MODELOS

Los *Proverbios*, el *Eclesiastés*, el *Libro de la Sabiduría* y el *Eclesiástico*, libros santos, pertenecen al género didáctico, si bien no pueden llamarse didascálicos con todo rigor, por carecer de un plan regular y científico, pero que se aventajan á las demás producciones de este género por su profundidad extraordinaria, por su concisión admirable y por la hermosura del lenguaje.

Entre los griegos merecen citarse *Las obras y los días de Hesiodo*; y entre los latinos, *Las geórgicas*, de Virgilio, obra la más perfecta de la literatura latina, y los *Fastos*, de Ovidio.

El gaditano Lucio Junio Moderato Columela, escribió un libro que forma parte de su gran obra *De Re rústica*, titulado *De Cultu hortorum*, que se considera como un suplemento de las *Geórgicas*. El poema de Columela es elegantísimo. Su estilo natural, corriente, flúido, y con mucha pureza en el lenguaje. Sus versos hermosos, elegantes, llenos de armonía y número. Las digresiones oportunas y cortas. Los episodios convenientes, graciosos y sacados del asunto mismo. Las figuras nobles, naturales, propias y llenas de decoro. Las pinturas tienen mucha propiedad, y están adornadas de los colores más vivos. Es notable la de la *Primavera*. (La importancia que hoy se da á la agricultura, me ha hecho dar esta noticia de nuestro distinguido Columela, elogiado por Jovellanos y por todos los escritores de Agronomía. Digno es de leerse el juicio de los PP. Mohedano. (Historia literaria de España, tomo VIII).

En Francia publicó Racine su poema *La Religión*, en Inglaterra Pope el *Ensayo sobre el hombre*, y en España pueden mencionarse: *El ejemplar poético*, de Juan de la Cueva, *Diana ó Arte de la caza*, por D. Nicolás F. Moratín, *La Música*, por Iriarte, *La Pintura*, por Pablo de Céspedes, y *Las Edades del hombre*, por el maestro González. Este último no está concluido.

Por fin, las *Poéticas* de Boileau, Vida y Martínez de la Rosa, son modelos que merecen citarse con preferencia. Juan de la Encina, maestro de la Capilla Pontificia en tiempo de Leon X, natural de Encinas, lugar de la provincia de Salamanca, publicó una *Poética* que podría tenerse por la primera escrita en castellano.

B).—Poema descriptivo

Este poema tiene por objeto enseñar por medio de descripciones relacionadas entre sí ó con sujeción á un todo ó cuestión determinada (1).

El poema descriptivo se diferencia del didascálico, en que predomina la idea abstracta en éste, y la forma sensible en aquél; pero se parecen en que el primero aspira á enseñar los objetos que describe, y el segundo se vale de la descripción para dar forma sensible á sus abstracciones.

El asunto *principal* de estos poemas le constituyen las grandes escenas de la naturaleza, como desiertos y soledades, mares y montes, prados y florestas.

Las descripciones deben ser determinadas y conocidas, aunque á veces pueden ser generalizadas, y han de contrastarse para no incurrir en monotonía.

El *estilo* será unas veces sublime y otras bello, en conformidad con las escenas grandes y majestuosas ó las alegres y encantadoras.

MODELOS

Los ingleses y alemanes se han llevado hasta ahora la palma en la composición de estos poemas, y los franceses han procurado imitarles. Citaremos *Las Estaciones*, de Thompson, *El Allegro*, de Milton, *El Trabajo*, de Cowpers, *Los placeres de la imaginación*, por Akenside, y *Los tres reinos*, por el Abate Julio Delille.

C).—Poema epistolar

El poema *epistolar*, ó simplemente epístola, es una *carta en verso*, en la que se puede narrar, elogiar ó cen-

(1) Desde luego se comprende que una serie de descripciones no puede constituir un poema, si no guardan enlace entre sí, y tampoco pertenecerán al género didáctico, si el poeta no sabe instruirnos acerca de la naturaleza y de sus mútuas relaciones con el hombre y el Criador. Considerada la poesía descriptiva como composición especial, debe su origen, según Chateaubriand, á los monjes que describieron los desiertos, donde moraban los anacoretas; pero, según otros críticos, no fué conocida hasta el siglo pasado. Las descripciones de objetos particulares, tienen lugar en todas las obras poéticas, y los breves cuadros descriptivos, como *La Primavera* y *La Tempestad*, tienen un carácter lírico.

surar; pero que generalmente se destina á dar sabios consejos de moral, ó á exponer con elegancia los principios de las artes, por cuya razón figura entre las composiciones didácticas (1).

Suelen reducirse las epístolas á tres clases, esto es: *morales, literarias y satíricas* (2).

La epístola literaria no exige la regularidad del poema didascálico, ni que se exponga una teoría completa, puesto que no se supone escrita por un maestro para enseñar á sus discípulos, sino por un amigo á otro amigo (3). La satírica se sujetará, en cuanto al estilo y versificación, á las reglas generales de la epístola, y á las especiales de la sátira, y la moral es preciso que inclulque en los ánimos los más sanos principios.

El *estilo* se acomodará á la diversidad de asuntos; pero por razón de la persona que escribe y de aquella para quien se escribe, será siempre el mismo, conservando un tono templado.

El principio y el fin serán llanos, pero en la materia admite más esmero y elegancia que las cartas.

Respecto al *metro*, Horacio escribió todas sus epístolas en exámetros, y los poetas castellanos emplearon en las suyas el terceto ó el verso libre.

MODELOS

Horacio es el mejor modelo de epístolas. Todas las suyas pertenecen al género moral, excepción hecha de la primera del libro segundo, en que explica el origen de la poesía, y prodiga los elogios que se merece este arte encantador, y la dirigida á los Pisones, que se ha considerado por los críticos como un código del buen gusto literario. (Pueden los alumnos servirse de la edición publicada con excelentes notas por el Sr. Rivera, Director y Catedrático del Instituto de Córdoba).

Pueden estudiarse con provecho la de Bartolomé Leonardo de Argensola, *Dicesme, Nuño*, la de Rioja, *Fabio, las esperanzas cortesanas*, y la de Jovellanos, *A sus amigos de Salamanca*. Meléndez,

(1) Nótese que aquí no consideramos la epístola como una forma general de exponer, sino como composición especial.

(2) A veces toma la epístola un carácter lírico ó épico, ó domina un tono patético, como en la de Jovellanos á Anfriso.

(3) Por esta razón se denomina impropia mente Arte poética, á la epístola de Horacio á los Pisones. Si algunos críticos hubiesen tenido en cuenta el verdadero título de la obra, no habrían censurado á su autor.

Cienfuegos y Moratín, también escribieron excelentes epístolas; pero la citada de Rioja eclipsó á todas.

D).—Poema satirico

El poema *satirico*, ó simplemente *sátira*, tiene por objeto censurar de un modo amargo, malicioso ó festivo, los vicios, ridiculeces y errores de los hombres (1).

Hemos dicho que la sátira es un poema, y como tal, exige que la censura sea su objeto; pero la censura *directa*, para que así se distinga de otras composiciones, en que la censura ó es indirecta, ó constituye solamente una parte de las mismas. Dicho poema adopta una forma parecida al discurso oratorio (2), y suele ser de mayor extensión que el poema lírico y menor que el didascálico. Por último, ha de suministrar, por medio de la censura de los vicios ó errores literarios, una *enseñanza* provechosa: en otro caso, no pertenecería á los poemas didácticos (3).

(1) Sátira se deriva de *satura* ó *satur*, nombre que se daba al canastillo ó bandeja en que se ofrecía á los dioses toda clase de frutas mezcladas unas con otras. Y realmente, la sátira es una confusa mezcla de invectivas contra los deseos, temores, arrebatos, regocijos, placeres, intrigas, preocupaciones, pretensiones y vicios de los hombres.

Cuanto los hombres hacen, sus deseos,
Sus placeres, temores y alegrías,
Todo da asunto á las censuras mías.

(2) Por esta razón la han definido algunos preceptistas, diciendo: *es un discurso en verso*.

(3) Considerada así la sátira, se atribuye su origen á los romanos. En este sentido, dijo acertadamente Quintiliano: *Sátira tota nostra est*, y antes había dicho Horacio: *Græcis intactum carmen*. Pero tomando la voz sátira en sentido lato, ha existido siempre más ó menos encubierta y aparentando diferentes formas, según las épocas y gustos dominantes. La sátira en este sentido, tiene cabida en las novelas, en el drama, en los artículos de costumbres, y casi en todos los géneros literarios. Los muchos periódicos satíricos que se publican en nuestros tiempos, son una prueba de esta verdad. Difícil es saber sostener el tono satírico por mucho tiempo, sin incurrir en bajaera ni faltar á la decencia. El escritor satírico necesita un ingenio sumamente agudo y perspicaz, estudio profundo del corazón humano y un pincel muy diestro. Conocidos son por sus rasgos ó por sus escritos satíricos, Eurípides, Luciano, Apuleyo, Cervantes, Quevedo, Maquiavelo, Byron y Larra.



Las sátiras se dividen por el asunto, en *morales* y *literarias*, y por el tono, en *vehementes*, *jocosas* y *templadas*.

Las *morales* tienen por objeto la censura de los crímenes y vicios. Uuos y otros merecen censura; pero no deben presentarse desnudos, porque entonces, en vez de servir de prudente correctivo, servirían más bien para fomentar la corrupción. Al atacar al vicio, debe el poeta evitar toda clase de personalidades. Por esta razón, todos los preceptistas admiten, como un canon en la materia, el siguiente verso de nuestro Marcial: *Parcere personis, dicere de vitiis* (2).

Con más razón se abstendrá de atacar á la virtud ó de excitar la malignidad humana contra objetos dignos del amor y veneración de los pueblos.

Las *literarias* se proponen ridiculizar los defectos de que adolecen los escritos, especialmente cuando son hijos de la pedantería, de la vanidad, de la originalidad mal entendida, ó cuando la hinchazón, la afectación, la verbosidad, la demasiada pureza, etc., dominan en las composiciones. Pero el escritor satírico no es el crítico que aprecia las bellezas y advierte los defectos de las obras, sino que pone de relieve los defectos, mejor dicho, los retrata, y con tan vivo colorido, que su pintura nos les haga aborrecibles.

La sátira se llama *vehemente* ó *acre*, cuando el poeta, al pintar los grandes crímenes y los vicios de funestas consecuencias, se llena de santa indignación contra ellos, descargando los rayos de la más vigorosa elocuencia.

Será *festiva*, *jocosa* y *familiar*, cuando inspirado el poeta por el buen humor, se ríe de las debilidades y ridiculeces de nuestros semejantes, ó sea de aquellos defectos que á nadie ofenden, sino al mismo que las posee.

Por último, dominará un tono *medio*, cuando las faltas se censuren sin jocosidad ni vehemencia; pero aplicando algún cáustico y sazónándole, para que agrade á los lectores.

El *estilo* varía según la diferente naturaleza de los

(2) *Al vicio acose, pero no al vicioso*, que tradujo Martínez de la Rosa.

asuntos; pero por regla general, debe ser *sencillo, fácil y franco*, particularmente en la jocosa. En la seria puede levantar más el tono; pero nunca tanto como en la oda. No se olvide que su carácter es doctrinal (1).

En punto á la *versificación*, Lucilio se valió á veces del yambo; pero Horacio, Persio y Juvenal, usaron siempre del exámetro. Nuestros satíricos han usado de todas las especies, prefiriendo el terceto y el verso libre para la sátira elevada, y los versos de arte menor para la jocosa. Vargas Ponce eligió con acierto las octavas reales para la *Proclama del Solterón*.

La sátira aspira á corregir los abusos, y, aunque maligna en la apariencia, su fondo es sano y la intención moral. En ellas se encuentran excelentes principios para el arreglo de las costumbres y las amonestaciones amargas que necesitamos en determinadas circunstancias. Además, sabido es que el ridículo produce, en ocasiones, mejor efecto que las lecciones serias.

. *Ridiculum acri*
Fortius ac melius magnas plerumque secat res.

(HOR).

MODELOS

De sátiras *elevadas*, las dos de Jovellanos, *A Ernesto*. Son *jocosas*, la de Castillejo, *Acerca de la condición de las mujeres*; la de Moratín, titulada *Lección poética*, y la de Jorge Pitillas (Hervás), *Contra los malos escritores*. Los hermanos Argensolas supieron seguir un loable medio, mereciendo citarse la de don Lupericio, *Muy bien se muestra, Flora, que no tienes*; y la de don Bartolomé, *Don Juan, ya se me ha puesto en el cerebelo*.

E).—Poema alegórico

El poema *alegórico* se propone enseñar una verdad, haciéndola sensible por medio de la narración de un hecho. Unas veces adopta un tono festivo, en cuyo caso

(1) Contribuyen á hermosear el estilo de la sátira, los dialogismos introducidos oportunamente, las descripciones, los rodeos artificiosos para cubrir con un velo misterioso los objetos que no deben presentarse en toda su desnudez, y las alusiones á hechos determinados y poco comunes.

se denomina *fábula*, y otras un tono serio, y entonces se llama *parábola* (1).

Fábula (2). La *fábula* ó *apólogo*, es un poema que demuestra una verdad moral ó confirma un precepto literario, por medio de la narración alegórica y amena de una acción, cuyos actores son, por lo común, seres irracionales (3).

Es de esencia de la *fábula* que encierre un principio general, ya moral, ya literario, y por esta razón pertenece al género didáctico. Este principio puede estar implícito ó explícito. Cuando está implícito, debe ser sumamente claro para toda clase de personas é inferirse con facilidad; y cuando está explícito, puede colocarse al principio ó al fin. Si se coloca al principio, se llama *afabulación*, y entonces la narración sirve de prueba, y, si al fin, se llama *postfabulación*, y entonces se desprenderá de la narración, como una consecuencia natural. En el primer caso, tiene la ventaja de que se comprende á primera vista el sentido de la alegoría y la intención del fabulista en las alusiones y pormenores; y en el segundo, la impresión total es más viva y sorprendente, porque la curiosidad ha estado suspensa (4).

La narración del apólogo, además de tener las condiciones propias de toda narración, debe ser *alegórica*,

(1) En la página 35 nos hemos ocupado de la Alegoría y de las composiciones alegóricas. Virgilio escribió quince libros con el título de *Metamórfosis*, especie de fábulas, en las que se refiere la transformación de un dios ó de un hombre en animal, roca, flor, etcétera, como castigo de su falta.

(2) La voz *fábula* se deriva del verbo anticuado *for, faris*, que significa *hablar*; y por lo tanto, en general equivale á lo que se habla, ó al asunto de una composición. En este sentido dice Horacio: *Fabula, quae posci vult.....* En particular se aplica á las composiciones, en que el poeta atribuye *habla* (habla) á los seres que carecen del don precioso de la palabra.

(3) La *fábula* es una forma simbólica para enseñar deleitando, y por esto la encontramos en todos los países. No es, pues, exacto, que deba su origen á los esclavos, quienes temiendo ofender á sus señores con la verdad, la cubrían con el velo de la alegoría.

(4) A dicho principio general, que debe contener siempre una verdad importante, se suele llamar *moralidad* ó *moraleja* de la *fábula*, denominación muy propia cuando sólo había la clase de fábulas morales, pero no hoy, por ser impropio aplicar aquellos nombres á las de asunto literario.

de tal modo, que el sentido literal sea un espejo, donde los hombres vean retratadas su justicia ó injusticia, ó ya las buenas y malas cualidades de sus escritos; y *amena* reprendiendo nuestros defectos con la risa en los labios, en lo cual se distingue de la parábola.

Dicha narración puede mezclarse con descripciones de lugares y personajes, con diálogos vivos y cortados, y estar salpicada de chistes y alusiones históricas, morales ó literarias. La acción debe ser una, sencilla y breve, pero completa; y por lo mismo tendrá exposición, nudo y desenlace.

La expresada acción puede ejecutarse por séres racionales, por séres irracionales, por séres inanimados ó por unos y otros (1). Lo más común es que intervengan séres irracionales, y en este caso, se hace preciso que el fabulista atribuya á los mismos, mediante la personificación, caracteres conformes con sus instintos naturales, ó con las propiedades que la mitología, ó las preocupaciones populares les hubiesen concedido. Así, el perro será fiel, el cordero manso, la zorra astuta, el asno torpe y pesado, el caballo noble y brioso, la ardilla vivaracha, la paloma sencilla, la abeja laboriosa, el castor inteligente, etc. (2).

Como la enseñanza de las fábulas puede ser moral ó literaria, se dividen naturalmente en *morales*, como las de Samaniego, y en *literarias*, como las de Iriarte (3).

(1) Como en la de Samaniego, *El filósofo y sus compañeros*; en la de Esopo, *El lobo y el cordero*; en la de Iriarte, *El pedernal y el eslabón*; y en las de Samaniego, *El poeta y la rosa* y *La cierva y la viña*.

(2) Iriarte tuvo la habilidad de encontrar ciertas semejanzas entre los instintos y propiedades de los brutos y los vicios literarios de los escritores.

El señaló un nuevo rumbo á la fábula, teniendo la gloria de escribir una obra original en cuanto á los argumentos, y nueva en cuanto á las aplicaciones de los mismos á la preceptiva literaria. Lástima es que sus fábulas adolezcan de prosaísmo. Su estudio le consideramos muy útil para los alumnos de esta asignatura, ya porque fácilmente se grabarán en su memoria las reglas literarias, ya porque aprenderán todas las combinaciones métricas.

(3) En nuestros tiempos se han escrito en verso castellano fábulas *políticas* por Baeza, *religiosas* por Sala y *ascéticas* por Fernández (D. Cayetano).

El *estilo* del apólogo ha de ser fácil, sencillo y candoroso, hasta el punto de parecernos que el fabulista cree inocentemente el suceso que refiere.

En cuanto á la *versificación*, Fedro empleó el yámbico libre, Samaniego usó de diferentes metros é Iriarte hizo gala de emplear toda clase de combinaciones (1).

El *apólogo* es útil y al mismo tiempo agradable; porque enseña y reprende, sin ofender nuestra vanidad, y nos interesa con su candor y gracia. No está dedicado solamente al entretenimiento é instrucción de la niñez ó de las personas ignorantes, sino que también goza con su lectura el hombre ilustrado, al contemplar los retratos fieies de las pasiones humanas. Natán reprendió á David su crimen, y consiguió su arrepentimiento por medio del apólogo *del rico y del pobre*, y Menenio Agripa calmó á la plebe de Roma, retirada en el monte Aventino, con el de *Los miembros y el estómago*.

MODELOS

Como fabulistas de mérito, podemos añadir á los citados, Fedro, quien puso en versos latinos las fábulas de Esopo, La Fontaine, llamado con justicia el Esopo y Fedro de los tiempos modernos, el italiano Roberti, el inglés Dryden, y los españoles Baeza, Príncipe, Hartzembusch, D. Raimundo Miguel y otros, que por vivir aún, no podemos citar.

Pueden estudiar los alumnos *El retrato de Golilla*, de Iriarte; *El elefante, el toro, el asno y los demás animales*, de Samaniego; *Trabajar para su daño*, de Hartzembusch, y las dos de La Fontaine, que tradujo Jovellanos, á saber: *La encina y la caña* y *Los dos mulos*.

Parábola.—La *parábola* conviene con el *apólogo* en narrar un suceso completo, que sirva al hombre de lección saludable; pero se diferencia de aquél, en que desecha el tono festivo y satírico.

Generalmente, sus asuntos están tomados de acciones y circunstancias de la vida humana, los pensamientos son profundos y el estilo conciso y sumamente familiar.

(1) Opinan algunos que las fábulas deben escribirse en prosa, puesto que su más bello adorno consiste en no tener ninguno. Las de Esopo, á quien se considera como el padre de la fábula, y las de Lessing, están escritas en prosa.

En la narración debe resaltar la *verdad y naturalidad*, y en el plan la *claridad y enlace de las partes*.

A veces consta de *proparábola* y *epiparábola*, y á veces se omiten. La primera es el proemio, que se antepone para indicar el fin que se intenta y la persona ó personas á quienes se dirige la composición, y la segunda (conclusión), contiene la explicación ó aplicación á la conducta, denotando los defectos que se han de corregir ó las acciones que se deben practicar.

Ordinariamente se escribe en prosa (1). Es común su uso entre los habitantes de la Siria, y principalmente en los de Palestina, dice San Jerónimo, y el divino Maestro no hablaba al pueblo sin parábolas, como refiere San Mateo: *Sine parabolis non loquebatur eis*. (Cap. XIII, versículo 34).

MODELOS

La del *sembrador*, la de la *levadura*, la del *tesoro escondido* (cap. XIII del Evangelio de San Mateo), y la del *Hijo pródigo* que refiere San Lucas (cap. xv).

5.—DEL GÉNERO BUCÓLICO

Pertenecen á este género, llamado también *pastoral* ó *pastoril*, las composiciones que tienen por objeto pintar la vida campestre con todos sus encantos (2).

Comprende tres clases, que se conocen con los nombres de *idilios*, *églogas* y *dramas pastoriles*.

La voz idilio (3) significa *imagencilla* ó pequeña pintura en el género gracioso y dulce, y en esta acepción se aplica á diversos asuntos. Anacreonte llamó *odas* á algunos idilios. Teócrito, inventor de la poesía bucólica, aplicó el mismo nombre indistintamente á composiciones de carácter heróico y pastoril, y Ausonio incluyó, bajo igual denominación, sus himnos, epístolas y elegías. Los poetas posteriores siguen aplicándola á muy diversas materias.

(1) Sin embargo, la incluimos aquí por su estrecha relación con el apólogo.

(2) El adjetivo *βουκολικός*, ή, όν (bucólico-a), se deriva del verbo *βουκολεω*, que significa apacentar bueyes.

(3) *Εἰδύλλιον*.

Considerado como poema bucólico, su asunto será campestre, predominando el carácter lírico, el sentimiento tierno, las imágenes y narraciones, y los adornos muy delicados. Generalmente habla el poeta, ya describiendo una escena rural, ya contando aventuras de los pastores, cuyos discursos refiere alguna vez por *dialogismo*.

La voz *égloga* (1), que significa, en general, elección ó selección, se limita en esta asignatura á designar *poesías escogidas*; pero Virgilio la empleó en el sentido de composición pastoril. Se distingue del idilio por su carácter dramático, interviniendo varios personajes rústicos y el poeta.

El *drama pastoril*, nueva especie de poesía bucólica, inventada por los italianos en el siglo XVI, se caracteriza por la forma de drama ó rigorosa comedia, donde el enredo, los caracteres y las pasiones se unen á la sencillez é inocencia de las maneras rurales. En cuanto á su composición, participa de las reglas generales del drama y de las especiales del poema pastoril.

Las especiales del género se refieren al asunto, á la escena, á los personajes, á la forma, estilo y versificación.

Asunto.—«La naturaleza presenta á manos llenas en el campo objetos poéticos, por decirlo así, pues parece que corren por sí mismos á ponerse en verso los arroyuelos y las fuentes, los prados, las flores, los árboles, los rebaños y los inocentes pastores».

La vida del campo lleva consigo la idea de paz, de bienandanza, de libertad dulce, ajena al bullicio y molestos cuidados, como remedo de un mundo mejor; pero no basta pintar la realidad, sino que debe embellecerse la naturaleza todo lo posible, y mostrar en la vida campestre todo lo que tiene de halagüeño, ocultando sus incomodidades y penas, su miseria y grosería (2).

(1) *Éκλογή*.

(2) También se han escogido por asunto de estos poemas, la caza, pesca, vendimia y otras ocupaciones campestres, y pudiera hacerse igualmente con los cuadros melancólicos de la naturaleza, con los antiguos y arruinados monumentos, con las tradiciones poéticas, con las relaciones de familia y con todos los afectos

Escena.—Requiere las condiciones siguientes:

- 1.^a Que la pintura del lugar campestre sea tan viva que pueda trasladarse al lienzo.
 - 2.^a Que sea individual.
 - 3.^a Que no resulte monotona.
 - 4.^a Que se acomode al tono del asunto, según sea éste triste, risueño, majestuoso, sombrío, etc.
 - 5.^a Que se realce con contrastes oportunos.
- Y 6.^a Que excite en el ánimo los sentimientos que intente el poeta.

Personajes.—Dentro de las condiciones señaladas al tratar de la Novela (1), se distinguirán por la bondad natural, honradez, franqueza y sencillez en sus maneras. Sus pasiones tendrán por objeto los castos amores, los desdenes de las zagalas, y aun los celos: el cariño hacia sus ganados, las aflicciones que le causa su pérdida, las inquietudes por la tardanza ó ausencia de su amada, de sus hijos ó zagales, las desgracias de familia ó los trastornos que produce el temporal anegando los campos, secando las flores ó arrebatando los frutos.

Se puede suponer buen talento, razón clara y despejo; pero en manera alguna se han de presentar tontos, pesados ni groseros. Nada de sutilezas, ni conceptos estudiados, ajenos á la educación y carácter del habitante del campo; pero sí un recto pensar, hermanado con las comparaciones é imágenes que continuamente presenta la vista del campo.

Sus afectos y sentimientos serán tiernos y con algún tinte de finura y delicadeza, inspirados por la naturaleza. Sus ocupaciones y pasatiempos serán honestos, sencillos é inocentes, y su lenguaje, ni demasiado rústico, ni excesivamente refinado. En una palabra, no se les convierta en «almibarados cortesanos mal disfrazados con el humilde pellico del pastor».

Cuando hable el poeta, en su propio nombre, puede expresar pensamientos más delicados y profundos y dar rienda suelta á su fantasía.

y pasiones compatibles con la sencillez é inocencia de la vida del campo, siempre que sean capaces de inspirar un amor puro á la naturaleza y de distraernos de la vida corrompida de las ciudades.

(1) Páginas 167 y 168.

Forma.—De lo dicho se desprende que la poesía pastoril admite la *narrativa*, como en el idilio de Moscho, *El rcbo de Europa*; la *enunciativa*, como en el de Bión, *El sepulcro de Adónis*, ó la *dialogada*, como en la mayor parte de las églogas de Virgilio. Las más célebres del Parnaso castellano están escritas en la última.

Estilo y versificación.—El estilo de la bucólica debe ser sencillo y natural, pero con cierta elegancia que no desdiga de las costumbres pastoriles y de los objetos campestres. Los poetas latinos escribieron las églogas en hexámetros, y los castellanos adoptaron el terceto, la octava, el endecasílabo libre ó las estrofas de versos heptasílabos mezclados con los de once sílabas. Los mismos metros se han empleado en los idilios, aunque Meléndez escribió todos los suyos en versos de seis sílabas, y Jovellanos usó del romance heptasílabo.

De las reglas expuestas se deduce que la poesía bucólica tiene por *fin* inspirar al habitante de la bulliciosa ciudad amor á la vida campestre, haciéndole sentir todo lo que tiene de agradable y poética, y distraerle de las ficciones y falsías, de la agitación y lucha de las pasiones, de la corrupción y del crimen, que se albergan en las sociedades más cultas. Por esta razón, tuvo su origen en las diversas naciones en épocas muy adelantadas en la marcha de la civilización, y no será ajena á nuestro siglo, siempre que las tendencias naturalistas, que amenazan invadir todos los géneros literarios, no la hagan degenerar en grosero prosaísmo ó en manantial de goces materiales, bajo el pretexto de vivir conforme á la naturaleza, torciendo de intento el recto significado de esta palabra, para encubrir las más vergonzosas pasiones (1).

MODELOS

Sobresalieron en la poesía bucólica, los griegos Teócrito, Bión y Moscho, el latino Virgilio, los españoles Garcilaso, Valbuena y Meléndez, el alemán Gesner y los italianos Tasso y Guarini.

(1) La poesía pastoril de los hebreos pertenece á la época de Salomón, la de los griegos á la del rey Ptolomeo, la de los latinos á la de Augusto, la de los italianos á la de León X y la de los españoles al siglo de oro de nuestra literatura.

APÉNDICE PRIMERO

NOCIONES DE CALEOTÉCNICA

La *Caleotécnica*, ciencia denominada comúnmente *Estética*, tiene por objeto *el conocimiento científico de lo bello, de sus formas y manifestaciones*. Se divide en cuatro partes, á saber: Metafísica de lo bello, Psicología estética, Física estética y Filosofía del arte.

Impropio sería de este lugar un tratado completo de dicha ciencia; pero no podemos prescindir de exponer *algunas nociones*, y esto con la mayor sencillez y claridad que nos sea posible, dada la dificultad de la materia.

Concepto de la belleza.—Nada más común que decir bello cuadro, bello paisaje, bella sinfonía, bello poema... y, al calificar de bellos á estos y á otros objetos, lo hacemos así porque nos impresionan de un modo deleitable. Luego, ordinariamente llamamos objetos bellos á todos los que nos causan deleite.

Este deleite no es sensual, sino espiritual, y, al propio tiempo, desinteresado: un placer puro y sin ansia por la posesión del objeto.

Esta noción de lo bello conviene con la de Santo Tomás: «Aquello cuyo conocimiento nos causa placer» (1).

Si tratamos ahora de investigar la causa de dicho placer, ó en otros términos en que consista la esencia de la belleza, diremos con el Santo Doctor, que tal placer proviene del reposo que experimenta toda facultad

(1) *Pulchrum dicatur id, cujus ipsa apprehensio placet.* (Sum. I, p. II, q. XXVII, a. I ad III).

al encontrar su propio objeto; pero este reposo no debe confundirse con el que es propio de la facultad apetente; sino que dicho reposo ha de ser el resultado inmediato, directo y peculiar del conocimiento del objeto, además de la percepción del mismo, como objeto de la inteligencia *verum*, ó de la voluntad *bonum*.

Ahora bien: todo el que contempla un objeto bello, se fija en él, porque la facultad contempladora halla objeto conveniente, y esta conveniencia procede de la proporción (1).

Consiste esta proporción en la multiplicidad de partes relacionadas entre sí, y constituyendo, por lo tanto, un todo, *un sér*; y, como todo sér es verdadero y bueno, y donde hay relación hay orden, y el orden hace claros los objetos, se infiere que la debida proporción reconoce los elementos de sér, unidad, multiplicidad, orden, verdad, bondad y claridad (2).

Tales son los elementos de la belleza *objetiva*; pero como la belleza es una propiedad que dice relación al espíritu humano, según la noción de Santo Tomás expuesta arriba, se sigue que la proporción no se refiere solamente al objeto contemplado, sino que también al espíritu que le contempla, ó mejor, al hombre que contempla la cosa bella. Y como el hombre ama el bien, la verdad, el orden, etc., y les ama á medida que se encuentran en mayor grado en cada cosa, y mejor les conoce, se infiere de aquí, que la causa remota del placer estético, es el amor. Luego podemos expresar así el concepto de la belleza: «La bondad intrínseca de las cosas, en cuanto es la única causa de la complacencia que experimenta el espíritu racional al contemplarlas» (3).

Sin embargo, la *bondad* no es la belleza; pues aunque no se distingue la una de la otra *á parte rei*, porque ninguna cosa puede decirse bella si no es buena, se dis-

(1) *Unde pulchrum in debita proportione consistit.* D. Tom. (S. I p., q. v, a. iv ad 1).

(2) Respecto á la unidad, dice San Agustín: *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*, y respecto al orden: *Nihil est ordinatum, quod non sit pulchrum.* (*De vera Relig.*, c. xli, n. 77).

(3) *Quod bonum sit propria causa amoris.* (S. 12, q. xxi, a. 1). *Amor praecipua causa delectationis est.* (Id., q. xxxvi, a. vi).

tingue, según nuestro modo de concebir, y por sus resultados (1).

Tampoco la verdad es la belleza. El sér es verdadero, ó verdad, considerado relativamente á la inteligencia; pero lo bello supone y añade algo á lo verdadero. Por esta razón, Platón lo llamó *splendor veri*, el resplandor de la verdad.

De lo dicho se desprende que, así como todos los objetos, metafísicamente hablando, son verdaderos y buenos, también todos deben ser bellos. Sin embargo, ordinariamente hablando, llamamos bellos á los que tienen *belleza plena*, y, por oposición, *feos* á los que no tienen tal belleza. Estos no son objeto de nuestro amor, y por lo mismo nos causan aversión, odio, repugnancia... El vicio es feo por su intrínseca malicia, y tenemos por feos al mono, al ratón, á la oruga...

División de la belleza.—La belleza se divide en *absoluta* y *relativa*, *ideal* y *real*. Esta se subdivide en *física*, *intelectual* y *moral*.

Belleza *absoluta* es la que no dice relación á ninguna otra. La belleza absoluta sólo existe en Dios. Dios es infinitamente bello, porque reúne las perfecciones todas, y excluye toda deformidad. Es el sér necesario, *ens á se*, bondad absoluta, belleza absoluta, manantial de todo lo bueno y bello, belleza esencial, único sér bello por sí mismo, y por lo tanto objeto preferente de nuestro amor.

La belleza *relativa* dice relación á otra belleza, considerada como *tipo*. La encontramos en la naturaleza ó en las obras de arte, y se refiere á la belleza absoluta, á Dios, que es el ejemplar y arquetipo de toda belleza. La belleza *real* la encontramos en la *naturaleza*, y la *ideal* la crea el hombre, en conformidad con un tipo que llamamos *ideal*, ó *ideal de la belleza*.

La belleza real siempre es relativa, porque los séres creados son un reflejo de la belleza de su Creador. Los

(1) «Aunque lo bello y lo bueno sean una sola y misma cosa considerados materialmente (en concreto); pero todavía difieren formalmente y en idea: porque la belleza añade sobre la bondad una relación á la facultad de conocer, que aprehende la cosa como un bien: ó bueno es lo que, cuando se disfruta, deleita, y bello lo que, cuando se conoce, causa placer». D. Tom. (in libro *De divinis nominibus*, C. Dion. Areop.)

séres creados se pueden considerar en tres órdenes diferentes, á saber: el físico, intelectual y moral; y de aquí la división de la belleza real, en *física, intelectual y moral*.

Pertencen al primer orden: por la *materia*, el ébano, marfil, mármol, diamante... por *la forma*, un triángulo equilátero, un hexágono regular, un círculo, una elipse, una pirámide, el ciprés, la palmera, el cèdro, el plátano... por *el color*, la blancura de la nieve, el verdor de las praderas, el azul de los cielos, los colores de las flores, las pintadas plumas del colibrí, faisán, etc., y la luz que es bella, porque es la reina de los colores todos; por *el movimiento*, el arroyuelo que se desliza por un prado, las ondas trémulas del lago cristalino, el buey con su tardo paso, el brioso corcel en su marcha, la liebre en su rápida carrera, el pajarillo que hiende los aires... y por *el sonido*, el manso ruido de los árboles, el céfiro suave, la caída de las aguas, el alegre gorjeo de los pájaros, los hechiceros acentos del ruiseñor, el canto de la alondra cuando remonta su vuelo...

Es de advertir que encontramos mayor belleza en los animales que en los vegetales, y en éstos más que en los minerales, y que el hombre supera en belleza á los séres mencionados.

En el hombre la belleza *física* depende de la perfección y organización armoniosa de sus miembros, y de la virtud del color vital difundido por todo su exterior: y la *espiritual*, de la substancia inteligente y libre. Por lo tanto, la *belleza total* consistirá en la manifestación de la belleza espiritual en la belleza corpórea.

En el *orden intelectual* aparecen como bellos los productos de la inteligencia humana. El descubrimiento de la verdad ó de una ley física, la resolución de un problema, el invento de una teoría, de un aparato útil... un reloj, un telescopio, un telégrafo... una estatua, una pintura, un edificio, un discurso, un poema...

En el *orden moral*, toda acción virtuosa que no sea heroica. La benevolencia, la compasión, la honradez, la obediencia, la humildad, el amor, la amistad, la inocencia, la fidelidad, la sabiduría, la paz en la familia.

La *belleza ideal* no existe en la naturaleza creada. Dios es el ideal de la belleza, según dejamos dicho, en

cuanto y porque es el ejemplar absoluto y arquetipo de toda belleza.

Por ideal de belleza (ideal caleológico) entendemos la aprehensión de la belleza en una plenitud extraordinariamente superior al de las cosas reales. «En la mente del pintor, del arquitecto, *oscila una imagen de perfección singularísima y extraordinariamente sublime*, el artista la imita, y la torna visible en la materia; y por igual manera, preséntase á nuestro espíritu el tipo de la perfecta elocuencia, cuya es la copia que deseamos ejecutar». Cicerón (Or. c. III, n. 10).

Así el poeta embellece la naturaleza, depurándola de sus imperfecciones, y nos la presenta como más perfecta, en conformidad con el ideal. La vida del campo, por el Maestro León, no es la vida real, ni las pinturas de Virgilio en las Geórgicas son copias de la naturaleza, ni los pastores de Meléndez son tales, como existen en el mundo.

La Vénus de Médicis, la Concepción de Murillo, el retrato del varón justo por Horacio, son creaciones artísticas.

Cuando se designan como ideales personajes históricos, como Catón de integridad, Abraham de obediencia, Salomón de sabiduría, San Francisco de Sales por la dulzura, César como guerrero, Demóstenes como orador, Homero como poeta... se emplea la palabra ideales en sentido impropio.

Tales tipos parece que tocan en cierto modo á aquel tipo altísimo que oscila en el ánimo, por cuya razón deben ser considerados como verdaderos modelos dignos de imitación.

Concepción caleotécnica.—Se designa con este nombre á la representación de la belleza suprasensible formada por el artista con el designio de producirla como tal, y presente á los ojos de su propio espíritu.

En ella se distinguen la *forma (causa formalis)*, que es la belleza suprasensible, y la *materia (causa materialis)*, que es la especie ó representación tomada del conocimiento inmediato, pero estos dos principios deben formar una unidad ontológica.

El artista aprehende muchas percepciones inmediatas, y entre ellas hay una especie que fluctúa en la fan-

tansía, y en la cual, y por medio de la cual, se ofrece con viveza y claridad á su razón una belleza suprasensible.

El artista goza de libertad en la invención, y esta libertad no tiene más restricción que la verosimilitud, y como consecuencia, que sus creaciones no sean opuestas á las leyes necesarias del orden físico ó moral.

Concepto de la sublimidad.—Lo sublime produce un placer afin al de lo bello; pero que se diferencia de este, porque va acompañado de admiración, veneración ó terror.

Consiste la sublimidad, según dejamos dicho (1), en *la superabundancia del sér desproporcionado á la potencia que le contempla.*

Efectivamente, la inteligencia (potencia ó facultad del alma) aspira á conocer. El objeto del conocimiento es el *sér* de las cosas en substancia y en actividad, puesto que en todo *sér*, por nosotros considerado, somos inducidos á contemplar, ó lo que es en sí, ó lo que obra.

Ahora bien: la contemplación del *sér* proporciona mayor reposo á medida que mejor se le conoce, y por lo tanto, para que el reposo sea pleno, ha de comprender la inteligencia plenamente al objeto. Por consiguiente, si el objeto sobrepuja las fuerzas naturales de ésta, se junta á la satisfacción del conocimiento el de nuestra inferioridad en conocer, y de aquí resulta la desproporción entre la potencia que contempla y el objeto contemplado, ó sea la sublimidad, la cual suministra el reposo á la inteligencia en cuanto halla la plenitud del *sér*; pero, como ésta no puede ser abarcada por aquella facultad, despierta entonces la *admiración* y la *veneración*, que son los efectos del sublime.

De esta teoría se desprende, como legítimo corolario, que el *vicio* podrá tener apariencia de sublime, y nada más que apariencia, pues donde falta la realidad del *sér* no puede hallarse sublimidad, y por consiguiente, ni la plenitud de intuición necesaria para el reposo de la facultad intuitiva. Hemos dicho que al *vicio* le falta la realidad, puesto que su concepto envuelve una contradicción en el orden moral.

(1) Página 110.

Además, el vicio produce en el ánimo aversión y horror, en vez de respeto y admiración.

División de la sublimidad.—Puesto que el *sér* es considerado en su esencia ó en su poder, se sigue de aquí que hay dos especies de sublime: una de esencia, que se llama *matemático*, y otra de potencia, que se llama *dinámico* (1).

El *sublime matemático* consiste en la superabundancia del *sér en su esencia*, ó sea en la *grandeza*, la cual en la substancia material se mide por la extensión; por ejemplo, una gran mole, la inmensidad de los cielos, la profundidad del mar, un monte altísimo, una desmesurada torre, etc.; pero en lo espiritual, es preciso abstraer la materia; así quitada ésta, nos representaremos una extensión, cuyos límites vayan á perderse en horizonte indefinido.

El *sublime dinámico* consiste en la superabundancia del *sér en su actividad*. Esta, invisible de suyo, es una causa ó fuerza (en potencia ó en acto) y la causa, de ningún modo se reconoce mejor que en sus efectos. Así juzgamos de la Omnipotencia divina por sus efectos, considerando el universo desmesuradamente en el espacio, ó nos formamos idea de la Eternidad por la duración del efecto continuado por indefinida sucesión de tiempo. Dicha causa puede ser *física, intelectual ó moral*, y por esta

(1) Según algunos autores, lo sublime es una variación de lo bello, y consiste en que la esencia predomine sobre la forma. Este concepto envuelve una contradicción real entre la esencia y la forma, es decir, una afirmación y una negación, puesto que afirman que la forma del objeto expresa su esencia, y al mismo tiempo niegan que esa forma exprese completamente la esencia.

Hacen varias divisiones del sublime:

1.^a Sublime objetivo, subjetivo y mixto, según que el objeto predomina sobre el sujeto, éste sobre aquél, ó no hay tal predominio, sino que ambos términos están equilibrados.

2.^a Sublime positivo y negativo. Consiste el primero en presentar la esencia infinita bajo una forma limitada, y el segundo en presentar dicha esencia bajo una forma ilimitada.

Y 3.^a Sublime cuantitativo, cualitativo y mixto ó sea de espacio, tiempo y fuerza.

Los efectos del sublime son una impresión inmediata, universal y desinteresada, cuya impresión toma el carácter de compasión en lo sublime subjetivo, de terror en lo objetivo, y de ambas cosas en el mixto.

razón, la sublimidad, como la belleza, se encuentra en los tres órdenes indicados arriba.

EJEMPLOS

En el *físico*, el bramido de los vientos, el estallido del trueno ó del cañón, el majestuoso sonido de una campana, el ruído de una catarata, la rapidez del relámpago, la voracidad de un incendio, ó, por el contrario, una obscuridad muy densa, el profundo silencio de la noche, la soledad, etc. En el *intelectual*, un sistema científico, un principio que entraña ilimitadas consecuencias ó aplicaciones, todo pensamiento que revele la fuerza poderosa del genio, como el de Arquímedes, pidiendo una palanca para mover el universo, una creación artística, como la de la Iliada, etc.; y en el *moral*, el sacrificio de Codro, Sócrates en el acto de beber la cicuta, Guzmán el Bueno, San Vicente de Paul sacrificándose por los pobres, San Pedro Claver haciéndose esclavo de los esclavos, los mártires sellando la fe con su sangre, y, sobre todo, Jesucristo muriendo en la Cruz.

La sublimidad *absoluta* solamente se encuentra en Dios, cuya infinita esencia y eterna duración, juntas con su omnipotencia, aunque sobrepujan en mucho á nuestro entendimiento, le exaltan sobremanera.

Diferencias entre el placer de la belleza y otros placeres.—Por la noción expuesta de la belleza y sublimidad, aparece la diferencia que separa al placer que una y otra producen. La *gracia* y la *finura* tienen también sus distintivos (1) lo mismo que lo cómico (2).

Lo bello se diferencia de lo *agradable* porque el agrado proviene del placer de los sentidos.

Lo *nuevo* también produce placer. Un objeto que no tiene ningún mérito que le recomiende, sólo por ser singular y nuevo, produce en el ánimo una conmoción viva y agradable, aunque de más corta duración que la excitada por la belleza. Las ficciones y romances nos entretienen por efecto de su novedad. La curiosidad encuentra satisfacción en lo nuevo, porque todo hombre desea naturalmente saber, como enseña Aristóteles.

Bellas artes.—El arte en el sentido subjetivo de esta palabra, es «la disposición del hombre á emplear su actividad para lograr el fin que se propone, conforme á

(1) Página 108.

(2) Página 226.

reglas ciertas y conocidas como tales» (1). Este fin es expresar en la materia ó cuasi materia externa, el concepto de la mente.

Las artes se dividen en *liberales* y *mecánicas*. Unas y otras exigen para su ejercicio las funciones del cuerpo y del espíritu; pero en las liberales predominan las fuerzas del espíritu, y en las mecánicas las del cuerpo.

Las *bellas* tienen por objeto procurarnos la clara percepción de la belleza perteneciente al orden supra-sensible, y el suave deleite que esta engendra.

Todas las bellas artes tienen el mismo objeto; pero se diferencian en los medios que emplean para producir el placer estético.

Dichos medios pueden reducirse á dos clases: imágenes y signos; y de aquí la división de las artes *formalmente bellas* en *icónicas* y *semáticas*, según que se valen de imágenes ó de signos. A la primera clase pertenecen el arte dramático, las artes plásticas y el arte gráfico, y á la segunda, la poesía, el canto y la música.

Cuando la belleza se subordina á otro fin distinto, las artes se llaman *virtualmente bellas*, como la elocuencia, la arquitectura... y también en un sentido lato, se llaman bellas las artes recreativas y de adorno.

Critica caleotécnica.—Es el arte de juzgar rectamente las obras de las bellas artes.

Todo hombre tiene naturalmente aptitud para gustar y percibir la belleza, como la tiene para conocer la verdad. Dicha aptitud se llama *gusto*. El gusto, sentido externo, nos sirve para percibir el sabor de los manjares, y metafóricamente se ha dado este nombre «á la facultad que tenemos de gozar del placer inherente á la belleza de las cosas, y de reconocerla *empíricamente* por este medio». También se llama *sentimiento estético*.

El gusto debe ser exquisito por parte de la sensibilidad, y correcto por parte de la inteligencia. Son pocos los que cultivan el gusto.

Para conocer *á priori* la belleza, nos sirve el *juicio estético*. Este juicio, como todos los juicios, es formado por la razón, pero limitada al orden estético.

(1) *Ars est recta ratio factibilium* (D. Thom. S. I, II p., q. LVII, a. IV).

Hay un principio independiente de la experiencia, según el cual, puede ser discernido lo bello de lo feo, y los diferentes grados de la belleza. Tal es la razón. Por tanto, la *razón increada* es el gusto absoluto, y, como nuestra razón es una participación de aquella, esta será la regla próxima ó inmediata de los juicios que formemos acerca de la belleza, como lo es para los que formamos respecto á la verdad y al bien.

De la unión del gusto y del juicio, resulta el *gusto propiamente dicho*, que definiremos: «La facultad de reconocer *empíricamente* y *á priori* la belleza de las cosas, de sentirla, y de pronunciar la mente al mismo tiempo su juicio acerca de ella».

El crítico debe tener estudios sólidos, magisterio de autores clásicos y ejercicio conveniente, unidos al talento, virtud y valor, para calificar las obras, fundándose en razones objetivas, y no en influencias accidentales.

Este juicio autorizado es el que debe servir para apreciar el mérito de las obras bellas, y no el del vulgo.

Hay variedad de gustos, como hay variedad de opiniones. Cuando faltan ideas y principios fijos, el fallo no puede ser igual, y por esta razón se dice que *sobre gustos no hay disputa*.

El artista trabaja para sus contemporáneos, y se deja llevar fácilmente de las opiniones reinantes; pero si aspira á que sus obras sean inmortales, preciso es que se atenga á las propiedades intrínsecas de la belleza, y no á las impresiones pasajeras.

APÉNDICE II

DEL ESCRITOR

Hemos visto que todas las obras literarias están sujetas á determinadas condiciones, y, por consiguiente, sus autores deben estar adornados de las cualidades necesarias para producir aquéllas, en conformidad con las expresadas condiciones. Entre estas cualidades hay unas que son comunes á todo escritor, y otras son propias de una clase especial: de aquí la división de las mismas en *generales* y *especiales*.

Cualidades generales.—Estas se dividen á su vez en *naturales* y *adquiridas*.

Las cualidades naturales son: talento, imaginación, memoria, sensibilidad y gusto. Está claro, que el escritor será más idóneo á medida que posea estas dotes en mayor grado.

Las cualidades adquiridas se comprenden en una sola palabra, la instrucción (1). Esta supone variados y sólidos conocimientos. Ningún escritor puede prescindir del estudio de la Filosofía, base de todas las ciencias, de la Gramática, y de la Retórica y Poética.

Además de la instrucción general, debe el escritor hacer un estudio profundo y detenido acerca de la materia ó asunto de que haya de ocuparse. Cicerón consideraba este conocimiento particular, como base del bien decir (De Or. c. XLVIII).

Por último, acertada elección del asunto (2), tino en

(1) *Scribendi recte sapere est et principium et fons.* (Horat. ad Pisones, vers. CCCIX).

(2) Horat. ad Pisones. V.

el modo de considerarle y exponerle, ejercicio conveniente, corrección frecuente, estudio de los modelos y consulta con los buenos maestros, son otros tantos medios que garantizan al escritor del acierto en sus producciones.

Cualidades especiales del orador.—El talento del orador se caracteriza por la solidez en el raciocinio y la facilidad en generalizar; la imaginación ha de ser rica y viva, la memoria firme y pronta, y el corazón ha de estar lleno de los más suaves y penetrantes afectos, así como de las pasiones más fogosas y arrebatadoras. A estas cualidades debe unir la serenidad de espíritu, el imperio de sí mismo, y un natural comunicativo y simpático.

Cicerón exige al orador: la ciencia del filósofo, la dicción casi del poeta, la memoria del jurisconsulto, la voz y ademanes de los grandes actores.

Quintiliano exigía además la Geometría para acostumar el entendimiento á la exactitud y al método, y la música para adquirir el sentimiento de la armonía.

Respecto á la Filosofía, añadiremos que la Dialéctica aguzará su ingenio, la Psicología y Ética le enseñarán á conocer el corazón humano, y la contemplación de la naturaleza y del modo de obrar los hombres, le suministrarán conocimiento práctico de los mismos, conocimiento importantísimo, del que no puede prescindir el orador.

Cicerón repite mil veces que en la escuela de los filósofos, y no en la de los retóricos, es donde debe aprenderse la verdadera elocuencia. La razón es obvia; sin fondo y sin raciocinios, no hay discursos.

La historia, las artes, la noble ambición de la virtud y de la gloria, encenderán su fantasía y su corazón.

Por último, no basta la elocuencia natural: *Orator fit*. Esfuerzo para corregir los defectos particulares, ejercicio conveniente y estudio de los buenos modelos, son el complemento de la educación oratoria.

Se ha definido al orador: *Vir bonus dicendi peritus*, ó sea: un hombre honrado instruido en el arte de bien decir. Efectivamente, el orador debe unir á las cualidades intelectuales enumeradas, las siguientes cualidades *morales*: honradez, bondad, benevolencia, modestia y dig-

nidad. Ellas dan realce á su palabra, como acredita la experiencia cotidiana.

Por último, la gallardía del cuerpo, la nobleza y animación del semblante, la gracia y dignidad de la acción, y sobre todo, una voz robusta, clara, suave, expresiva y simpática (cualidades físicas), son otras tantas dotes que contribuyen poderosamente á cautivar los ánimos del auditorio.

Cualidades especiales del historiador.—El talento del historiador ha de ser observador y profundo, dotado de mucha reflexión y de la facultad de generalizar. Para investigar los hechos necesita ingenio, paciencia y trabajo, para conservarlos, memoria vasta y fácil, y para ordenarlos método y claridad.

En la historia pintoresca aparecerán hermanados el talento y calma del filósofo con la imaginación y sensibilidad del poeta.

La instrucción *especial* se refiere á las fuentes históricas y ciencias auxiliares, así como á la legislación, diplomacia, economía, administración y estadística. Cuanta mayor erudición tenga el historiador, mejor acertará á desempeñar su difícil cargo.

Además de la instrucción, necesita fidelidad, imparcialidad y moralidad: en otro caso faltaría á la ley fundamental de la historia.

Cualidades especiales del poeta.—Genio, imaginación viva, sensibilidad exquisita, oído delicado, gusto, amor á la gloria y entusiasmo, son las buenas prendas del poeta (1).

No es poeta el que hace versos, sino el que abunda en ideas sublimes, en invenciones ingeniosas, su espíritu debe ser capaz de remontar el vuelo á las regiones suprasensibles, de percibir en los objetos lo que tienen de más interesante, y pintarlos, con el conveniente colorido, para que produzcan impresión en los ánimos.

El idioma lo ha de dominar y manejar con la docili-

(1) Hónrese con la gloria de este nombre
Al que tenga un ingenio sobrehumano,
Mente divina y soberano acento
Para saber cantar las grandes cosas.

dad de la cera, para darle, tan fácilmente como á esta, la forma que mejor le agrade. Si carece del sentimiento de la armonía, que renuncie al nombre de poeta.

El lenguaje debe distar tanto del ordinario, que con razón se llama el idioma de los dioses, y por esta causa se dice que toma su origen de una inspiración secreta, la cual no es otra cosa que el genio ó talento propio de la poesía.

El entusiasmo hace que las palabras corran como un torrente, y se coloquen de diferente manera que en los sosegados racionios del curso ordinario de la vida.

La desigual mezcla de las cualidades enumeradas y la variedad proporcionada de sus distintos grados, junto con el temperamento, forman las diferencias entre los genios poéticos. ¿Quién no conoce las diferencias que median entre Homero, Virgilio, Dante, Milton, Camoens, Horacio, Ovidio, Anacreonte, Píndaro, León, Herrera, Esquilo, Sefócles, Menandro, Moliere, Lope de Vega y Calderón? Estas diferencias de cada genio se reflejan necesariamente en sus obras.

Además, la naturaleza de cada obra pide cualidades determinadas. Así hemos visto que la Epopeya, Tragedia y Oda, requieren elevación, la Elegía delicadeza y sentimiento, la Fábula candor y sencillez.

Todo lo dicho parece estar en oposición con la verdad del axioma que dice: *poeta nascitur* (el poeta nace). Ciertamente que nadie puede ser poeta sin haber recibido del cielo las más felices disposiciones; pero no lo es menos que estas disposiciones reclaman el conveniente cultivo para producir sus obras con la mayor perfección posible. «El poeta que no huella las sendas del filósofo, luego se extravía: entre mirtos y doradas granadas correrá sin tino».

FIN

ÍNDICE

Páginas

INTRODUCCIÓN.	5
-----------------------	---

LIBRO PRIMERO

De la elocución

I.—De la elocución en general.	9
II.—De las cualidades de la elocución.	10
1.—De las palabras.	11
2.—De las sentencias.	15
3.—Cualidades de las sentencias.	17
III.—Del lenguaje figurado.	29
1.—De los tropos.	31
A).—Tropos de dicción.	32
B).—De los tropos de sentencia.	35
a).—Tropos de sentencia por semejanza.	35
b).—Tropos de sentencia por oposición.	38
c).—Tropos de sentencia por reflexión.	41
2.—Figuras de dicción.	45
A).—Figuras de dicción por adición.	45
B).—Figuras de dicción por supresión.	47
C).—Figuras de dicción por repetición.	48
D).—Figuras de dicción por combinación.	50
3.—Figuras de pensamiento.	53
A).—Figuras patéticas.	53
B).—Figuras pintorescas.	61
C).—Figuras lógicas.	69
4.—Origen, uso y ventajas del lenguaje figurado.	75
IV.—Del lenguaje rítmico.	77
1.—Naturaleza del verso.	78
A).—De la medida del verso y del acento.	79
B).—De la rima y cesura.	81
2.—De las diferentes especies de versos.	85
A).—Versos de arte menor.	86
B).—Versos de arte mayor.	88

3.—Combinaciones métricas.	92
A).—Estrofas de versos consonantes de una misma especie.	92
a).—Estrofas de versos consonantes de arte menor.	92
b).—Estrofas de versos endecasílabos en consonante.	96
B).—Estrofas de versos consonantes de diferente especie.	99
C).—Estrofas uniformes en asonante.	101
D).—Estrofas variadas en asonante.	102
E).—Estrofas en versos libres y mezclados.	103
V.—De las diversas clases del estilo.	105
1.—Del estilo simple.	106
2.—Del estilo medio.	107
3.—Del estilo elevado.	109
4.—De otras especies de estilo.	113
5.—Reglas para conseguir un buen estilo.	115
VI.—De las composiciones literarias.	116
A).—Del fondo de la composición literaria.	118
B).—De la forma de la obra literaria.	120

LIBRO II

De las composiciones literarias en prosa ó Retórica especial

I.—Del género oratorio.	123
1.—De la invención.	125
A).—Elemento lógico de la invención.	126
a).—De las fuentes de las pruebas.	127
b).—De las formas de las pruebas.	128
B).—Elemento poético de la invención.	129
C).—Elemento patético de la invención.	131
2.—De la disposición.	132
A).—Del exordio.	133
B).—De la proposición y división.	135
C).—De la narración.	136
D).—Confirmación y refutación.	137
E).—De la conclusión.	139
3.—De la elocución oratoria.	140
4.—De la memoria.	141
5.—De la pronuciación.	143
II.—De las diversas especies del género oratorio.	140
1.—Oratoria sagrada.	140
2.—Oratoria política.	144
3.—Oratoria forense.	147
4.—Oratoria académica.	150
III.—Género histórico.	152
1.—De la historia.	152
2.—De la novela.	165
IV.—Género didáctico.	171

V.—Género epistolar.	178
VI.—Género periodístico.	179
1.—Del periódico.	179
2.—De las revistas.	184

LIBRO III

De las composiciones literarias en verso ó Poética

INTRODUCCIÓN.	187
I.—De la elocución poética.	188
II.—De los distintos géneros poéticos.	190
1.—Del género lírico.	191
A).—De la oda.	192
B).—Canción, cantata, balada.	195
C).—Elegía.	198
D).—Epitalamio.	200
E).—Epigrama, madrigal y letrilla.	201
F).—Soneto y romance.	204
2.—Poesía épica.	206
A).—Del poema épico ó epopeya.	207
a).—Acción épica.	207
b).—De los personajes.	210
c).—Plan, estilo y versificación.	211
B).—Poema heróico.	214
C).—Poema burlesco.	215
D).—Canto épico.	215
E).—Cuento.	215
F).—Leyenda.	216
3.—Género dramático.	216
A).—Reglas generales del drama.	218
a).—Tragedia.	224
b).—Comedia.	226
C).—Drama.	228
D).—Melodrama.	230
4.—Poesía didáctica.	233
A).—Poema didascálico.	233
B).—Poema descriptivo.	235
C).—Poema epistolar.	235
D).—Poema satírico.	237
E).—Poema alegórico.	239
5.—Del género bucólico.	243

APÉNDICE PRIMERO

Nociones de caleotécnica.	247
-----------------------------------	-----

APÉNDICE II

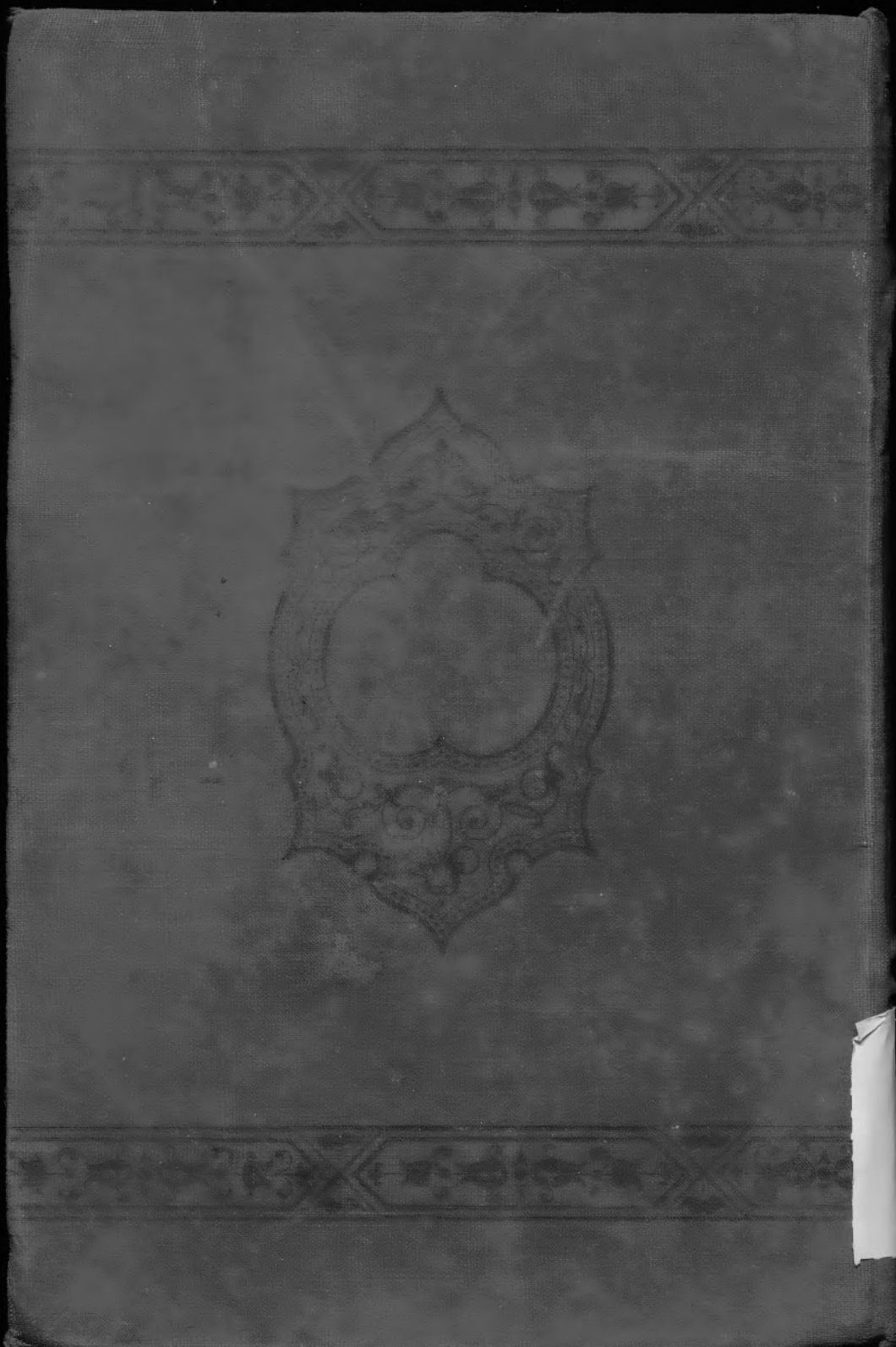
Del escritor.	257
-----------------------	-----

ADVERTENCIAS FINALES

1.^a Se publica este libro con aprobación del Ordinario.

Y 2.^a Queda hecho el depósito que previene la ley de propiedad intelectual.





G 43474