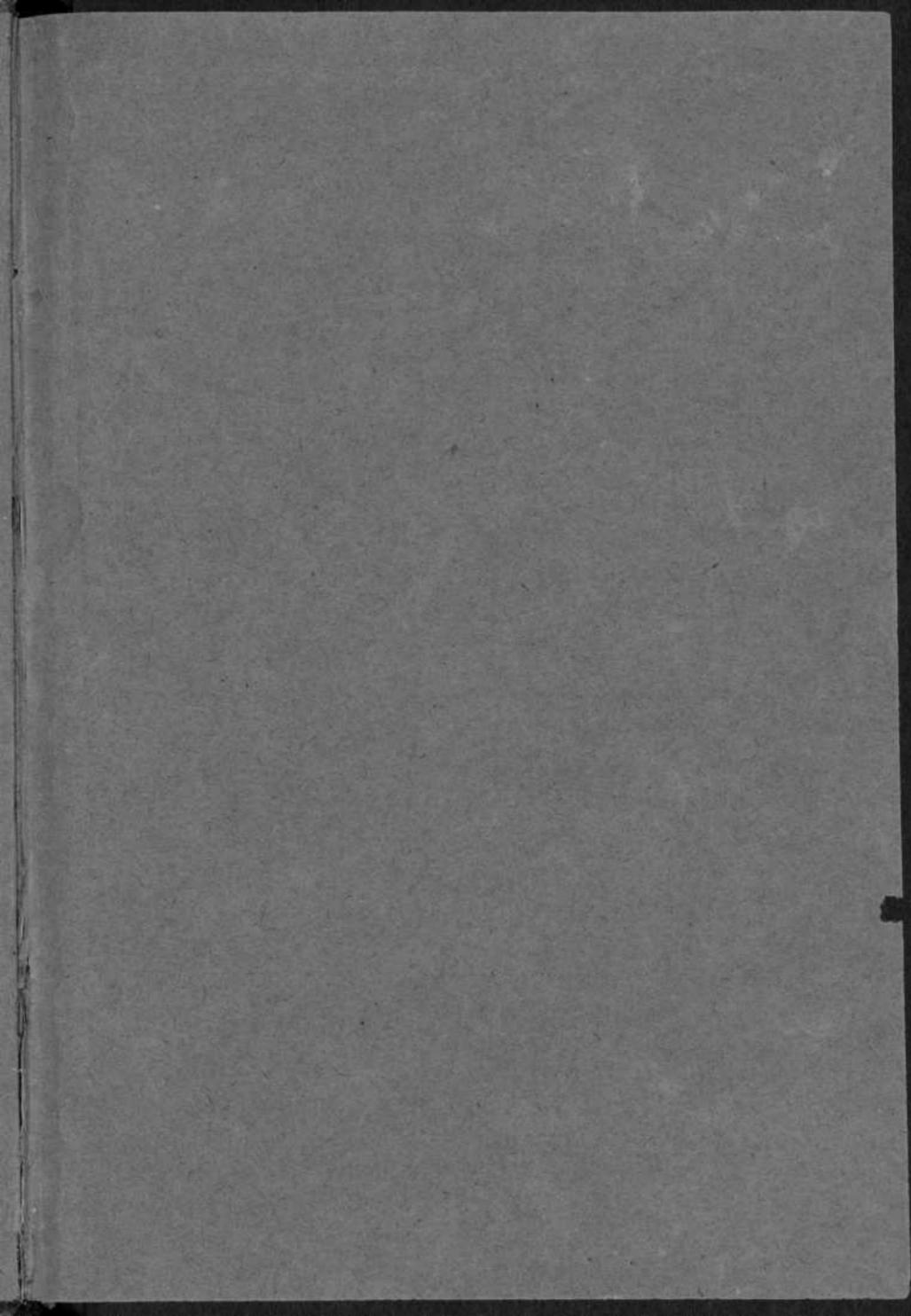
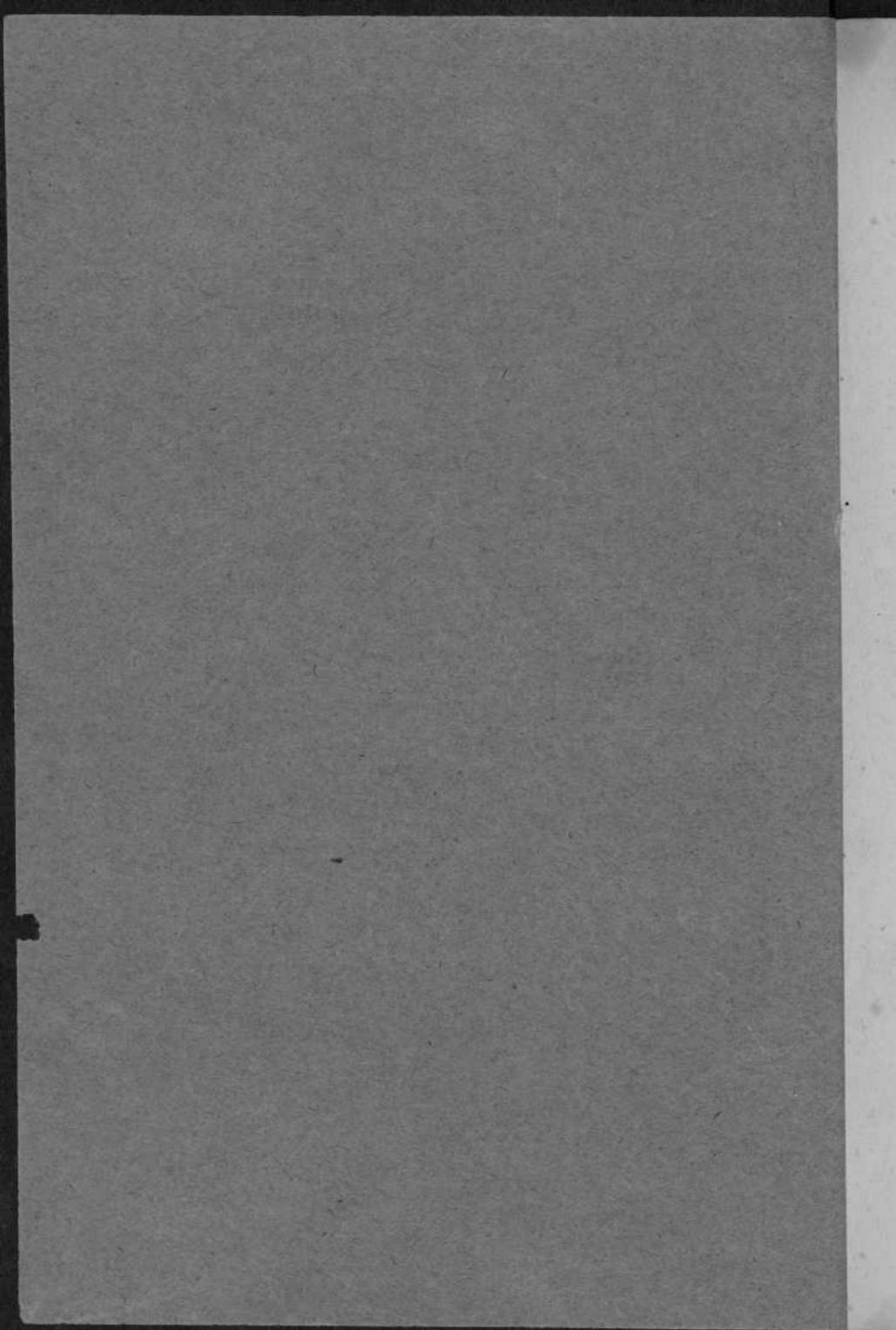


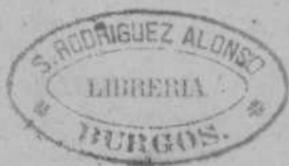
13 892

~~7028~~





INSTITUCIONES
DE
RETÓRICA Y POÉTICA.



REPUBLICAN PARTY
NATIONAL CONVENTION



INSTITUCIONES
DE
RETÓRICA Y POÉTICA,

POR EL DOCTOR

DON DIEGO MANUEL DE LOS RIOS,

Antiguo profesor del Real Seminario
de Nobles de Madrid y Catedrático numerario, que de la indicada
asignatura fué en el Colegio Real é Instituto de Segunda
Enseñanza de Granada.

Obra declarada de texto para la Segunda Enseñanza.

SÉTIMA EDICION.



MADRID.

LIBRERÍA DE G. HERNANDO,

Arenal, 11.

1877.

ADQUISICION POR
COMPRA DEL ESTADO.

*Es propiedad de doña Josefa Alearáz,
Viuda de los Rios.
Queda hecho el depósito que marca la
ley.*

Imprenta y fundición de M. Tello, Isabel la Católica, 23.

ADVERTENCIA.

Al proceder en 1875 á la reimpression de las presentes INSTITUCIONES DE RETÓRICA Y POÉTICA, cuya sexta edición, merced á la benevolencia del profesorado de Segunda Enseñanza, ha quedado agotada en breve tiempo, hacíamos constar, como en 1872, que se habian tenido en cuenta las enmiendas y correcciones señaladas por el Doctor D. Diego Manuel DE LOS RÍOS, cuando la muerte le arrebató á sus tareas profesionales, preparada ya para la prensa la quinta edición de este libro.

Respetando, pues, cuanto dejó entonces dispuesto su autor, sólo nos hemos permitido en la presente, muy leves modificaciones que en nada alteran la esencia: porque sobre responder ésta á las necesidades de la enseñanza, como lo acredita el favor dispensado á estas INSTITUCIONES, por el digno profesorado de nuestros Institutos, no son tampoco la *Retórica* y la *Poética*, materias ambas que pueden experimentar cambios trascendentales en su especial naturaleza.

Nada hay, por tanto, que añadir por nuestra parte, á cuanta consignábamos en las ediciones anteriores: fruto el presente libro, de la madura experiencia de largos años de enseñanza, pues que ya en 1836 empezó el Doctor DE LOS RÍOS á explicar la expresada asignatura en el Real Seminario de Nobles de esta capital, ofreció este *tratado* desde un principio, así á los ilustrados profesores como á los padres de familia, la muy estimada garantía de que, en vez

de aumentar estérilmente el número de los *manuales*, debía ser verdaderamente útil para la juventud estudiosa; y los resultados obtenidos desde 1862, en que la primera edición se hizo, han justificado plenamente esta fundada esperanza.

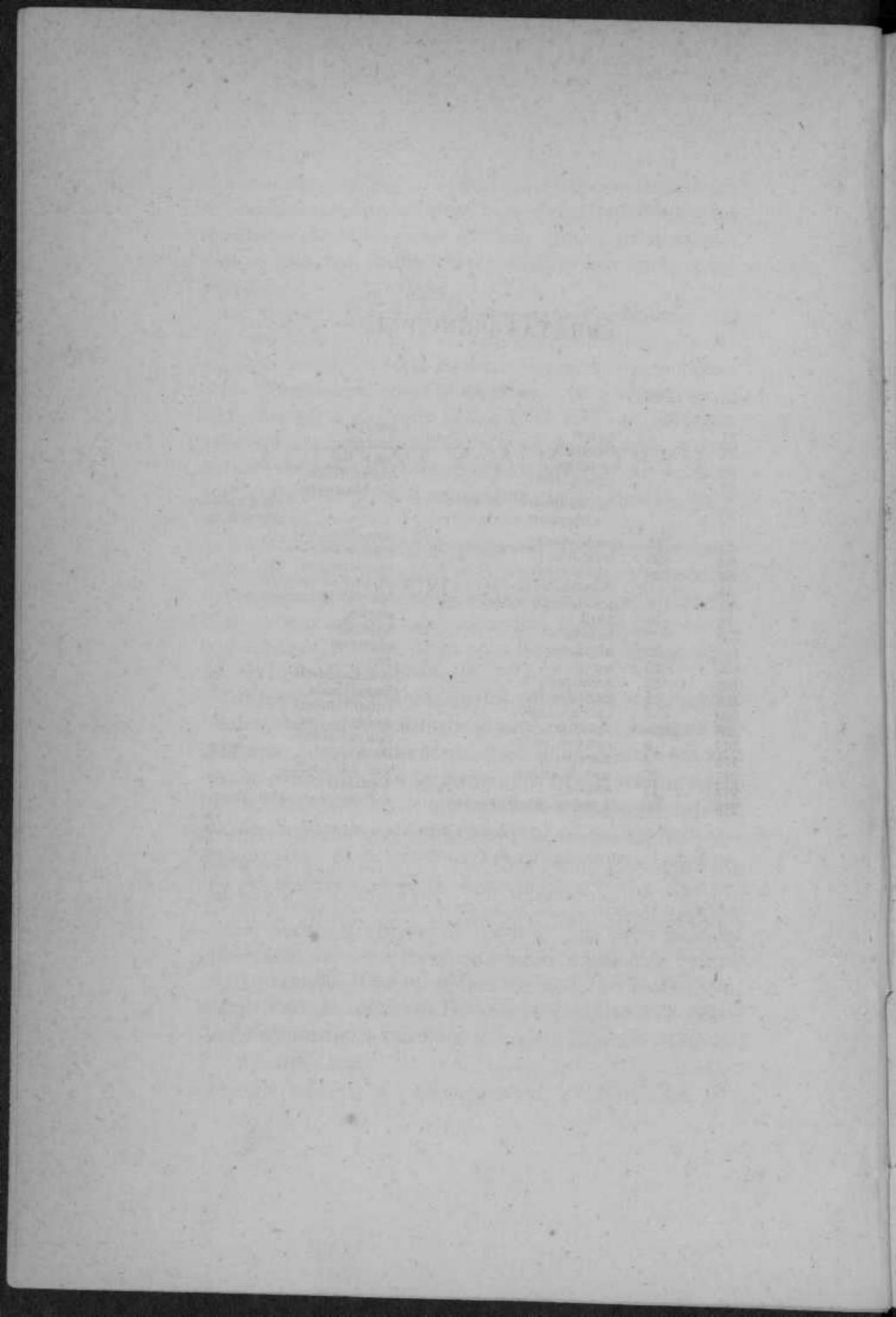
La mayor parte de los distinguidos catedráticos que han enseñado y enseñan en toda España *Retórica y Poética*, han honrado al autor de estas INSTITUCIONES, señalándolas, hasta ahora, como libro de texto para sus clases: al aproximarse el curso de 1877 á 1878, que va á empezar, noticiosos de que la sexta edición estaba agotada, se han dirigido no pocos de los expresados profesores á la Viuda del Dr. D. Diego Manuel DE LOS RÍOS, invitándole á hacer la presente.

Obedeciendo á éste tan generoso como desinteresado estímulo, salen nuevamente á luz las INSTITUCIONES DE RETÓRICA Y POÉTICA, obtenida la respetable aprobación del Real Consejo de Instrucción Pública, que las ha honrado una vez más, incluyéndoles en la lista oficial de las obras de texto para la enseñanza.

«Pueden, cual se decía en la *Advertencia* de la quinta edición, cambiar los tiempos á su placer las formas de los gobiernos: pueden alterarse, al tenor de esas novedades, los reglamentos y aún la forma y régimen exterior de la Instrucción Pública; lo que no puede cambiar en época alguna, lo que será siempre esencial, así en la enseñanza pública como en la privada, en la oficial como en la libre, son los principios fundamentales de las ciencias y de las letras. Y bajo esta relación capital, no es dudoso para los testamentarios del Doctor DE LOS RÍOS, que serán siempre igualmente útiles sus INSTITUCIONES DE RETÓRICA Y POÉTICA, y que no les faltarán en consecuencia, la consideración del profesorado, ni la predilección de los padres de familia y de los mismos escolares.»

ERRATAS PRINCIPALES.

PÁG.	LÍNEA	DICE	LÉASE
11	1	que n	que no
31	10 y 11	Neron.»	Neron.»
44	1	as altas	las altas
44	8	encendido	encendido;
48	7	{ Le ahorcára! A quien se atrevera }	Le ahorcára! —A quien se atrevera
51	21	consistente	consiste
64	28	<i>tristofos</i>	<i>tristofos</i>
64	29	<i>tetrástofos</i>	<i>tetrástofos</i>
64	31 y 32	<i>dicolotetrástofos</i>	<i>dicolotetrástofos</i>
71	21	los de que menor	los que de menor
72	10	cual	serun
100	7	<i>balata</i>	<i>ballata</i>
105	23	algunos	algunos
105	25	no	no
106	26	comumente	comunmente
108	21	Santillana;	Santillana,
109	7	incontinenti	incontinente
138	última	exorna	exorne
152	9	conveniente	convenientes
172	2	<i>flere</i>	<i>flere</i>
211	27	uso de libro.	uso del libro.
214	14	acallar	á callar
216	20	á todas inteligencias	á todas las inteligencias.



INSTITUCIONES
DE
RETÓRICA Y POÉTICA.

NOCIONES PRELIMINARES.

1 *Retórica* es el arte de bien decir, según la feliz expresión de los antiguos. Distinguese de la *Gramática*, en que ésta se limita á la pureza y corrección del lenguaje, en tanto que enseña aquella á hablar del modo más propio y conducente á un fin determinado.

2 Constituyen la *Poética* las reglas que tratan del verso, ya en su medida, y ya en sus diferentes especies y combinaciones, elevándose después al conocimiento de los diversos géneros de composiciones en que con mayor adecuación se emplean.

3 La *Retórica* y la *Poética* forman, pues, la parte preceptiva externa de la literatura, la cual tiene por base la *Estética* y por término y corona la *Crítica*.

4 La *Estética*, la *Preceptiva* y la *Crítica*, dando

á conocer los fundamentos de la belleza, los principios generales que rigen toda composicion ú obra de arte, y las leyes de su manifestacion, conforme á la naturaleza del espíritu humano, constituyen, en consecuencia, lo que se entiende por *Literatura*.

ELEMENTOS COMUNES Á LA RETÓRICA Y LA POÉTICA.

§ I.

DE LOS PENSAMIENTOS EN GENERAL.

I.

IDEA DE LOS PENSAMIENTOS.

1 Dos son los elementos constitutivos de todo escrito ó composicion literaria, ya en verso, ya en prosa: 1.º los *pensamientos*: 2.º las *palabras* con que son enunciados.

2 Llamamos *pensamiento*, literariamente considerado, á toda idea que pretendemos comunicar á nuestros semejantes, cuando hablamos ó escribimos.

3 El *pensamiento* precede siempre á la *palabra*, que es su forma de expresion, y sin la cual no serian fáciles nuestro trato y comun inteligencia.

Es indispensable que piense y medite bien sobre cualquiera cosa, el que pretenda hablar ó escribir de ella con acierto; lo cual solamente se consigue, cuando el hombre dotado de clara inteligencia la perfecciona con el estudio.

4 El *pensamiento* es el alma del escrito; su

cuerpo ó forma exterior es el *lenguaje*. Sin el *pensamiento*, sería toda composicion un insoportable tejido de despropósitos; pero el mejor *pensamiento*, mal ó imperfectamente expresado, jamás producirá el efecto apetecido.

5 El *pensamiento* y la *palabra* deben mutuamente corresponderse, siendo esencialísima su conformidad en toda composicion ó escrito.

II.

EXPRESION DE LOS PENSAMIENTOS.

1 De dos maneras podemos expresar el *pensamiento*: directa, é indirectamente.

2 Llamamos directa á la primera, porque explica la idea sin rodeos y sin artificio; é indirecta á la segunda, porque utiliza el arte, empleando sus poderosos recursos, para poner de relieve los *pensamientos* que pretendemos comunicar á los demás.

3 En este caso se encuentran las imágenes, representaciones externas de objetos percibidos ó idealizados por la inteligencia, las cuales se verifican por medio de la *palabra*.

4 No es fácil dar reglas para hallar *pensamientos*, naciendo y dependiendo éstos, no sólo del sentimiento y de la inteligencia, sino de la instruccion del escritor; pues, como dice Horacio, el saber es fuente de los buenos escritos:

Scribendi rectè, sapere est et principium et fons.

III.

CONDICIONES PRINCIPALES DEL PENSAMIENTO.

Las cualidades más esenciales de los *pensamientos literarios* son: la *verdad*, la *claridad* y la *solidez*.

Verdad del pensamiento.

1 Consiste la *verdad* del *pensamiento* en que se halle del todo conforme con la naturaleza de las cosas á que se refiere: si falta dicha conformidad, el *pensamiento* es falso.

2 Mas la *verdad* del *pensamiento* no sólo no es en él una cualidad absoluta, sino que la mayor parte de las veces es suficiente para producir el apetecido efecto la *verdad relativa*, que se cifra en que resulte aquel verosímil, bajo ciertas hipótesis ó suposiciones.

3 Al tratar de la *verdad relativa* de los *pensamientos*, no podemos dejar de llamar la atención sobre las composiciones poéticas, donde tiene aquella frecuente uso, sin que pretendamos decir por esto que la *verdad absoluta* deba ser en ningún concepto desechada.

4 Hay, además de los mencionados *pensamientos*, otros, que tomados en sentido *absoluto* son completamente falsos, y que pueden tener alguna *verdad relativa*, bajo supuestos determinados.

El *pensamiento* de Saavedra Fajardo, por ejemplo: «Nace el valor, no se adquiere», puede resultar con algún carácter de verdad, suponiendo que existen clases de la sociedad que llevan el valor por herencia. Tomado en sentido absoluto, no hay, sin embargo, cosa más destituida de fundamento.

5 La *verdad* del *pensamiento* no es inconciliable con la ficción: antes por el contrario, se halla en perpétuo consorcio con ella en las composiciones poéticas, donde, como ya hemos manifestado, no se exige otra que la *relativa*; pero no es dueño el poeta de inventar á su antojo, atropellando los fueros de la razón,

. de manera que se junten
Mansos bichos, y fieras alimañas.
(Horacio, traducido por Búrgos).

6 Hay escritos, sin embargo de lo expuesto, en los cuales todo se tolera, y todo puede pasar sin obstáculo; mas debe desde luego entenderse, que las reglas anteriores, se refieren únicamente á las composiciones de carácter sério, y no á las de estilo jocoso, ni á las humorísticas.

Claridad del pensamiento.

1 Consiste la *claridad* del *pensamiento* en que se comprenda al primer golpe y sin esfuerzo alguno cuanto queremos comunicar á los demás, cuando hablamos, ó cuando escribimos.

2 La importancia de la *claridad* del *pensamiento* es tal, que solamente los malos escritores, ó los

hombres de pocos estudios y escasa inteligencia, faltan á este indispensable requisito de la buena composicion, así en prosa como en verso.

3 La *claridad* del *pensamiento* constituye por sí sola un grado de belleza positiva en los escritos.

4 La primera regla que ha de tenerse presente para alcanzar *claridad* en el *pensamiento*, estriba en desembarazarlo de circunstancias inútiles que, sin producir efecto, estorban ó impiden el desarrollo progresivo de las ideas que pretendemos expresar. La estricta observancia de los preceptos gramaticales nos apartará de este escollo, en que fracasan cuantos inconsideradamente la olvidan.

5 La *claridad* del *pensamiento*, aunque esencialísima, como hemos manifestado, no deja de ser una cualidad relativa á la clase del escrito en que se emplea, á la situacion de la escena que se describe, y á la educacion literaria de las personas, á quienes aquel va dirigido.

Solidez del pensamiento.

1 Damos el nombre de *sólidos* á los pensamientos, en que el escritor prueba lo que intenta probar; pero cuando estos no añaden fuerza al escrito, reciben la denominacion de *fútiles*, que son los contrapuestos á los ya explicados.

2 Además de estas condiciones principales del *pensamiento*, reconocemos en él ciertas *virtudes* y ciertos *vicios*, cuya designacion importa sobremanera, para juzgar dignamente todo género de escritos literarios.

IV.

VIRTUDES DEL PENSAMIENTO.

1 Deben considerarse como *virtudes del pensamiento* todas aquellas cualidades que, hermanándose estrechamente con las condiciones ya enunciadas, lo ilustran y perfeccionan, dándole en la expresión poética ú oratoria, gracia, lucidez, fuerza y brillo. Son en este concepto *virtudes del pensamiento* la *naturalidad*, la *sencillez*, la *novedad*, la *delicadeza*, la *facilidad*, la *viveza*, la *energía*, etc.

2 Depende la *naturalidad* del *pensamiento* de su íntima relación con la índole peculiar de las cosas á que se refiere, y de que brote del fondo mismo del asunto de que se trata, siendo completamente adecuado para expresar la idea que representa.

3 La *sencillez* del *pensamiento* nace inmediatamente de la simplicidad del sentimiento ó del objeto que expresamos ó describimos; y es una de las más preciadas virtudes de la expresión, por lo cual se ha repetido con acierto por los más doctos preceptistas, que

La noble sencillez sólo es sublime.

No debèn confundirse la *naturalidad* y la *sencillez* del *pensamiento*; porque hay mucha distancia entre aquella y la ausencia del artificio, que es lo que constituye la *sencillez* en la expresión.

4 Son *nuevos* los *pensamientos*, cuando nadie

ha hecho uso de ellos ántes que el escritor, que por primera vez los aplica; pero este rarísimo hallazgo viene muy pocas veces á sorprendernos, siendo por lo general *pensamientos*, más ó ménos ingeniosamente renovados, los que encontramos en los escritos.

La *novedad* del *pensamiento* da por sí sola subidos quilates al mérito de toda buena composicion, como se puede deducir de las razones que llevamos expuestas.

5 Llamamos *pensamientos delicados* aquellos en que la idea del escritor está trasparentemente cubierta, para dejar al que lee ó escucha el placer de adivinar lo que no se ha expresado.

6 Repútanse como *fáciles* los *pensamientos* cuya exposicion aparece desde luego, como si no hubiera costado trabajo alguno al escritor ú orador.

La *facilidad*, tormento de los malos oradores y escollo habitual de los malos poetas, ofrece el peligro de la *bajeza*, segun despues notaremos.

7 Entiéndese por *pensamiento vivo* aquel que representa el objeto clara y distintamente en breves rasgos, é hiriendo rápidamente la imaginacion del que lee ó escucha.

8 Son *pensamientos enérgicos ó fuertes*, los que conmoviendo profundamente el espíritu, causan en él impresion inesperada.

9 Dáse tambien el nombre de *pensamientos brillantes* á aquellos que simplemente deslumbran con pasajero esplendor, sin dejar huella de su existencia.

Pero esta condicion, léjos de ser una virtud, nos lleva á considerar los

VICIOS DEL PENSAMIENTO.

1 Entiéndense por *vicios del pensamiento* todas aquellas cualidades negativas, que lo deslustran, oscurecen ó adulteran en la oracion ó en el escrito; y son estos más principalmente la *oscuridad*, la *confusion*, la *afectacion*, la *exageracion*, la *trivialidad*, la *vulgaridad*, la *facilidad excesiva*, etc.

2 Llamamos *oscuros* los *pensamientos* que, áun despertando nuestra atencion, nos ofrecen alguna dificultad para su buena inteligencia; y *confusos*, aquellos en que no es fácil determinar la verdadera idea del escritor.

La *oscuridad* de los *pensamientos* procede generalmente del descuido con que se usa de las palabras que sirven para expresar conexiones, relaciones y transiciones; y muchas veces de las omisiones de voces, que oportunamente empleadas, dan claridad á los conceptos

3 La *afectacion*, que es el vicio opuesto á la *naturalidad* del *pensamiento*, nace de la vana ilusion de una perfeccion quimérica, que saca las ideas de los límites señalados por su propia naturaleza. Procede no pocas veces dicha falta, del imprudente deseo de querer aparecer ya excesivamente naturales, ya por demás originales, al expresarnos.

4 Llamamos *pensamientos exagerados* aquellos que traspasan los límites naturales de los afectos; vicio, por desgracia, harto comun en nuestros dias.

El buen sentido suplirá en este particular lo que no es fácil que contenga un tratado elemental, como el presente.

5 *Triviales* son todos aquellos *pensamientos* que ocurren á cada paso, y sin visible importancia en los escritos; *vulgares* los exclusivamente usados por las clases más populares, y *comunes* los que emplean sin distinción todas las de la sociedad.

El peligro de caer en estos *vicios* es harto frecuente, así en la elocuencia como en la poesía; y por lo tanto, conviene mostrar los medios de evitarlo, lo cual se consigue sin grave esfuerzo, nutriendo nuestra alma de sentimientos elevados.

6 Aunque es la *facilidad del pensamiento* una virtud en su expresión, debe cuidarse de que no sea excesiva, porque entonces degenera en *bajeza*.

7 Vicios contrarios á la *bajeza del pensamiento*, aunque tan censurables como ella, son también la *sutileza*, el *alambicamiento* y el *embrollo*, que lo desnaturalizan y desfiguran.

8 Denominanse *sutiles* aquellos *pensamientos* en que con dificultad se descubre la relación que tienen con las cosas á que hacen referencia; *alambicados* los que ofrecen tan lejano enlace con la idea que representan, que apenas es posible percibirla; y *embrollados* aquellos en que la idea se halla expresada de modo tal, que no es fácil determinar cuál es la verdadera intención del que habla ó escribe.

9 Son *pensamientos enigmáticos* los que exigen del lector que adivine lo que se quiere decir; y aunque alguna vez dan novedad al escrito ó al discurso, deben cuerdamente evitarse.

VI.

VARIA NATURALEZA DEL PENSAMIENTO.

1 La naturaleza del *pensamiento* es varia, conforme al orden de ideas ó sentimientos, donde reconozca su origen; y de aquí se deduce inevitablemente que no es lícito quebrantar en el discurso ni en el escrito, las leyes especiales que impone su índole interior, resultando de este precepto lo que han designado los retóricos con título de *conveniencia de los pensamientos*.

2 Entiéndese por *conveniencia de los pensamientos* la conformidad que resulta de su mútuo enlace en la composicion, donde se hallan empleados, correspondiendo todos al carácter general que en aquella domina.

3 Consecuencia es de estos principios que, siendo varia la naturaleza del *pensamiento*, como diversos son los sentimientos del alma, dadas ya las condiciones, virtudes y vicios arriba señalados, admite nuevas denominaciones.

4 El *pensamiento*, conforme á esta nocion, puede ser *patético, jocoso, burlesco, bello, grandioso, profundo, sublime*, etc.; acomodándose siempre á la impresion que en nosotros produce, y conformándose con la ley superior que caracteriza, cual vá indicando, el discurso ó poema, á que pertenece.

5 La calificacion de los *pensamientos*, así considerados, nace de la apreciacion artística de las composiciones en que tienen cabida.

6 Como *pensamientos patéticos* se admiten los que surgen inmediatamente del sentimiento: *bellos* son, en términos generales, los que engendran en el ánimo singular y apacible deleite, y para cuya expresion cuenta el arte con los medios necesarios; y *sublimes* los que conmueven y arrebatan profundamente, y para cuya expresion rara vez dispone el arte de los medios adecuados.

7 Hay, por último, notable diferencia entre los *pensamientos bellos* y *sublimes*, propiamente dichos, y las *imágenes*: por *imágenes bellas* entendemos en efecto, las representaciones de objetos que nos recrean, produciéndonos sensaciones halagüeñas: *imágenes sublimes* son las que nos entusiasman y suspenden, conmoviendo vigorosamente nuestro ánimo.

§ II.

DEL LENGUAJE.

I.

IDEA DEL LENGUAJE.

1 La manifestacion externa del *pensamiento*, expresado por medio de la palabra, recibe el nombre de *lenguaje*, el cual se divide en *oral* y *escrito*.

2 *Lenguaje oral* es el que se vale de sonidos articulados para su expresion; y *escrito* el fijado por medio de signos.

3 Los elementos de que el *lenguaje* se compone, son la *diccion* y la *cláusula*.

II.

CUALIDADES DE LA DICCION.

1 Las cualidades principales de la *diccion* son la *pureza*, la *correccion*, la *claridad*, la *propiedad*, la *naturalidad*, la *decencia* y la *oportunidad*.

2 Son *puras* las palabras que pertenecen originariamente al idioma, y no han experimentado en su significacion radicales cambios; *correctas* las que fieles á su etimología, han conservado perfectamente su forma; *claras* las que no ofrecen obstáculo alguno á la fácil comprension; *propias* las que nacidas de la misma idea, la revelan con las convenientes circunstancias; *naturales* aquellas

que convienen holgadamente á la idea que expresan; *decentes* las que no ofenden á la moral, y *oportunas* aquellas que convienen al asunto, sin que puedan ser sustituidas por otras.

3 La *correccion* se refiere principalmente á la forma de la *diccion*; las demás virtudes á su forma y á su fondo.

4 Conviene advertir que hay notabilísima diferencia entre la *pureza* y la *propiedad* de la *diccion*, y es conveniente fijarla.

5 La *propiedad* de las voces depende de que estas expresen la idea que pretendemos comunicar á nuestros semejantes, y no otra distinta; y la *pureza* de que se conformen en su origen y prosápia con las que constituyen el caudal de cada lengua.

Una voz por lo tanto podrá ser *pura* y no ser *propia*, para expresar la idea que pretendemos: Verbi gracia: «Francisco tomó un papel y lo quebró.» La palabra quebrar es *pura*; mas el papel no se destruye por medio de la percusion, y habrá una extravagante impropiedad, si expresamos el pensamiento de tal manera. Si decimos: «Pedro tomó un plato y lo rasgó», cometeremos otra no ménos ridícula impropiedad.

Dedúcese pues de lo dicho, del modo más terminante, cuán notable es la diferencia que existe entre la *pureza* y la *propiedad* de las palabras.

6 Ofenden la *claridad* de la *diccion*: 1.º El empleo de voces técnicas, ó pertenecientes á ciencias, ó artes; 2.º El uso indiscreto de voces cultas, ó tomadas por vez primera de las lenguas sábias, á lo cual se ha dado el nombre de *culteranismo*; 3.º El uso de voces de dos ó más acepciones, lo cual ocasiona el vicio llamado *anfibología*.

De notar es, no obstante, que este defecto, censurable en los escritos de carácter sério, puede alguna vez consentirse y aun dar gracia á las composiciones de estilo jocoso. Por ejemplo:

Más alcaides he tenido
Que el castillo de Milan,
Más guardas que el monumento,
Más yerros que el Alcoran,
Más sentencias que el derecho,
Más causas que el no pagar,
Más autos que el dia del Córpus,
Más registros que el misal.

7 Además de las cualidades, ya reconocidas en la *diccion*, pueden señalarse, cual virtudes propias de ella, la *energía*, la *nobleza* y la *conveniencia*.

8 Llamamos *enérgicas* las palabras que nos impresionan vivamente; y *nobles* las que se distinguen por la dignidad de la idea que encierran.

9 La *conveniencia* de la *diccion* no es otra cosa que la *conformidad* de las voces con el tono general de la obra, ó lo que es lo mismo, la correspondencia de estas con la índole de los pensamientos, que constituyen el fondo de la composicion.

10 A dos pueden, sin embargo, reducirse más principalmente las cualidades esenciales de la *diccion*, á saber: la *claridad* y la *pureza*.

III.

ACCIDENTES DE LA DICCION.

1 Como accidentes principales y aun vicios de la *diccion*, pueden señalarse el *arcaismo*, el *neologismo* y el *barbarismo*.

2 Dáse nombre de *arcaismo* al empleo de voces usadas en los pasados tiempos, y que ya no están en juego en el idioma corriente del país.

Los *arcaismos* pueden, sin embargo, tener cabida en las poesías y otras composiciones, cuyo objeto sea retratar alguna antigua época, y en los demás casos en que sean característicos de alguna idea propia de lejanos días.

3 Diferéncianse las voces *antiguas* de las *anticuadas*, en que éstas han desaparecido completamente del idioma, en tanto que aquellas pueden todavía ser empleadas, aunque no con la frecuencia que en el tiempo en que estuvieron en boga.

4 Es verdaderamente anticuada una voz, ó una construcción, cuando ha sido del todo abandonada por los buenos escritores; pues en este caso, aunque pretendiéramos emplearla, sería á riesgo de no ser entendidos.

5 El uso de palabras recientemente introducidas, ó el de aquellas á que por vez primera damos entrada en el idioma, se llama *neologismo*. Para que con razon aceptemos una palabra nueva en la lengua, se necesita: 1.º Que no haya voz con que expresar la idea que pretendemos enunciar: 2.º Que en el caso de que sea necesaria la introduccion de una palabra, pueda asimilarse en su escritura y pronunciacion á las demás de la lengua.

6 El *barbarismo*, aunque figura tambien entre los vicios de la oracion gramatical, no es otra cosa que la introduccion de voces extrañas en una lengua más culta, ó el uso de palabras defectuosas, contribuyendo por tanto á desnaturalizarla.

Las lenguas no pueden acaudalarse, sin reconocer primero la nobleza de la estirpe, en orden á las palabras por ellas admitidas; y en este concepto, no hay fuente más copiosa, ni que con tanta facilidad dé los más exquisitos materiales para la formación de palabras nuevas, como la hermosa lengua de Tucídides y Xenofonte. La lengua griega tiene inmensas ventajas sobre las demás lenguas sábias, para ofrecer recursos á las modernas, por la facilidad con que en ella se ligan las radicales, prestándose á toda suerte de combinaciones susceptibles de dar exacta cuenta de la idea, tanto en su conjunto como en sus más minuciosos pormenores.

§ III.

DE LA CLÁUSULA.

I.

IDEA Y DIVISION DE LA CLÁUSULA.

1 La palabra *cláusula* explica por sí misma su valor, así gramatical como retórico. Derivase esta dicción de la voz latina *claudere*, que traducida al castellano, significa *encerrar*.

2 La *cláusula* contiene, pues, un pensamiento desarrollado en un número determinado de voces, relacionadas entre sí de tal manera que dejan hasta el fin el sentido suspenso.

3 Divídese la *cláusula* en *simple* y *compuesta*. *Cláusula simple* es aquella que no admite division, porque consta de un solo miembro, como: *Dios es inmortal*. Llámase *compuesta* aquella que consta de varios miembros, eslabonados en la forma indicada. Por ejemplo: «Si la vida es de suyo tan breve y percedera; si todos nuestros esfuerzos son impotentes para alargarla un momento; si la paz y la tranquilidad del espíritu son medios muy eficaces para prolongarla, ¿por qué nos empeñamos en perderla, impulsados por quimeras, que hacen irreconciliables enemigos á los que debieran ser nuestros leales hermanos?»

4 Damos el nombre de *periodo*, voz tomada del griego, á la *cláusula compuesta*; y recibe ésta dife-

rentes nombres, según el número de miembros, de que se compone.

5 Llámase *prótesis* la primera parte del período, que se extiende desde su principio hasta el punto en que empieza á decaer el sentido; y *apódosis* á todo lo que resta hasta su terminacion.

II.

CONDICIONES PRINCIPALES DE LA CLÁUSULA.

1 Las cualidades esenciales de la *cláusula* son las siguientes: *pureza, claridad, precision, fuerza, unidad y armonia.*

2 La *pureza* de la *cláusula* consiste en que, sin alterar las reglas gramaticales, se conforme en su movimiento con la índole especial de la lengua.

3 Estriba la *claridad* de la *cláusula* en que exprese con la debida distincion el pensamiento en ella contenido.

Para alcanzar esta virtud, necesario es observar rigurosamente las reglas gramaticales, si bien no todas veces basta; pues, aunque se halle sometida la sentencia á esos mismos preceptos, puede expresar ambíguamente el pensamiento. Cuando los miembros de la *cláusula* aparecen estrechamente enlazados, debe cuidarse mucho de dar á las palabras el lugar más cercano posible, haciendo que las circunstancias vayan en su puesto respectivo, para precaverlas de toda ambigüedad. Los relativos y demás vocablos, que sirven para enunciar conexiones y transiciones, exigen el mayor esmero respecto de su colocacion; porque el más insignificante descuido produce á veces

muy notables equivocaciones. Sirva de prueba de esta verdad el siguiente ejemplo de Rioja:

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

La voz *aprisionado*, que, según el poeta, debe referirse al *ruiseñor*, parece que hace relación al *príncipe* más bien que al *pájaro*, dada la colocación que la palabra tiene en la sentencia.

Por lo dicho se comprenderá fácilmente cuán grande es la importancia de la buena estructura de la *cláusula*.

4 La *precisión* de la *cláusula* estriba en que conste solamente del número de palabras indispensable para la expresión del pensamiento.

5 La *fuerza ó energía* depende de que las diversas partes de la *cláusula* se hallen de tal manera dispuestas, que aparezca el pensamiento del modo más vigoroso posible.

Nace la *energía* de la *unidad* y de la *precisión* convenientes. Las partículas copulativas, las disyuntivas, las relativas y cuantas palabras sirvan para expresar transiciones y conexiones, deben ocupar el lugar que les corresponda, teniendo presente cuándo conviene omitirlas, ó multiplicarlas, según el fin propuesto por el que escribe ó habla.

6 La *unidad* de la *cláusula* procede de que sus diferentes miembros contribuyan, cada cual por su parte, á formar un todo armónico, que exprese íntegramente el pensamiento.

Para que haya *unidad* en el período se evitará en lo

posible el repentino cambio de asunto, pasando sucesivamente y con rapidez de uno á otro particular, de una á otra persona. La cosa ó sugeto que predomine en la sentencia, debe seguir hasta el fin, si no hay razon suficiente que lo impida. Las oraciones mal conexas, y los paréntesis largos, perjudican visiblemente á la *unidad* é integridad de la *cláusula*, que debe terminar sin que nada le sobre ni le falte.

7 Depende la *armonía* de la *cláusula* de que la distribución de sus partes sea de suerte, que resulte agradable al oído y fácil á la pronunciación.

Procede principalmente:

1.º De que las palabras de que conste, sean por su naturaleza y buena combinación fáciles de pronunciar y gratas al oído. 2.º De que sus partes ó miembros tengan entre sí cierta proporción musical, á la cual se da el nombre de *ritmo* ó *número*. Y 3.º De que las palabras, por la naturaleza de sus sonidos, guarden cierta analogía con los objetos que representen.

8 El *ritmo* ó *número* del período se logra, procurando que se hallen sus términos distribuidos en tal forma, que no fatigue al recitarlo, y resulte musicalmente agradable.

III.

OTRAS CUALIDADES DE LA CLÁUSULA.

1 Consideradas las principales condiciones de la *cláusula*, conviene tener en cuenta otros requisitos que le son propios, y sin los cuales no es po-

sible obtener su perfeccion y belleza. Son estos requisitos: la *regularidad*, la *cadencia*, el *acento*, y la *armonia imitativa*. Como se ve, se enlazan estas cualidades con las ya indicadas.

2 La *regularidad* en los miembros de la *cláusula* es, en efecto, muy principal respecto de su belleza, porque si la construimos con unos miembros muy largos y otros muy cortos, ofrecerá la misma proporcion que un hombre de pequeña estatura y de abultada cabeza, cuyo conjunto aparecerá forzosamente deforme, y por lo mismo desagradable.

La justa proporcion de las partes con relacion al todo, es pues una virtud muy principal respecto de la belleza de la *cláusula*.

3 Fúndase la *cadencia* final, en que los sonidos vayan en escala ascendente hasta la conclusion del período, para cuya terminacion se deberán reservar las palabras de mayor número de sílabas y las más sonoras. Los monosílabos y aún las dicciones agudas producen ordinariamente al final de la *cláusula* cadencia desagradable.

4 El *acento* es el tono con que recitamos la composicion.

Los *versos* que fortuitamente resultan en el texto, son considerados como defecto digno de corregirse en los escritos en *prosa*.

5 Consiste la *armonia imitativa*, ya en la conformidad del tono dominante de la composicion con los pensamientos que encierra, ya en la analogía particular que tiene un objeto con los sonidos empleados para describirlo: á esta semejanza de

sonidos, expresados por medio de las palabras, se da el nombre de *onomatopeya*.

El primer grado de la *armonía* puede existir en toda clase de escritos en prosa; pero el segundo sólo debe tener cabida en las composiciones poéticas.

6 Las cosas que pueden ser imitadas, son: los sonidos, el movimiento físico de los cuerpos, y las pasiones, ó movimientos del ánimo. Como ejemplo de la *armonía imitativa*, producida por medio de los sonidos, pueden servir los siguientes versos:

Al ronco son de la tartárea trompa.
Retumba en torno el cóncavo sonoro.
En seco son de su furor quejarse.

Para formar idea exacta de la imitación del movimiento físico de los cuerpos, consideramos muy eficaz el siguiente ejemplo de la *Cancion á las ruínas de Itálica*, atribuida un tiempo á Rioja, en que hablando de las mismas se dice:

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

No es ménos feliz, para expresar las pasiones y movimientos del ánimo, el bellissimo ejemplo de Fray Luis de Leon, que principia:

Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda, por donde han ido
Los pocos sábios que en el mundo han sido!

7 Esta *armonía* externa de la frase debe hallar-

se en perfecta consonancia con el fondo del escrito y adaptarse por tanto al tono general de la composición.

8 La *imitacion*, realizada por medio de los sonidos, debe ser muy inmediata, porque sólo así es como puede formarse aproximada idea del objeto que se quiere describir, ó del sonido que se intenta reproducir ó imitar.

9 Tiene poderoso auxiliar en la *trasposicion*, llamada tambien *hipérbaton*, figura gramatical que se reduce á no seguir en la oracion el órden regular de sucesion de las palabras, cuidando más de la eufonia ó buen sonido de la frase, que de las expresadas reglas.

Ocasiones hay en que el uso del *hipérbaton* es muy útil, porque da elegante expresion á la frase; pero en otras le imprime un aire de afectacion inconveniente, de que es necesario precaverse. Los latinos y los griegos usaban del *hipérbaton* con extraordinaria libertad, principian-do casi siempre sus períodos por la palabra que heria más vivamente su imaginacion, y concluyendo por lo regular con la que les parecia más sonora. Y lograbán á veces singular efecto; porque las lenguas, que cuentan con medios suficientes para que el excesivo uso de las trasposiciones no produzca la más impenetrable oscuridad y confusion, son las que tienen verdaderas declinaciones, como á unos y otros acontecia.

Los idiomas neo-romanos no pueden, en efecto, aprovecharse de la libertad de que gozaron las lenguas griega y latina, por carecer de las cadencias y desinencias con que aquellas contaron, y por cuyo medio nunca se faltaba á la claridad con que debe ser expresado el pensamiento.

IV.

VICIOS DE LA CLÁUSULA.

1 Señálanse entre otros, cual vicios principales de la *cláusula*, el *solecismo* y el *purismo*.

2 Llamamos *solecismos* á las faltas de buena construcción, ó de régimen sintáxico en las oraciones.

El descuido con que de ordinario se habla ó se escribe, más bien que una verdadera falta de inteligencia, es origen de esa multitud de *solecismos* de que se hallan plagadas generalmente las locuciones, por suponer la mayor parte de las gentes que tienen los demás obligación de suplir sus negligencias gramaticales.

3 Pueden estas consistir, ya en expresar á medias los conceptos, ya en usar de las palabras, dándoles colocación tal, que produzca los más donosos absurdos y ridículos despropósitos.

En prueba de esta verdad, recordaremos el vulgarísimo cuanto ridículo vicio de colocar inconvenientemente la preposición común de genitivo y de hablativo, haciendo que los individuos aparezcan de la materia de que una cosa cualquiera se halla compuesta ó fabricada, en lugar de la cosa á que se hace referencia. Por ejemplo: *Guantas para hombres de seda*, en vez de decir: *Guantas de seda para hombres*.

4 *Purismo* es cierta afectación, cuya principal tendencia se dirige á cuidar demasiado de la *pureza* de la frase: refrenada esta tendencia dentro de los límites de una prudente moderación, lejos de ser

censurable, puede aparecer digna de imitacion y áun de aplauso.

5 Los defectos de sintáxis no son tan dignos de censura en los discursos hablados como en los escritos, por su misma naturaleza oral y por la falta de lima, de que toda composicion de este género adolece.

Estas breves nociones, comunes á la *diccion* y á la *cláusula*, demuestran cuál es la importancia que realmente tiene la conservacion de la pureza de la lengua. La lectura y traduccion de libros extranjeros, especialmente franceses, ha contribuido visiblemente á la corrupcion de la pureza de la lengua castellana, por no haber sido los traductores suficientemente instruidos y prudentes para evitar el extravío; porque unos han plagado el idioma de palabras de todo punto innecesarias, y otros han hablado en francés, usando de palabras castellanas. Los que opinan que el conocimiento de los idiomas extranjeros no perjudica á la *pureza* de la lengua pátria, cuando hay verdadera instruccion en el escritor, creen que la vulgar multitud de esas personas, que sin saber bien su propia lengua, se han lanzado á traducir libros extranjeros, es la que ha producido el daño, de que con sobrada razon se quejan los hombres de instruccion y de juicio.

§ IV.

DE LAS FIGURAS DEL DISCURSO.

I.

IDEA Y DIVISION DE LAS MISMAS.

1 Son las *figuras del discurso* ciertas maneras de expresion que vivifican y realzan el pensamiento, haciendo el oficio que las sombras en el dibujo, las cuales dan entonacion y relieve á los objetos.

2 No son las *figuras* modos de expresarse contrarios al órden natural, si bien parecen desviarse algun tanto de la manera ordinaria de manifestar las ideas.

3 Cuando el uso de las *figuras* es forzoso ó indispensable, no hay suficiente motivo para denominarlas de tal manera, porque en este caso no existe otra forma más natural, con que pudiéramos sustituirlas, que la empleada para la expresion del pensamiento.

4 La naturaleza de las *figuras del discurso*, ha movido generalmente á clasificarlas en *elegancias* ó *figuras de diction*, *tropos* y *figuras de pensamiento*.

II.

ELEGANCIAS Ó FIGURAS DE DICCION.

1 Consisten las *figuras de diction* en la repeticion ó multiplicacion de una ó más palabras en determinado lugar de la sentencia, ó de la cláusula,

siendo, por tanto, ciertas maneras de decir, que dan frescura, gracia, energía ó gallardía á los pensamientos.

2 Redúcese: 1.º A la supresion ó multiplicacion de los vínculos que enlazan las oraciones: 2.º A los diferentes nombres que las cosas reciben, además de los propios, por los cuales son perfectamente conocidas: 3.º A la repeticion, al principio ó al fin de la cláusula, de una misma palabra: y 4.º Al encadenamiento de todas las que constituyen la sentencia.

3 Designanse estas *elegancias* con los títulos de *adjuncion*, *conjuncion*, *asindeton*, *epiteto*, *repeticion*, *conversion*, *complexion*, *conduplicacion*, y *concalenacion*.

4 La *adjuncion* se verifica cuando un mismo verbo rige en comun muchas sentencias. Por ejemplo: «Caballeros produjo Córdoba; Jarama toros feroces; preclaros capitanes Castilla; Aragon insignes reyes.»

5 La *conjuncion*, llamada tambien *polisindeton*, no es otra cosa sino la repeticion de conjunciones, con el deliberado intento de que se fije la atencion en cada uno de los particulares, de que se va haciendo referencia. Por ejemplo: «Iré, y le veré, y le hablaré, y le diré cosas tales, que resulte completamente convencido.»

6 *Asindeton* es la supresion de todas las conjunciones, con el determinado propósito de llegar más fácil y rápidamente al fin que nos proponemos, como se ve en el siguiente ejemplo de Fray Luis de Leon, en la magnífica *Profecia del Tajo*:

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

7 Es el *epiteto* un adjetivo que expresa cierta cualidad del principal objeto, cuya idea debe herir con preferencia la imaginacion, anulando por decirlo así, todas las demás cualidades que revela el nombre del mismo objeto, en tal manera que sea este conocido, con sólo enunciarlo por aquel medio. Así decimos: el *Omnipotente*, para denotar á Dios; el *beligero*, para señalar á un *guerrero* insigne; el *fuerte*, para significar un *poderoso*. Como ejemplo digno de recordarse, pueden traerse aquí los siguientes versos de Herrera en su Oda clásica *A don Juan de Austria*:

De Palas Atenea
 El Gorgóneo terror, la ardiente lanza;
 Del rey de la onda Egea
 La indómita pujanza,
 Y del Hércúleo brazo la venganza, etc.

8 La *repetición* consiste en comenzar todos los miembros de la cláusula con una misma palabra. Por ejemplo: «Esto cantan los Salmos; esto dicen los Profetas; esto anuncian los Apóstoles; esto predicán los Evangelistas.» (*Fr. Luis de Granada*).

9 Cométese la *conversion*, cuando se repite una misma palabra al fin de los miembros del período, á saber: «Parece que los gitanos nacieron en el

mundo para ladrones, estudian para ladrones, críanse con ladrones, y por último, salen con ser ladrones corrientes y molientes á todo ruedo» (*Cervantes*).

10 Abraza la *complecion* las dos anteriores, porque en ella se repite una misma palabra al principio, y al fin de los miembros de la cláusula, así como en este ejemplo: «¿Quién arrebató la vida á su madre? ¿No fué Neron? ¿Quién forzó á romperse las venas á su propio maestro? El mismo Neron,» etc.

11 La *conduplicacion* se reduce á terminar y principiar los miembros de la cláusula con una misma palabra. V. g.: «Osas ponerte en mi presencia, traidor á la patria! ¡Traidor á la patria! te atreves á presentarte ante mí?»

12 La *concatenacion*, llamada tambien *climax*, es una gradacion ó série de ideas que va en escala ascendente ó descendente hasta el final del período. Verificase: 1.º Cuando la aplicamos principalmente á los pensamientos: 2.º Cuando solamente la circunscribimos á las palabras.

Ejemplo de la primera especie de gradacion tenemos en la pintura que hace Vicente de Espinel del *Incendio y rebato de Granada*, cuando, descrito el estrago causado por el enemigo en la indefensa muchedumbre, dice del incendio:

Derriba, rompe, hiende, parte y mata,
 Trastorna, arroja, oprime, estrella, asuela.
 Envuelve, desaparece y arrebatá;
 Consume, despedaza, esparce, vuela,
 Traga, deshace, y sin piedad sepulta
 A quien del daño ménos se recela.

De la segunda es digno de tenerse en cuenta el siguiente, tomado de la 1.^a *Égloga* de Garcilaso:

Y lo que siento más es verme atado
A la pesada vida y enojosa,
Solo, desamparado,
Ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa.

§ V.

DE LOS TROPOS.

I.

IDEA Y CLASIFICACION DE LOS TROPOS.

1 *Tropo* es cierta manera de expresion del pensamiento por medio de una ó más voces, cuyo significado propio sólo guarda alguna analogía ó semejanza directa con la idea que pretendemos manifestar en la oracion ó discurso.

2 Conforme á su naturaleza, clasificanse los *tropos*, segun los preceptistas,—no todos de acuerdo en este punto,—en *tropos de diction* y *tropos de sentencia*. Corresponden á la primera clase la *sinécdoque*, la *metonimia* y la *metáfora*; pertenecen á la segunda la *alegoría* (forma tambien de pensamiento), la *metalépsis*, la *catacrésis*, la *hipálage*, la *silépsis* y el *eufemismo*.

II.

NOCIONES PRELIMINARES AL ESTUDIO DE LOS TROPOS.

1 Conveniente juzgamos advertir, admitida esta clasificacion, y para mayor claridad en la exposicion de la materia de que tratamos, que existiendo notable diferencia entre el *sentido* y la *significacion* de las voces, es oportuno, ántes de ofrecer la defi-

nición de los expresados *tropos*, determinar perfectamente esa diferencia.

2 Entiéndese, en efecto, por *sentido*, el valor que las voces pueden recibir, tomadas en diferente acepción de la que etimológicamente tienen; y por *significación* lo que directamente expresan.

3 De dos *sentidos* es principalmente susceptible la oración ó proposición: llámase el uno *primitivo*, y se reduce á no dar á las palabras valor distinto del que tuvieron en su origen: denominase el otro *derivado* ó *tropológico*, y nace de dar á las voces acepción diversa, fundándose para ello en alguna razón de analogía ó semejanza.

4 Es *sentido natural* el que resulta de usar las palabras en su verdadero valor (que es el etimológico), y conforme á la índole de las ideas contenidas en la composición; y el *tropológico* el que depende de la significación que las voces llegan á tener, tomadas en acepción traslaticia.

5 De lo que llevamos dicho, se deduce: que el *sentido natural* consiste en emplear las voces conforme á su genuino valor, y el *derivado* en darles otra acepción, fundada en la carencia de voces más propias y adecuadas para expresar el pensamiento.

6 Además de lo dicho, se reconocen tambien otras maneras ó especies de *sentido*, que es conveniente dar á conocer antes de entrar en el estudio de los verdaderos *tropos*: tales son el *sentido tropológico por extension*, el *figurado*, el *extensivo*, ó el simplemente *extenso*.

7 *Sentido tropológico por extension* es la libertad de que usamos, al expresar una idea con el sig-

no de otra, valiéndonos para ello de palabras que no tienen la significacion que les dá el Diccionario de la lengua, sino otra distinta, introducida en el idioma por abuso ó falta de palabra adecuada para la expresion del pensamiento.

8 El *sentido figurado* estriba en que las palabras expresen diferente idea de la que, tomadas al pié de la letra, representan. En él se cambia la significacion moral; pero no la material de las palabras.

9 Por *sentido extensivo* se entiende la latitud de significacion, que pueden tener las palabras; por *sentido extenso* la latitud que realmente tienen.

Dadas estas indispensables nociones, pasemos ya á la definicion y determinacion de los *tropos*, en el orden arriba establecido.

III.

TROPOS DE DICCION.

1 La *metonimia ó trasnominacion*, es aquella libertad con que procedemos al señalar una cosa, que aparece antes, con el nombre de la que está después. Puede verificarse de ocho diferentes maneras.

2 Redúcese la primera á nombrar la causa por el efecto. V. g.: *Baco* por el *vino*; *Neptuno* por el *mar*.

La segunda á nombrar el instrumento en vez de la causa activa, como: «Es una buena *pluma*, ó una buena *espada*,» por un buen *escritor* ó un buen *guerrero*.

La tercera se verifica, tomando el efecto por la

causa, como cuando Virgilio llama á Elena el *crímen* y la *infamia*.

La cuarta se comete, nombrando el país en vez de los habitantes. V. g.: «Se levantó *España*,» por «Se levantaron los *españoles*;» «triunfó *Inglaterra*,» por «triunfaron los *ingleses*.»

La quinta tiene lugar, al nombrar un pueblo en vez de la cosa que de él procede, como: *el Jerez*, *el Málaga*, *el Madera*, sobreentendiéndose la palabra *vino*.

La sexta se efectúa, tomando el signo por la cosa significada: El *laurel* por la *victoria*, la *oliva* por la *paz*, etc.

La sétima se comete siempre que se cita lo físico por lo moral. Tal vemos en: *Perdió el seso*, por *perdió el juicio*.

Y la octava, cuando se nombra al inventor, dueño, ó patron de un lugar, ó de una cosa, por la cosa, ó lugar mismo, como al decir el *daguerrotipo*, por la invencion de Daguerre; *San Roque*, por el campo de Algeciras, etc.

3 La *sinécdoque*, malamente llamada por algunos retóricos *tropo por comprension*, significa segun su verdadera etimología, lo mismo que *defecto*.

4 Dicho *tropo* se verifica tomando la *parte* por el *todo* de un objeto físico ó metafísico, ó el *todo* por la *parte*; y puede emplearse de ocho distintos modos.

El primero, tomando la parte por el todo de una cosa, como: *mil cabezas* por *mil reses*; *cien velas* por *cien naves*; *cien vapores* por *cien buques de vapor*, ó movidos por el vapor; el *Sena*, el *Manzanarés*, por *Francia* y *España*.

El segundo, tomando el todo por la parte: «Resplandecian las *picas*,» por los *aceros* que había en ellas.

El tercero, nombrando la materia por la obra: El *acero* por la *espada*; el *bronce* por el *cañon*.

El cuarto, usando el número singular por el plural, ó vice-versa, ó un número determinado por otro indeterminado; así como: El *hombre*, el *pastor*, el *español*; por los *hombres*, los *pastores*, los *españoles*; los *Virgilio*, los *Cicerones*, por *Virgilio* y *Ciceron*; *mil veces* por *muchas veces*.

El quinto se verifica, trocando el género por la especie, á saber: si llamamos *bruto* al *caballo* y *árbol* al *álamo*, ó si bien citamos á los *mortales* y nos referimos exclusivamente á los *hombres*.

El sexto se alcanza, usando de la especie por el género. V. g.: el *hombre*, el *mortal*.

El sétimo, tomando lo abstracto por lo concreto, como: la *juventud*, la *magistratura*, por los *jóvenes*, los *magistrados*.

El octavo, empleando el nombre comun por el propio, ó vice-versa, lo cual equivale á la especie por el individuo, ó el individuo por la especie: el *Cartaginés*, por *Anibal*; el *Romano*, por *Escipion*; un *Ciceron*, un *Homero*, un *Neron*.

Á esta forma de *sinécdoque* se dá el nombre de *antonomasia*.

5 La *metáfora*, que es la expresion de una idea por medio de palabra ó palabras, cuya significacion propia es distinta, pero guardando cierta analogía con la idea que pretendemos expresar, se reduce á una comparacion abreviada, á la cual

para mayor viveza de expresion, se quitan algunos de sus términos.

6 Las partes de la oracion que sirven en general para las *metáforas* son los nombres sustantivos, si bien pueden cometerse tambien con los verbos, cuando hacen estos oficio de nombres. Si para designar á un hombre sanguinario y cruel, sustituimos al nombre propio del individuo el del tigre, cometeremos desde luego la *metáfora*, que lleva implícita la *comparacion*.

7 Esta manera de expresion dá robustez y energía al pensamiento, impresionando agradablemente nuestro espíritu. La necesidad de expresarse con viveza y energía es la que ha obligado á los hombres á crear la *metáfora*.

8 Tienen pues, por objeto, todos estos principales *tropos* dar vida, animacion y colorido á la composicion, y constituyen la más copiosa fuente del bello estilo, porque bien empleados, prestan energía y brillantéz á los pensamientos.

IV.

TROPOS DE SENTENCIA.

1 Cometemos la *alegoria*, cuando para expresarnos usamos solamente de palabras, tomadas en sentido traslaticio. Así Fr. Luis de Leon dijo:

Alma region luciente,
Prado de bienandanza, que ni al hielo

Ni con el rayo ardiente
 Fallece, fértil suelo
 Productor eterno de consuelo, etc.

2 Hacemos uso de la *metalépsis*, al atribuir en la sentencia á una dición determinada, diferente significacion de la que tiene, naciendo la que recibe, de la voz, que en la misma sentencia la precede. Por ejemplo: *Inque manus cartae nodosaque arundo.*

3 La *catacrésis* tiene lugar, cuando se aplica un nombre dado á cosa distinta de la que aquel representa; así el poeta latino: «*Faciemque simillima lauro.*»

4 Es la *hipálage* ó *submutacion* una licencia, por la cual ponemos una cosa por otra, como cuando decimos que hacemos aquello que en nosotros se ejecuta, ó vice versa, ó cuando enunciamos algun pensamiento con sus términos trocados. V. g.: *Dare classibus austros*, en vez de *classes austris*.

5 La *silépsis* estriba en tomar una palabra en sentido figurado respecto de un objeto, y en sentido directo respecto de otro. Así Garcilaso en aquellos versos:

Flérída, para mí dulce y sabrosa
 Más que la fruta del cercado ajeno;
 Más blanca que la leche y más hermosa
 Que el prado, por Abril de flores lleno.

6 El *eufemismo*, última de las figuras que con alguna razon han admitido entre los *tropos* la mayor parte de los retóricos, es en suma cierta ma-

nera de disfraz ó velo, con que se ocultan aquellas ideas que, expuestas con sus formas naturales, podrían ofender el pudor ó la decencia.

7 Algunas formas de *tropos*, así como la *metáfora continuada*, se limitan á valerse de palabras tomadas en sentido natural, alternando en la frase con otras empleadas en sentido traslaticio, ó tropológico; pero cuando todas las expresiones de que nos valemos, se encuentran usadas en sentido traslaticio, corresponde esta forma de expresión más bien que á los *tropos* á las *figuras de pensamiento*, si el objeto del que habla es presentar las ideas con cierto disfraz ó disimulo.

8 Los *tropos* no pueden ser confundidos con las *figuras de pensamiento*, si se considera con la debida reflexion cuál es la órbita en que cada una de estas formas de expresión debe respectivamente girar.

Limitanse [los *tropos* por naturaleza, á la *sustitucion del significado de la palabra*; y las *figuras de pensamiento* á las ideas que pueden éstas expresar, sin cambiar ni alterar en lo más mínimo su verdadero significado. Con unas mismas palabras, cambiando sólo la inflexion de la voz, podemos expresar diferentes pensamientos, empleándolas en sentido natural, interrogativo ó admirativo, de cada uno de los cuales se deducen muy diversas intenciones.

9 En las *figuras de pensamiento* no se altera el sentido de la *palabra*, sino el de la *frase*. Cuando constan los *tropos* de más de una sola palabra ó se componen de mayor número de ellas, no hay suficiente razon para denominarlos así, pues, como

ya hemos dicho, si nos expresamos usando sólo de palabras tomadas en sentido metafórico, cometemos una *alegoria*; y en este caso dicha forma de expresión corresponde más bien á las figuras de *pensamiento* que á las de *lenguaje*, porque entonces las ideas se manifiestan embozadamente y bajo cierto disfraz ó disimulo.

Pasemos á tratar de las *figuras de pensamiento*, señaladas ya las diferencias que las separan de los *tropos*.

§ VI.

DE LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO.

I.

IDEA Y DIVISION DE LAS MISMAS.

1 Cifranse las *figuras de pensamiento* en las diversas formas, bajo las cuales puede éste ser presentado, sin variar absolutamente las palabras, según la inflexion de voz ó intencion con que sean pronunciadas. Dependen pues, de la traslacion del sentido moral de la *frase*, y no del de las *palabras*, de que se componen, lo cual llega á suceder hasta con algunos de los *tropos* en determinadas ocasiones, como vá en su lugar notado.

2 Siendo difícil clasificar con rigurosa exactitud las *figuras de pensamiento*, pues que varias de ellas han sido consideradas como *tropos* por algunos retóricos, juzgamos conveniente, en medio de los opuestos pareceres, clasificarlas conforme á su especial naturaleza.

3 Pueden, siguiendo esta ley superior, dividirse las *figuras de pensamiento* en cuatro diferentes clases:

1.^a Figuras para dar á conocer los objetos en sí mismos, tales como la *descripcion*, la *enumeracion* y la *amplificacion*.

2.^a Figuras para comunicar simples racioni-

nios, como la *antitesis*, la *concesion*, la *epifonema*, la *gradacion*, la *paradoja* y el *simil*.

3.^a Figuras para expresar las pasiones, así como la *obtestacion*, la *apóstrofe*, la *concesion*, la *correccion*, la *exclamacion*, la *imprecacion*, la *deprecacion*, la *hipérbole*, la *personificacion*, la *interrogacion* y la *histerologia*.

4.^a Figuras para presentar los pensamientos con cierto disfraz ó disimulo, cuales son: la *alegoria*, la *dubitacion*, el *dialogismo*, la *atenuacion*, la *perifrasis*, la *pretericion* y la *ironia*.

II.

PRIMERA CLASE.

1 Las figuras más propias del que raciocina ó discurre son: la *descripcion*, la *enumeracion* de partes y la *amplificacion*.

2 Consiste la *descripcion* en poner de relieve, con su propia forma y colorido, el objeto que se intenta dar á conocer, individualizando sus más características circunstancias. Melendez describe así, por ejemplo, el águila, en su oda *A las Artes*:

Como el ave de Jove que saliendo
Inexperta del nido, en la vacía
Region, desplegar osa
Las alas voladoras, no sabiendo
La fuerza que la guía;
Y ora vaga atrevida, ora medrosa,
Ora más orgullosa

Sobre las altas cumbres se levanta;
 Tronar siente á sus piés la nube oscura
 Y el rayo atronador, 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 el claro sol, le mira atento
 En su heróico ardimiento,
 Y con acentos graves
 Su triunfo engrandeciendo, se declara
 Reina del vago viento y de las aves.

3 *Enumeracion* es la sucesiva exposicion de las circunstancias que concurren en un objeto.

Recibe el nombre de *simple* y de *compuesta*. Ejemplo de la primera tenemos en este pasaje: «El lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes y la tranquilidad del espíritu, son parte á que las musas más estériles se muestren fecundas.»

Compuestas son todas aquellas enumeraciones en que á cada uno de los particulares se añade alguna circunstancia; por ejemplo: «Hechas pues estas prevenciones, no quiso don Quijote aguardar más tiempo á poner en efecto su pensamiento, apretándole á ello la falta que él pensaba hacía en este mundo su tardanza, segun eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer.»

4 *Aspira la amplificacion* á dar la mayor extension posible á las ideas, debiendo resultar de

ella la más viva y animada pintura de los objetos, de que hacemos referencia. Es, sin embargo, peligrosa, aún entre los poetas de primer orden, como sucede en la ya citada *Cancion á las ruinas de Itálica*, donde, pintando el poder del emperador Trajano, dice Rodrigo Caro:

Aquí nació aquel rayo de la guerra,
 Gran padre de la patria, honor de España,
 Pío, felice, triunfador Trajano,
 Ante quien muda se postró la tierra,
 Que vió del sol la cuna, y la que baña
 El mar tambien vencido gaditano.

Los dos últimos versos destruyen el efecto de la sublime pincelada que encierra el cuarto, limitando, por ampliarlo, el pensamiento.

III.

SEGUNDA CLASE.

1 *Antitesis* es la contraposición de unos pensamientos á otros, para que resalte más la idea que pretendemos principalmente expresar. Sirva de ejemplo este pasaje de Cervantes: «Yo velo, cuando tú duermes; yo lloro, cuando tú cantas; yo me desmayo de ayuno, cuando tú estás perezoso y desalentado de puro hartó.» Ó este otro del poeta sevillano Pedro de Quirós, todavía más sensible:

Oh, si tu voz cantase mi gemido!
 Oh, si gimiera mi dolor tu canto!

La *antitesis* debe usarse con grande moderacion y sobriedad.

2 La *concesion* consiste en cierta especie de momentáneo asentimiento á las opiniones de nuestros contrarios, al parecer con perjuicio nuestro; pero siempre con deliberado intento de rebatirlas. Ejemplo: «El oro, decís, alienta los ingenios: lo concedo; pero ¿cuántos corazones no corrompe antes?»

3 La *epifonema* se reduce á una exclamacion lanzada al final del período, cuando hay en el relato alguna cosa que nos produce admiracion. Ejemplo: «Cayó Rocinante, y fué rodando con su amo una buena pieza por el campo, y queriéndose levantar jamás pudo; ¡tal embarazo le causaban la lanza, la adarga, espuelas, celada y el peso de las antiguas armas!» (*Cervantes.*)

4 La *gradacion* no es otra cosa más que una serie de pensamientos, presentados de tal modo, que vayan en escala ascendente hasta la terminacion del período. De esta forma de expresion hemos dado un ejemplo al tratar de la *cláusula*.

5 Cométese la *paradoja* presentando reunidas en un objeto cualidades, que á primera vista parecen contradictorias. V. g.:

¿Qué vale el no tocado
 Tesoro, si corrompe el dulce sueño,
 Si estrecha el nudo dado,
 Si más entorva el ceño
 Y deja en su riqueza pobre al dueño?

6 El *simil* es la comparacion inmediata que hacemos del objeto pintado ó descrito con otro exis-

tente en la naturaleza, para poner de relieve los efectos del primero. Así sucede en este del inmortal Rioja:

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

IV.

TERCERA CLASE.

1 La *obstentacion* ó argumento *al imposible* se reduce á dar por seguro que han de efectuarse aquellas cosas, completamente preternaturales, antes que suceda lo que se predica del sugeto. V. g.:

Ante leves ergo pascentur in aetere cervi,
Ante pererratis amborum finibus exul,
Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tygrim
Quam nostro illius labetur pectore vultur.

2 Consiste la *apóstrofe* en dirigir la palabra á un objeto, sea ó no animado, ó bien á alguna persona ausente, ó muerta, como en este ejemplo de Calderon (*La vida es sueño*):

...Y pues sé
Que toda esta vida es sueño,
Idos, sombras, que fingis
Hoy á mis sentidos muertos
Cuerpo y voz, siendo verdad
Que ni teneis voz ni cuerpo.

3 Es la *conminacion* una terrible amenaza, que tiene por objeto disuadirnos de un propósito de-

terminado, cual puede verse en los siguientes versos del mismo Calderon (*El Alcalde de Zalamea*):

. À quien tocára,
Ni aún al soldado menor,
Sólo un pelo de la ropa,
Viven los Cielos, que yo
Le ahorcára! A quien se atreviera
À un átomo de mi honor,
Viven los Cielos tambien,
Que tambien le ahorcára yo!

4 La *correccion* se encamina á retractar lo que se ha dicho, á fin de decirlo mejor. Por ejemplo:

Traidores!... Mas ¿qué digo?... Castellanos,
Nobleza de este reino, ¿asi la diestra
Armais con tanto oprobio de la fama
Contra mi vida?...

(Ulloa, *La Raquel*.)

5 La *exclamacion* es un grito que lanzamos cuando nos hallamos poseidos de algun afecto ó pasion. Así Ciceron en la segunda *Catilinaria*:

O tempora! O mores! Senatus hoc intelligit; Consul videt; hic tamen vivit. Vivit. Immo verò etiam in Senatum venit, etc.

6 Empleamos la *imprecacion*, para expresar nuestro vehemente deseo de que acaezcan terribles males á alguna persona ó cosa. Por ejemplo:—«Yo creo, Sancho, que todo ese mal te viene de no ser armado caballero; porque tengo para mí que este licor no debe aprovechar á los que no lo son.—Si eso sabia vuesa merced, replicó Sancho, ¡mal haya

yo y toda mi parentela! ¿para qué consintió en que lo tomase? (*Cervantes*).

7 Es *deprecacion* el uso que hacemos de súplicas ó ruegos para conseguir alguna cosa determinada, como en este ejemplo:

Hoc nos primum metu, Caessar, per fidem, et constantiam, et clementiam tuam libera: ne residere in te ullam partem iracundia suspicemur, etc.

(Ciceron, *pro Deiotaro*).

8 La *hipérbole*, nacida de la mayor vehemencia de los afectos, consiste en atribuir á los objetos ó á los sentimientos mayor bulto y grandeza; pero de manera que no pierdan su naturaleza propia, y puedan ser quilatados en su justo valor por los oyentes ó lectores. Así en Herrera:

La arena se tornó sangriento lago:

La llanura, con muertos, aspereza.

9 La *personificación* tiene por objeto atribuir cualidades de séres animados y corpóreos, y particularmente del hombre, á séres inanimados ó incorpóreos. Ejemplo: «Dan voces contra mí las criaturas... La tierra dice: ¿Por qué te sustentó? El agua dice: ¿Por qué no te ahogó? El aire dice: ¿Por qué te doy huelgo? El fuego dice: ¿Por qué no te abrasó?» (*Fr. Luis de Granada*).

10 Puede la *personificación* ser de cuatro maneras:

1.^a Dando á séres inanimados y á virtudes ó vicios morales, cualidades que sólo corresponden á séres animados ó cosas corpóreas. V. g.: «*La codicia rompe el saco.*»

2.^a Introduciendo en la escena seres inanimados, haciéndolos conducirse en todo como si tuviesen vida. Tal vemos en este bellissimo ejemplo de Rioja:

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

3.^a Dirigiéndoles la palabra, como si nos pudieran entender. Por ejemplo:

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

4.^a Introduciéndolos obrando ó ejecutando alguna cosa. V. gr.:

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

11 La *reticencia* se efectúa, si el orador ó el poeta interrumpen su discurso, para pasar á otra cosa, dejando dicho lo bastante, á fin de que con facilidad se suponga lo que no quiso manifestar. Virgilio usa de una excelente reticencia, cuando en su libro I de la *Eneida* dice á los vientos:

439 Quos ego! Sed motos praestat componere fluctus...

12 Estriba la *interrogacion* en hablar preguntando, no para que nos contesten, sino para dar más fuerza al pensamiento, que pretendemos comunicar á los demás. Así en Calderon:

¿Yo en palacios suntuosos?
 ¿Yo entre telas y brocados?
 ¿Yo cercado de criados
 Tan lucidos y vistosos?
 ¿Yo despertar de dormir
 En lecho tan excelente? etc.

13 La *histerologia* se reduce á hablar de un modo trastocado, á consecuencia del exceso de passion, que agita al individuo; como en este pasaje de Virgilio:

Moriamur, et in media arma ruamus.

Ó en este otro castellano:

Moriré, y mi último aliento será por tí.

V.

CUARTA CLASE.

1 La *alegoria*, que, como hemos visto, se clasifica tambien entre los *tropos*, consistente en usar sólo de palabras tomadas en sentido metafórico; y corresponde á las *figuras de pensamiento*, cuando tiene por objeto presentar las ideas bajo cierta especie de disfraz ó disimulo, aunque en realidad la constituyan diversos *tropos*.

2 La *dubitacion* se verifica, cuando el orador se muestra perplejo acerca de lo que ha de hacer ó del partido que ha de tomar. Por ejemplo: «Al hablar de este misterio, no sé por dónde empiece, ni dónde acabe, qué tome, ni qué deje», etc. (*F. L. de Granada*).

Ó este del padre de la elocuencia romana:

Venio nunc ad istius, quem admodum ipse appellat studium, ut amici ejus morbum, insaniam, ut siculi latrocinium, ego quo nomine apellem nescio.

3 *Dialogismo* es la repeticion textual de un discurso que, para referencia, ponemos en boca de alguna persona; pero cuando ella misma habla, se denomina *soliloquio*. Sea ejemplo de lo primero: «Dijo el enemigo: los perseguiré, los aprisionaré, dividiré sus despojos, y mi alma se llenará de placer.» De lo segundo: «Mandaré mi espada, y mi mano les dará la muerte (*Exodo*).

4 La *atenuacion* consiste en rebajar artificialmente las buenas ó malas cualidades de un objeto. Si decimos, por ejemplo: *no te aborrezco*, podremos expresar en algunas ocasiones la idea de que amamos la persona á quien dirigimos la palabra.

5 La *perífrasis* ó *circunlocucion* se verifica, cuando no citamos un objeto por su propio nombre, sino que hacemos solamente referencia de las principales circunstancias que lo caracterizan y dan mejor á conocer. Dicha forma de expresion sirve para presentar el pensamiento con más elegancia y hasta con más energía y delicadeza, cual se evidencia en el siguiente ejemplo:

...La luna mueve
 La plateada rueda, y vá en pos della
 La luz dó el saber llueve,
 Y la graciosa estrella
 De amor, le sigue reluciente y bella.

6 Por medio de la *pretericion* fingimos que callamos una ó varias cosas, sobre las cuales insistimos con más fuerza. V. g.: «Paso en silencio sus desórdenes, sus vicios y su perversidad,» etc.

7 La *ironía* se emplea para zaherir, y consiste en manifestar lo contrario de lo que se piensa: por manera que si á un *ignorante* le llamamos *sábido*, habrá una ironía, y si á un hombre *mal formado* le apellidamos *elegante*, habrá tambien otra, por la razon indicada.

§ VII.

DEL ESTILO.

I.

IDEA DEL ESTILO.

1 Entendemos por *estilo*, en Retórica, el modo, ó manera particular y privativa, que cada individuo tiene de expresar sus pensamientos.

2 Constituyen no obstante el *estilo*: 1.º El carácter general, que á un escrito dan los pensamientos que contiene: 2.º Las formas especiales, de que se revisten: 3.º Las expresiones que los enuncian: 4.º El modo con que se hallan combinados en sus respectivas cláusulas.

3 El *lenguaje*, áun cuando es la expresion del pensamiento por medio de la palabra, no debe confundirse con el *estilo*: caracterizan al primero la *correccion* y la *propiedad*, y sus principales leyes son, por tanto, puramente gramaticales; son prenda esencial del segundo la *variedad* y la *riqueza* de pensamientos, sin los cuales importaria muy poco todo cuanto tuviese por objeto engalanarlo.

II.

CUALIDADES DEL ESTILO.

1 Las cualidades esenciales del *estilo* son: la

unidad, la *variedad*, la *armonia*, la *claridad*, la *sobriedad*, la *naturalidad* y la *adecuación*.

2 La *unidad del estilo* tiene por fundamento la misma unidad de concepción, que sólo puede lograrse en la producción artística, sometiendo todos los términos de expresión á la ley principal que en aquella domina. Es vicio contrario á la *unidad del estilo* el *humorismo*, que sin respetar esos cánones, superiores en toda obra de arte, altera y mezcla á capricho todos los tonos, llegando á adulterarlos y confundirlos.

3 La *variedad del estilo* estriba principalmente en la riqueza de los pensamientos; y se consigue haciendo uso prudente y adecuado de los tropos y figuras que prestan belleza, gracia y brillo á la expresión de los mismos.

Hay notable diferencia entre la *variedad* y la *desigualdad del estilo*; pues la *variedad* es ley suprema en toda buena composición, y la *desigualdad*, que consiste en la inconexión y semejanza de los pensamientos, es á todas luces intolerable y digna de la más severa censura.

4 La *armonia del estilo* es una de las virtudes de mayor aprecio en toda producción literaria, y como la *unidad* y la *variedad*, de tal forma inevitable, que sin ella no habría verdadera obra de arte. Es el lazo que liga en la manifestación de la forma los diferentes términos de la expresión con el tono general de la composición hablada ó escrita.

5 La *claridad del estilo* depende de la conformidad de los términos de expresión con la idea que representan.

6 Consiste la *sobriedad del estilo* en desechar

cuantas circunstancias no sean necesarias, para dar á conocer exactamente la idea que tratamos de emitir. Son vicios opuestos á la *sobriedad del estilo* la exuberancia y frondosidad, las cuales resultan de emplear mayor número de circunstancias que las indispensables para la íntegra expresión del pensamiento.

7 Depende la *naturalidad del estilo* de que parezca nacida la forma que revisten los pensamientos, de la esencia misma de las ideas que los originan.

8 De todas estas virtudes del *estilo* nace, por último, la *adecuación*, que es en suma la más perfecta conformidad entre el pensamiento y la forma que lo reviste.

III.

DIVISION DEL ESTILO.

1 El *estilo* es generalmente clasificado con los nombres de *llano*, *medio* y *elevado*, al cual se dá también título de *sublime*.

2 Llamaron los antiguos *estilo llano* al que, descargado de figuras y ornamentos, servia para los asuntos más sencillos y familiares; *medio* al que los admitia como elemento propio de su carácter, bien que no con exceso; *sublime* al que forzosamente los requería, engalanándose con todos ellos, y era empleado en las obras de mayor importancia.

3 Clasificaron también el *estilo*, según la me-

nor ó mayor fastuosidad y pompa de la dicción, al expresar los pensamientos; y en tal concepto lo denominaron *ático*, *ródio* y *asiático*.

4 Los atenienses economizaban deliberadamente las palabras y adornos del lenguaje; los ródios usaban de unas y otros con racional moderacion; y los asiáticos se distinguían por la difusión, la prodigalidad y áun la exuberancia de su estilo, empleando mayor número de voces, giros y adornos que los realmente necesarios, para expresar sus ideas.

Estas nociones tienen aplicación á las literaturas modernas, bien que no sin algunas ampliaciones.

VI.

VICIOS Y VIRTUDES DEL ESTILO.

1 Llevando el *estilo* diversas denominaciones, conforme á su varia naturaleza, puede adolecer de diferentes *vicios*, los cuales toman nombre de la principal condicion que los caracteriza. Designase, en consecuencia, con los nombres de *pesado*, *forzado*, *afectado*, *florido*, *vehemente*, etc., segun su particular fisonomía literaria.

2 Merece título de *pesado* el *estilo*, cuando hay en él demasiada insistencia: en probar, si el asunto es disertatorio; en explicar, si es descriptivo; y en convencer, si esto se intenta, humillando ó dudando de la capacidad del que lee ó escucha; y en fin, es *difuso* en lo didáctico, pues se opone al precepto de Horacio: *Quidquid praecipies, esto brevis*.

3 Es *forzado*, si se intenta dar á la dición una elevacion superior á la importancia del asunto.

4 El *afectado*, además de la falta de adecuacion entre la dición y el asunto, supone el exceso de amor propio del que habla ó escribe, lo cual ofende naturalmente al que lee ó escucha.

5 Si para expresarnos, hacemos uso de las galas del lenguaje, el *estilo* que resulta de esta bella forma de producirse, recibe el nombre de *florido*.

Este modo de hablar utiliza, y pone en contribucion todo lo que hay de más bello para engalanar la frase, aunque no sea con el constante afan que supone el *estilo* llamado por algunos *sublime* ó *magnífico*, que busca cuanto hay de más grandioso, para producir efecto.

6 Llámase *estilo vehemente* al que prescinde por completo de las formas, consistiendo toda su importancia en la concentracion de los pensamientos.

7 Damos nombre de *familiar*, al *estilo* que resulta de la franca y sencilla manera de expresarse, usada por las personas entre quienes existe alguna confianza; *vulgar* al modo de producirse por la generalidad de las clases populares, y *desaliñado*, á aquel en que se cometen graves descuidos ú omisiones en la estructura de las sentencias.

V.

OTROS CARACTÉRES DEL ESTILO.

1 Nacen de la forma especial de los escritos otros diversos *caractères del estilo*, por los cuales

recibe tambien diferentes denominaciones. Apellídase en efecto *cortado*, *periódico*, *conciso*, etc., conforme á la naturaleza del lenguaje empleado en el discurso.

2 Llamamos *cortado* al *estilo* cuando, para expresarnos, usamos de cláusulas breves. Esta manera de hablar es á veces la más á propósito para comunicar enérgicamente nuestros pensamientos, porque los concentra y desembaraza de circunstancias inútiles.

El inconveniente que ofrece con frecuencia este modo de producirse, consiste en la *falta de claridad*, que á menudo resulta del intencionado ahorro de palabras. Si se evita cuerdamente dicho escollo, esta forma de expresion lleva consigo las ventajas de la brevedad y de la energia.

3 El *estilo periódico* se presta ventajosamente á la armonía y sonoridad, de que suele carecer el *cortado*; pero degenera tambien no pocas veces en flojo y lánguido, y otras muchas en hueco y retumbante.

La cordura del escritor se cifra en evitar estos dos escollos ó vicios igualmente perjudiciales, cada cual por su concepto, segun dejamos indicado.

4 Depende la *concision del estilo* de que en la estructura de las cláusulas se prescinda de todas las palabras que no sean absolutamente necesarias para la completa enunciacion de la idea, que pretendemos comunicar al que lee ó escucha.

Hay notable diferencia entre la *concision* y la *precision* del *estilo*; y consiste en que la *precision* desecha todo lo innecesario en lo relativo á las ideas; y la *concision* emplea las ménos palabras posibles para expresar los pen-

samientos. Por lo dicho se conocerá desde luego que la *sobriedad* ó *precision* se refiere á las *ideas*, y la *concision* al *lenguaje*.

5 La *concision* produce la fuerza y la energía de *estilo*, á la manera que la fuerza física en los animales es el resultado de sus robustas y concentradas proporciones.

La *debilidad* y la *languidez*, que son los *vicios* opuestos á la *energía* de la frase, provienen de extenderse demasiado los que hablan, haciendo mérito de inútiles circunstancias que, embrollando el pensamiento principal, distraen al auditorio y hacen que se olvide de lo más esencial que debiera tener presente.

6 Diferéncianse grandemente el *estilo* y el *tono* dominante de la composicion ó discurso. El *estilo*, cual va dicho, es la forma peculiar á cada individuo para expresar sus ideas; mientras el *tono* dominante de la composicion, estriba en la índole de los pensamientos contenidos en el escrito y en la forma que les damos al enunciarlos.

Las reglas, producto de la observacion y del buen gusto, contribuyen mucho á la formacion de un buen estilo, aunque el arte por sí solo no sea suficiente para ello, si no cuenta con algun apoyo en las disposiciones naturales del orador ó del poeta, y en su esmerada aplicacion; el *estudio* y el *génio*, obrando con entera independenciamiento uno de otro, son dos cosas incompletas; pero que ambas se auxiliian y favorecen, cuando felizmente se adunan, pues que el *génio* se aprovecha del resultado de la experiencia, con que le brinda el *estudio*, y éste dirige á aquel en sus creaciones, evitando en tal forma su extravío.

NOCIONES ESPECIALES SOBRE LA POÉTICA.

§ 1.

DE LA POÉTICA EN GENERAL.

I.

LA POESÍA Y LA PROSA.

1 Hemos procurado hasta aquí exponer la doctrina de los elementos comunes á las letras. Desarrollándose el arte en la doble esfera del *sentimiento* y de la *razon*, es evidente que las obras literarias tienen ese doble carácter. En el primer caso se realizan por medio de un lenguaje preterlógico, á que damos el nombre de *poesía*: en el segundo por medio de un lenguaje severamente lógico, que se ha determinado con el título de *prosa*.

2 La *poesía* y la *prosa* dividen, pues, entre sí el imperio de las letras: á la *poesía* corresponden la *pasion* y el *sentimiento*: á la *prosa* el *raciocinio*. Lleva la primera á las regiones del *arte*, propiamente dicho: conduce la segunda á las de la *filosofía* y las de las *ciencias*, bien que sin renunciar por esto á su condicionalidad de arte.

3 De aquí se deduce que, siendo la *poesía* lenguaje de la pasión y del sentimiento, debe indubitablemente revestirse de formas de manifestación propias y adecuadas, para llenar las condiciones del arte. Y no otra cosa sucede con las producciones en *prosa*, según después manifestaremos.

Así nacieron la *Poética* y la *Oratoria*.

4 La *Poética* tiene á su cargo, no solamente la legislación relativa á los elementos artísticos, sino también la que se refiere á todas las producciones que de ellos se sirven. Trata en el primer concepto del *metro* y de la *rima* y de sus variadas combinaciones: discierne y fija en el segundo las reglas generales y particulares, á que cada producción se ajusta, enseñando á conocer igualmente las bellezas de forma, que á cada obra avaloran.

II.

IDEA DE LA MÉTRICA.

1 Consecuencia natural de estos principios es la existencia de la *métrica*, cuyas leyes difieren sustancialmente, conforme á las condiciones prosódicas de cada lengua.

2 Los griegos y romanos, que poseyeron idiomas altamente musicales, constituyeron el *metro* por medio de sílabas largas y breves, ordenadas en grupos, á que dieron el nombre de *pies*, los cuales componían el *verso*: careciendo los modernos de la cantidad en la sílaba, se han visto forzados á sustituir todo aquel artificio por medio del *acento*; y á

las armonías del *ritmo*, han sucedido las correspondencias de las *rimas*.

3 Tales, pues, la principal diferencia que existe entre la *métrica* latina y la *métrica* española.

4 El *metro*, designado generalmente con nombre de *verso*, es por tanto en *poética* una combinación silábica, compuesta de varias dicciones y sujeta á determinada limitación en el número.

5 Los elementos del *verso* ó *metro latino* son los siguientes: 1.º La *silaba*, que es *larga* ó *breve*, según su naturaleza ó posición. 2.º El *pié*, cuya distinción y clasificación dependen de la *cantidad* y el *número* de las *silabas*. 3.º El *número* ó *ritmo*, que determina la modulación especial de cada linaje de *metros*. 4.º El *acento*, que fija la flexión ó extensión de la voz en la recitación y el canto.

6 Debe advertirse respecto de la *cantidad silábica* y del *acento*, que no fueron entre los latinos semejantes, cual se ha supuesto por algunos. Consiste la primera en la duración del tiempo empleado en su pronunciación: estriba el segundo en el tono y particular movimiento de la voz, al ejecutar la recitación ó el canto.

III.

MÉTRICA LATINA.

1 *Medir* ó *escandir* versos latinos no es otra cosa que comprobar si se componen ó no del número de *piés* y *cesuras*, con la *distribución* de *silabas* y la *cantidad* convenientes.

2 Por *cesura* debe entenderse la sílaba que sobra de una palabra, despues de medido un *pié*. Este sobrante lo constituye por regla general una sílaba larga, por lo cual la han definido algunos, como pausa que se hace sobre una sílaba.

3 En la mensura de los versos es preciso atender á las variantes introducidas por elision, sinéresis y diéresis. La *elision* en sus dos formas (*sinalefa* y *elipsis*) consiste en suprimir para la mensura del verso una vocal ó diptongo, lo cual tiene efecto cuando se juntan dos vocales, en cuyo caso la segunda absorbe á la primera.

4 La lengua latina admite las licencias de quitar letras ó sílabas al principio, en el centro ó en el final de las palabras, y tambien la de aumentarlas en idénticos lugares. La última sílaba del verso no tiene cantidad fija en la lengua latina.

5 La cesura toma nombre del lugar en que se verifica: así se llama *brihemimeris*, si sigue en el primer pié; *penthemimeris*, si sigue al tercero; *enechemimeris*, si sigue al cuarto.

6 Los poemas latinos reciben tambien diferentes nombres, segun el número y clases de versos, de que se componen. Cuando tienen sólo un género de versos, se llaman *monócolos*; *dicolos* cuando constan de dos; *tricolos*, si de tres, y *tetrácolos*, si de cuatro. Si la estrofa se forma de dos versos, recibirán además el nombre de *distrofos*; *tristofos*, si de tres, y *tetrástofos*, si de cuatro. De modo que, si el poema es de dos clases de versos y cada estrofa se compone de cuatro, tomarán el nombre de *dicolotetrástofos*.

IV.

MENSURA DE LOS VERSOS LATINOS.

1 Los metros más generalmente conocidos en la poética latina, siguiendo el orden de su importancia y mayor número de piés, son: el *grande arquiloquio*, el *exámetro*, el *senario yámbico*, el *escazonte*, etc., etc.

2 El *grande arquiloquio* consta de siete piés, de los cuales los tres primeros son dáctilos ó espóndeos, el cuarto dáctilo y los tres últimos coreos, como en:

Solvitur—acris hi—ems gra—ta vice—veris et fa—voni.

3 El *exámetro* ó heróico se compone de seis piés, de los cuales los cuatro primeros pueden ser dáctilos ó espóndeos, el quinto dáctilo y el sexto espóndeo. V. g.:

Nos patri—ae fi—nes et—dulcia—linquimus—arva.

Los mencionadós versos se denominan *espondáicos*, cuando su quinto pié es espóndeo, lo cual sucede siempre que el poeta se vé obligado á expresar la magnitud ó gravedad de alguna cosa:

Chara de—um sobo—les mag—num Iovis—incre—mentum.

4 El *senario yámbico*, llamado tambien *trimetro*, consta de seis piés yambos, cuando es puro. V. g.:

Bea—tus il—le quid—procul—nego—tiis.

Estos versos admiten en sus piés impares dáctilos, espóndeos, y anapestos; y todos, exceptuando el sexto, pueden ser tribraquios, cual acredita el ejemplo siguiente:

Pavidum—que lepo—rem et ad—venam—laqueo—gruem.

5 Fórmase el verso *escazonte* con los mismos elementos que el *senario*; pero su sexto pié es espóndeo. Así:

Rex U—niver—si re—gios—fugit—cultus.

6 El grande *asclepiadeo* se compone de seis piés, á saber: un espóndeo, un dáctilo, un espóndeo, un anapesto y dos dáctilos, como en este:

Nullam—vare sa—cravi—te prius—severis—arborem.

El pequeño *asclepiadeo* consta de un espóndeo, un dáctilo, una cesura, y dos dáctilos. V. g.:

Mecae—nas ata—vis—edite—regibus.

7 En el *pentámetro* se cuentan cinco piés, distribuidos en la siguiente forma: los dos primeros dáctilos ó espóndeos, una cesura despues, dos dáctilos y otra cesura; mas como la indicada cesura recae sobre una sílaba larga, pueden escandirse estos versos, haciendo el tercer pié espóndeo y los dos últimos anapestos. V. g.:

Et jam—nulla do—mus—nulla vi—detur hu—mus.

Et jam—nulla do—mus nul—la vide—tur—húmus.

8 El verso *faleuco* ó *faleucio*, tiene asimismo cinco piés, de los cuales el primero espón-

deo, el segundo dáctilo, y los tres restantes troqueos:

Arces—turrige—ra su—perba—tectá.

9 El verso *sáffico* se forma también de cinco piés, siendo el primero coreo, el segundo espóndeo, el tercero dáctilo, y los dos últimos coreos. V. g.:

Jam sa—tis ter—ris nivis—atque—dirae.

Á esta clase de versos sigue generalmente un *adónico*, que se compone de un dáctilo y un espóndeo.

10 El verso *alcáico* consta de cuatro piés, con una cesura en medio, del modo siguiente: el primero espóndeo y algunas veces yambo; el segundo yambo, al cual sigue una cesura; y el tercero y el cuarto dáctilos. V. g.:

Quicum—que ter—rae—munure—vescimur.

Después de dos *alcáicos* vemos ordinariamente un verso, que en lugar de dos dáctilos tiene dos troqueos. Así por ejemplo:

Ena—vigan—da—sive—reges.

A los indicados, acompaña un cuarto verso, llamado *dactílico*, que consta de dos dáctilos y dos troqueos. V. g.:

Sive ino—pes eri—mus co—loni.

11 El verso *dimetro-yámbico*, se compone de cuatro piés, en los que el último es siempre yambo, y los tres primeros como los del *trimetro*

ó *senario*, de que hemos hablado anteriormente.

12 El verso *anapéstico-dímetro-acataléctico*, de que Séneca usa con mucha frecuencia en los coros de sus tragedias, consta de cuatro piés, de los cuales casi todos son dáctilos ó espóndeos, mezclados con anapestos, á excepcion de los piés pares, que nunca son dáctilos. El segundo pié debe terminar la dición, y es casi siempre espóndeo. V. g.:

Lugeat—aeter—magnus—que parens
Aeteris—alti—tellus—que ferax.

13 Constituyen el verso *glicónico* un espóndeo y dos dáctilos, segun demuestran los siguientes:

Tandem—regia—nobilis
Anti—qui genus—Inachi.

14 El verso *ferecracio* consta de tres piés, que son: un espóndeo, un dáctilo y un espóndeo. V. g.:

Quamvis—pontica—pinus.

15 El verso *adónico* se compone de un dáctilo y un espóndeo, tal como:

Terruit—urbem.

16 Los versos latinos, que tienen determinado el número de piés y de sílabas son: el dímetro yámbico; el trímetro puro; el grande asclepiadeo; el sáfico; el faleucio; el ferecracio y el adónico, así como cualesquiera otros, que no sufran alteracion en la estructura de los piés, de que se compongan. En los demás versos latinos, estas condiciones varían al arbitrio del poeta, quien puede emplear

piés de distinta naturaleza, según las circunstancias lo requieran, como puede observarse fácilmente en muchas composiciones clásicas.

V.

IDEA DE LA MÉTRICA ESPAÑOLA.

1 Reconocidos los elementos de la métrica latina, conviene estudiar los que constituyen el verso castellano. Son estos simplemente el *número de sílabas* y la oportuna colocación de los *acentos*.

2 El número de sílabas no se puede contar por el de vocales, cuando hay en las palabras diptongos y triptongos, y cuando se cometen *sinalefas*, ó cuando los versos terminan con voces agudas, ó esdrújulas. Los diptongos y triptongos se cuentan por una sola vocal.

3 Por *sinalefa*, ó concurso de vocal con vocal, se pierde siempre la última vocal de la palabra que antecede, no contándose las dos más que por una sola, como hemos observado al hablar de la *elision* en la métrica latina.

4 Las voces esdrújulas al fin del verso hacen que tenga éste una sílaba de más, así como las agudas una de ménos; porque siendo ley normal de la lengua española, para la determinación de los metros, el valor fónico de las palabras graves, sólo se cuenta en ellos el número de sílabas que piden aquellas para llenar su respectiva medida.

Las voces esdrújulas y agudas son por otra parte de tal naturaleza, que en las primeras desaparece al pronun-

ciarse la sílaba intermedia, mientras en las segundas tiene la última doble valor, prolongándose el sonido sobre ella. Esta ley es propia de la lengua, y se cumple asimismo, al final de los primeros hemistiquios de los versos, lo cual determina su fijeza, según después notaremos.

VI.

DIVERSOS METROS CASTELLANOS.

1 En la métrica castellana hay versos desde dos hasta catorce y diez y seis sílabas inclusive, si bien no todos han llegado á generalizarse, y tienen algunos solamente significacion histórica. Nos limitaremos por tanto á los más usuales, advirtiendo que ciertos metros, tales como los de nueve sílabas, nunca tuvieron, por sus escasas condiciones de armonía, suficiente número de cultivadores que los acreditasen en nuestro Parnaso.

2 Como ley general de la metrificación castellana, debe ante todo advertirse, que constanding nuestros versos de dos hemistiquios, los parisílabos se parten por hemistiquios de sílabas pares, y los imparisílabos por impares.

3 Así, los metros mayores de diez y seis, catorce y doce sílabas se dividen por hemistiquios de ocho, siete y seis; y los de diez, ocho y seis, por otros de cinco, cuatro y tres, siendo realmente los versos de dos sílabas hemistiquios de los de cuatro, si bien no puede cumplirse visiblemente esta ley, cuando se componen los últimos de voces trisílabas, y aún tetrasílabas.

4 Los metros imparisílabos, tales como los de

diez y siete, quince y trece, que sólo ofrecen ya interés histórico, se componen de hemistiquios de ocho y nueve sílabas los primeros, de siete y ocho los segundos, y de siete y seis los terceros, alternando á placer de los antiguos poetas.

5 Respecto de los endecasílabos se cumple esta regla general en la forma que despues veremos: en los de nueve, con un hemistiquio de cuatro y otro de cinco, y así de los restantes, bien que la division se hace ménos perceptible á medida que se aminoran las sílabas.

6 Los versos castellanos se clasifican pues, en dos grandes grupos. Llámanse los mayores *versos largos* ó de *arte mayor*, y fueron en lo antiguo designados con el nombre de *rimos de maestria mayor* ó de *gran maestria*: denominanse los menores *versos cortos* ó de *arte menor*, y fueron determinados tambien con el titulo de *rimos de arte* ó *maestria real*. El primer grupo abraza ahora desde los de diez sílabas inclusive en adelante, y el segundo todos los de que menor número se componen.

VII.

NOCIONES PARTICULARES SOBRE LOS METROS CASTELLANOS.

I.

Metros menores.

1 Comenzando por los metros menores, y teniendo en cuenta que el regulador de las mismas sílabas es siempre la voz grave, observaremos que los versos de dos tienen el acento en la primera,

reduciéndose por tanto á una sola sílaba, cuando la palabra es aguda. Así lo vemos en estos de Espronceda:

Léve

Bréve

Son

2 Llevan los de tres sílabas, por la misma razón, el acento en la segunda, y pueden, como vá indicado, ser considerados cual hemistiquios de los de seis, cual se observa en estos del mismo poeta:

Tal dulce
suspíra
la líra,
que hirió
en blándo
concénto
del viénto
la voz.

3 Los versos de cuatro sílabas deben tener acentuadas la primera y tercera, y son hemistiquios de los de ocho. Por ejemplo (*Zorrilla*):

Yá no bóta
De íra lléno,
Ní va agéno
Dé derróta
Desbocado,
Cómo máta
Qué arrebatá
Desbordado
Turbica.

4 Para que los de cinco sílabas sean buenos,

deben acentuarse en la primera de ellas. Estos versos sirven á veces para concluir las estrofas de los sáficos, imitados de los latinos. Por ejemplo estos de Cadalso:

Manto de estrellas el Olimpo cubra,
 Su gala oculten pájaros y flores,
 Delfico númen, y á tu luz suceda
Pálida noche.

5 En los versos de seis sílabas debe ir el acento en la segunda y quinta, si bien han pecado contra esta ley los más notables poetas. Así vemos en los siguientes de Francisco de la Torre:

En el valle, en donde
 Tu dolor te cela,
 Nadie te consuela,
 Nadie te responde.

6 Los versos de siete sílabas deben, por regla general, tener el acento en la segunda, la cuarta, y la sexta. Por ejemplo estos de Melendez:

Sin *é*sos lindos ojos,
 Sin *é*sa amable bóca,
 Que al mismo amor provóca.
 ¿Qué *dí*cha podré hallar?

7 El octosílabo es el verso más conocido y generalizado entre nosotros, y el que más ventajosamente sirve para el diálogo, y para el romance, propio y característico de nuestro Parnaso. Siendo varia la division de los hemistiquios en los versos octosílabos, no tienen determinada sílaba para el acento: sin embargo puede, como ley general, ase-

gurarse que carga éste más principalmente en las sílabas impares, cualquiera que sea la estructura de aquellos. Sirvan de ejemplo los siguientes de un poeta de nuestros días:

Por dos puertas diferentes
 Entran, piafando, en la liza,
 Los valientes campeones,
 Y en torno al palenque giran.
 Cabalgan ágiles potros,
 Que nacieran en la orilla
 Del Guadalquivir, y al viento
 En velocidad imitan... etc., etc.

8 Hemos indicado que en la lengua castellana son muy raros los versos de nueve sílabas, pues fuera de algunos ejemplos antiguos, las tentativas hechas para aclimatarlos, han sido tan poco felices, que no han podido contar con muchos imitadores. Mas para que, por medio de un ejemplo, se conozca su verdadera naturaleza, citaremos los siguientes versos de Iriarte, que consideramos muy eficaces para demostrar la verdad de nuestro aserto:

Si querer entender de todo
 Es ridícula pretension,
 Servir sólo para una cosa
 Suele ser falta no menor.

II.

Metros mayores.

1 Los versos de diez sílabas tienen dos hemistiquios de cinco, ó uno de cuatro y otro de seis, como en estos:

1.º

Día terrible, | día de espanto.
Lleno de gloria, | lleno de horror.

2.º

Á tí pues, oh | Señor! suplicamos
Que benigno | tus siervos acojas,
Á los mismos | que ya redimiste,
Derrramando | tu sangre preciosa.

2 El verso endecasílabo es de dos maneras:
propio é impropio ó sáfico.

Entiéndese por verso *propio endecasílabo* todo agrupamiento de voces castellanas en que se cuenten once sílabas y aparezca acentuada la sexta. Así en Garcilaso:

↓ El dulce lamentar | de dos pastores.

Ó en Herrera.

Cantemos al Señor | que en la llanura
Venció del ancho mar | al trace fiero, etc.

3 Es verso *sáfico ó impropio endecasílabo* toda combinación métrica de once sílabas en que aparezcan acentuadas la *cuarta* y la *octava*. Así dicen Villegas:

Huésped eterno | del Abril florido,

y el ya citado Cadalso:

+ Manto de estrellas | el Olimpo cubra, etc.

4 De aquí se deduce claramente: 1.º Que los versos *endecasílabos* tienen dos maneras de hemistiquios: los *propios* presentan uno de *siete sílabas* (y este miembro constituye el verdadero eptasílabo) y otro de *cuatro*: los *sáficos* uno de *cinco* y otro de *seis*, como comprobará fácilmente su respectivo exámen. 2.º Que el uso promiscuo ó maridaje que se establece entre los versos *propios* y los *eptasílabos*, y los *sáficos* y los de cinco ó *adónicos*, lejos de ser arbitrario, es altamente racional é hijo de su respectiva naturaleza.

5 Los metros de doce sílabas ó de cuatro caudencias se dividen en dos hemistiquios de seis, teniendo los acentos en las sílabas que ya hemos indicado al tratar de los versos de seis. Por ejemplo en Moratin:

Á vos, el apuesto, | cumplido garzon,
Asmándovos grato | la péñola mía,
Vos face homildosa | la su cortesía,
Con metros polidos, | vulgares en son.

6 Los versos de catorce sílabas tienen, cual vá indicado, dos hemistiquios de siete. Berceo escribe, por ejemplo:

En el nombre del Padre | que fizo toda cosa,
Et de don Ihesu-Chisto, | fijo de la Gloriosa... etc.

Estos versos, que tienen alta significacion histórica en la poesía española, habían caído en completo desuso, hasta que en nuestros días han logrado cierta manera de rehabilitacion, merced al movimiento histórico-crítico que ha llamado la atencion hácia los monumentos literarios de la edad media.

De los versos de quince y diez y seis sílabas no presentamos ejemplo, por juzgar su conocimiento más propio de un libro crítico-erudito que de un tratado elemental, simplemente didáctico.

VIII.

DE LAS RIMAS CASTELLANAS.

1 Expuesta la doctrina de la metrificación, así respecto de la *poética latina* como de la *española*, cúmplenos manifestar lo que debe entenderse por *rima* y cuáles son su *oficio* y su importancia en las literaturas modernas.

2 *Rima* es aquel ornato que aparece generalmente al final de los versos, y que alguna vez se muestra también en la terminación de sus primeros hemistiquios. En el Parnaso castellano es de dos maneras: *perfecta* é *imperfecta*.

3 Entiéndese por *rima perfecta*, apellidada vulgarmente *consonancia*, la completa identidad de las letras finales, en la dicción con que el verso termina, á contar desde la sílaba en que carga el acento. Es la *rima imperfecta* ó *asonancia*, ornamento exclusivo de la *poética española*, y consiste en la igualdad de las vocales de la dicción final, consideradas asimismo desde la sílaba en que el acento aparece.

4 Siguiendo las leyes prosódicas de la dicción castellana, hay en nuestro Parnaso tres especies de *rimas*, á saber: *grave*, *aguda* y *esdrújula*, como enseñan estos ejemplos:

De rimas graves (*Lope de Vega*):

Aquel que sin moverse, manda y mueve
 La máquina del Cielo artificiosa,
 Aquel á quien sería fácil cosa
 Hacer helar el sol y arder la nieve... etc.

De rimas agudas (*El marqués de Santillana*):

La mayor cuyta que aver
 Puede ningun amador
 Es membrarse del placer,
 En el tiempo del dolor... etc.

De rimas esdrújulas (*Iriarte*):

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

Las voces *mueve*, *nieve*, *artificiosa*, *cosa*, *aver*, *placer*, *amador*, *dolor*, *científicos*, *específicos*, *orgánica* y *botánica*, tienen correspondencia perfecta, y constituyen por tanto verdaderos consonantes.

5 La misma division admiten, por iguales razones, las *rimas imperfectas* ó *asonancias*, como prueban estos ejemplos:

De asonancias graves (*Góngora*):

A su cabaña los guía:
 Que el sol deja su horizonte,
 Y el humo de su cabaña
 Les vá sirviendo de norte.

De agudas (*Idem*):

Valientes son en las armas
 Los moros de Canastel;

Valentísimos son todos,
Y más que todos Hazen.

De esdrújulas (Breton de los Herreros en el romance titulado: *Lamentos de un Poeta*):

Reniego del astro pésimo,
Cuya influencia recóndita
Me aficionó á la poética,
Que ya maldice mi cólera.
Harto más valido hubiérame
Estudiar forenses fórmulas
Y henchir mi mente del fárrago
De jurisprudencia lóbrega... etc.

6 Debe advertirse que las rimas *graves* y *esdrújulas* se mezclan rara vez en los metros mayores, donde tienen también poco uso (principalmente en el endecasílabo) las *agudas*. Estas y las *graves* alternan con frecuencia en los versos de arte menor, enlazándose á veces con las *esdrújulas*, ya sean *perfectas*, ya *imperfectas*.

Los ejemplos abundan, sobre todo, en el Parnaso moderno.

§ II.

DE LAS COMBINACIONES MÉTRICAS ESPAÑOLAS.

I.

IDEA GENERAL DE LAS MISMAS.

1 Del uso de los *metros* y de las *rimas*, tales como los dejamos considerados, resultan naturalmente varias combinaciones ó *estrofas*, que constituyen la riqueza artística de la poesía española. Son las más generalmente conocidas, demás del *monorimo*, los *pareados*, los *tercetos*, los *cuartetos*, las *redondillas*, las *quintillas*, las *liras*, las *sextinas*, las *octavas reales*, la *octavilla*, la *estanza*, la *silva*, la *décima*, el *soneto*, la *seguidilla*, etc.

2 Las demás combinaciones son ya secundarias, y muchas dan claras pruebas de gusto decadente. El poeta es dueño, sin embargo, de multiplicarlas, según los fines que se proponga alcanzar en sus obras.

II.

NOCIONES ESPECIALES.

1 Entiéndese por *monorimo* la insistencia en una sola rima, ya perfecta, ya imperfecta, para

una misma composicion, lo cual es sólo característico de las poesías primitivas.

2 Fórmanse los *pareados* de dos versos, concertados entre sí del siguiente modo (*Cetina*):

Ojos claros, serenos,
Ya que así me mirais, miradme al menos.

Ó este (*Moreto*):

Vos teneis posesion, que es lo primero,
Y por princesa os tiene un reino entero.

Ó este:

Quien solo come su gallo,
Solo ensilla su caballo.

3 Consta el *terceto* de tres versos endecasílabos, los cuales conciertan en consonante el *primero* con el *tercero*, y el *segundo* con el *primero* del segundo terceto, que viene á ser el *cuarto*, etc., eslabonándose de igual forma en toda la composicion, como en estos de Breton de los Herreros:

Hay un jardin, cuyo apacible fresco
Puede ofrecer á tus ardores trégua,
Y tiene estanque y pabellon chinesco;
Pero dista lo ménos media legua
Y pasarla pedestre es necesario
Ó al duro trote de alquilada yegua. etc.

Toda composicion escrita en *tercetos* termina y se cierra con un *cuarteto* ó *cuatrino*.

4 Compónese el *cuarteto* de cuatro piés ó versos de arte mayor, ya sean de once, ya de doce, ó ya de catorce sílabas; y aparecen en ellos las rimas,

ó encadenadas, ó saltando del *primero* al *último* verso, de modo que resulten pareados entonces el *segundo* y el *tercero*.

Poco usuales los *cuartetos* de catorce sílabas, nos limitaremos á poner aquí algunos ejemplos de los restantes. De los de doce ofrecen dignos modelos las obras del ilustre Marqués de Santillana, leyéndose, con efecto, en su celebrada *Elegia* al Marqués de Villena:

Robadas avian | el Austro é Borea
 Á prados é selvas | las frondas é flores,
 Venciendo los fuegos | é grandes calores,
 É ya mitigada | la flama apolea, etc.

Ó este de la *Comedieta de Ponza*:

Forzada del sueño | la mi libertad,
 Diálogo triste | é fabla llorosa
 Firió mis orejas, | é tan pavorosa,
 Que sólo en pensarlo | me vence piedad.

De los de once bastará citar el siguiente de rimas cruzadas, debido á Espronceda:

De mágicos jardines rodeado,
 Se alza un rico salon, donde descansa
 El moro rey, cuando el fatal cuidado
 Y cortesano estrépito le cansa, etc.

Ó este de Argensola, en que las rimas van del primero al último verso, resultando en el centro los dos pareados:

Imágen espantosa de la muerte,
 Sueño cruel, no turbes más mi pecho,
 Mostrándome cortado el nudo estrecho,
 Consuelo sólo de mi adversa suerte.

Cuando el *cuatrino* ó *cuarteto* se compone de versos de arte menor, toma el nombre de *cuarteta* ó *redondilla*.

6 La *redondilla* es por tanto una combinación métrica de cuatro versos de arte menor, cuyas rimas guardan las mismas leyes que el *cuarteto*. Así se vé en esta:

Ven, muerte, tan escondida
Que no te sienta venir;
Porque el placer de morir
No me vuelva á dar la vida.

Ó en esta mucho más antigua:

El rey moro de Granada
Más quisiera la su fin:
La su seña muy presciada
Entrégola á don Ozmin, etc.

Lo mismo sucede con los demás metros menores.

7 La *quintilla* se compone, generalmente hablando, de cinco versos octosílabos, concertados en consonante el *primero* con el *tercero* y *cuarto* y el *segundo* con el *quinto*. Por ejemplo, esta de Gil Polo:

Ninfa hermosa, no te vea
Jugar con el mar horrendo;
Y aunque más placer te sea,
Huye del mar, Galatea,
Como estás de Licio huyendo.

Pueden también combinarse de otros varios modos, al arbitrio del poeta.

8 Es la *lira* una combinación de cuatro, cinco

ó seis versos epta y endecasílabos, cuyo movimiento se presta grandemente al vuelo de la poesía lírica en sus regiones más elevadas. Las rimas, como los metros, se cruzan y encadenan en ellas con tal variedad, que juzgamos hacer más perceptible la teoría de esta combinación con sólo ofrecer algunos ejemplos. De cuatro:

Si de ti me olvidare sólo un punto,
Dulce Solima nuestra,
Olvideme en la tierra todo junto;
Olvideme mi diestra.

De cinco:

Y hasta el sereno lago,
Que el límpido celaje fiel retrata,
Al sentir el halago
Del sol naciente, que las nieblas mata,
Roto el cristal, en ondas se desata.

De seis (*Duque de Rivas*):

Hondo mar espumoso,
Que de la luna la argentada planta
A besar presuroso
Subes, con ronco hervor que al orbe espanta,
Combatiendo tus olas
Las extendidas costas españolas: etc.

9 Alguna vez cuentan las *liras* hasta siete versos, exornados váriamente de las *rimas*; y otras aparecen éstas, aun dado sólo el número de piés aquí indicado, en los dos últimos versos, quedando libres los precedentes. Pero esto sucede con poca frecuencia.

10 La *sextina*, poco usada entre los poetas de Siglo de Oro, y hoy casi olvidada, es una combinacion de seis endecasílabos, que apareciendo escrita en verso libre, se halla en realidad más sujeta y encadenada que otra alguna de nuestro Parnaso; pues que prestando á las siguientes estrofas sus propias rimas, las repite, cruza y enlaza en toda la composicion con extraordinario artificio, produciendo el siguiente efecto sinóptico en las rimas (*Herrera*):

1 Tiempo.	2 Bosque.	3 Bétis.	4 Cisne.	5 Canto.	6 Hojas.
hojas.	tiempo.	bosque.	Bétis.	cisne.	canto.
Bétis.	cisne.	canto.	hojas.	tiempo.	bosque.
canto.	hojas.	tiempo.	bosque.	Bétis.	cisne.
cisne.	canto.	hojas.	tiempo.	bosque.	Bétis.
bosque.	Bétis.	cisne.	canto.	hojas.	tiempo.

Hay otro linaje de *sextinas*, más usuales y más aptas para la narracion y exposicion poéticas. Compónense de un *cuarteto* y dos versos *pareados*, como enseña el siguiente ejemplo del poeta judío Mosséh Pinto Delgado en su *Poema de Esther*:

Labrada plata enlosa el pavimento,
 Que bordado tapiz, cubriendo, ofende;
 Entre columnas sube el alto asiento
 Y en cielo de zafiros se suspende:
 En trono de marfil, con arte obradas,
 Varias se miran piedras engastadas.

11 Consta la *octava real*, que llevó en el siglo XVI el nombre de *estanza*, de ocho versos endecasílabos, apareciendo los seis primeros encadenados en sus rimas y los dos últimos *pareados*, en esta forma (*Zorrilla*):

¡Ven á mis manos, ven, arpa sonora!
 ¡Baja á mi mente, inspiracion cristiana,
 Y enciende en mi la llama creadora
 Que del aliento del Querub emana!
 ¡Lejos de mí la historia tentadora
 De ajena tierra y religion profana!
 ¡Mi voz, mi corazon, mi fantasia
 La gloria cantan de la patria mia!

Algunos críticos modernos han intentado ensayar esta combinacion asonantándola, lo cual le quita su índole y carácter.

12 Al lado de la *octava real* conviene dar á conocer la *octavilla*. Es ésta una combinacion de arte menor, en que suelen rimar entre sí los *segundos* y *terceros* versos de cada *cuarteta*, y el *cuarto* y el *octavo* en agudo, quedando sueltos, aunque no siempre, el *primero* y el *quinto*. Tal vemos en la siguiente de Espronceda:

La luna en el mar ríela,
 En la lona gime el viento,
 Y alza en blando movimiento
 Olas de plata y azul:
 Y vé el capitan pirata,
 Sentado alegre en la popa,
 Asia á un lado, al otro Europa
 Y allá á su frente Stambul.

13 La *estanza* ó *estancia* es combinacion propia de las *canciones reales*, de que adelante hablaremos. Compónese de un número indeterminado de versos endeca y eptasilabos, ordenados con entera uniformidad, y presentando siempre las rimas en

los mismos sitios. Sirva de ejemplo la siguiente de Garcilaso:

Si á la region desierta, inhabitable
 Por el hervor del sol demasiado
 Y sequedad de aquella arena ardiente,
 Ó á la que por el hielo congelado
 Y rigurosa nieve es intratable
 Del todo inhabitada de la gente,
 Por algun accidente
 Ó caso de fortuna desastrada
 Me fuédeses llevada,
 Y supiese que allá vuestra dureza
 Estaba en su crueza,
 Allá os iría á buscar, como perdido,
 Hasta morir á vuestros piés rendido.

14 Esta combinacion es inalterable en toda la composicion, en lo cual difiere de la *silva*, donde el poeta empleando las mismas especies de versos, dá á las estrofas el número que más le agrada, colocando de igual suerte las rimas, y aun dejando libres los versos que mejor le parecen al efecto. Así en Rioja:

Pura encendida rosa,
 Émula de la llama
 Que sale con el día,
 ¿Cómo naces tan llena de alegría,
 Si sabes que la edad, que te dá el cielo,
 Es apenas un breve y veloz vuelo,
 Y no valdrán las puntas de tu rama,
 Ni tu púrpura hermosa
 Á detener un punto
 La ejecucion del hado presurosa?... etc.

15 La *décima*, cuya invención se atribuye á Vicente Espinel, consta de diez versos octosílabos, combinados siempre de la misma manera. Para que sea buena, debe presentar en sus cuatro primeros versos un pensamiento completamente formulado; pero la idea total que encierra, no se desarrolla hasta los últimos versos, que expresan una sentencia epigramática. Los versos de la *décima* conciertan: el *primero* con el *cuarto* y el *quinto*; el *segundo* con el *tercero*; el *sexto* y *sétimo* con el *décimo*, y el *octavo* con el *noveno*. Tal vemos en esta de Calderon, tan conocida y citada:

Cuentan de un sábio, que un dia
 Tan pobre y mísero estaba,
 Que sólo se sustentaba
 De las yerbas que cogía.
 ¿Habrà otro, entre si decía,
 Más pobre y triste que yo?
 Y cuando el rostro volvió,
 Halló la respuesta, viendo
 Que iba otro sábio cogiendo
 Las yerbas que él arrojó.

16 El *soneto* es la más difícil y artificiosa de las combinaciones métricas castellanas. Consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos *cuartetos* y dos *tercetos*, dentro de los cuales debe desarrollarse un pensamiento completo, que termine con un rasgo de importancia. Sirva de ejemplo este de Argensola:

Imágen espantosa de la muerte,
 Sueño cruel, no turbes más mi pecho,
 Mostrándome cortado el nudo estrecho,

Consuelo sólo de mi adversa suerte.

Busca de algun tirano el muro fuerte,
De jaspe las paredes, de oro el techo;

Ó al rico avaro en el angosto lecho,
Haz que, temblando, con sudor despierte.

El uno vea el popular tumulto

Romper con fúria las herradas puertas,

Ó al sobornado siervo el hierro oculto:

El otro sus riquezas descubiertas

Con falsa llave, ó con violento insulto...;

Y déjale al Amor sus glorias ciertas.

17 La *seguidilla* consta de dos estrofas, ó grupos de versos de *siete* y *cinco silabas*, de los cuales los cuatro primeros forman la *copla*, y los tres restantes el *bordon* ó *estribillo*. Por ejemplo:

Pecho de amor herido

Tarde se alivia,

Si no dá los remedios

Quien dió la herida:

Que sus dolores,

En no viendo la causa,

Se hacen mayores.

III.

DEL VERSO SUELTO Y SUS COMBINACIONES.

1 Como demuestra el estudio hasta aquí realizado, no tiene el sistema métrico de griegos y latinos completa aplicacion á nuestra lengua, si bien reconozcamos en él los verdaderos orígenes del castellano, lo cual sucede tambien respecto de

las *rimas*. La prueba más eficaz de este aserto la ofrecen los estériles esfuerzos hechos una y otra vez, desde Villegas hasta nuestros días, para conseguirlo, y el poco éxito que han logrado y logran cuantos ensayos se hacen con el intento de proscribir las *rimas*, sustituyéndolas con el verso *suelto*, *libre ó blanco*, que de todas maneras se denomina.

2 El verso *libre ó suelto* puede emplearse indistintamente en todo género de composiciones poéticas. De notar es sin embargo, que se ha aplicado más comunmente á las *Odas*, escritas en versos *sáficos*. Así por ejemplo en la Oda *Al Céfito*, de Villegas:

Filis un tiempo mi dolor sabía;
 Filis un tiempo mi dolor lloraba:
 Quísome un tiempo, mas agora temo,
 Temó sus iras.

3 Digno es de tenerse también presente, que á veces ofrecen estos versos la rima en los hemistiquios, produciendo en sus finales el efecto de los metros *libres*, con la armonía intermedia de los *rimados*. Sirvan de modelo estos de Jovellanos:

Sobre las ondas que la grande armada
 Mecen humildes del monarca hispano,
 Y al rubio grano que derrama Vesta,
 Abre su seno.

4 Respecto del uso de este género de versos, añadiremos que cumple al poeta evitar muy cuidadosamente las asonancias finales, así como es también muy conveniente el esquivarlas en las com-

posiciones rimadas, lo cual descuidaron en demasía los vates de los siglos XVI y XVII.

Sobre estos puntos, sobre la necesidad de que los versos, cualesquiera que sean su estructura y medida, aparezcan libres en sus cadencias interiores de asonantes y consonantes, y sobre las demás reglas ya fijadas, así en orden á los *metros* y *rimas*, como á las combinaciones ó *estrofas* que de ellos puedan formarse, deberá todo profesor consultar con frecuencia los autores clásicos, ora latinos, ora castellanos, completando de este modo las teorías expuestas, cuya principal confirmación depende de la análisis y aún de la práctica del arte.

§ III.

DE LA POESÍA Y DE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS.

I.

IDEA DE LA POESÍA Y SU DIVISION.

1 Dados á conocer los elementos artísticos de la *poesía*, y expuesta la idea general de la misma, cúmplenos ya advertir que se divide en *lírica*, *épica*, *dramática* y *didáctica*.

2 La *poesía lírica*, así llamada del instrumento empleado por los griegos para el canto, puede considerarse como la manifestacion del sentimiento individual, en que sólo intervienen los afectos del poeta.

3 Son sin embargo multiplicadas las pasiones que revela, por lo cual admite en las producciones que caen bajo su imperio, la clasificacion siguiente:

La *Oda*; el *Himno*; la *Cancion*; la *Balada*; el *Villancico*; el *Madrigal*; el *Epitalamio*; el *Idilio*; la *Égloga*; la *Endecha*; la *Elegia*; el *Epigrama*; la *Sátira*; la *Letrilla*; el *Soneto*, etc.

4 La *poética* propiamente española, admite además, como forma *lírica* el *romance*, nombre que nace directamente de la combinacion métrica y rímica, de que este linaje de producciones se reviste, segun va arriba indicado.

II.

LA ODA.—ODA RELIGIOSA.

1 La *oda*, ó canto por excelencia, admite la division fundamental de *sagrada* y *profana*.

2 Es objeto de la primera el celebrar los altos beneficios que recibimos de Dios, así como su majestad y su grandeza. Nace, pues, de las primeras fuentes de la gratitud, y es en consecuencia un canto de amor y esperanza, elevado por nuestra pequeñez y flaqueza al Hacedor Supremo.

3 Distinguese esencialmente por la pureza y profundidad del sentimiento, y por la alteza y majestad de la entonacion, no ménos que por la sencillez de los pensamientos. Modelos bellisimos de este linaje de odas nos ofrecen los salmos y los himnos de la Iglesia: sírvanos, sin embargo, de ejemplo en castellano, la muy celebrada de Fray Luis de Leon *Á la Ascension del Señor*, que empieza:

Y dejas pastor santo

Tu grey en este valle, hondo, oscuro, etc.

4 Como se comprende fácilmente, la *Oda sagrada* es susceptible de todos los tonos de la poesía lírica, respondiendo ámpliamente á todos los sentimientos que excita en nuestra alma la idea de la religion. Cuándo es una *plegaria*, cuándo una *accion de gracias*, cuándo un *canto de victoria*. Los ejemplos abundan en nuestro Parnaso; y conocida ya la bellisima *plegaria* de Fr. Luis de Leon, que acabamos de citar, será bien recordar la *Oda Á la*

muerte de Jesús del celebrado Lista, la cual comienza:

¿Y eres tú el que, velando
La excelsa majestad, en nube ardiente
Fulminaste en Siná? Y el impío bando
Que eleva contra tí la osada frente,
¿Es el que oyó medroso
De tu rayo el estruendo fragoroso?

Ni es ménos digna de alabanza, como *canto de victoria*, la muy celebrada *A la batalla de Lepanto*, que designó Herrera con el título de *Cancion*, siguiendo la influencia y manera italianas:

Cantemos al Señor, que en la llanura
Venció del ancho mar al trace fiero, etc.

5 Debe advertirse, respecto de las formas artísticas de la *Oda sagrada*, que si bien se escribe generalmente en *liras*, conforme lo hicieron Fray Luis de Leon, San Juan de la Cruz, Malon de Chalde y otros, puede admitir tambien todo género de versos y combinaciones métricas, debiendo ser, sin embargo preferidos los metros mayores, y en especial el endecasílabo.

III.

ODA PROFANA.

1 La *Oda profana* se clasifica conforme al sentimiento que la inspira y al fin que el poeta se propone. Es por tanto, *erótica*, *heróica*, *festiva* ó *anacreóntica*, y *moral* ó *filosófica*.

2 El sentimiento que inspira la *Oda erótica*,

nace de la íntima y pura adhesión de uno y otro sexo, por lo cual se ha dicho con frecuencia que tiene este género de poesías por nùmen al amor.

3 Señálase la buena *Oda erótica* entre todos los cantos líricos, por la dulzura, pureza y castidad de los afectos, por la sencillez no artificiosa y elegancia de los pensamientos y por la graciosa y pintoresca entonación que la avalora. Pueden servir de ejemplo las muy celebradas y verdaderamente clásicas del bachiller Francisco de la Torre, y en especial la que empieza:

Sale de la sagrada
Cipro la soberana ninfa Flora,
Vestida y adornada
Del color de la Aurora,
Con que pinta la tierra, el cielo dora, etc.

4 Admite, como la *sagrada*, toda suerte de combinaciones métricas y rítmicas, si bien por su propia naturaleza parece acomodarse más á las *liras*, cual sucede en el ejemplo expuesto.

IV.

ODA HERÓICA.

1 Es la *Oda heróica* un verdadero canto guerrero. Tiene por fin ensalzar las virtudes bélicas, para que sirva el aplauso de estímulo, y las grandes acciones ó sacrificios hechos en aras del bien público, de modelo á lo presente y lo futuro. Su fuente es pues, el sentimiento patriótico: su nùmen el generoso amor de la patria.

2 Brilla la *Oda heroica* por el entusiasmo y el arrebatado de los sentimientos, por la grandeza y majestad de las imágenes, por la elevación de los pensamientos y la grandilocuencia del estilo.

3 Abarca muchas y variadas situaciones de la vida, y tiene verdadero valor en los momentos supremos de la sociedad. Así, girando en su propia esfera, ya es una arrebatada arenga, que arrastra al combate los guerreros; ya anuncia á un pueblo el triunfo de sus héroes; ya toma el triste acento del dolor, para augurar ó llorar un gran desastre, excitando siempre el sentimiento patriótico y concitando á sublimes acciones.

4 Entre los muchos ejemplos que podríamos traer aquí, nos limitaremos á citar las magníficas *Odas* de Herrera *Á D. Juan de Austria*, vencedor de la rebelion de las Alpujarras, y *Á la muerte de don Sebastian*, que pereció desdichadamente en la batalla de los cinco reyes, obras dignas, no ménos que la bellísima *Profecía del Tajo*, de ser tenidas siempre cual modelos de la verdadera *Oda heroica* en el Parnaso castellano.

5 Como persuade el exámen de estas celebradas producciones, es la *Oda heroica* susceptible de todas las formas artísticas, que no contradigan su índole y naturaleza.

V.

ODA ANACREÓNTICA.

1 Ménos elevada en los sentimientos que la animan, más sencilla y modesta en los pensamien-

tos que la enriquecen, y ménos apasionada de la grandiosidad de las formas que reviste, es la *Oda festiva* ó *anacreóntica* de menor importancia que las ya indicadas, si bien tiene algunos puntos de contacto con la *erótica*. Sus musas, siguiendo los modelos del Parnaso griego, son el *amor* y el *vino* (Cupido y Baco); pero* despertando sólo placeres pasajeros, y apareciendo casi siempre destinadas, esta clase de *odas*, á prestar momentánea y bulliosa alegría á los banquetes y festines.

2 Difiere por tanto su estructura de la que ofrecen las demás *odas*: intérprete de sentimientos fáciles y no profundos, revístese de formas sencillas y poco artificiosas, valiéndose siempre de los metros menores, entre los cuales da nuestro Parnaso la preferencia á los de cinco, seis y siete sílabas, y empleando á menudo las rimas imperfectas.

3 La *Oda anacreóntica*, cual derivacion inmediata de la literatura griega, sólo ha tenido imitadores entre los eruditos, y principalmente en las épocas de mayor influencia clásica. Introdújola en nuestra poesía Villegas, durante el siglo xvi: en el pasado y el presente la cultivaron con fortuna Melendez y Martinez de la Rosa.

VI.

ODA MORAL.

1 Tiene por objeto la *Oda moral* ó *filosófica* el elogio de la virtud y el vituperio del vicio.

2 El sentimiento que la inspira, no puede ser

más elevado; pero más pacífico y tranquilo que el de la *Oda herbica*, no há menester de su arrebató y entusiasmo, comunicando á este linaje de composiciones, entonacion más dulce y apacible, que halla natural correspondencia en sus formas artísticas.

3 El celebrado Horacio, entre los latinos, y el no ménos aplaudido Fray Luis de Leon, entre los españoles, nos ofrecen clarísimos ejemplos; el primero, pintando la seguridad con que vive el justo, decia:

Integer vitae scelerisque purus
Non aegret mauri iaculis nec arcu,
Nec venenatis gravida sagittis
Fusce pharetra, etc., etc.

El segundo exclama, al contemplar la tranquilidad del justo:

Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda, por donde han ido
Los pocos sábios que en el mundo han sido! etc.

4 La *Oda moral* admite varios metros, conforme al sentimiento de que el poeta se halla animado, al escribirla, si bien debe ser preferido el endecasílabo.

VII.

EL HIMNO.—LA CANCIÓN.

1 El *Himno*, vulgarmente confundido con la *Oda*, difiere de esta, no solamente en sus formas sino también en sus fines. No es, como la *Oda*, hijo

de un sentimiento individual; y revelando por el contrario, un sentimiento colectivo, no se limita, para expresarlo, á los medios de que aquella se vale.

Así, el poeta inspirado por el sentimiento que anima al pueblo, representado en el *coro*, y excitado por la voz de éste, responde á sus deseos y aspiraciones, desarrollando con su auxilio el pensamiento de su obra.

2 El *Himno* recorre casi todas las esferas del sentimiento, como la *Oda*. Es *religioso, heróico ó patriótico, amoroso ó erótico*, y en todos estos conceptos emplea las multiplicadas formas de la metrificación y de las rimas, gozando sin duda de mayor libertad que la misma *Oda*.

Á veces se prescinde en el *Himno* del *coro*; pero entonces se supone que canta, ó canta realmente, el pueblo entero, como sucede con los *himnos sagrados*.

3 Revela asimismo la *Cancion* propiamente dicha, un sentimiento colectivo. Apártase sin embargo del *Himno*, en que sólo interviene en ella el poeta, y en que, en su sentido más popular, es la expresión de un pensamiento breve, y muchas veces la censura de sucesos ó acciones que se refieren á la esfera de la moral ó de la política.

Los poetas eruditos han aplicado, sin embargo, esta denominación á las *Odas*, segun queda advertido, dividiéndolas en simples *Canciones* y *Canciones reales*. La *Cancion* es en este caso susceptible de todos los tonos, y reviste cuantas formas son propias de la *Oda*: cuando esta lleva el título de *Cancion real*, emplea únicamente las *estanzas*, ya en lugar oportuno mencionadas.

Esta doctrina, tanto respecto del *Himno* como de la

Cancion, tiene completa ilustracion en los ejemplos, una vez definida, y comprendida por el alumno.

VIII.

LA BALADA.—EL VILLANCICO.

1 Es la *Balada* una composicion breve y ligera, propia al mismo tiempo para el canto y el baile. Tomó su nombre del italiano *balata*, y ha sido en todos tiempos raramente cultivada en nuestro Parnaso. Interpretando un sentimiento alegre y pasajero, componíase en lo antiguo de tres estrofas, cuyo último verso á manera de *estribillo*, era igual en todas.

2 Los alemanes y los ingleses le dieron más profunda y melancólica fisonomía, haciéndola principalmente los primeros muy popular en su Parnaso, bien que despojándola del baile.

3 En esta forma es imitada en nuestros dias por los poetas castellanos, probando así que la *balada* fué siempre una composicion derivada en nuestra literatura.

4 El *Villancico* se acerca igualmente, por sus formas y su fin especial, ya al *Himno*, ya á la *Balada*. Como el *Himno*, es expresion de un sentimiento colectivo, y admite en su *estribillo*, que equivale al *coro*, la intervencion de otras personas, demás del poeta: como la *Balada*, se auxilia del canto y del baile. Destinados generalmente á celebrar la Natividad del Salvador, y puestos en boca de pastores,

son expresion de sentimientos sencillos, dulces y apacibles, expuestos siempre con extremada naturalidad.

5 Sus formas son varias, á placer del poeta; pero siempre se vale de los versos de arte menor, componiéndose las más veces de estrofas de cuatro, seis ú ocho versos, que constituyen el cuerpo del *Villancico*, y alternando con ellas, ó ingiriéndose en sus finales, el *bordon* ó *estribillo*.

6 Fué el *Villancico* grande y muy graciosamente cultivado por los poetas castellanos de fines del siglo xv y principios del xvi; si bien los aplicaron no sin acierto, á los asuntos amorosos. Sirva por todos de ejemplo aquel muy celebrado de Juan del Enzina, que empieza:

Estribillo. No te tardes, que me muero:

Carcelero,

No te tardes, que me muero!

Villancico. Apresura tu venida,

Porque no pierda la vida,

Que la fé no está perdida.

Carcelero,

No te tardes, que me muero! etc.

IX.

EL MADRIGAL.—EL EPITALAMIO.

1 Es el *Madrigal* una composicion breve, picante y graciosa, inspirada por un sentimiento delicado y apacible. Destinase en general á los asuntos amorosos, y se escribe con frecuencia en ver-

sos de siete y once sílabas, admitiendo en metro y rima aquellas combinaciones que más convienen á la naturaleza del pensamiento.

2 Escribiéronlos muy esmerados Cetina, Góngora y Quirós, y sobre los muy conocidos *Á los ojos*, debidos al primero, pueden presentarse, cual modelos, los que dedicaron los segundos *Á una dama presentándola unos jazmines* y *Á una tórtola*.

Aquel empieza:

De la florida falda,
Que hoy de perlas bordó la alba luciente,
Tejidos en guirnalda
Traslado estos jazmines á tu frente, etc.

Este:

Tórtola amante, que en el roble moras,
Endechando en arrullos quejas tantas, etc.

3 Es el *Epitalamio* obra más principal, y como anuncia su título, se destinó desde la antigüedad á celebrar las bodas.

4 Su tono es por tanto dulce y apacible, como que sólo debe anunciar prosperidad y ventura á los desposados.

5 Cantóse en los primeros dias del cristianismo en las basílicas por coros de vírgenes y de niños, naciendo de aquí el que se haya inclinado siempre á la forma dramática.

6 No son abundantes en nuestro Parnaso los buenos *Epitalamios*. Durante la segunda mitad del último siglo, y áun en el presente, se han escrito no obstante algunos dignos de ser tenidos cual

modelos. Don Leandro Fernandez de Moratin se distinguió en su cultivo.

X.

EL IDILIO.—LA ÉGLOGA.

1 Tiene el *Idilio* por objeto la pintura de la naturaleza y la descripción de los castos amores campestres. Son pues, sus caractéres principales, conforme á estas fuentes en que se inspira, la ternura de los sentimientos y la delicadeza de los ornatos.

2 Exige sin embargo el *Idilio* extremada sencillez y naturalidad, así en la expresion de los afectos como en la descripción de los objetos; y estas condiciones esenciales de su naturaleza, hacen muy difícil su cultivo.

3 Abundan poco los modelos de este género de composiciones en el Parnaso castellano; y en los *Idilios* que poseemos de nuestro Siglo de Oro, rara vez se guarda el tono propio, pecándose por la elevación excesiva de los sentimientos y por la exuberancia de las pinturas. Tal sucede, por ejemplo, en el que Herrera dedica á presentar al *Bétis quejándose de una ninfa ingrata*, y en el que tituló Pedro de Espinosa *Fábula del Genil*.

4 Hurtado de Mendoza nos dejó sin embargo un modelo digno de tenerse presente, en su *Idilio á la muerte de Adónis*, imitacion del parnaso griego.

5 Siendo el *Idilio* susceptible de variedad de

asuntos admite en su manifestacion diversos géneros de metros y de rimas.

6 La *Égloga*, tiene, como el *Idilio*, por inmediato objeto la naturaleza, pintando la felicidad de la vida del campo.

7 Desarrollase en cuadros apacibles, animados por la simpática figura de sencillos pastores, tales como la imaginacion los supone en el estado de la inocencia, propia de la primera edad del hombre.

8 Todo debe ser acomodado en la *Égloga* á las leyes de la sencillez y de la naturalidad; pero no á una tosca sencillez, ni á una naturalidad grosera, si ha de conservar el carácter de obra poética.

9 Dáñala por tanto, así un refinamiento, impropio de los campos, como una rusticidad repugnante. Del primer defecto adoleció alguna vez Garcilaso, príncipe de nuestros poetas bucólicos: del segundo es acusado, no sin razon, Balbuena, único que en facilidad, fluidez y riqueza puede compararsele.

10 La *Égloga*, como que tiene por objeto describir escenas de la vida campestre, se inclina á veces algun tanto á la forma *dramática*, valiéndose del *diálogo*. Otras guarda el poeta el mismo tono, sin introducir personajes extraños, y conservando por tanto las condiciones propiamente *liricas*.

11 Escríbese en variedad de metros, habiéndose empleado en ella todas las combinaciones de arte mayor por Garcilaso, la Torre y Balbuena. Alguna vez se ha usado tambien el verso suelto, como en la bella *Égloga Tirsi*, de Figueroa. Los más acabados modelos son las *Églogas* de Garcilaso.

XI.

LA ENDECHA.—LA ELEGÍA.

1 La *Endecha*, que algunos preceptistas han considerado solamente como combinacion métrica, revela siempre, como tal composicion, sentimientos tristes y dolorosos, bien que velados de tierna melancolía.

2 Fué un tiempo verdadero *canto fúnebre*. Hoy se consagra generalmente á interpretar situaciones ménos desconsoladoras de la vida, teniendo á veces aplicacion á cantar desgraciados amores.

3 Su entonacion es en consecuencia tierna y apacible, y se vale siempre de los versos de arte menor, principalmente de los de cinco, seis y siete sílabas.

4 Como ejemplo de estas composiciones que son abundantes en nuestro Parnaso, pueden citarse las del bachiller Francisco de la Torre y algunas de Lope de Vega.

5 Guarda la *Elegia* con la *Endecha* la misma relacion que la *Égloga* con el *Idilio*. Su objeto es lamentar sucesos tristes y desconsoladores, por lo cual le han apellidado algunos *canto del dolor*.

6 Más levantada, y susceptible de más profunda pasion que la *Endecha*, uo alcanza sin embargo el arrebato de la *Oda*, si bien necesita del bello desórden que á esta caracteriza, como que descansa principalmente en la *sinceridad y verdad* del sentimiento.

7 La dificultad de su cultivo consiste en evitar tanto la afectacion como la bajeza, huyendo igualmente de una elevacion excesiva y de una humildad insulsa. Entre uno y otro defecto de la *Elegia* es sin embargo preferible la *elevacion*, siempre que no ofenda directamente la *verdad*, lo cual sucede alguna vez en las *Elegias* del divino Herrera.

8 De lo dicho se deduce cuán grande es el error de los que han asentado que sólo era la *Elegia* un canto fúnebre.

9 Escríbese en todo linaje de metros y combinaciones. La más usual es no obstante la del *terceto*, que tiene ya en nuestro Parnaso cierta especie de consagracion para este género de producciones.

XII.

EL EPIGRAMA.—LA SÁTIRA.

1 Es el *Epigrama* una composicion poética breve, aguda, picante é incisiva, cuyo mayor mérito estriba en la espontaneidad de la idea y de la expresion que la reviste.

2 Su objeto principal es poner en ridículo un vicio ó defecto personal de un solo golpe y clavando rápidamente el aguijon, que á veces va empapado en hiel, y no pocas en acíbar.

3 Escríbese en variedad de metros; pero en el Parnaso castellano se apasiona comunmente de los de arte menor, en cuyo cultivo han sido los españoles por extremo afortunados.

4 Así, pocas naciones cuentan epigramáticos

más felices en las *sales* que España, mereciendo ser reputados cual modelos, con muy notables poetas de la edad media, Alcázar, Salina, Polo de Medina, Lope de Vega y otros.

5 Los antiguos dieron acepcion más lata á la voz *Epigráma*, conforme al significado literal de la misma.

6 La *Sátira* tiene por objeto, como el *Epigráma*, la persecucion de los vicios; pero nacida á vivir en más ancha esfera, ejerce su influjo sobre los vicios comunes de la sociedad, llenando en consecuencia uno de los más altos ministerios del arte.

7 Apasionada siempre de la virtud é irritada á menudo contra el vicio, es el tono de la *Sátira* ya grave, severo, enérgico y ardiente, ya festivo, alegre y burlador, empleando conforme á sus fines, ora el lenguaje elevado de la *Oda*, ora el melancólico de la *Elegía*, ora el cáustico y punzante del *Epigráma*.

8 Conforme á estos principios, admite gran variedad en sus formas artísticas, desde el verso *libre* hasta el encadenado *terceto*, combinacion que ha llegado á ser predilecta en el Parnaso castellano. Escribiéronlas con fortuna los Argensolas y Quevedo; en tiempos más recientes se distinguió en su cultivo el docto Jovellanos y en los nuestros, Breton de los Herreros.

XIII.

LA LETRILLA.—EL SONETO.

1 Es la *Letrilla* una de las producciones poéticas con mayor acierto cultivada en el Parnaso cas-

tellano. Ligera y graciosa en su pensamiento y en sus formas, excita generalmente afectos dulces y amorosos, si bien no pocas se inclina á las burlas y al sarcasmo.

2 De esta consideracion resulta que la *Letrilla* es de dos maneras: *erótica* y *satírica*. Como *erótica*, no admite pensamiento que no sea sencillo y delicado, ni expresion que no lleve el sello de la naturalidad, ni verso que no sea fácil y fluido. Como *satírica*, ostenta sobre todas estas condiciones, viveza, agudeza y cierta refinada malicia.

3 Tiene en el primer concepto notables puntos de contacto con la *Oda anacreóntica*: aseméjase en el segundo al *Epigrama*, de cuyo aguijon se arma en cada estrofa, si bien en su fin moral se acerca grandemente á la verdadera *Sátira*.

4 Como inevitable consecuencia de sus caracteres, se escribe siempre en versos de arte menor, prefiriendo los de seis, siete y ocho sílabas.—De *Letrillas amorosas* nos dejaron bellos modelos desde el siglo xv, el Marqués de Santillana; Enzina, Mendoza, Lope de Vega y Góngora: en las *satíricas* brillaron sobre todos Góngora y Quevedo.

5 El *Soneto*, que hemos dado ya á conocer como combinacion métrica y rímica, es una de las composiciones más difíciles de nuestra poética, observando algunos preceptistas que fué inventado por Apolo para martirio de los malos poetas. Préstase á todo linaje de sentimientos, y admite indistintamente todos los tonos.

6 Así, ya es religioso, ya erótico, ya heróico, ya elegíaco, ya epigramático, ya satírico, ya bur-

lesco, ya simplemente descriptivo, guardando siempre la misma estructura.—Á veces se muestra sin embargo exornado de cierta cola, que lleva el nombre de *estrambote*, como sucede en aquel famoso de Cervantes al *Tímulo de Felipe II en Sevilla*. Terminado con efecto, el segundo terceto, dice:

Y luego incontinenti
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése, y no hubo nada.

Aunque esta composición no tuvo origen en nuestro Parnaso, lo cual sucede también á otras muchas ya definidas, se distinguieron en su cultivo, después del Marqués de Santillana, Garcilaso, Mendoza, Figueroa, Herrera, Arguijo, Lope de Vega, Rioja, los Argensolas y otros ciento.

XIV.

DE LOS ROMANCES CASTELLANOS.

1 Como en su lugar expusimos, es la forma que lleva en la poética española título de *Romance*, susceptible, por su flexibilidad extremada, de todos los tonos, habiendo merecido que muchos preceptistas la designen como la verdadera forma lírica, propia del Parnaso español.

2 El *Romance*, considerado en su fondo, admite la clasificación de *religioso*, *heróico*, *erótico*, *satírico*, *burlesco* ó *jocoso*, etc.: estudiado en sus relaciones con los siglos en que fué cultivado, recibe los nombres de *histórico*, *caballeresco*, *morisco*, *pastoril*

y *vulgar*, segun han establecido nuestros primeros críticos.

3 En todos estos géneros luce la gracia, frescura y lozanía, la suavidad, dulzura y naturalidad que de antiguo le caracterizan; y siendo flor propia del suelo español, donde conserva aún la estimación popular de los primeros días, debe recomendarse su estudio y su cultivo á la juventud, que aspire el galardón de las musas pátrias.

4 Los grandes poetas dramáticos del siglo xvii se apoderaron tambien del *Romance* con abundante fruto, probando que se prestaba igualmente por su sencillez y facilidad, á las formas dramáticas. Lo mismo sucede en nuestros días.

Para conocer la índole y carácter especial de esta composición, ya narre, ya describa, ora pinte amores y celos, ora se ejercite en burlas y jácaras, deberá consultarse el *Romancero* del señor Duran, amplísima compilación de cuantos antes se habian formado.

Tanto al exponer la idea del *Romance*, como de las demás composiciones *líricas*, nos ha parecido oportuno indicar sólo las fuentes de los modelos, por dos razones muy poderosas: 1.^a Porque es por extremo conveniente que el profesor goce de una prudente libertad, al señalar los ejemplos de cada género. 2.^a Porque siendo nuestro propósito que no exceda nuestro libro de la esfera de un *prontuario*, fácil en todos conceptos para el manejo de los alumnos de *Retórica* y *Poética*, hubiera contraído este intento el excesivo acopio de materiales.

Debemos declarar aquí, que hemos omitido deliberadamente todas las formas líricas de decadencia, más propias de los copleros que de los verdaderos vates, y muy á propósito para malear el gusto de los jóvenes, á quienes sólo conviene aleccionar en el estudio de los buenos modelos. Asimismo hemos huido de dar plaza entre los diferentes géneros de composiciones poéticas á ciertas formas, que por ser novísimas en nuestro Parnaso, carecen todavía de la consagración, que dá el tiempo á las obras de arte.

§ IV.

DE LA POESÍA ÉPICA EN GENERAL.

I.

IDEA DEL POEMA ÉPICO.

1 Señalan los preceptistas como composicion más notable, grande, popular y difícil el *Poema épico*. Alimentándose de todos los elementos de vida que constituyen una verdadera nacionalidad, refleja poderosamente el estado de cultura de los pueblos que lo cultivan, y sólo cuando adquiere este supremo grado de perfeccion, merece el título de *Epopeya*.

2 Decimos que el *Poema épico* es por excelencia *popular*, porque sin vivir la vida de la nacion, cuyas glorias enaltece, sería una obra enteramente muerta y sin efecto en la civilizacion que la produce. Añadimos que se alimenta de todos los elementos de una verdadera nacionalidad, porque sin reflejar sus creencias, usos y costumbres, sería impotente para dar á conocer la época en que aquella nacionalidad se desarrolla, y para revelar sus principales tendencias y caractéres.

3 La forma expositiva del *Poema épico* es generalmente *narrativa*, aunque no se excluyen, y antes bien se consocian con ella la *lírica* y la *dramática*, apareciendo como una manifestacion intermedia que las enlaza en la historia de las formas artísticas.

4 La *Epopéya* es en consecuencia, la narración poética de un suceso histórico, grande é interesante, ya para un pueblo entero, ya para el género humano. Los asuntos que pueden servirle de objeto son principalmente los orígenes heróico-religiosos de las naciones; su establecimiento definitivo y su grandeza; sus luchas formidables, al constituirse ó al desarrollar su nacionalidad en contraposición con otros pueblos.

5 Estas superiores condiciones de la *Epopéya* dificultan por extremo su realización, habiendo muy pocos *poemas* que merezcan realmente el referido nombre.

6 Son las dificultades que presenta la ejecución de una *Epopéya* de diversa naturaleza, é insuperables en muchas ocasiones. Nacen unas del asunto, otras de la índole misma del escrito, y otras, finalmente, de la época en que se intenta dar cima á tan difícil empresa.

7 Debe el asunto de la *Epopéya* ser en extremo *fecundo y popular*; y ni tan reciente y conocido que el autor no pueda rodearlo de circunstancias extraordinarias, elevándole á las regiones verdaderamente poéticas, así como á los personajes que en él figuran en primera línea, ni tan olvidado ó desconocido que ya no le sea posible excitar por su medio interés, ni despertar entusiasmo alguno.

Épocas hay en la vida de los pueblos, que parecen de todo contrarias á la realización de la *Epopéya*, aumentándose las dificultades, que han sido siempre grandes, á medida que adelanta la civilización: hoy son aquellas, en el sentir de algunos distinguidos críticos, absolutamente insuperables.

II.

DE LA ACCION ÉPICA Y SUS EPISODIOS.

1 Entiéndese por *accion* en general, y por *accion épica* en particular, el desarrollo de un hecho principal, á que se unen y subordinan otros muchos secundarios, que reciben por tanto nombre de *episodios*.

2 Las cualidades principales de toda *accion*, y por consiguiente de la *épica*, son: la *unidad*, la *variedad* y la *armonia*.

3 Consiste la *unidad* de la *accion épica*, en que camine ésta con tal decision y franqueza hácia su natural y legítimo desarrollo, que cuantos obstáculos y dificultades opongan á su marcha las acciones secundarias ó *episodios*, sirvan en definitiva para afianzarla, cooperando en tal sentido á la realizacion de un *fin único* y determinado.

4 La *variedad* de la *accion épica* estriba en la diversidad de las acciones secundarias, de cuya oposicion, ya respecto á la *accion principal* ó ya á las mismas acciones secundarias entre sí, resulta la riqueza de las *situaciones*, cuidando, sin embargo, de que no se relajen en modo alguno los vínculos que encadenan unas acciones á otras y todas á la principal ó *épica*.

5 La *armonia* de la *accion épica* es como el lazo que ata y une entre sí la narracion principal con todas sus partes accesorias ó *episodios*, formando

de esta suerte un todo regular, capaz de llenar los altos fines de la creacion artistica.

6 De esta doctrina se deduce inmediatamente, que las acciones secundarias ó *episodios* deben estar perfectamente enlazados con la accion principal, naciendo de su propio fondo, y guardar proporcion con el conjunto de la obra.

7 No es realizable la *unidad* de la *accion épica*, sin que haya un *héroe* ó personaje principal, en quien descansen, digámoslo así, el desarrollo de los hechos, y en el cual se concentren y fijen las miradas de todos, subordinándosele cuantos individuos tomen parte en la *accion*, desde el principio hasta el fin de la obra.

III.

DIVISION DE LA ACCION ÉPICA.

1 Divídese la *accion épica*, como toda accion, en tres partes principales, á saber: *exposicion*, *nudo* y *desenlace*.

2 Tiene por objeto la *exposicion* el dar á conocer el asunto que el poeta se propone cantar, y empieza por medio de una *invocacion*, cuyo fin es impetrar el favor divino.

La *invocacion* revela desde luego la naturaleza del *Poema épico*, pidiendo el autor á la musa que le cuente las principales causas, que han dado lugar á los hechos, cuya historia va á narrar en el curso del *Poema*.

Puede la *invocacion* hacerse de dos maneras:

1.^a Comenzando con ella el *Poema*: 2.^a Enlazándola despues de principiado aquel, con los sucesos que se van refiriendo.

3 Entiéndese por *nudo* en toda *accion*, y por tanto en la *épica*, la complicacion de las situaciones y accidentes, de tal modo entrelazados ó tejidos, que parezca imposible llegar á fácil y natural solucion.

Por esto es la parte más difícil de la *accion*, y constituye el centro de la misma, de donde parten y á donde deben, digámoslo así, refluir todos los principales sucesos del *Poema*, requiriendo verdadera invencion é ingenio en el poeta.

4 Es el *desenlace* fin y término de la *accion*, y debe ser preparado por medios naturales, verosímiles y poéticamente probables.

Debe el *desenlace* de la *Epopéya* ser feliz en sentir de los más doctos preceptistas. ¿Qué efecto produciría, si no, un desenlace desgraciado tras largas y difíciles empresas, llevadas á cabo heroicamente y no sin luchar hasta con las fuerzas superiores de la naturaleza? Si lo que en este linaje de poemas se ensalza, realmente es el hecho capital, á cuya realizacion han contribuido los heroicos y sobrenaturales esfuerzos de una nacion entera, ¿cómo ha de convenir en efecto un éxito funesto á la glorificacion de una empresa, ya considerada como fecunda en importantísimas consecuencias?

Al exigir pues, los preceptistas que el desenlace de la *Epopéya* sea feliz, se han conformado sustancialmente con su índole especial y con su más íntima naturaleza, y los poemas en que no se cumpla esta ley, serán contrarios á la misma.

IV.

DESARROLLO DE LA ACCION ÉPICA.

1 Determinada ya la division de la *accion épica* y dada su grandeza, entiéndese que debe exceder la *accion* los términos ordinarios de la vida; por lo cual no pueden servir de fundamento á estas composiciones los hechos conocidos por la generalidad, que son fácilmente recordados y medidos.—Sentado este principio, cúmplenos observar que nacen de la misma naturaleza de los acontecimientos verdaderamente *épicos* los medios aptos para el desarrollo de la *accion*, elevándose el poeta á las esferas sobrenaturales, en que supone vivian los héroes, y llegando así á lo *maravilloso*.

2 Es por tanto lo *maravilloso* fuente de situaciones y de sentimientos *épicos*; y su aplicacion y ejercicio lo que se denomina con nombre de *máquina*.

3 Por *máquina* se entiende la intervencion de algun dios ó sér sobrenatural, de cuya poderosa mediacion depende inmediatamente el que sean dominadas ó vencidas las inmensas dificultades, que se oponen al logro del objeto, á que el *héroe* aspira.

Los poetas de la antigüedad clásica pusieron el Olimpo en contribucion, al trazar sus *Epopeyas*, distribuyendo las divinidades gentilicas en opuestos bandos, bien que subordinadas al inexorable *Destino*: los poetas cristianos, si no pueden ya emplear de igual suerte la mitología, cuentan en cambio con la intervencion de los *ángeles* y la aparicion de los *santos*, no siendo ménos fecunda fuente de lo

maravilloso los presentimientos y los sueños. La *Epopéya* moderna se ha valido tambien, y no sin fortuna, de los encantamientos, que pueblan el mundo de seres fantásticos, dando extraordinario brillo é interés á los sucesos, que constituyen la *accion épica*.

4 La *máquina* cumple al desarrollo natural de la *Epopéya*, porque esta vive principalmente en los tiempos primitivos de todos los pueblos.

V.

TÉRMINOS DE LA ACCION ÉPICA.

1 La *accion épica* debe consumarse en el tiempo necesario, para su natural desarrollo. Dáñanla en consecuencia, así la excesiva duracion, como la brevedad exagerada; pues que no será fácil en el primer caso poner en armonía los hechos, reduciéndolos á perfecta unidad, y faltará en el segundo espacio suficiente para desenvolver, como pide su naturaleza, el pensamiento capital de la *Epopéya*.

2 La *accion épica* puede tener entero desenvolvimiento en más de un lugar, si bien algunos preceptistas han intentado sujetarla á la ley de la *unidad*, que prescribe uno solo.

La naturaleza misma de la *Epopéya*, esencialmente narrativa, y la grandeza de su *accion*, que exige el concurso de dos ó más pueblos para desarrollarse, nos persuaden de que no es posible aspirar razonablemente al cumplimiento de esta pretendida ley de la *unidad de lugar*, respecto de este género de composiciones; y los numerosos ejem-

plos de los más grandes poetas, entre quienes hallamos al mismo Homero con su *Odisea*, nos convencen de que jamás ha sido respetada.

VI.

DE LOS CARACTÉRES EN LA EPOPEYA.

1 Dada la *accion épica*, importa advertir que no es posible desarrollarla, sin la creacion de los *caractéres*, de cuyo choque y natural contraposicion nacen las *situaciones épicas*.

2 Son condiciones esenciales de los *caractéres épicos* la *unidad* y la *variedad*.

3 Entiéndese por *unidad* de los *caractéres*, aquella consecuencia que guardan consigo mismos en cuanto hablan ó ejecutan, de tal manera, que haya siempre completo acuerdo entre sus palabras y sus acciones, no diciendo ni haciendo cosa alguna contraria á las principales dotes que se les atribuyen.

4 Consiste la *variedad* de los *caractéres* en que, obrando cada cual en su natural esfera, no hagan ni digan siempre lo mismo, obedeciendo por el contrario á las leyes de su temperamento especial, y llenando cumplidamente los diversos fines de la creacion artística.

5 Los *caractéres*, considerados en sí, son *generales* y *particulares*. Comprenden los primeros toda una clase ó categoría social: refiérense los segundos simplemente á los individuos. Son aquellos preferibles en todo caso, porque llevan consigo la idea de los verdaderos tipos.

6 No es lícito sin embargo al poeta épico falsi-

ficar ni aún alterar los caracteres propiamente históricos, sin manifiesta exposición de despojar al poema de su propia índole, pues que teniendo la *Epopéya* por fundamento la historia, no es posible su desarrollo, negando á los personajes, que han de ejecutar la *accion*, las dotes principales que los distinguieron en vida.

7 Siguiendo la naturaleza misma de la *accion épica*, debe predominar entre todos los caracteres del poema, el del héroe principal, al cual han de subordinarse, en valor y virtud, los demás personajes que en la referida *accion* intervienen. Pero no deben carecer estos de la perfeccion ó de la grandeza que los haga dignos del amor ó animadversion de los lectores, conforme el lugar que ocupan en la *Epopéya*, dado el fin moral de la misma.

VII.

DE LAS FORMAS DE LA EPOPEYA.

1 Dividieron los antiguos los *Poemas épicos* en *libros*, tal como nos enseñan Homero y Virgilio en sus inmortales creaciones: al nombre de *libros* han sustituido los modernos, no sin buen acuerdo, el título de *cantos*, sin alterar por esto sustancialmente aquella division primitiva.

2 Los antiguos, según testifica Horacio escribieron la *Epopéya* en versos *exámetros*, que recibieron también nombre de *heróicos*: los modernos, principalmente desde la época del *Renacimiento*,

han empleado en este género de obras los versos de once sílabas, á excepcion de los franceses, que usan el pentámetro ó *alejandrino*.

3 Aceptados los referidos versos endecasílabos para la *Epopéya* en el Parnaso castellano, se ha dado la preferencia, sobre toda otra combinacion métrica á la *octava real*, como tan llana amplia y rotunda, y tan susceptible de todos los tonos, giros y movimientos del ánimo.

4 Á pesar de esto, puede la *Epopéya* escribirse en otras combinaciones, tales como el *romance endecasilabo*, que ha tomado el título de *heróico*, y la *silva*, aptas una y otra forma para la narracion, y susceptibles de expresar todo género de sentimientos.

Algunos preceptistas admiten como doctrina la opinion de que puede tambien escribirse en prosa la *Epopéya*, y citan para comprobar su aserto *El Telémaco* y aun *El Quijote*; pero sobre no ser posible conceder el nombre de *Poemas épicos* á estas obras inmortales, debe tenerse en cuenta, que las formas artisticas son inherentes á toda creacion de arte, no debiendo en consecuencia despojarse á la verdadera *Epopéya* de esta condicion natural que la embellece.

5 El estudio de las formas artisticas de la *Epopéya* debe referirse respecto de la antigüedad á la *Iliada* y la *Odisea* entre los griegos, y á la *Eneida*, y acaso tambien al poema *De Bello Punico*, entre los latinos: respecto del Parnaso español, pueden citarse *Los Lusíadas* entre los portugueses y la *Araucana* entre los castellanos.

§ V.

POEMAS SECUNDARIOS.

I.

NOCION GENERAL DE LOS MISMOS.

1 Además de la verdadera *Epopeya* y de los *Poemas* meramente *históricos* que se le asemejan y aun hermanan en casi todas sus condiciones externas, existen otros *Poemas narrativos*, tales como el *heróico-cómico* ó burlesco, el *Cuento*, la *Leyenda*, etc.

2 Todos estos *Poemas*, como derivados de la *Epopeya*, reconocen las mismas leyes generales, así respecto de la *accion* como de los *episodios*, *caractéres* y *situaciones*, acomodándose igualmente á los preceptos relativos á las formas, de que se revisten.

II.

POEMA HERÓICO-CÓMICO.

1 Asientan en general los preceptistas, que es el *Poema heróico-cómico* ó *burlesco* como una parodia de la *Epopeya*, teniendo por objeto ridiculizar las cosas que ensalzaron los que escribieron verdaderos *Poemas épicos*. Pero esta doctrina no puede

admitirse, por no descansar en los verdaderos principios del arte.

2 El *Poema burlesco* tiene por el contrario legítima representación en todos los pueblos; y existiendo en parnasos que no han llegado á producir *Epopéyas*, es desde luego evidente que no ha nacido del deseo de parodiarlas.

3 Representa pues, el sentimiento de la *risa*, propio del hombre en todos tiempos, y reconoce sus fuentes en lo *cómico* y lo *ridículo*, que procuraremos definir, al tratar de la *poesía dramática*.

4 Las acciones torpes ó ridículas, los vicios que infestan la sociedad y hasta las ideas generosas, que no pueden tener realización sin ofensa del buen sentido, dan pues asunto al *Poema heróico-cómico* ó *burlesco*, el cual se apodera á veces de los seres irracionales, para desarrollar por su medio la idea que le sirve de base y fundamento.

5 La literatura clásica halló modelo de este género de poemas en el *Batrachomimachia*, atribuida á Homero: el Parnaso español lo tiene en la *Mosquea* de Villaviciosa, que es sin duda el más perfecto de los *Poemas burlescos* castellanos, y en la *Gatomaquia* de Lope de Vega, conocida con el nombre de Tomé de Burguillos.

6 El ejemplo de estos dos poemas, escritos, el primero en *octava rima* y en *silva* el segundo, manifiesta que tanto en su división como en sus formas artísticas, pueden seguir la ley de la *Epopéya*, á la cual se asemejan en el desarrollo de la *acción* y en la pintura de las costumbres y *caractéres*, según punto general vá indicado.

III.

EL CUENTO.—LA LEYENDA.

1 Perdiendo de vista su índole especial, han colocado algunos preceptistas el *Cuento* entre las composiciones líricas, al propio tiempo que reconocen que sus reglas son las mismas, guardada proporción, que las del *Poema épico*, así en cuanto al asunto como á las costumbres.

2 El *Cuento* es en efecto un *Poema*, que se somete á las leyes más generales de la *Epopeya*, respecto de su formas expositivas, punto principal á cuyo conocimiento se encamina la *Poética*.

3 Pero no tiene por fundamento una *accion* real y propiamente *histórica*, como el *Poema épico*, alimentándose de las narraciones *fantásticas* que viven generalmente en la memoria de los pueblos, punto capital en que difiere asimismo de la *Leyenda*.

4 Llevan en efecto título de *Leyendas*, aquellos *poemas narrativos*, que, teniendo por base un hecho *histórico*, ya fijado por la escritura, ya conservado sólo por la tradición oral, lo alteran ó desfiguran conforme á las preocupaciones y á las creencias populares.

En ellas es únicamente *histórica* la idea del suceso ó acontecimiento principal, en que la *accion* estriba: los accidentes y los medios de llevar á cabo la *accion* expresada, son ya invención del poeta.

5 Modelos de *Cuentos* y de *Leyendas* han dado al Parnaso de nuestros días Espronceda y Zorrilla:

de los primeros en *El Estudiante de Salamanca*; de las segundas en *A buen Juez mejor Testigo*, *Margarita la Tornera*, etc.

6 La *Leyenda* tiene también con frecuencia carácter esencialmente *histórico*, y retrata fielmente las costumbres de otros días, sin renunciar por eso á su propia naturaleza. Ejemplos abundantes de ello tenemos en los *Romances históricos* del ilustre duque de Rivas, los cuales son realidad otras tantas *Leyendas*.

7 De todo lo dicho, y teniendo muy presentes estos modelos, se deduce que así el *Cuento* como la *Leyenda*, admiten todo género de metros y de rimas, asociándolos como más conviene á la narración ó á la pintura de los *caractères*, en lo cual sólo puede dar ley el sentimiento artístico del poeta.

8 El *Cuento* y la *Leyenda* son clasificados bajo el título general de *novelas en verso*: conveniente es sin embargo advertir que ambos *poemas*, por serlo, gozan de mayor libertad que la *novela*, así respecto de su *accion* como de los *medios* empleados para desarrollarla.

§ VI.

POESÍA DRAMÁTICA.

I.

DEL DRAMA EN GENERAL.

1 La palabra *drama*, tomada en su acepción etimológica, quiere decir tanto como *marcha de una accion*. De aquí se ha derivado el que signifique también *la ejecucion de una accion humana*; pero como los que la llevan á cabo en la creacion artística no son los mismos personajes reales, sino otros que hacen sus veces, se llama *representacion*.

2 El fin más general de la *representacion dramática* estriba en producir cierta enseñanza indirecta, promoviendo el placer y recreo de los espectadores.

3 Entiéndese por *placer dramático* aquella satisfaccion que experimentamos, al ver reproducida una *accion humana*, por medio de la cual se ven anatematizados los vicios y ensalzadas las virtudes. Es en consecuencia el *placer dramático* un goce intelectual, noble, espontáneo y completamente desinteresado; y será tanto mayor, cuanto más perfecta sea la *representacion* que lo produce, despertando mayor interés en nosotros.

4 Refiérese el *interés dramático* ya á la *accion*, ya á los *personajes* que en ella intervienen. Nace

en el primer caso del instinto de la curiosidad que engendra en nosotros el deseo de conocer el fin y desenlace de la *fábula dramática*; proviene en el segundo de la simpatía que en nuestro corazón se despierta hácia los individuos que la realizan, como seres de nuestra misma naturaleza, y participes por tanto de nuestras debilidades y defectos.

5 En este doble interés estriba principalmente el éxito de toda *representación dramática*, siendo por consecuencia la única y suprema ley, á que todo poeta se halla indefectiblemente obligado.

6 Para lograr tan difícil resultado, conviene no perder nunca de vista que es ley de toda *representación dramática* la *verosimilitud*, ya material, ya moralmente considerada, sin la cual jamás será posible producir verdadera *ilusión* en el teatro.

7 Entiéndese por *verosimilitud material* la fidelidad en la pintura de los hechos y de las costumbres, de tal manera, que no pueda el poeta ser acusado de anacronismo ó de ignorancia, produciendo con su obra el efecto contrario al que se propuso, cuando eligió el tiempo, el país y la sociedad, en que la *acción* debía desarrollarse.

8 Consiste la *verosimilitud moral* en que el poeta presente los hechos tales como deben suceder, conforme á las leyes más generales de la naturaleza, para producir especialmente el efecto y la enseñanza que dejamos indicados.

9 Por *ilusión dramática* comprendemos aquel estado particular de arrobamiento en que nos hallamos, á vista de toda *representación*, que cumple perfectamente las leyes y condiciones expresadas.

Nada es en consecuencia más difícil de lograr que la verdadera *ilusion dramática*, constituyendo esta el mayor triunfo del poeta; y nada se malogra con mayor facilidad, bastando un simple accidente para desvanecerla y burlar las esperanzas mejor fundadas y más legítimas.

II.

CONDICION Y DESARROLLO DE LA ACCION DRAMÁTICA.

1 La *accion dramática*, como la *épica*, reconoce por atributos y leyes principales la *unidad*, la *variedad* y la *armonia*, teniendo entera aplicacion á la misma cuanto dejamos ya observado sobre estos tres puntos, en orden á la *Epopéya*.

2 Como ésta, tiene tambien *exposicion*, *nudo* y *desenlace*.

3 La *exposicion* equivale á la *introduccion* de la *Epopéya*; y en ella se anuncia é insinúa el argumento del *Drama*, dándose á conocer con sus propios caracteres y antecedentes los personajes que en la *accion* intervienen.

Los medios de realizar la *exposicion* han sido diferentes conforme al progresivo desarrollo del arte. Valiéronse primero los antiguos de la intervencion de los dioses ó de otros seres sobrenaturales: emplearon despues ciertos *personajes*, que anunciaban al público cuanto más directamente interesaba á la *representacion*, y usaron finalmente de *prólogos*, con los cuales se lograba el mismo objeto. En el teatro moderno, á contar desde el renacimiento de las letras, se han llenado los fines de la *exposicion*

con el auxilio de *confidentes*, á quienes se daba conocimiento de los hechos que precedían á la *accion*, llegándose á perfeccionar en nuestros días esta parte de la *representacion dramática*, que se enlaza estrechamente con lo restante del argumento, y que requiere por tanto grande habilidad é ingenio en el poeta.—La *exposicion*, siendo interesante y adecuada, constituye uno de los mayores méritos de toda produccion dramática.

4 Entiéndese por *nudo* el conjunto de inesperadas circunstancias que se oponen al natural desarrollo de la *accion dramática*, en tal manera que no sea fácil al espectador señalar su marcha progresiva, ni ménos determinar su término.

Pero no es arbitrario en el poeta el hacinar á su antojo los *incidentes*, pues todo lo que contribuye eficazmente al juego escénico, ayudando á desenvolver la *accion*, viene á servirle de embarazo, produciendo deformidad en lugar de belleza. Pide en consecuencia esta interesantísima parte de la obra dramática, suma discrecion y sobriedad en el poeta, á fin de no verse forzado á cortar inopinadamente lo que debe desatarse con naturalidad y holgura.

5 Llámase *desenlace* ó *solucion* el término racional de la *accion dramática*, dados los antecedentes y circunstancias que en la misma concurren.—Prepárase por medio de *incidentes* no esperados, capaces de producir un estado final y satisfactorio.

6 Á estos *incidentes* dan los preceptistas nombre de *peripecias*, designándolas como los principales resortes del arte dramático, cuyo empleo ofrece no pequeños obstáculos; porque si es en efecto difícil el complicar los sucesos de una manera natural y aceptable, no lo es ménos el darles

una solución que nazca de su propio fondo, sin romper los hilos que forman el tejido de la *acción*, ley superior en toda obra dramática.

III.

UNIDADES DRAMÁTICAS.

1 Las *unidades dramáticas* son tres: de *acción*, de *lugar* y de *tiempo*. Sobre su estricta observancia insisten algunos preceptistas, bien que sin razón suficiente, dado el ejemplo de los mismos poetas griegos y latinos, el cual invocan, para imponer esta regla, por extremo estrecha y restrictiva.

2 Dicho se está sin embargo, que la *unidad de acción*, tal como la hemos definido tratando de la *Epopéya*, es ley suprema de toda obra dramática, no pudiendo ésta en modo alguno realizarse, si aquella se adultera ó desnaturaliza. La principal *acción* debe pues ser siempre *una* en el *drama*, por más que la acaudalen, subordinándosele convenientemente, los *episodios* ó *acciones secundarias*.

3 Háse dado nombre de *unidad de lugar* á la no mutación del sitio donde la *acción dramática* se realiza; y á tal punto de restricción se ha llevado esta regla, que no solamente se ha exigido que el argumento se desarrolle en una ciudad, villa, palacio, etc., sino que se ha pretendido también que no haya cambio alguno decorativo.

Sin duda puede esta ley tener cumplimiento respecto de algunos asuntos dramáticos, considerado en general este difícil é importante género de poesía; pero es indu-

dable que aplicada sin discernimiento y en todo caso, haría imposible muchas veces el desarrollo de la *accion*, esterilizando al par las fuerzas del géneo.

4 Y lo mismo sucede respecto de la *unidad de tiempo*. Los más exigentes preceptistas quieren que no haya de pasar el espacio en que la *accion* llega á su *desentlace*, del breve término de veinticuatro horas, dando sólo en este caso por cumplida la regla que prescribe la *unidad de tiempo*.

Mas como hay muchas y muy importantes *acciones dramáticas*, que no pueden encerrarse por su propia índole en tan estrecho círculo, sería contradecir las leyes de la *verosimilitud*, ya explicadas, el obstinarse en imponer fatalmente una regla que no halla justificación ni en la naturaleza, ni en las mismas obras del arte, de que se ha intentado deducirla.

5 Es conveniente reconocer como inevitable consecuencia de estas observaciones, en orden á las tres *unidades*: 1.º Que la de *accion* tiene su fundamento en la misma naturaleza de toda producción sea ó no dramática, siendo por tanto imprescindible su observancia. 2.º Que si bien debe recomendarse el cumplimiento de las de *lugar* y de *tiempo*, no es lícito forzar al poeta á que subordine toda *accion dramática* á esta exclusiva prescripción, con ofensa de la verdad y menoscabo de la belleza, á cuyo logro principalmente aspira.

6 Debe, pues, concedérsele el uso de una prudente libertad, que así le preserve de los despropósitos lamentados por los preceptistas, respecto de ambas *unidades*, como de los estériles esfuerzos hechos por muchos autores para dar vida é interés

á sus producciones, mientras las despojaban de toda espontaneidad y lozanía, encerrándolas en estrecho círculo de hierro.

IV.

DE LOS CARACTÉRES Y SITUACIONES DRAMÁTICAS.

1 Cuanto dijimos sobre los *caractères*, al tratar de la *poesía épica*, puede repetirse aquí respecto de la *dramática*. No es posible concebir los *caractères* que en la representación dramática figuran, sin comprender su *unidad* y su *variedad* en los términos en dicho lugar expresados.

2 Así como en toda *Épopeya* hay un *héroe* principal, que personifica el pensamiento fundamental de la misma, así también en toda obra *dramática* debe existir un *personaje*, en quien encarne, por decirlo así, su idea generadora.

3 Recibe este personaje nombre de *protagonista*, y á él se asocian y subordinan los demás, que son necesarios para el desarrollo de la *acción*; pero en tal manera, que no queden anulados, ni menos pierdan su originalidad y consecuencia.

4 Nace de la *variedad* de los *caractères* el verdadero juego de la *pasión dramática*, y de éste las *situaciones* que llevan el mismo nombre: por manera que siendo resultado la estructura de todo *Drama*, cualquiera que sea su naturaleza, del conjunto ordenado de las *situaciones*, y no pudiendo existir estas sin el choque de los *caractères*, es evidente que no puede ser mayor la importancia de

estos ni de su *variedad*, en la poesía dramática.

5 Esta misma importancia autoriza grandemente la doctrina que expusimos al tratar de la *Epopéya*, respecto de la preferencia que merecen los *caractères generales* sobre los *particulares*. El poeta dramático debe siempre pintar verdaderos *tipos*: huyendo de presentar retratos, cuyo interés sea pasajero y limitado, idealiza lo mismo las pasiones que los vicios; pero no para hacerlos amables, sino para exponer el doloroso efecto de los extravíos de las primeras y los peligros de los segundos.

V.

DE LAS FORMAS DEL DRAMA.

1 La *accion dramática* se divide en varias partes, que reciben el nombre de *actos*.

2 Algunos preceptistas han pretendido determinar, como regla obligatoria, cierto número de *actos* para todo género de representaciones dramáticas: otros han reconocido que no es posible fijar el indicado número, sirviendo únicamente de norma, para la buena division, la naturaleza misma de la *accion* que ha de desarrollarse en el *drama*.

3 Dedúcese de esta racional doctrina que los *actos* deben ser en toda representacion tantos cuantos esta necesitáre para su más perfecta distribucion, estableciendo aquellos intervalos que la *verosimilitud* exija. La division más regular y generalizada es la de tres ó cinco.

4 Algunos poetas modernos han sustituido al

de *actos* el nombre de *cuadros*; pero en sustancia no hay diferencia entre unos y otros: los *cuadros* suelen ser no obstante más breves.

5 Dividense á su vez los *actos* en *escenas*. Entiéndese por *escena* aquella parte del *acto*, en que se aumenta ó disminuye el número de personajes que en la *accion* intervienen, segun pide su natural desarrollo.

6 Esta division de *escenas* aparece por consecuencia en extremo difícil, pues que no es lícito que los personajes aparezcan ó desaparezcan sin motivo: ni puede tampoco consentirse que falten entre ellas el enlace y trabazon convenientes, para que por una parte constituyan un todo regular, y aumenten por la otra el interés de la *accion dramática*.

7 Considerado el conjunto de *actos* y de *escenas*, es conveniente que en el primer *acto* se haga la *exposicion* del asunto, dando ya á conocer los *carácterés* y excitando la curiosidad de los espectadores, mientras en los restantes, hasta el último debe irse tejiendo el *nudo*, reservándose para aquel y la escena final el *desenlace*.

8 El *Drama*, generalmente hablando, se escribe en *verso* con gran variedad de metros, conforme á su distinta naturaleza. Alguna vez admite tambien la *prosa*; pero no con entero fundamento artístico, pues como tal creacion, debe tener en todos conceptos sus formas adecuadas.

§ VII.

DIVERSAS ESPECIES DEL DRAMA.

1 El *Drama* se divide principalmente en *Tragedia*, *Comedia* y *Drama*, propiamente dicho.

2 Conócense además como obras dramáticas, el *Melodrama* ó la *Ópera*, que se divide en *heróica* y *bufa*, la *Zarzuela*, el *Entremés*, el *Sainete*, la *Tonadilla*, la *Mogiganga*, etc.

3 La *Tragedia* y la *Comedia* fueron cultivadas por la antigüedad clásica: el *Drama* pertenece á los tiempos modernos; y lo mismo puede decirse del *Melodrama*, la *Zarzuela*, etc.

I.

DE LA TRAGEDIA Y DE LA ACCION TRÁGICA.

1 Es la *Tragedia* una composicion dramática que tomando por instrumento el ódio ó la simpatía, tiene por objeto despertar en los espectadores la admiracion de los grandes hechos ó infortunios de los héroes.

2 Por esto ha sido definida con frecuencia como «representacion de una accion heróica y patética, propia para excitar el terror y la compasion en los espectadores.»

3 Háse llamado *heróica* la *accion trágica*, aten-

diendo á su objeto no vulgar, y á la intervencion de príncipes, reyes y héroes en su desarrollo: apellídasele *patética*, porque despertando en los espectadores vivamente el sentimiento de la compasion, llega á identificarlos con los personajes que sufren ó padecen, creciendo el expresado sentimiento á medida del peligro, y manteniendo suspensa el alma hasta el momento final ó *desentace*.

4 De aquí se deduce inmediatamente la necesidad de que la imitacion *trágica* se acerque á la verdad en tal manera que los espectadores adquieran completa *ilusion*, olvidando que es fingida la *accion* que á su vista se desenvuelve, y que lo son igualmente los personajes que la ejecutan.

5 Dadas las leyes generales de toda *accion dramática*, no hay para qué repetir que no puede concebirse la *accion trágica* sin la *unidad*, así como no podria tampoco desarrollarse sin el auxilio de los oportunos *episodios* ó *incidentes*, que constituyendo su *variedad*, dificulten su marcha, retarden convenientemente y hagan dudoso el éxito final, y mantengan vivo el interés en el ánimo de los espectadores.

6 Lícito es sin embargo advertir que entre todas las *acciones dramáticas* debe ser la *trágica* la más sencilla y ménos cargada de *episodios*, considerada su especial naturaleza.

7 La misma sencillez de la *accion trágica* impone al poeta el deber de *guardar* en su ejecucion más estrictamente que en otra obra dramática las unidades de *lugar* y de *tiempo*.

II.

DE LOS CARÁCTERES Y SITUACIONES TRÁGICAS.

1 Sentado que debe ser la *accion trágica* tan sencilla como consienta su más perfecto desarrollo, cúmplenos añadir que esa misma sencillez pide no solamente mayor variedad en los *caractères*, sino tambien mayor exactitud y consecuencia en la pintura de los mismos, á fin de que sean mayores y más decisivos el choque y mútua contraposicion entre ellos.

2 Si careciesen los personajes *trágicos*, cada cual de su carácter propio; si todos aparecieran animados de los mismos deseos é intereses, sería de todo punto imposible el juego de la *pasion*, é inverosímil toda *catástrofe*.

3 Ni fuera tampoco hacedero al poeta imaginar situaciones verdaderamente *trágicas*; porque no siendo otra cosa las *situaciones* que el resultado contradictorio de los *caractères*, en vano sería esperar de personajes, dotados de igual temperamento y atentos á unos mismos fines, el que se contradijeran mútuamente hasta producir la verdadera *situacion trágica*.

4 La *variedad* de los *caractères* entre sí y la *unidad* y consecuencia consigo mismos, si son reglas generales para todo género de obras dramáticas, lo son por excelencia respecto de la *tragedia*.

5 Sólo así será posible que las *situaciones trágicas* merezcan título y estimacion de tales, y que el

interés que la *accion* produzca, vaya en aumento de situacion en situacion hasta el *desenlace*.

6 Algunos preceptistas proponen la cuestion de si esta *situacion* final puede ser *feliz*: los más se deciden por la negativa; pero no faltan ejemplos que persuadan que alguna vez puede ser lícito al poeta prescindir de que sea la catástrofe sangrienta.

III.

DE LAS FORMAS DE LA TRAGEDIA.

1 Dicho se está que la *Tragedia* se divide, como toda obra dramática, en *actos* y *escenas*.

Representada en la antigüedad, sin variacion alguna en el escenario, llenábanse los entreactos por medio de *coros*, los cuales tenian verdadera importancia literaria. El poeta suplía con ellos el tiempo intermedio de la *accion*, informando á los espectadores de lo que sucedia en aquel espacio, y áun anunciando á veces lo que debia acontecer en lo futuro.

2 En los tiempos modernos reconoce en esta parte la ley común á toda representacion dramática.

3 La *Tragedia* pide estilo levantado y digno, propio de los altos personajes que en ella intervienen, y de los sentimientos de que estos han de aparecer animados; pero en ninguna parte asientan mejor la *naturalidad* y la *sencillez*, prendas siempre estimables, y más todavía, cuando sólo deben hablar las grandes pasiones.

4 Por las mismas causas exige la *Tragedia* que la metrificación que la exorna sea verdaderamente

heróica: los antiguos la escribieron por lo general en *versos exámetros*; los poetas castellanos han empleado con frecuencia los *endecasílabos*, combinándolos de varias suertes, é inclinándose, sobre todo en los últimos tiempos, á las *rimas imperfectas*.

5 Entre los griegos pueden presentarse como principales modelos las *Tragedias* de Sóphocles y Eurípides: de los latinos, aunque hicieron muchos esfuerzos para cultivar este género, sólo han llegado á nosotros íntegras las de Séneca: de los poetas castellanos pueden recomendarse principalmente las debidas á Cienfuegos y Huerta en el pasado siglo.

§ VIII.

DE LA COMEDIA.

I.

IDEA GENERAL DE LA COMEDIA.

1 Así como de la *Tragedia* puede decirse que pertenece al reino del *dolor*, viviendo principalmente del *llanto*, así tambien puede asegurarse de la *Comedia* que corresponde al reino del *placer*, inspirándose esencialmente de la *risa*.

2 Es en consecuencia la *Comedia* una representacion dramática, que tiene por objeto presentar bajo aspecto ridículo los vicios y defectos morales de los hombres, para evitar que los demás caigan en ellos.

3 Su influjo se ejerce sin embargo de un modo meditado, cumpliendo así las condiciones de toda creacion artística; pues que con el incentivo de burlas inocentes, ó excitando el amor propio de los espectadores, presenta como despreciables y dignas de vituperio las acciones que reprueban la religion y la moral, mientras recomienda eficazmente y de una manera práctica, el ejercicio de las virtudes.

4 Dedúcese de estos principios que tiene este género de representaciones por fuentes principales lo *cómico* y lo *ridículo*, debiendo valerse por

tanto de los cuadros más frecuentes de la vida, ley fundamental á que ha de sujetarse.

5 Mas no por esto habrá de suponerse que la *Comedia* es una copia servil de esos mismos cuadros, remedando nímiamente cuanto en la sociedad aparece á nuestros ojos digno de vituperio. La *Comedia* se apodera de los vicios y flaquezas comunes, tales como la avaricia, la hipocresía, la mendacidad, la presuncion, etc., y forma con ellos tipos ó modelos ideales, sin lo cual no mereceria título de obra artística.

II.

DE LA ACCION CÓMICA Y DE SUS LEYES ESPECIALES.

1 De cuanto va expuesto se desprende que, así como la *Tragedia*, debe la *Comedia* representar una *accion* principal y única, la cual se desarrolle por medio de *situaciones* sucesivas hasta llegar naturalmente á su término.

2 Esta regla no es obstáculo para que se subordinen á la misma *accion* otras *acciones secundarias* ó *episodios*, siempre que estos contribuyan eficazmente á su más propio desarrollo.

3 La *accion cómica* tiene en cuanto á su estructura, así como la *trágica*, *exposicion*, *nudo* y *desentlace*, disposicion sin la cual no podria realizarse en modo alguno. La *exposicion* debe ser clara, breve é ingeniosa: el *nudo*, tan estrecho y bien tejido que excite vivamente el interés y mantenga despierta la curiosidad: el *desentlace* tan singular é

inesperado, que aun pareciendo natural y fácil á los espectadores, no les consienta adivinarlo.

4 Dada la *unidad de accion*, quieren los preceptistas que se cumplan estrictamente en la *Comedia* las de *tiempo* y de *lugar*, procurando que se refiera aquella al espacio de veinticuatro horas, y áun encerrándola en más breve término, y que no varíe en modo alguno el lugar de la escena. Pero indicadas ya las razones fundamentales que autorizan al poeta á usar de una prudente licencia respecto de estos puntos, no hay para qué repetir que el uso de estas dos *unidades* no ha de ser tiránico ni contrario á la misma naturaleza.

5 Conveniente es advertir por último, respecto de la *accion cómica*, que debe ser altamente *verosímil*, si ha de producir el efecto apetecido: siendo este uno de los mayores escollos en que fracasan la mayor parte de los poetas, por la misma llaneza y familiaridad de los asuntos de que tratan.

6 Si es la *ilusion dramática* tan esencial en toda representacion, como dejamos advertido, tiene todavía mayor importancia en la *Comedia*.

III.

DE LOS CARACTÉRES Y SITUACIONES CÓMICAS.

1 Las principales reglas, relativas á los *caractéres*, son comunes á la *Tragedia* y á la *Comedia*, segun han observado todos los preceptistas.

2 Así como en la primera toma cuerpo en el *protagonista* la pasion que sirve de fundamento y

móvil á toda la *accion trágica*, así tambien en la segunda encarna en el mismo *protagonista* el vicio ó la flaqueza, que expone el poeta á la burla pública, girando sobre este polo todo el argumento.

3 El héroe de la *Tragedia* domina la atencion del auditorio por medio de sus dolores é infortunios: el personaje cómico la despierta y entretiene por medio de sus extravagancias, flaquezas y ridiculeces.

4 De la contraposicion de este principal *carácter* y los demás que le rodean, personificando en mayor ó menor grado virtudes contrarias al vicio en aquel dominante, nacen las *situaciones cómicas*; y serán estas tanto más bellas é interesantes, cuanto sea más *verdadero* el tipo del *protagonista* y de los personajes secundarios.

5 Es en consecuencia error digno de ser combatido, el empeño que vulgarmente se pone en el desarrollo del argumento *cómico*, sin que los *caractères* estén perfectamente imaginados.

6 La pintura de los *caractères* es altamente esencial en la *Comedia*.

IV.

DE LAS FORMAS DE LA COMEDIA.

1 Consta la *Comedia*, como tal representacion dramática, de *actos* y de *escenas*, sometiéndose por punto general, á las reglas indicadas arriba respecto de la distribucion de unos y de otras.

2 El estilo que más le conviene, conforme á su

propia naturaleza, ha de ser fácil, ligero y verdaderamente urbano, sin excesivo aliño ni abandono, lo cual constituye la mayor dificultad en su cultivo.

3 Conveniente es advertir sin embargo, que despertándose á veces con vehemencia las pasiones en el juego de los intereses cómicos, no es contraria á la índole de la *Comedia*, en tales ocasiones, cierta noble entonacion, nacida de la misma exaltacion del sentimiento: antes bien asienta perfectamente á semejantes *situaciones*, y contribuye á darles mayor verdad y realce, siempre que no toque en los límites de la afectacion, contrarios á toda imitacion artística.

4 Lo mismo debe entenderse respecto del lenguaje, que ha de ser en la *Comedia* tan claro, natural y sencillo, como lo es el habla familiar que imita, abundando en aquellos preciosos modismos que son esmalte de la lengua, y en aquellas sales urbanas y castizas que caracterizan á la sociedad, de que es la representacion ideal trasunto.

5 La *Comedia* recibe nuevo atractivo de la *metrificación*, si bien quieren algunos que se escriba en *prosa*; opinion á que no pueden acomodarse, por más que se presenten notables ejemplos de ello, los que vean en la *Comedia* una creacion artística.

Esta cuestion no puede resolverse plenamente sin el estudio de la *Estética*.

6 La *versificación* de la *Comedia* ha de ser fácil, sencilla, natural y apta para el diálogo, cuya flexibilidad debe reflejar con viveza, plegándose suelta

y desembarazadamente al movimiento del mismo en las diversas situaciones que revela.

7 Los poetas españoles, como indicamos arriba, se han valido del *romance castellano*, cual metro ménos artificioso y combinacion que reúne todas las circunstancias que pide la *Comedia*. Sin embargo, todo autor es árbitro de emplear otros metros entre los menores de nuestro Parnaso, que son los más convenientes al tono y naturaleza de este linaje de representaciones.

8 La *Comedia*, aún sometiéndose á estas reglas generales, se divide en *Comedia de costumbres*, de carácter, de *intriga* y de *figuron*. Admítense también bajo esta denominacion las *representaciones de mágia*; pero el exámen de esta clasificacion, así como el de los diferentes géneros de *Epopeya* y *Tragedia*, cae ya fuera de los verdaderos límites de la *Poética*.

9 Oportuno es apuntar, no obstante, que pueden señalarse por modelos de la buena *Comedia* entre los latinos el *Heautontimoriménos*, de Terencio, y la *Aulularia* de Plauto; y entre nuestros poetas antiguos y modernos *La verdad sospechosa*, de Alarcon; *El castigo de la miseria*, de la Hoz; *La Mogigata*, de Moratin, *El hombre de mundo*, de D. Ventura de la Vega, y *Marcela*, de Breton de los Herreros.

§ IX.

DEL DRAMA, MELODRAMA, ETC.

I.

IDEA GENERAL DEL DRAMA.

1. Como se deduce de lo que llevamos dicho, es impropia y hasta cierto punto arbitraria la denominación del *Drama*, atribuida modernamente á las representaciones que llevaron en el siglo XVII el nombre de *Tragi-comedias*. Aplicada ya generalmente en la república literaria con esta acepción, no es posible sin embargo desecharla, ni áun sustituirla por otra, sin manifiesto peligro.

2. Se ha escrito, dejándose llevar sin duda del nombre de *Tragi-comedia* indicado, que es el *drama* «una tragedia cómicamente representada»; pero esta definición no puede sostenerse.

3. El *Drama* es en efecto, representación intermedia entre la *Tragedia clásica* y la *Comedia*; pero no sin que estribe principalmente en las mismas leyes de la naturaleza.

Hállanse mezclados en la vida real lo *trágico* y lo *cómico* de tal manera, que es por extremo difícil, cuando no imposible, establecer una separación, la cual no sea artificial y áun arbitraria. Los príncipes y los reyes, los sacerdotes y los guerreros, etc., se muestran enlazados en la sociedad y en la historia con las demás clases y ca-

tegorías, que figuran en la historia y existen en la sociedad; y fuera empeño de todo punto vano, el romper esta singular armonía de los hechos, negando el orden superior á que se someten. De aquí nació pues la idea del *Drama* propiamente dicho.

4 Es por tanto el *Drama*, en este sentido, una representación en que se imita la vida real, sin hacer abstracción, como en la *Tragedia* y en la *Comedia* antigua, de la variedad y mezcla de los sentimientos, ni de las relaciones que median naturalmente entre todas las gerarquías sociales.

5 Su esfera es por consiguiente más amplia que las de la *Tragedia* y la *Comedia*, admitiendo también mayor libertad, así en el desarrollo de la *accion*, como en sus formas artísticas.

II.

ACCION, CARACTÉRES, SITUACIONES Y FORMAS DEL DRAMA.

1 Aunque la *accion* del *Drama*, obedeciendo su propia naturaleza, consienta al poeta mayor amplitud que la de la *Tragedia* y la *Comedia*, no por eso ha de sustraerse á las leyes de la *unidad*, sin las cuales no es posible verdadera creación de arte. La misma licencia, de que goza al disponer el argumento del *Drama*, le obliga por el contrario á dar mayor interés á la *accion*, para asegurar el éxito total de la obra, punto no ménos difícil por cierto en este género de representaciones que en las ya estudiadas.

2 La libertad concedida al *Drama*, tiene, pues,

su principal ejercicio respectó de las *unidades* de *tiempo* y de *lugar*, por la misma índole de la *acción*, que pide órbita más dilatada para su natural desenvolvimiento.

3 Pero si es lícito al poeta, al escribir el *Drama*, hacer uso de estas licencias, que deben templar y moderar siempre el buen sentido y el buen gusto, son por lo mismo mayores sus obligaciones en la pintura de los *caractères* y de las *costumbres*.

4 Inspirándose el *Drama* principalmente en la *historia*, no es dado al poeta atribuir á su *protagonista*, ni á los demás personajes, sentimientos, creencias ni costumbres, ajenos á la edad en que florecen, sin quebrantar todas las reglas arriba establecidas, y cometer groseros anacronismos, que jamás consiente ni perdona el público ilustrado.

La *verdad* de los *caractères* y de las *costumbres*, de que nace la *belleza de las situaciones*, es en consecuencia una de las más estrechas condiciones del *Drama*, y escollo tal, que apenas han logrado salvarle los más afortunados ingenios.

5 Como vá ya indicado, goza tambien el *Drama* de mayor libertad en orden á sus formas; pero no por esto dejará de ofrecer aquella regularidad y armonía que necesita toda obra de arte para merecer este nombre, ni ménos aquel estrecho enlace, que piden las partes entre sí, para constituir un todo perfecto.

6 Dedúcese de aquí, sin dificultad, que debe existir una discreta proporción entre los *actos* del *Drama*, ya sean éstos cinco, ya tres (que es lo más habitual), y que el encadenamiento de las *escenas*

debe ser tanto más estrecho y bien trabado, cuanto es mayor la necesidad de que no decaiga un punto el interés, alma de este linaje de representaciones.

7 El *Drama* admite, en conclusion, todo género de versos y combinaciones métricas, conforme al sentimiento que anima cada una de sus varias situaciones; y es tal en esta parte su libertad, que ora emplea con fortuna la *octava rima*, ora la *silva*, ora la *redondilla*, ora el *romance* (de ocho y de once sílabas). Al buen juicio, y sobre todo al verdadero sentimiento poético, corresponde la eleccion.

8 El *Drama* se divide en *histórico*, *fantástico*, *religioso*, etc., conforme al sentimiento que en él predomina, ó á la esfera social, donde se realiza.

9 Cual modelo de *Dramas*, puede citarse en el teatro antiguo español: *El médico de su honra* y *La vida es sueño*, de Calderon; *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina; *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla, etc.; entre los modernos merecen ser citados el *Don Álvaro*, del duque de Rivas; *Los amantes de Teruel*, de Hartzzenbusch; *Guzman el Bueno*, de Gil y Zárate; *El Trovador*, de García Gutiérrez, y otros muchos no ménos estimables.

III.

DEL MELODRAMA, LA ZARZUELA, ETC., ETC.

1 Ateniéndonos á la etimología de la voz *Melodrama*, entiéndese por esta palabra *música* y *representacion* al propio tiempo.

2 El *Melodrama*, *Ópera* ó *Drama Urico* (que de

todos modos se le denomina), es en efecto una representación dramática, que se auxilia de la *música* y del *canto*.

3 Cual obra poética, está sujeta á las leyes que reconocemos por punto general, como propias de toda composición dramática; pero la práctica nos enseña que esta parte se subordina con frecuencia en el *Melodrama*, á las necesidades de la *música*, sacrificándose la regularidad, la verosimilitud y aun la *accion* misma al prestigio del *canto*.

4 La composición música viene en consecuencia á ser en el *Melodrama* lo más estimado y principal, alterándose hasta cierto punto las condiciones de la obra poética.

5 Es efecto, inevitable, dada esta necesidad, que la *accion dramática* experimente ciertas modificaciones, no siendo la ménos importante la introducción de los *coros*, los cuales, colocados á placer por el artista, detienen el curso de la misma *accion*, si bien pueden contribuir alguna vez á su desarrollo.

6 El *Drama lírico*, como nacido á expresar las pasiones, tiene no obstante dos momentos ó estados principales á saber: el *tranquilo* y el *apasionado*. Al primer estado responde lo que lleva el título de *recitado*: al segundo lo que se denomina *aria*.

7 Por *recitado* se entiende una *declamación notada, sostenida y conducida por un bajo*: el *aria* consiste en *desenvolver una situación interesante*, conforme á su propia naturaleza, debiendo reservarse para los cuadros principales y los momentos sublimes del *Melodrama*; puede cantarse en consecuen-

cia, por dos ó más personas, recibiendo en tales casos los nombres de *duo*, *terceto*, *cuarteto*, etc.

8 Distingúense también las *árias* en determinados casos con los nombres de *cavatina* y *rondó*: son en el primer concepto más breves, carecen de vuelta y de segunda parte, y se emplean con frecuencia entre los *recitados*: tienen en el segundo dos ó más vueltas, en tal forma, que terminada la segunda repetición, se torna á la primera; y así sucesivamente.

9 El *Melodrama*, *Ópera* ó *Drama lírico* se divide principalmente, como arriba indicamos, en *heróico* y *cómico* ó *bufo*; pero admite también los asuntos religiosos, en cuyo caso recibe el título de *sacro*, y no se desdeña tampoco de los campestres, tomando entonces el de *pastoril*.

10 Cuando en cualquiera de estos casos es la *acción* sencilla y de corta duración, lleva el nombre de *Opereta*.

11 Á este género de *Melodramas* pueden equipararse las *Zarzuelas* y *Tonadillas* del antiguo teatro español.

12 En nuestros días ha tomado sin embargo más extensión y ganado mayor importancia la *Zarzuela*, cobrando también alguna mayor perfección, ya como obra dramática ya como composición musical. La *Tonadilla* era unas veces unipersonal, y admitía otras, dos ó más personas: en el primer caso era toda cantada; en el segundo se componía, como la *Zarzuela*, de *representado* y de *cantado*.

13 Conveniente es advertir que todas estas composiciones reconocen las mismas reglas que el *Me-*

lodrama, bajo el doble aspecto de obras *musicales* y de obras *dramáticas*; y no debe desconocerse que la metrificación, destinada á unas y otras representaciones, ha de ser esencialmente cadenciosa, y aparecer acentuada en tal forma, que siga fácilmente el movimiento lírico, como que tiene por objeto principal y fin inmediato el *canto*. Esta ley superior en todo *Drama lírico*, exige el uso de los metros más conveniente á cada situación y aun á cada momento determinado; pero sobre este punto no pueden darse reglas fijas.

14 El *Entremés* y el *Sainete* son representaciones dramáticas, cuya *accion* se desenvuelve en un solo acto, que es tambien de cortas dimensiones. Uno y otro tienen por objeto asuntos *cómicos*, y á veces del todo *grotescos*. El *Entremés*, que logra cierta significacion histórica en nuestro suelo, fué cultivado principalmente en el siglo XVI; el *Sainete* se destina en la actualidad para *fin de fiesta*. Se distinguieron en los primeros Lope de Rueda y Cervantes: puede señalarse como el rey de los segundos, D. Ramon de la Cruz, cuyo repertorio abastece todavía el teatro.

15 La *Mogiganga* y el *Baile* son finalmente cierto género de representaciones, en que, por medio de movimientos concertados ó de la *pantomima*, se imitan ciertas acciones humanas. La *Mogiganga* ha desaparecido ya del teatro, acogiéndose á los circos ecuestres y á otros lugares análogos: el *Baile* se conserva todavía en la escena, como tal representacion, y no carece en la actualidad de cultivo.

§ X.

POESÍA DIDÁCTICA.

I.

NOCIONES GENERALES Y DIVISION DE LA MISMA.

1 Diferénciase la *Poesía didáctica* de los demás géneros hasta aquí examinados, en que aspira á producir inmediatamente cierta enseñanza en los lectores ú oyentes, mientras la *Lírica*, la *Épica* y la *Dramática* la ofrecen sólo de una manera mediata.

2 Esta singular condicion la sacaría sin duda de la esfera del arte, si al mismo tiempo que se propone *instruir*, no se valiese de todos los medios para *deleitar*, haciendo de tal modo aceptable y aun amena la doctrina, que en otro caso ofrecería no poca dificultad y aridez, sin que lograra grabarse fácilmente en el ánimo.

3 La enseñanza que produce la *Poesía didáctica*, aunque inmediata y útil, como la de la ciencia misma, únicamente llega á realizarse, excitando el placer que en nosotros engendra toda obra de arte; pudiendo asegurarse que sólo bajo esta ley merece el título de *poesía*.

4 El indicado efecto útil se alcanza de dos maneras: *directa é indirectamente*. La *Poesía didáctica* reviste por tanto dos diferentes formas.

5 Caen bajo el dominio de la primera, que es la

directa, los *Poemas didascálicos*, las *Epístolas*, los *Discursos morales*, y alguna vez las *Sátiras*: clasificanse bajo la segunda los *Apólogos* ó *Fábulas*, las *Parábolas*, los *Enigmas*, los *Proverbios*, *Refranes*, etc.

II.

FORMA DIRECTA: POEMAS DIDASCÁLICOS.

1 Dáse el nombre de *Poemas didascálicos* á los tratados *escritos en verso* sobre asuntos científicos, artísticos ó literarios.

2 Dedúcese de este principio, la necesidad de que la idea fundamental de todo *Poema didascálico* sea *verdadera*; y como no sería dable su demostración, sin que apareciese expuesta de un modo á todos aceptable, y de todos inteligible, es evidente que dada la *verdad* de la doctrina, ha de ser presentada con gran *claridad* y *sencillez*, sin que los ornatos poéticos la adulteren ni áun la desfiguren.

3 Este fin del *Poema didascálico* no puede en modo alguno alcanzarse, sin aquel *orden* y *método* que basten á producir en el que lee ó escucha verdadera instrucción y convencimiento.

4 De advertir es sin embargo, que para evitar la sequedad y la aridez de una mera exposición científica, debe aparecer el referido *Poema* enriquecido de oportunas *descripciones*, *similes*, y áun *episodios*, galas todas que aumentan considerablemente su precio y en las cuales se fia de continuo el éxito de la obra.

5 Como obra de arte, pide el *Poema didascálico*

que los *episodios*, *descripciones* y demás ornamentos que lo enriquecen, se unan discretamente al asunto principal, ya sea éste científico, ya artístico, ya literario, á fin de que se forme y constituya en tal manera un todo regular y armónico.

6 El poeta, llenas todas estas condiciones, procurará, por último, dar á su *lenguaje* la *naturalidad* y *sencillez* posibles, evitando todo dogmatismo y pedantería, ya por abuso de voces técnicas, ya por la ostentación de noticias triviales, ociosas ó impertinentes.

7 La *naturalidad* y *sencillez* del *lenguaje* no han de ser tales, sin embargo, que induzcan á *prosaísmo* ó abandono; antes por el contrario, debe el poeta didáctico animar sus cuadros de tan vivo y brillante colorido, que la doctrina, por efecto mismo de las imágenes, se imprima en el ánimo del lector ú oyente.

8 Los *Poemas didascálicos* se escriben en variedad de metros, conforme sea el fin principal del poeta; en el Parnaso español imperan la *octava real* y la *silva*.

9 Modelos de *Poemas didascálicos* nos ofrece la literatura clásica en los de Hesiodo sobre *Los Dioses* y *La Agricultura*, y en los de Lucrecio y Virgilio sobre la *Naturaleza de las cosas* y las *Geórgicas*. El último de los expresados *Poemas* es reputado por los preceptistas «como el más acabado y perfecto que en este género ha salido de manos de los hombres».—El Parnaso español no es tan afortunado: Céspedes nos dejó sin embargo notable ejemplo en su *Poema de la Pintura* en el siglo XVI, y

Moratin, el padre, se hizo digno de aplauso en el de *La Caza*.

III.

EPÍSTOLAS.—DISCURSOS MORALES, ETC.

1 Es la *Epistola* una composicion poética, que tiene por objeto, ya la ilustracion de un punto científico, artístico ó literario determinado, ya la exposicion de máximas ú observaciones relativas á la moral.

2 Las *Epistolas* pueden dividirse bajo tal concepto, en *criticas* y *morales*: clasifícanse bajo la primera denominacion las que se refieren á las ciencias, á las artes y á la literatura; compréndense en la segunda, las que tratan exclusivamente de los principios de la moral, encaminándose á la correccion de las costumbres.

3 Piden los preceptistas, para que la *Epistola* alcance la perfeccion posible, que sea el tono general de la misma «el de una conferencia familiar, como si el autor tratase de viva voz el punto que ilustra, en una reunion de personas entendidas ó en conversacion con un solo amigo.» Pero este precepto, exagerado indiscretamente, puede conducir á un repugnante *prosaismo*.

4 El poeta no debe en efecto, olvidar nunca que lo es; y al emplear las formas que el arte le ofrece, aunque ménos arrebatado y ardiente que en la *Oda*, debe exornar la *Epistola* de aquellas preces que basten á realzar el asunto, no despojando

al lenguaje de las galas y matices propios de toda locucion poética.

5 Es pues inevitable que la buena *Epistola* se halle como sembrada de *imágenes* y *similes*, que la aviven y presten brillante colorido, sin lo cual, por la misma razon que no admite otro género de ornatos, apareceria reducida á una impertinente y desaliñada leccion; pues que tampoco puede sujetarse á un orden severamente lógico.

6 Modelos dignos de ser imitados tenemos de la primera clase de *Epistolas*, en la que tratando del *Arte Poética*, dirigió Horacio á los Pisones; y de la segunda en la casi perfecta de Rioja, intitulada: *A Fabio*.—Ambas merecen conservarse en la memoria de la juventud, como inestimables documentos.

7 Los *Discursos poéticos* tienen el mismo objeto que la *Epistola*: difieren sólo en la forma, pues que las *Epistolas* se suponen siempre dirigidas á un personaje determinado, mientras los *Discursos* se encaminan á la generalidad de los lectores ú oyentes, sin fijarse en ninguno.

8 Las *Epistolas* admiten en castellano, ya los versos *sueltos*, ya la *silva*, y más habitualmente el *terceto*, como la ya citada de Rioja y otras de los Argensolas: el *Discurso* puede escribirse en todo género de metros y combinaciones; pero más usualmente se ha empleado en ellos el *romance*, así octo como endecasilabo, que tan fácilmente se acomoda á la sencillez didáctica.

9 Indicamos arriba que alguna vez puede clasificarse tambien la *Sátira* entre las *poesías didác-*

ticas; y esto se comprende fácilmente, al considerar que tiene por objeto la persecucion y censura de los vicios, segun dejamos consignado.—Llevados de esta idea, la han colocado algunos preceptistas solamente entre las *poesias* de que ahora tratamos; pero como es imposible que el poeta excrete el vicio y ensalce la virtud tranquilamente, y como de su condenacion no resulta, generalmente hablando, la *enseñanza inmediata* que debe producir toda obra *didáctica*, de aquí el que no deba en rigor sacarse de entre las *composiciones* propiamente *liricas*, donde queda ya suficientemente definida.

10 Por la misma razon, no pueden ponerse entre las *poesias didácticas* aquellas composiciones que, áun revistiendo las formas de la *Epístola*, tratan de asuntos amorosos y poéticos; en semejante caso son verdaderas *Elegias*, y por tanto obras esencialmente *liricas*.

IV.

FORMA INDIRECTA: DEL APÓLOGO.

1 El *Apólogo*, designado vulgarmente con nombre de *Fábula*, tiene por norma y principal objeto la demostracion de una verdad moral, política, religiosa ó literaria; pero no exponiéndola en términos *directos*, como los *Poemas didascálicos*, las *Epístolas*, los *Discursos*, etc., sino realizándola por medio de una *accion*, ya ejecutada por seres racionales, ya por irracionales.

2 El *Apólogo* es, en consecuencia, una composición, que se reviste de la forma *simbólica*, para lograr el fin inmediato de la *enseñanza*, á que aspira la *Poesía didáctica*, sin que puedan ser otros su alcance y ministerio.

3 Es evidente, dada esta sencilla idea del *Apólogo*, que la demostracion moral, religiosa, política ó literaria que el poeta procura realizar por tal medio, brota, digámoslo así, espontáneamente de la *accion* indicada, recibíendola el lector sin dificultad ni recelo alguno, porque muchas veces la deduce él mismo.

4 La *moralidad* aparece sin embargo más generalmente expresada en el *Apólogo*, ya al principio, ya al fin de la narracion: en el primer caso lleva título de *afabulacion*: en el segundo se denomina *posfabulacion*.

5 Desenvolviéndose en todo *Apólogo*, ora se valga el poeta de seres racionales, ora de irracionales, una verdadera *accion*, sobre pedir ésta, en tal concepto, entera *unidad*, necesita asimismo de *exposicion*, *nudo* y *desentace*, perfectamente adecuados á su naturaleza y breves proporciones.

6 Igual consecuencia exige en la *pintura de los caractéres*, no siendo lícito atribuirles indistintamente pasiones ó intereses que puedan confundirlos, ó deslustrarlos, ni ser contrarios á su propia naturaleza.

7 Debe la narracion del *Apólogo* ser *clara*, *natural*, *animada* é *interesante*, y sobre todo *sencilla* y *breve*; desechando toda ampliacion innecesaria y toda circunstancia inútil.

8 Mas no por esto, y aunque su *estilo* debe ser *natural* en extremo, ha de carecer de ciertas *galas*, consistiendo principalmente sus adornos en las *descripciones* y *retratos* de los personajes, que en la *accion* intervienen.

El poeta que aspire al lauro de *fabulista*, así como necesita evitar cuerdamente que su estilo sea tan levantado que aparezca inverosímil y pedantesco, ha de huir de que pueda ser condenado de vulgar y prosáico.

9 Por la misma ley, debe ser la metrificación del *Apólogo* fácil, natural y corriente; pero no desanimada, perezosa y amanerada, defecto harto frecuente entre los que cultivan este género de poesías. Los *Apólogos* pueden escribirse en toda clase de metros y combinaciones.

10 La antigüedad clásica, aunque recibió esta forma poética del Oriente, poseyó excelentes *apologuistas*, tales como Esopo y su imitador Phedro: en el Parnaso español, fuera de algunos ingenios del siglo XVI, merecen citarse en el pasado, Samaniego é Iriarte; en el presente Hartzenbusch y Fernandez Baeza, Príncipe y el Baron de Andilla.

V.

DE LA PARÁBOLA, EL ENIGMA, EL PROVERBIO, ETC.

1 Háse dado nombre de *Parábolas* ó *Fábulas racionales* á los *Apólogos* en que sólo intervienen *figuras humanas*. Pero esta doctrina no puede recibirse sin correctivo, porque la variedad de los seres que intervienen en la *accion* del *Apólogo*, no

puede en modo alguno desnaturalizar su esencia, ni ménos atribuir á la voz *parábola* un sentido de que en realidad carece.

2 La *Parábola*, considerada como composicion poética, tiene por objeto presentar bajo el aparato de la *alegoría*, un pensamiento que se desea grabar profundamente en el ánimo de los lectores oyentes; y en este concepto la hemos clasificado entre las *poesías didácticas*, que se valen de formas *indirectas*. Pero no necesita, como el *Apólogo*, expresarse por medio de una *acción* determinada, cuyo desarrollo dependa de la intervencion activa de séres racionales ó irracionales.

3 El *Enigma*, poco usual en los parnasos modernos, y muy aplaudido en épocas de decadencia, es una composicion en que, bajo términos oscuros, se vela y oculta una proposicion ó verdad determinada, cuya revelacion ó descubrimiento se propone á los que leen ó escuchan.

4 *Proverbio*, *refran* ó *adagio*, es una sentencia, por medio de la cual se intenta demostrar una verdad, comprobada por la experiencia de las generaciones. Existe, pues, el *Proverbio*, en todas las lenguas conocidas, y en todas se ha revestido de las formas de la *poesía*; pero bien puede asegurarse que ninguna es más rica que la española en este género de enseñanzas.

5 Los *Proverbios* ofrecen en el Parnaso castellano todo género de metros, así de arte mayor, como de arte menor, y todo linaje de *rimas*, tanto *perfectas* como *imperfectas*, no siendo tampoco escaso el número de los que, hallándose despro-

vistos del ornato de la rima, se muestran escritos en versos de distinta medida.

Aunque la necesidad de presentar las nociones relativas á la *poesía* con la claridad posible, nos ha obligado alguna vez á hacer ciertas indicaciones históricas, oportuno juzgamos advertir aquí, que es por extremo conveniente toda sobriedad por parte de los señores profesores, pues la excesiva ilustración en este punto, sobre no corresponder á la edad de los alumnos, sería impropia y altamente perjudicial á su enseñanza.

NOCIONES ESPECIALES SOBRE LAS COMPOSICIONES EN PROSA.

§ I.

DE LAS OBRAS EN PROSA.

I.

IDEA DE LA ELOCUENCIA Y DE LA ORATORIA.

1 Dadas á conocer las reglas más generales de las obras *poéticas*, tócanos ahora exponer las que se refieren á las composiciones que tienen por instrumento la *prosa*, bajo cuyo imperio caen, segun queda en lugar oportuno indicado, todas las producciones del ingenio humano que se fundan principalmente en el *raciocinio*.

Sin que nos sea dado elevarnos á las verdaderas regiones de la literatura, cúmplenos ante todo fijar la idea de la *elocuencia*, procurando así rectificar el vulgar error de confundirla con la *oratoria*.

2 Es la *elocuencia* aquella facultad, de que dota el cielo á los séres privilegiados, para expresar las ideas y los sentimientos con abundancia y viveza tal de colorido, que se graben profundamente en el ánimo del lector ó del oyente, apareciendo á su vista los objetos descritos ó pintados con tal verdad y brillo, como si estuviesen en realidad pre-

sententes á la imaginacion con sus propias formas.

3 La *elocuencia* se refiere por tanto, así á las obras que interpretan la *pasión* y el *sentimiento*, como á las que tienen por base principal el *raciocinio*: su imperio alcanza de igual modo al poeta que al historiador, al orador que al filósofo.

4 La *oratoria* es el arte que trata de los principios y de las reglas á que se ajustan los razonamientos, discursos ó arengas, que se dirigen de viva voz á un auditorio determinado. Su esfera, como más limitada que la de la *elocuencia*, comprende sólo las composiciones *orales*, de la manera que en breve advertiremos.

5 No es lícito pues, restablecidas estas nociones, confundir la *elocuencia* con la *oratoria*. Ni lo es tampoco el trocar la idea de la primera con la que dejamos ya expuesta respecto de la *poesía*; error en que han caído notables preceptistas, asegurando que era la *elocuencia*, «el lenguaje de la pasión, de la imaginación y aun del sentimiento.»

II.

CLASIFICACION DE LAS OBRAS EN PROSA.

1 Las obras en *prosa*, donde puede resplandecer la *elocuencia*, se clasifican conforme á su propia naturaleza y al fin que las inspira.

2 Caen todas las que tienen por instrumento la *palabra hablada*, bajo la indicada denominación de composiciones *oratorias*: reciben el nombre de *históricas* cuantas reconocen por objeto la narra-

cion de los hechos realmente acaecidos en edades pasadas: apellidanse *novelescas* las que se fundan en hechos fingidos ó fantásticos, y señálanse finalmente con título de *didácticas* las que tienen por término inmediato la enseñanza de ciencias, artes y letras.

3 Los *Discursos* ú *Oraciones*, las *Historias*, las *Novelas* y las *Obras magistrales* deberán pues, llamar principalmente nuestra atencion, no olvidadas tampoco las *composiciones epistolares*, cuya importancia ha sido extraordinaria, así en la literatura clásica, como en las vulgares.

§ II.

DE LA ORATORIA EN GENERAL.

I.

NOCIONES COMUNES Á LAS COMPOSICIONES ORATORIAS.

1 Siendo el objeto de la *oratoria* la exposicion de los principios y leyes, á que se sujeta la *palabra hablada*, es evidente que bajo esta denominacion general se comprenden las reglas que se refieren en comun á todo género de *Discursos*.

2 Partiendo de este principio, y considerando que toda *Oracion* ó *Discurso* tiene por objeto ya persuadir, llevando al ánimo entero convencimiento; ya conmover, excitando vivamente las pasiones, no es difícil discernir que admite toda composicion oratoria una distribucion racional, á que han dado los retóricos título de *division del discurso*.

3 La expresada distribucion ofrece generalmente cuatro partes, que son: *exordio*, *proposicion*, *confirmacion* y *epilogo*.

4 Damos el nombre de *exordio*, á aquella parte del *Discurso*, en que el orador procura preparar al auditorio, para que reciba benévolamente cuanto se propone inculcarle ó demostrarle.

5 Entendemos por *proposicion* aquella otra, en que se expone ya el asunto de que se va á tratar, como objeto propio del *Discurso*.

6 Apellídase *confirmacion* la parte destinada á probar lo que se intenta demostrar, ó á refutar lo que se pretende rebatir, en cuyo caso toma tambien el nombre de *refutacion*, sin que por esto constituya un miembro distinto de la *Oracion* ó del *Discurso*.

7 Denomínase, por último, *epilogo*, la parte en que el orador recapitula y resume cuanto ha expuesto anteriormente, á fin de que se grabe más profundamente, y como de un solo golpe, en el ánimo de los oyentes.

8 Cuando lejos de producir esta final demostracion; aspira el orador á excitar las pasiones para mover al auditorio, arrastrándole á los fines que son objeto de su *Discurso*, recibe esta parte el título de *peroracion*.

II.

DEL EXORDIO.

1 Procuran los retóricos señalar diversas reglas á cada una de estas partes de la *oracion* ó *discurso*. Las más principales é importantes, respecto del *exordio*, son:

1.^a Que nazca de la misma naturaleza del asunto.

2.^a Que sea en consecuencia *sencillo*, huyendo así de toda pompa y afectacion innecesarias, como de toda trivialidad y bajeza.

3.^a Que revele desde luego las buenas prendas del orador, no sólo respecto de su capacidad y suficiencia, sino tambien de su honradez é integri-

dad, mostrando que es, segun la afortunada expresion de Quintiliano: *vir bonus, dicendi peritus*.

4.^a Que desvanezca asimismo toda preocupacion ó prevencion desfavorable respecto del asunto de que se va á tratar, ó de las personas á quienes se refiere.

2 El *exordio* puede además ser de dos maneras: *tranquilo* y *exabrupto*.

3 Llámase *tranquilo*, cuando lejos de despertar las pasiones, para moverlas á voluntad del orador, insinúa ya directa, ya indirectamente, la materia de que ha de tratarse, ó combate discretamente y por grados los errores ó preocupaciones, á cuya extirpacion se dirige.

4 Merece nombre de *exabrupto*, cuando excitado el orador por la presencia de algun objeto ó personaje que se halla enlazado con el asunto de su *Discurso*, prorumpe en algun vigoroso apóstrofe que revele, ya la ira ó el dolor, ya la compasion ó el ódio.

III.

DE LA PROPOSICION.

1 La *proposicion*, á que algunos retóricos llaman tambien *narracion*, puede ser conforme á su varia naturaleza: *simple*, *compuesta* é *ilustrada*. Réputase como *simple* la *proposicion* que sólo consta de un miembro ó capítulo: tiénese por *compuesta* la que abraza dos ó más indistintamente; y adóptase como *ilustrada* la que admite la relacion ó ex-

posicion de ciertos hechos, á fin de dar á conocer cumplidamente el asunto.

2 De la *proposicion*, que designamos con nombre de *simple*, sólo importa saber que debe estar concebida en términos claros, terminantes y concisos, con objeto de que no produzcan estos obstáculos alguno á su fin principal, que es el de instruir á los oyentes de cuanto parezca indispensable para la mejor inteligencia del asunto.

3 La *proposicion compuesta* reconoce como principales, las leyes siguientes:

1.^a Que sea clara y lógicamente ordenada en todas sus partes.

2.^a Que estas mismas partes aparezcan natural y oportunamente divididas entre sí.

3.^a Que la division expresada sea tan completa que nada se omita en ella de cuanto conviene tener presente para la mejor exposicion del asunto.

4.^a Que nada ofrezca tampoco inútil ú ocioso respecto del fin á que el orador aspira.

4 Son tambien reglas generales de la *proposicion ilustrada*:

1.^a Que vayan desde luego insinuándose en ella las pruebas que han de explanarse en la *confirmacion*.

2.^a Que se deseche de ella todo hecho ó circunstancia visiblemente supérflua.

3.^a Que sean verdaderos y exactos los hechos sobre que se funde.

4.^a Que no se altere en ella el orden sucesivo de los hechos.

5.^a Que sea esencialmente verosímil.

5 La *proposicion*, así ordenada, puede admitir oportunas é importantes reflexiones, nacidas de los mismos hechos, y no desdeña los ornatos del estilo y del lenguaje, siempre que se use de ellos con la sobriedad exigida por la naturaleza especial de cada *Discurso*.

IV.

DE LA CONFIRMACION.

1 Dicho arriba lo que debe entenderse por *confirmacion*, ya se destine ésta á probar, ya á refutar, ya á entrambas cosas, conforme la ocasion lo exija, conviene advertir que no producirá sus verdaderos fines, sin tener presentes los medios de persuadir, denominados generalmente por los retóricos *argumentos, costumbres y pasiones*.

2 Dáse el nombre de *argumentos* en Retórica, á los pensamientos que tienen por objeto probar ciertas proposiciones determinadas, valiéndose de las conexiones que ofrecen con otras, de cuya exactitud y verdad no puede dudarse.

3 Llámase *principio* el pensamiento que sirve de base á la indicada prueba, y *conclusion* el que se intenta elevar á la misma categoría de verdad probada.

Oportuno es consignar que los *argumentos* pueden ser de varias especies, segun los diversos fines que el orador intente realizar en sus *discursos*; pero como ni el modo de hallarlos, ni de elegirlos, ni aun la forma en que deben emplearse pueden racionalmente prescribirse, por

más que lo hayan intentado ciertos retóricos, parécenos lícito añadir que sólo con el juicioso análisis de los mejores modelos, será posible adquirir el tino y gusto que se han menester para usar de los *argumentos* en la ocasión necesaria.

4 Entiéndese por *costumbres* al tratar de la *Ora-toria*, aquellos pensamientos principales, que contribuyen poderosamente á inspirar al auditorio entera confianza en el orador, haciéndole formar alta idea de su veracidad y de su honradez.

5 De esta confianza, hija del buen concepto del orador, nacen la autoridad y crédito de su palabra, llegando á cobrar á veces tanto prestigio y fuerza, que á falta de pruebas positivas y como tales, convenientes, basta su simple aseveración para producir el efecto deseado.

6 Denomínanse con título de *pasiones* aquellos pensamientos, cuyo fin es excitar el sentimiento público, en favor de lo que se intenta probar ó refutar; y en este concepto es lícito al orador comunicarles toda viveza y energía de colorido, pues que sólo en tal manera le será posible mover el ánimo del auditorio, ora á los efectos de la ira ó del temor, ora del dolor ó de la gratitud, conforme cuadre á los intereses que representa.

7 No todas veces admite la *confirmación* este movimiento del ánimo, á que se dá título de *pasiones*: en los casos en que los solicita ó consiente, deben emplearse estos medios con aquella discreción y sobriedad que rara vez enseña el arte, é inspira siempre la naturaleza. — En ninguna parte puede tener sin embargo más exacta aplicación el

conocido axioma del gran preceptor de los Pisones: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.*

V.

DEL EPILOGO Ó PERORACION.

1 Dejamos advertido, que el *epilogo* tiene generalmente por fin el recoger y presentar, bajo un solo punto de vista, las principales pruebas del *Discurso*, con el propósito de vencer las últimas prevenciones del auditorio, ó de desvanecer hasta el postrer argumento del contrario.

2 Cuando el fin del orador es únicamente excitar las pasiones, para acometer una grande empresa, recibe el *epilogo* extraordinaria fuerza de colorido; y hablando, no ya á la razon, sino al sentimiento, toma el nombre de *peroracion*, segun insinuamos arriba.

3 Mas no porque el *epilogo* merezca en tal forma nombre de *peroracion*, puede cambiar su esencia, siendo en uno ú otro caso un verdadero resumen de los principales argumentos expuestos en el *Discurso*.

4 Su mérito principal consistirá siempre en que, abrazando convenientemente todos los extremos tocados por el orador, y dándoles nueva forma y realce, sea *breve, enérgico é interesante*, á fin de que aleje del auditorio toda vaguedad, indecision y fastidio.

§ III.

DIVERSOS GÉNEROS DE ORATORIA.

I.

DIVISION DE LAS COMPOSICIONES ORATORIAS.

1 La *oratoria*, segun su propia naturaleza, se refiere á las diferentes esferas de la vida. Cuándo tiene por objeto la resolucion de los negocios del Estado; cuándo la defensa de los intereses privados y los fueros de la justicia; cuándo la ilustracion de las verdades que entrañan las ciencias, las artes y las letras.

2 Partiendo de estos principios, dividiéronla los antiguos retóricos en tres diferentes géneros, á que dieron por nombre *deliberativo*, *judicial* y *demostrativo*, equivalentes á *politico*, *forense* y *académico*.

3 Pero á esta clasificacion, que admite algunas subdivisiones, debe añadirse, cual miembro muy principal, el de la *oratoria sagrada*, no conocida de los antiguos, y de tal importancia entre los pueblos católicos, que ha venido á ser el primero y más trascendental de todos los géneros cultivados en los tiempos modernos.

4 La *oratoria sagrada*, la *politica*, la *forense* y la *académica* constituyen, pues, los cuatro géneros de *discursos*, sobre que debemos fijar nuestras miradas.

II.

ORATORIA SAGRADA.

1 Damos el primer lugar entre todos los géneros de *oratoria* á la *sagrada*, por los altos fines á que aspira. Desdeñados los intereses temporales, promueve y solicita con maternal anhelo é infatigable energía el triunfo de los intereses espirituales, completando diariamente, si es lícito decirlo así, la obra de la predicacion evangélica. Nacida en los divinos lábios del Salvador del mundo, no pueden ser para ella las glorias y pompas de la tierra fuentes de inspiracion, teniendo por único norte la eterna felicidad del hombre, á quien vino el Hijo de Dios á redimir del pecado.

2 Siendo tan grande y sublime el fin de la *Oratoria sagrada*, es evidente que ejerce su benéfico y salvador influjo en varias esferas de la vida. Así ya tendrá por objeto inculcar la doctrina evangélica, explicando los misterios del dogma; ya atenderá á proponer los ejemplos de la más acendrada virtud, para hacer aborrecible el vicio; ahora se exhalará en ardientes panegíricos de los bienaventurados y elegidos del Señor; tal vez derramará lágrimas y flores sobre la tumba de los héroes, presentando sus vidas cual modelos dignos de ser imitados; cuándo elevará al cielo piadosas súplicas, para conjurar los males de la patria afligida, ó dará gracias á Dios por los beneficios recibidos

de su santa diestra; y cuándo en fin, defenderá, llena de celo y animada de viva fé, la integridad y pureza del dogma, combatiendo y exterminando el error ó la herejía.

3 Al realizar todos estos fines, admite la *Oratoria sagrada* una division natural, que produce varias clases de *discursos*. Pueden estos denominarse: *doctrinales* ó *dogmáticos*, *morales*, *panegiricos*, *fúnebres*, *suplicatorios* y *polémicos*. Todos estos *discursos* son generalmente designados con el título de *Sermones*.

4 Para lograr plenamente el objeto á que ha de dirigir todas sus fuerzas, debe ante todo el orador sagrado ser altamente virtuoso, ejercitándose en la mansedumbre y la piedad de tal manera, que su palabra siga siempre y sea natural corona de sus obras. Pero no le basta ser piadoso: necesita tambien ser verdaderamente docto, sin lo cual llegaría fácilmente á profanar la Cátedra del Espíritu Santo.

5 La erudicion del orador sagrado debe principalmente referirse á las Sagradas Escrituras, á la teología dogmática y moral, á la historia, legislacion y disciplina de la Iglesia y á los Santos Padres. Pero el estudio y conocimiento de todas estas fuentes de la *Oratoria sagrada*, á que debe añadirse el de los modernos dispensadores de la palabra divina, no excluye en modo alguno el cultivo de las letras, á que se da vulgarmente título de *profanas*, sin las cuales no es fácil formar el buen gusto ni perfeccionarse en el arte de persuadir y dominar las pasiones de la muchedumbre.

6 De todos los géneros de *oratoria*, cultivados

en los tiempos modernos, inclusa la *politica*, ninguno es tan popular como la *sagrada*; pero tampoco es en ninguno mayor la responsabilidad moral del orador, por lo mismo que los frutos que obtiene son tan abundantes y preciosos.

7 No es fácil determinar las reglas á que debe el orador sagrado sujetarse, en cada uno de los casos indicados arriba. Conocidas ya las leyes generales del *Discurso*, conviene añadir solamente que la misma índole del auditorio, á que de ordinario se dirige, pide toda sobriedad y discrecion, así respecto del *plan* como de los *medios* de desarrollarlo.

8 El *estilo y lenguaje* del orador sagrado, sin humillarse hasta la trivialidad ni la bajeza, vicio harto frecuente por desgracia, deben sobre todo resplandecer por aquella noble *naturalidad* y digna *sencillez*, que tambien asientan siempre en quien anuncia la verdad y ensalza la virtud, procurando su duradero triunfo.

9 Cuando el orador sagrado defiende la pureza ó integridad del dogma, ó vindica los fueros de la virtud ó de la verdad, torpemente conculcadas, puede no obstante elevarse á las verdaderas regiones de la *elocuencia*.

10 De esto hallamos abundantes y preciosos ejemplos en los Padres: de lo primero nos los ofrecen no ménos insignes los *Sermones* de Fray Luis de Granada, modelo el más acabado de cuantos poseemos en lengua española.

III.

ORATORIA POLÍTICA.

1 Después de la *sagrada*, ocupa sin duda el primer lugar la *Oratoria política*. Así como aquella tiene por objeto los más altos intereses de la humanidad, cuales son los espirituales, cuida ésta de los más generales de la sociedad, procurando labrar el bien temporal de los pueblos.

2 Su esfera ofrece por tanto amplitud extraordinaria, clasificándose bajo esta denominación cuantos *Discursos*, *Arengas* ú *Oraciones* se encaminan á defender ó combatir una resolución, ora se refiera ésta á la gobernación del Estado, ora á la legislación, ya trate de asuntos de la paz y de la guerra, ya de la administración, bajo sus multiplicadas ramificaciones.

3 Dedúcese de aquí, que siendo tan varios los fines de la *Oratoria política*, ha de girar necesariamente en diversos círculos sociales, lo cual no puede ménos de modificar la naturaleza especial del *estilo y lenguaje* de los *Discursos*, que bajo su nombre se clasifican.

4 Es, en efecto, indudable que no puede racionalmente ser uno mismo el *tono* de quien aconseja la paz, ó declara la guerra; de quien rechaza y persigue la tiranía, ó propone tranquilamente saludables reformas políticas, legislativas ó administrativas: ni puede usar el mismo *lenguaje* el

que habla ante una Asamblea popular, que el que se dirige á un Consejo de Estado ó á una junta de diplomáticos.—Así, pues, aunque la *Oratoria política* comprende todos los discursos pronunciados ante los cuerpos deliberantes y áun ante el mismo pueblo, siempre que se le intente inclinar á una resolucion cualquiera, admite en su *estilo, tono y lenguaje* tantas modificaciones, cuantos sean los objetos á que aspire.

5 Debe advertirse, que esta condicion es parte muchas veces á alterar las formas del *Discurso*, ya desapareciendo unas el *exordio*, ó abreviándose por extremo, hasta ser un verdadero *exabrupto*; ya desapareciendo formalmente la *proposicion*, que es en suma el punto ó materia sobre que gira el debate; ora cambiando la naturaleza de la *confirmacion*, que en vez de *pruebas* positivas, pide *ejemplos* que sirvan de norma á lo futuro; ora en fin substituyendo con frecuencia la *peroracion* al *epilogo*, por la necesidad de mover ó inflamar el ánimo del auditorio.

6 Algunos escritores dan modernamente título de *Oratoria parlamentaria* á la *política*; pero hay en esto grave error, pues que el Parlamento, Congreso ó Senado son sólo uno de los muchos teatros en que se ejerce este linaje de oratoria; y por tanto, aunque sea muy importante la *parlamentaria*, no basta á caracterizar por sí sola este género.

7 Los antiguos cultivaron con gran fortuna la *Oratoria política* (género deliberativo), distinguiéndose entre los griegos Demóstenes, y Ciceron entre los latinos: la literatura española no ha podido

hasta los tiempos modernos ofrecer acabados modelos, por efecto de las formas de gobierno.

IV.

ORATORIA FORENSE.

1 Si la *Oratoria politica* logra el segundo lugar entre todos los géneros cultivados en nuestros dias, no es indigna de colocarse á su lado la *forense*, destinada á defender los derechos del individuo en la sociedad, y los de la familia.

2 Abraza por tanto todos los *Discursos* que se pronuncian ante los Tribunales de justicia, cualesquiera que sean su naturaleza y su categoría; y si la *Oratoria sagrada* pide grandes conocimientos en las letras divinas; si la *politica* demanda asimismo estudio profundo de las ciencias que constituyen al verdadero repúblico, la *Oratoria forense* exige perfecta posesion del derecho y de la legislacion del pueblo, á que el orador pertenece.

3 Sin esta posesion, auxiliada de las disposiciones naturales, puede asegurarse que serán inútiles todas las reglas.

4 El orador debe, sin embargo, consultar ante todas cosas la diversa índole del auditorio á quien se dirige, y el fin distinto que intenta alcanzar con su palabra, pues que de esta sencilla consideracion han de nacer las principales reglas que moderen su conducta.

5 Hablando ante un *Tribunal*, compuesto de jue-

ces doctos en la ciencia del derecho, y ejercitados en su aplicacion judicial, no le será lícito, en efecto, emplear el mismo lenguaje que usaria ante un *Jurado*, en el cual logran asiento personas que han de tener por norma de sus juicios más la *conciencia* que la *ley*; acusando al criminal, no ha de valerse de iguales medios que defendiendo la inocencia injustamente perseguida; reclamando dudosos derechos, no podrá finalmente mostrarse tan enérgico y aún apasionado como en los solemnes momentos en que denuncie á la pública execracion al torpe calumniador ó al usurpador afortunado.

6 De esta consideracion superior se desprende que no pueden ser siempre las mismas las partes del *Discurso forense*; pues que si por regla general conviene que la *proposicion* sea en este género de oratoria distinta é individual; si la *narracion* pide más claridad y órden que en otro alguno, porque de ella dependen al par la *refutacion* y la *prueba*, y si el *epilogo* ó la *peroracion* admite por lo comun lo que entienden los retóricos por *elogio* ó *vituperio*, permitiendo al orador cierta manera de licencia ó desahogo contra el vicio ó el criminal, no en todos casos son necesarias todas estas divisiones, ni en toda ocasion han de presentar los mismos caracteres.

7 Al orador judicial ó forense, lo mismo que al sagrado y al político, conocido ya el asunto que ha de tratar y acaudalado con los estudios y la ciencia convenientes, toca determinar, segun el fin á que aspire, las partes de que ha de componerse su oracion ó discurso, dados el lugar, la oca-

sion y el momento en que hable; y sobre este particular fuera ocioso el empeñarnos en formular reglas que hayan de ser siempre acatadas.

8 La literatura clásica nos ofrece excelentes modelos de *Oratoria forense* en las obras de Ciceron y Demóstenes: la castellana posee tambien algunas *oraciones* dignas de todo aplauso entre las de Jove-Llanos y Melendez.

Aunque la ampliacion de esta materia es más propia de enseñanzas superiores, no debe perderse de vista, que los caracteres distintivos de la *Oratoria forense*, nacen esencialmente de la índole del asunto, y de la naturaleza del Tribunal, ante quien se ejerce. En este supuesto, fácil es de comprender que la *Oratoria forense* admite dos grandes divisiones que se determinan sustancialmente:

- 1.^a Cuando el asunto de que trata el orador es *civil*:
- 2.^a Cuando es *criminal*. En el primer caso, el *tono* del *Discurso* ha de ser templado y grave y debe atemperarse, de igual suerte en el *actor* que en el *demandado*, al de la ley cuya aplicacion se pretenda. En el segundo, varía el *tono*, ya se acuse ó se defienda, y segun la *acusacion* parta del Ministerio fiscal ó á instancia de persona interesada.

V.

ORATORIA ACADÉMICA Ó DEMOSTRATIVA.

1 Así como los géneros de *oratoria* ya examinados, se encaminan á labrar la bienandanza eterna, á promover el bienestar de los pueblos y á defender los derechos del individuo en la sociedad, tiene la *Oratoria académica ó demostrativa* por prin-

principal objeto la ilustracion ó dilucidacion de una verdad moral ó científica, cayendo tambien bajo su dominio el aplauso y elogio de los hombres doctos, ó que han prestado á la humanidad grandes servicios.

2 Partiendo del primer concepto, es evidente que la *Oratoria demostrativa ó académica*, excediendo de los límites que vulgarmente la han asignado los retóricos, debe llenar muy elevados fines, pues que á ella están exclusivamente confiados los progresos de las ciencias, en sus multiplicadas esferas.

3 Tiene, en tal sentido, la *Oratoria demostrativa* por habitual teatro las Universidades literarias y las Escuelas públicas, las Academias, los Ateneos y las demás Corporaciones, cuyo instituto es el cultivo de las letras ó de las ciencias, y comprende, bajo este concepto, las *Lecciones*, *Disertaciones* y *Oraciones inaugurales*, con todos los demás *Discursos* cuyo fin inmediato es la demostracion de una verdad cualquiera.

4 Partiendo del segundo concepto arriba indicado, no es ménos digno y fecundo el fin de la *Oratoria académica*; pues que sin el elogio de los hombres que consagran su vida al bien de sus semejantes, ya cultivando las letras y las ciencias, ya acometiendo altas y difíciles empresas, que cedan en beneficio y pró de la humanidad, ni se estimularía, como es justo, el verdadero mérito, ni se premiarían tampoco los generosos sacrificios de la inteligencia, que sólo pueden ser moralmente recompensados.

5 En esta importante relacion, caben tambien

dentro de la *Oratoria académica* los *Elogios* y *Panegíricos*.

6 Tienen los primeros por asunto, la alabanza de las acciones elevadas y meritorias, con abstracción de las personas que en ellas intervienen, á fin de excitar con el ejemplo, el amor á todo lo grande y noble, demostrando su utilidad y conveniencia: es objeto de los segundos, honrar la memoria de los héroes, ensalzando sus virtudes, ó ya alabar las cosas inanimadas, personificándolas al efecto.

7 Pueden tambien señalarse los *Elogios* con el nombre de *Oraciones gratulatorias*, correspondiendo á variados actos y situaciones de la vida, y reciben las mismas en estos casos los títulos de: *genethliacas*, *epithalámicas*, *eucharísticas*, *epinílicas*, *consolatorias*, etc.

8 Como opuesta al *Panegirico*, mencionan asimismo los retóricos la *invectiva* y aun la *vituperación*, oraciones que ya se refieren simplemente á las acciones, ya á las personas.

9 De todo lo expuesto se deduce naturalmente, que las *Lecciones*, *Disertaciones* y demás *Discursos*, que tienen por fin directo é inmediato la demostración de una verdad científica, piden cierta regularidad en sus formas y notable gravedad en su *lenguaje* y en su *estilo*, si bien debe ser *claro* y *sencillo* por excelencia, para hacer perceptible y aceptable desde luego la doctrina.

10 Son todas estas *Oraciones* susceptibles de mayor variedad en las partes de que se compongan, como que no admiten tan largo desarrollo; y

por su propia naturaleza, dan entrada al movimiento de los afectos, consintiendo, por tanto, mayor libertad en el *estilo* y el *lenguaje*.

11 Modelos de *Disertaciones* literarias y científicas hallamos con frecuencia en los tomos de *Memorias* de las Reales Academias, principalmente en los que encierran los *Discursos de recepcion*: dignos son de imitarse respecto de los *Elogios* y *Panegíricos* los que Vargas Ponce y Jove-Llanos consagraron á *Alfonso el Sábio* y á *Cárlos III*, y pueden tambien proponerse para el estudio, respecto de las *Oraciones gratulatorias*, alguno de los *Discursos*, con que las Córtes de la Nacion felicitan á los reyes en dias ó en acontecimientos determinados.

En este punto, como en otros muchos ya tocados, debe confiarse y esperarse el acierto del celo y discrecion de los profesores, quienes procurarán con su ejemplo dar á conocer la sencillez y sobriedad de las *Lecciones* ó *Discursos universitarios*.

§ IV.

COMPOSICIONES HISTÓRICAS.

I.

IDEA GENERAL Y DIVISION DE LA HISTORIA.

1 Entiéndese por *Historia*, en cuanto á sus formas, la narracion ordenada y armónica de los hechos acaecidos en los tiempos ya pasados.

2 Tiene por objeto la enseñanza de los hombres y de los pueblos, con el ejemplo de los hechos que revelá, en cuyo concepto fué designada por Ciceron como maestra de la vida (*magistra vitae*).

3 Realizase en el *tiempo* y en el *espacio*, teniendo en consecuencia, cual principales auxiliares, la *Cronologia* y la *Geografia*, llamadas por algunos sábios *ojos de la historia*.

4 La *Historia* se refiere por tanto, á todas las esferas de la vida, de donde nace naturalmente su division más fundamental.

5 Así la *Historia* es *religiosa, política, social, civil, militar, literaria, científica, artística*, etc., ampliándose esta division, segun los diversos fines á que el historiador aspire.

6 Clasificase tambien la *Historia* conforme á la extension de los sucesos, y aun al teatro en que éstos se realizan, ó lo que es lo mismo, conforme á los *tiempos* que abraza, y al *espacio* donde los he-

chos acaecen: en el primer concepto se donomina *antigua, de la edad media, moderna y novísima*; en el segundo: *universal, general, particular, de España, de Aragon, de Córdoba, de Segovia, etc.*

7 La *Historia* admite por último, ya bajo un aspecto, ya bajo el otro, las denominaciones de *Crónicas, Anales, Memorias, Diarios, Biografías, etc.*

II.

CONDICIONES PRINCIPALES DE LA HISTORIA Y DEL HISTORIADOR.

1 La *Historia*, para merecer dignamente este nombre, debe ser *imparcial* y á tal punto *verdadera*, que inspire desde luego en el lector entera confianza, alejando toda idea de bastardos intereses ó de apasionados afectos.

2 Nacen estas condiciones de la *Historia*, directamente de las cualidades personales del historiador, cuyo carácter y antecedentes ejercen activa y eficaz influencia en sus narraciones.

3 Ya sea la *Historia religiosa, política ó literaria*, cumple ante todas cosas al historiador poseer perfectamente el asunto que intenta tratar, á fin de presentar los *hechos* que han de constituir la *narracion*, tales como realmente acaecieron, sin alterarlos ni desfigurarlos á capricho.

4 Conviene asimismo al historiador, para que su libro merezca ser considerado como obra de arte, saber desechar cuerdamente todos aquellos *hechos secundarios*, que lejos de dar vida, energía y

colorido á la *narracion*, le sirven sólo de entorpecimiento y obstáculo, haciéndola lánguida, perezosa ó recargada de circunstancias inútiles; y con este sano criterio en la eleccion de los hechos principales, debe hermanarse aquel amor á la verdad y á la virtud, que le lleve á vituperar y condenar todo lo que ofenda la moral y la justicia.

5 La *Historia* debe, pues, ser *verídica é imparcial* por excelencia: el historiador, *instruido, fiel, discreto* y de limpias y templadas costumbres; apasionado sólo de la virtud y enemigo irreconciliable de la maldad y del crimen.

6 La *instruccion* del historiador, que se refiere en general á la perfecta posesión del asunto que trata, atañe más particularmente al conocimiento del pais, en que los *hechos* han acaecido (*Geografia*); á la exacta relacion del *tiempo*, en que se verificaron (*Cronologia*); á la recta apreciacion, de las *formas de gobierno y de la legislacion (Politica)*, y al estado de *cultura* de los pueblos que en ellos intervinieron (*artes, letras, etc.*); en una palabra, á cuanto se enlaza directamente con la civilizacion de la nacion ó naciones, objeto del estudio histórico.

7 La *fidelidad* del *historiador* consiste en que se ajuste y ciña estrictamente á la verdad de los hechos, sin añadirles ni quitarles circunstancia alguna que pueda desfigurarlos ó adulterarlos, pesándolos al propio tiempo en la balanza de la justicia; todo lo cual constituye lo que han calificado los retóricos con los nombres de *veracidad, imparcialidad é independencia*.

Estas condiciones no se oponen en modo alguno á lo

que se ha designado con nombre de *candor histórico*: antes bien, ateniéndose severamente al exámen de los *hechos*, que es lo que demanda en el historiador la *fidelidad*, logrará presentarlos con su propio colorido, no atribuyendo á los personajes mayor maldad ni bondad de la que realmente tuvieron en vida, y hermanando así su narración con la sanidad de sus intenciones; punto en que el expresado *candor* estriba.

8 No es otra cosa la *discrecion* ó el *discernimiento del historiador*, que aquel seguro tacto con que sabe distinguir y escoger entre los materiales allegados para trazar su obra, los que deben únicamente formar parte de la misma, desechando cuantos pudieran servirle de obstáculo ó embarazar inútilmente la narración. Pide este *criterio* superior perspicuidad y juicio, y es por lo tanto el lograrlo, una de las mayores dificultades que ha de vencer el historiador.

9 La *moralidad del historiador* se funda muy principalmente en que aparezca celoso defensor de la virtud y de la justicia, ya narre ó exponga los *hechos*, ya describa é bosqueje los *caractères*. Su aprobacion ó reprobacion no han de manifestarse en largas reflexiones que interrumpan y dificulten la narración, sino en breves, graves y elocuentes máximas y sentencias que le sirvan como de esmalte, y basten para hacer amable la virtud, y odioso el crimen.

Cuando el escritor se halle adornado de todas estas dotes, podrá ya fácilmente acometer la empresa de trazar la *Historia* con esperanzas de éxito.

III.

MEDIOS EXPOSITIVOS DE LA HISTORIA.

1 Considerada la *Historia* simplemente bajo el aspecto de las *formas*, que es el objeto á que aspira la Retórica, conviene fijar desde luego las miradas en sus medios expositivos.

2 Debemos distinguir, ante todo, en este concepto, el *plan* ó la *accion histórica*, y trás ella la *narracion*, la *pintura de los personajes*, las *descripciones* propiamente históricas, y los *discursos* ó *arengas* que oportunamente pronuncian los reyes, príncipes ó caudillos.

IV.

PLAN DE LA HISTORIA.

1 Entendemos por *accion histórica* ó *plan de una historia*, la disposicion general á que se somete la narracion de los hechos, para constituir un todo de partes proporcionadas y armónicas.

2 De esta nocion se deduce que la *unidad* es el primero y más interesante atributo de la narracion histórica, como constituye la *variedad* de los hechos su principal riqueza.

3 No se opone á esta ley superior de la *unidad histórica* el que, abrazando esta muchos siglos, se realicen los hechos en diferentes regiones, tomando parte en ellos pueblos distintos, como su-

cedería escribiéndose una *Historia universal*, por ejemplo.

La *Historia* entera del género humano, como observan doctos preceptistas, puede en efecto ser *una*, si logra el historiador encadenar perfectamente sus diversas épocas, mostrando los distintos grados de cultura, por donde ha ido pasando la humanidad, ora llegando á su mayor estado de civilización, ora precipitándose en dolorosa decadencia; y como el fin inmediato de la *Historia* es producir una enseñanza útil, es evidente que se habrá alcanzado la verdadera *unidad* de la *narracion histórica*, siempre que todos los *hechos* contribuyan á realizarla.

4 Dada la *unidad* de la *narracion histórica*, debe el escritor distribuirla convenientemente, para que sea posible desarrollarla. Esta distribucion se hace con frecuencia en *partes, libros y capítulos*, cuando se refiere á las formas meramente literarias, y en *ciclos, subciclos, épocas, etc.*, cuando respecta á las diferentes edades que la misma *narracion* abarca.

V.

NARRACION HISTÓRICA.

1 Ordenada ya en tal manera, debe la *narracion histórica* ostentar aquellas dotes literarias que la hagan de todos aceptable é inteligible: tales son principalmente la *claridad*, la *sobriedad*, la *dignidad* y la *elegancia*.

2 Pide la *claridad* que los *hechos* se expongan tan ordenadamente que se muestre desde luego su

relacion y enlace; y esta virtud histórica podrá únicamente poseerse, dominando del todo la *Cronología* y la *Geografía*, cuya importancia dejamos reconocida.

3 Exige la *sobriedad*, que el historiador toque ligeramente los sucesos *secundarios*, despojando al par á los principales de aquellas circunstancias inútiles, que puedan hacer tarda ó perezosa la *narracion*, mientras fijándose en las más relevantes y de mayor trascendencia, logra presentarlas bajo su más luminoso aspecto.

4 Demanda la *dignidad de la narracion*, que el historiador evite cuerdamente todo linaje de trivialidades y bajezas, ya respecto de los pensamientos, ya respecto de las palabras. Y será por lo mismo contrario á esta *dignidad* el hacer uso de sutilezas y de epigramas, de chistes y de burlas, para producir la risa ó el menosprecio de los lectores hácia los hechos que expone, ó hácia los personajes que describe.

5 Quiere finalmente, la *elegancia de la narracion*, que aparezca ésta enriquecida de aquellos ornatos, que contribuyan naturalmente á realzarla, dándole mayor frescura y belleza. Debe por tanto, desechar el historiador todo adorno vano, superfluo ó falso, huyendo, así de la *frondosidad* del estilo, que ahoga y enmaraña los más felices pensamientos, como de la *excesiva pobreza* que reduciría la *narracion* á un descarnado y frio *relato*.

VI.

PERSONAJES HISTÓRICOS.

1 Es la *pintura de los caracteres históricos* uno de los más difíciles obstáculos, que debe superar el historiador, si ha de obtener el lauro á que aspira. Porque no consintiendo la *verdad*, norte único de este linaje de composiciones, que se alteren ó desfiguren á capricho aquellos rasgos que dan vida en la *Historia* á los *personajes* que florecieron en apartados siglos, se han menester mucho juicio, grande perspicuidad y mayor fuerza de observacion, para presentarlos con toda su integridad y consecuencia.

2 Está pues, sujeta la *pintura de los personajes históricos* ó de los *retratos*, como los apellidan los retóricos, á la ley superior de la *unidad* que hemos reconocido respecto de los *épicos*, si bien guardando mayor fidelidad con la misma naturaleza, ó lo que es lo mismo, ateniéndose estrictamente á lo que fueron realmente en vida los expresados personajes.

3 Enseñan estos principios á desechar en la *pintura de los retratos históricos* todo género de circunstancias, ocasionadas á dar excesivo bulto ó mayor viveza de colorido á los héroes, principes ó monarcas, llegando en este empeño á adulterarlos, con detrimento de la *verdad histórica*.

4 Y es asimismo digno de observarse, como racional consecuencia de estas nociones, que debe el historiador, en vez de enumerar ó reunir en un

solo cuadro todas las cualidades morales y políticas de algun personaje, cuyo estudio aparezca aun dudoso ó poco determinado, presentar los rasgos dominantes de su carácter en breves, pero vigorosas y decisivas pinceladas, las cuales basten á darle á conocer, sin poner en peligro la fidelidad del parecido.

5 Debe ésta deducirse finalmente, más de lo que el personaje hace que de lo que habla; porque segun cuerdamente han notado algunos retóricos, «los *personajes históricos* se han de pintar á sí mismos por sus acciones y conducta, y no los ha de dibujar la pluma del escritor.»

6 La *pintura de los caracteres históricos*, siendo pues, uno de los más difíciles ornamentos de las composiciones de que tratamos, constituye una de sus más altas perfecciones.

VII.

DESCRIPCIONES HISTÓRICAS.

1 Si es la *sobriedad* muy principal virtud en la *narracion histórica*,—la cual debe ser por tanto rápida y concisa,—cumple tambien á las *descripciones* que la esmaltan y vivifican, el mostrarse llenas de animacion y viveza; pero de tal suerte, que para lograr el propósito de poner delante del lector con toda verdad el objeto pintado, no se olvide ninguna de sus principales circunstancias.

2 Exige la *narracion* cláusulas sueltas, breves y tal vez cortadas: piden las *descripciones* períodos amplios, llenos, armoniosos, para recoger dentro del cuadro cuantas circunstancias prestan vida,

color y movimiento al objeto que se bosqueja.

3 Así, mientras no asientan en la *narracion* todas las galas de la elocuencia, con el aparato de las imágenes que constituyen el lenguaje figurado, cuadran perfectamente á las *descripciones históricas*, siempre que no se caiga en el vicio de la afectacion, reprehensible en toda suerte de escritos y ocasiones.

4 Son estas reglas aplicables principalmente á la pintura ó *descripcion de las batallas*, donde sin falsear la verdad de los hechos, puede el historiador lucir la riqueza de su imaginacion, presentando el cuadro magnífico, pero doloroso, de la humanidad entregada á sus furores.

5 Ni se prestan ménos á la frescura del pincel histórico, ya los países desconocidos, cuya varia naturaleza sorprende con sus raros tesoros la mente del lector, ya las costumbres, fiestas y ceremonias peregrinas de pueblos ignorados, cuya pintura no puede ménos de llevar en sí cierta novedad y extraordinario encanto.

6 Es en consecuencia innegable, que son las *descripciones históricas* fuente caudalosa de bellezas, para este género de obras literarias. El abuso de las mismas puede sin embargo, ser altamente perjudicial á los fines de la *Historia*.

VIII.

ARENGAS HISTÓRICAS.

1 Llámense *arengas históricas* aquellos *discursos* que se suponen pronunciados por los persona-

jes en ocasiones determinadas, ya al frente de un ejército, ya en una plaza pública, ora ante un monarca ó caudillo, ora en fin en una reunion dada, cualesquiera que sean su objeto y su naturaleza.

2 Como se deduce claramente, pide en este caso el historiador sus armas á la *Oratoria*; pero no sin peligro de falsear los caractéres y áun las situaciones, en cambio del mayor movimiento dramático, que puede comunicar á los hechos que narra.

3 Este peligro ha dado racionalmente origen á la cuestion de si son ó no las referidas *arengas* ornato legítimo y connatural á la *Historia*.

Opinan unos preceptistas afirmativamente, asegurando que constituyen uno de los medios más aptos para pintar los personajes, cuyos caractéres se revelan por sus palabras: juzgan otros que son por extremo ocasionadas las *arengas* á que el historiador, en vez de los sentimientos y creencias de los personajes, exprese sus propios sentimientos, despojando así á aquellos de toda verdad, y faltando en consecuencia á la principal ley de la *Historia*.

4 Reconocido el riesgo indicado, justo es añadir, que el uso de las *arengas*, *discursos* ó *canciones históricas* pide en el historiador estudio detenido y profundo, no solamente de los *personajes* considerados en sí, más tambien de las *costumbres*, *creencias* y *sentimientos* de la época en que aquellos florecieron; por lo cual es en realidad altamente difícil el acierto en la adopcion de estos medios artísticos.

5 Extremáronse los antiguos en el empleo de las *arengas*, de que dan ejemplo, entre los latinos, Livio y Salustio, y entre los griegos Xenofonte y

Tucidides. En su imitacion lograron señalarse en España, durante los siglos XVI y XVII, Mendoza, Mariana, Melo y otros que adoptaron la misma forma.

Los historiadores modernos prefieren en nuestro suelo pintar los *personajes* por sus acciones y dar á conocer las situaciones por los hechos que las producen, no sin recoger cuidadosamente aquellos dichos y sentencias que consta haber sido pronunciados por los *personajes*, y contribuyen á dar á la *exposicion histórica* el esmalte de la verdad. En el hecho, pues, los historiadores de hoy desechan aquel artificio artístico como peligroso y poco adecuado á los fines esencialmente científicos de la *Historia*.

IX.

ESCUELAS HISTÓRICAS.

1 Conocidas ya las condiciones principales de la *Historia*, las dotes del historiador y los medios expositivos de que aquella se vale, cúmplenos observar que los historiadores han sido clasificados en *escuelas*, conforme al principio filosófico que sirve de fundamento al criterio á que someten la resolucion de los problemas históricos, y al método expositivo de que se valen.

2 Clasifícanse, por consiguiente, dichas *escuelas*, bajo el primer respecto, en *católica* ó *providencial*, *racionalista*, *fatalista*, etc.

3 Por lo que hace al *método*, existe otra clasificacion, en la cual entran las dos grandes *escuelas* que han adoptado alternativamente el principio de escribir la *Historia*, *ad narrandum* y *ad probandum*.

§ V.

DE LA NOVELA.

I.

IDEA GENERAL DE LA NOVELA.

1 Ponen casi todos los retóricos al lado de las históricas las composiciones literarias, que son conocidas generalmente con el título de *Novelas*, manifestando que sólo se «distinguen de las historias verdaderas, en que los hechos y sucesos que en ellas se refieren, no han pasado realmente, sino que son fingidos por el autor». Así, las llaman *Historias ficticias*.

2 Pero esta noción pide algún correctivo. La *Novela* no se diferencia de la *Historia* en que los hechos sobre que se funda, sean ó no ciertos: sino que se asemeja á ella, sólo porque se vale de los mismos medios expositivos, para desarrollar su *accion*.

3 Obra esencialmente artística, como que es hija de la imaginacion y de la fantasía, tiene pues, diverso origen, diversa índole y fines diversos que la *Historia*.

4 Es como ella, generalmente hablando, *narracion de hechos*; pero no subordinada al desarrollo natural que tienen estos en el *tiempo* y en el *espacio*, sino sometida á las leyes de una *accion* determinada, como en la *Epopéya*, la *Tragedia* ó la

Comedia, y apareciendo por tanto, como una produccion intermedia, que une la *poesia* con la *prosa*.

5 Como obra artística, semejante á la *Epopeya*, dicho se está en consecuencia que la *Novela* necesita ante todo de una *accion*, y que ésta para desarrollarse, há menester asimismo de *exposicion*, *nudo* y *desenlace*.

6 La *accion* de la *Novela* debe ser más *dramática* que *épica*, trascendiendo esta ley principal áun á sus formas expositivas, por lo cual es tan usual en ella el *diálogo*, de que tal vez ha llegado á abusarse en los tiempos modernos.

7 Respecto de la *exposicion*, *nudo* y *desenlace*, sólo cumple recordar cuanto dijimos oportunamente, al tratar de la *Epopeya* y del *Drama* en general, pues que todas las reglas allí establecidas, tienen total aplicacion á la *Novela*.

8 Como la *Epopeya* y la *Comedia*, y tal vez con más libertad, admite la *Novela*, para el más interesante desarrollo de su *accion*, aquellos incidentes que dejamos designados con nombre de *episodios*; pero si es lícito concederle en este punto alguna mayor licencia, conforme á su propia naturaleza, no debe el *interés* derramarse en tantos *episodios*, ni ser estos tan extensos, que distraigan la atencion ó ahoguen la *accion principal*, bajo su excesiva balumba.

9 La *Novela*, como obra de arte, tiene por objeto producir cierta enseñanza; pero no *directa*, segun han pretendido algunos retóricos, sino *indirecta* y deducida por el mismo lector de la *accion*, que en ella se desenvuelve.

10 Son muy principales en la *Novela* las *situaciones* y los *caractères*; pero habiendo dicho, al tratar de la *Epopéya* y la *Comedia*, cuanto conviene saber sobre este punto, nos remitimos á dichos pasajes, evitando así inútiles repeticiones.

II.

DIVISION DE LA NOVELA.

1 La *Novela* puede buscar el asunto de su *accion* en las diferentes clases de la sociedad y en las diversas situaciones de la vida, ya reflejando el estado actual de los pueblos, ya volviéndose á los pasados tiempos para revelar su cultura.

2 En este doble sentido, la *Novela* puede ser principalmente *histórica* ó *herbica* y de *costumbres*, no sin que admita tambien las denominaciones de *amorosa*, *caballescica*, *fantástica*, *pastoril*, *picaresca*, etc., con que en efecto se ha distinguido.

III.

NOVELA HISTÓRICA.

1 Entiéndese por *Novela histórica* aquella que, tomando por fundamento un hecho acaecido realmente en otra edad, refleja vivamente el estado de cultura del siglo, á que la *accion* se refiere, dando á conocer los sentimientos generales que en él dominaron.

2 Pide en consecuencia, la *Novela histórica*, grande fidelidad en la pintura de las *situaciones* y mástodavía en la de los *caractères*, pues si bien nunca será lícito exigir al novelista aquella severidad que irremisiblemente demandamos al historiador, tampoco podrá consentírsele que adultere groseramente los hechos, ni pervierta y desfigure en tal manera la idea generalmente formada de los *personajes*, que los convierta en verdaderos mónstruos.

3 Ni es ménos difícil en la *Novela histórica* la pintura y descripción de los trages, armas, muebles y demás objetos que rodean á los *personajes*, siendo esto frecuente causa, áun para los ingenios más fecundos, de lamentables anacronismos é inverosímiles relatos.

No es lícito al novelista carecer de los conocimientos necesarios para evitar el que un *personaje* aparezca armado ó vestido con piezas de armadura, ó prendas que no existieron en su tiempo, como no parece tampoco tolerable que se le suponga animado de ideas y aspiraciones, que no pudieron desarrollarse sino en épocas distintas y con diversos elementos. Así, pues, todo ingenio que anhele el lauro de la *Novela histórica*, antes de escribir, habrá de empaparse en el conocimiento de la época en que tiene realidad la *accion* de su obra.

4 La *Novela histórica* ofrece, por tanto, en su cultivo grandes dificultades, superables sólo para los ingenios que á una imaginacion fecunda y lozana unen instruccion vasta y sazónada.

IV.

NOVELA DE COSTUMBRES.

1 Toma sus asuntos la *Novela de costumbres* de la vida real; y así como la *histórica* se acerca á la *Epopeya*, guarda ésta muy estrecha analogía con la *Comedia*.

2 Como ella, acepta la intervencion de personajes de la clase media y áun ínfima, bien que colocándolos en situaciones interesantes y áun extraordinarias; y tiene tambien como ella, por fin esencial hacer amable la virtud y odioso el vicio, en la forma arriba indicada.

3 De igual suerte que en la *Comedia*, estriba el mérito principal de la *Novela de costumbres* en la *pintura de los caractères*, que no se ciñen ya, conforme sucede en la *histórica*, á la fidelidad de los rasgos consagrados por el testimonio de los historiadores, sino que teniendo por fuente única la misma naturaleza, aspira á la idealizacion de las virtudes ó los vicios, creando verdaderos *tipos*.

4 Esta generosa aspiracion y la misma necesidad de amoldarse, respecto de las situaciones y del colorido, á la vida real, huyendo de lo sobrenatural y maravilloso, al mismo tiempo que dá subido precio á la buena *Novela de costumbres*, hace su cultivo por extremo difícil, siendo muy contadas las producciones de este género que pueden señalarse cual verdaderos modelos, aunque es muy

crecido el número de las que se han escrito en los tiempos modernos.

V.

NOVELA AMOROSA.—NOVELA CABALLERESCA.

1 Háse dado generalmente nombre de *Novela amorosa* á aquella que desentendiéndose de las demás pasiones humanas, tiene por único ó principal asunto el sentimiento del amor, cualquiera que sea la esfera social en que su *accion* se realice.

2 Su mérito principal consiste, pues, en la pintura de esa *pasión* que, ora ennoblece y purifica el corazón humano, ora la arrastra á los mayores extravíos y aberraciones.

3 Así, la *Novela amorosa* toma á veces el tono y colorido del *Idilio*, y aparece otras rodeada del aparato de la *Tragedia*, y armada, como ella, de las grandes catástrofes, á que dan lugar los arrebatos de la desencadenada pasión de los celos.

4 La *Novela caballeresca*, designada tambien con el título, ya histórico, de *Libros de caballerias*, no tiene verdadero valor de actualidad en la literatura moderna.

5 Representando el mundo de la andante caballería, que tuvo nacimiento en la Edad media, fué extirpada por la obra inmortal de Cervantes, generalmente conocida con el título de *El Quijote*.

6 Hacíase estribar todo su mérito en el hacinamiento extraordinario de incoherentes é inverosímiles aventuras, llevadas á cabo por un solo caba-

llero, quien venciendo gigantes, endriagos y dragones, y desbaratando maravillosos encantamientos, ora rescataba de pérfida y horrible tiranía á centenares de caballeros; ora restituía en su trono á desheredadas princesas de extremada hermosura, obteniendo al par su mano y su reino.

7 La *Novela caballeresca* podia en este concepto tomar legítimamente nombre de *fantástica*.

VI.

NOVELA FANTÁSTICA.—NOVELA PASTORIL.

NOVELA PIGARESCA.

1 Diferénciase por extremo sin embargo, la *Novela fantástica* de la *caballeresca*; pues mientras ésta se limitó en su tiempo á la vida ficticia de la caballería andantesca, extiende aquella su dominio á todas las esferas y á todas las edades, consistiendo su índole especial en no sujetarse ni en la creacion de sus *héroes*, ni en las empresas que estos acometen y realizan, á las leyes generales de la naturaleza.

2 Hermánase en esta principal condicion con el *Drama*, que hemos clasificado bajo la misma denominacion de *fantástico*.

3 La *Novela pastoril* tiene por asunto las escenas campestres, segun indica ya su mismo título, y su *accion* es, por lo general, simplemente *amorosa*. En este caso no se aparta virtualmente de la que dejamos designada con el referido nombre.

4 Su mérito se reduce á la pintura de la apaci-

ble vida de los pastores, acercándose por tanto á la *Égloga*, de que tomó en realidad nacimiento.

5 En los tiempos modernos ha dejado de cultivarse, teniendo como la *caballescra*, valor meramente histórico.

6 Lo mismo puede decirse de la *Novela picaresca*, propiamente dicha, la cual tuvo no escaso cultivo en la literatura española, contraponiéndose en cierto modo á la *caballescra*.

7 Su objeto era la vida de los truanes, perdonavidas y caballeros de industria, no olvidadas las tías fingidas, las Celestinas, los gitanos ni los mendigos de oficio. Este género de novelas, cultivado por tan ilustres ingenios como Hurtado de Mendoza y Cervantes, brilla principalmente por la pintura de las costumbres de la gente menuda y de aviesos instintos, en que poseemos cuadros verdaderamente admirables.

VII.

OTROS GÉNEROS DE NOVELAS.

1 Clasificanse tambien bajo el nombre genérico de *Novela* otras composiciones narrativas, que sin haber alcanzado la importancia que las ya expresadas, merecen mencionarse en este sitio. Tales son la *Conseja*, el *Cuento* y la *Leyenda*.

2 Es la *Conseja*, generalmente hablando, una narracion interesante de hechos tradicionalmente conservados en la memoria de los pueblos, y que rara vez llega á escribirse.

3 El *Cuento*, según dejamos advertido, toma con frecuencia las formas poéticas, sometiéndose á las leyes más generales de los *Poemas épicos*. Pero cuando se vale de la *prosa* para su manifestación, toma las formas de la *Novela*, diferenciándose de ella en las proporciones de la *acción* y en el desarrollo de los *caractéres* y cuadros generales.

4 No pide, en efecto, el *Cuento*, propiamente dicho, esa bella proporción del conjunto y agradable distribución de partes que há de menester la *Novela*, para merecer título de obra artística: tampoco exige tanta verdad y exactitud en la *pintura de los caractéres*, ni tanta riqueza y fidelidad en las descripciones de las costumbres, trajes, muebles, etc.; pero no por esto puede carecer de cierto colorido local que haga aceptables las ficciones en él narradas, pues que según antes notamos, se alimenta el *Cuento* de las *narraciones fantásticas*, que viven en la memoria de los pueblos.

5 La *Leyenda*, que nace de la *Historia*, conforme se indicó en otro lugar, se aproxima en gran manera al valerse de la *prosa*, á la *Novela histórico-heróica*; pero nunca admite sus dimensiones, ni necesita, por tanto, de las dotes especiales que pide aquella para su cultivo.

6 Todas estas composiciones se acercan grandemente á los *Poemas secundarios* que se designan con los mismos nombres, y son clasificados bajo el título de *Novelas en verso*. Pero no gozan de igual libertad, por la razón de que no se emplean en ellas los mismos medios artísticos. Todas prueban sin embargo, que es la *Novela* un género interme-

dio entre las obras poéticas y las escritas en prosa, conforme arriba insinuamos.

VIII.

FORMAS DE LA NOVELA.

1 La *accion de la novela* puede distribirse en *partes y capitulos*.

2 Toma generalmente, cual medio de exposicion, la forma *narrativa*.

3 Alguna vez es sustituida esta por la *epistolar*; pero esto despoja al escritor de los medios de trazar directamente, acabados cuadros de costumbres, pues que sin producir verdadero fastidio y desnaturalizar el género epistolar, no es posible dar á una carta la extension que al efecto se necesita.

4 Los buenos novelistas, aquellos que dotados de verdadero ingenio, aspiren ya á pintar las edades pasadas, ya á trasmitir á las futuras generaciones las costumbres de la edad presente, preferirán siempre la *forma narrativa*, por ser indudablemente la más adecuada y propia de la *Novela*.

5 La *forma epistolar*, aplicada á la *Novela*, no es en suma sino una *licencia artistica*, que rara vez dá prueba de fecundidad y de verdaderas fuerzas creadoras.

6 La *Novela* adopta, respecto del *estilo*, todos los tonos, conforme cuadrare mejor á las *situaciones* que en ella se desenvuelven; y aunque siempre debe recomendarse la sencillez, no es posible

fijar regla alguna que pueda tener aplicacion en todo caso.

7 Lo mismo debe decirse del *lenguaje*. La afectacion es no obstante, el vicio más digno de reprehenderse, cuando se trata de este género de composiciones, porque destinadas á toda suerte de lectores, no sólo es necesario que todos perciban claramente los conceptos, sino evitar que lo extraño de la frase ofenda de un modo impertinente los oidos de los ménos ilustrados.

La influencia perniciosa de extrañas literaturas, ha hecho olvidar á los modernos cultivadores de la *Novela*, el ejemplo de los grandes modelos, así en lo que se relacione con las *formas*, como en lo que á los medios de realizar la *accion* se refiere, siendo en este punto conveniente, fijar con entera exactitud, los caracteres propios de la *Novela española*, tarea propia, no obstante, de enseñanzas superiores.

§ VI.

COMPOSICIONES DIDÁCTICAS.

I.

IDEA GENERAL DE LAS MISMAS.

1 Al tratar de la *Poesía didáctica*, manifestamos ya que aspiraba ésta á producir en los lectores ú oyentes una enseñanza *directa*; y dicho se está que las *obras didácticas en prosa*, tienen este exclusivo objeto.

2 Pero dirigiéndose á instruir al lector en el conocimiento de las artes, las ciencias ó las letras, como una vez puede versar la enseñanza sobre un punto determinado, mientras otras se refieren á exponer los principios elementales de una ciencia en general, y otras en fin tiene por objeto el desarrollar, en la mayor escala posible, esos mismos conocimientos, es evidente que las *Composiciones didácticas*, escritas en prosa, admiten una clasificación racional, conforme á su propia naturaleza.

3 En virtud de este principio, pueden clasificarse efectivamente, en *Memorias ó Disertaciones*, *Obras elementales* y *Tratados magistrales*.

II.

MEMORIAS Ó DISERTACIONES.

1 Dáse el nombre de *Memoria*, en el lenguaje literario, á cierto género de composiciones, en que se expone é ilustra un descubrimiento cualquiera, ya relativo á las letras, ya á las artes, ya á las ciencias; pero siempre con el propósito de producir la demostracion de una verdad, y por tanto una enseñanza real y directa.

2 Entendemos igualmente por *Disertacion* cierto linaje de tratados sueltos, en que se dilucida un punto oscuro de ciencias, letras ó artes, procurando ponerlo á nueva luz, á fin de producir entero convencimiento, y por tanto verdadera enseñanza.

3 Son ambos géneros de composiciones propiamente *académicos*, y se someten á un orden rigurosamente lógico, en el conjunto y distribucion de sus partes.

4 De aquí proviene, que exigiendo extremada *claridad* y *precision* respecto del *estilo* y del *lenguaje*, tienen por distintivo cierta severidad de formas que los distingue entre las demás producciones literarias.

5 No se deduce, sin embargo, de esta prescripcion, que las *Memorias* y *Disertaciones* desechen todo ornato, que dé mayor brillo y frescura á los pensamientos: antes bien, asienta perfectamente á estos escritos cierta noble elegancia, que no es en verdad incompatible con la sencillez que debe ca-

racterizarlos, y que pide de suyo la misma índole de los lectores, á cuya ilustracion se destinan.

6 Ni es ménos importante en las *Disertaciones* y las *Memorias* la *correccion del lenguaje*, pues fácilmente se concibe que sin estar expresados los pensamientos con toda exactitud, lejos de producir el efecto apetecido en el lector, acabaria éste por arrojar el escrito, vencido de sus incorrecciones y asperezas:

7 Así, no debe nunca olvidarse que si bien tienen las *Memorias* y *Disertaciones* por fin principal é inmediato la *enseñanza*, no por eso dejan de estar sujetas á las condiciones de toda obra literaria.

III.

OBRAS ELEMENTALES.

1 Entiéndese por *Obra elemental* todo tratado, que tenga por objeto exponer en términos *breves, claros y sencillos* los principios ó rudimentos de cualquier arte ó ciencia.

2 La *brevedad* de las *Obras elementales* no ha de ser tal, sin embargo, que por reducir los principios de una ciencia al menor número de proposiciones, se omitan aquellas ideas intermedias, que sirven de lazo y trabazon á la ciencia misma, produciendo en consecuencia groseros errores ó lastimosas inexactitudes.

3 Tampoco debe entenderse por *claridad* en la exposicion de los rudimentos científicos que constituyen los *Tratados elementales*, aquella trivialidad

reprehensible, que desnaturaliza con frecuencia las más fáciles nociones, haciéndolas incomprensibles á la juventud, y malogrando por tanto, la doctrina.

4 Ni puede finalmente confundirse la sencillez con la bajeza, que afea de continuo este linaje de obras didácticas.

Tiene cada ciencia su lenguaje propio y privativo; y todo el mérito del escritor que aspire al lauro de ser útil á sus semejantes, dando á luz *Obras elementales*, consiste en presentar la doctrina íntegra y perfecta, acomodándose al verificarlo, á la preparacion ó al grado especial de cultura de los lectores y á su edad respectiva, y no aventurando ninguna nocion que no haya de fructificar en momento determinado, ó que pueda ser ociosa en el posterior cultivo de la ciencia.

5 Así las *Obras elementales* ofrecen extremada dificultad, siendo contadísimas las que pueden designarse cual modelos.

6 Sus *formas* son no obstante, generalmente conocidas, debiendo dividirse y subdividirse la materia de que tratan, en tantas partes cuantas sean convenientes para la más clara exposicion de la doctrina. Pueden estas partes recibir los nombres de *capítulos*, *artículos* y *párrafos*, sujetándolos, á cierta numeracion, á fin de que pueda hacerse cómodo y fructuoso uso de libro.

7 Toda *Obra elemental* debe acomodarse, tanto por la *doctrina* como por la *forma*, al fin útil de la enseñanza. Los que aspiren á recoger dignamente este fruto, además de las nociones indicadas, deberán practicar las siguientes reglas:

1.^a No usar nunca de voces *técnicas*, sin haberlas antes definido con toda claridad y exactitud.

2.^a No alterar á capricho la significacion de las mismas voces, ni introducir ociosamente otras nuevas; vicios ambos harto comunes, y que interrumpiendo sin causa la tradicion de los estudios, producen en éstos una perturbacion funesta.

3.^a Procurar cuidadosamente, y ésta es una de las mayores dificultades de toda *Obra elemental*, que no aparezcan ninguna nocion fuera de su propio sitio, á fin de que la enseñanza sea gradual y verdaderamente fructífera.

4.^a Cuidar asimismo de que las definiciones cumplan siempre todas las leyes de la lógica, evitando el vicio, harto grosero, de que empiecen con el adverbio *cuando*, pesadilla de tratadistas rutinarios é ignorantes.

5.^a No empeñarse vanamente en definirlo todo, con riesgo de hacer más oscura la *definicion* que la cosa *definida*.

8 El autor de *Obras elementales*, puesta la mira en el fin práctico de la enseñanza, deberá finalmente saber sacrificar á tiempo su vanidad científica ó literaria y áun sus legítimas pretensiones, en bien de la juventud, á cuya educacion intelectual se consagra.

IV.

TRATADOS MAGISTRALES.

1 Llevan el nombre de *Tratados magistrales* aquellas obras que, segun indicamos arriba, tienen

por objeto la exposicion de los sistemas científicos, en el grado superior de su desarrollo.

2 Diferéncianse, pues, de las *Obras elementales*, en que presuponiéndose en el lector el conocimiento rudimental de la ciencia ó arte de que se trata, no necesitan la explicacion individual de todas las nociones que encierran, ni el enlace rigurosamente gradual que debe caracterizar los tratados referidos.

3 Piden, no obstante, las *Obras magistrales* cierto órden y encadenamiento superior en las ideas, que debe trascender igualmente al plan general del tratado y á la distribucion adecuada de sus partes.

4 Admiten, como las *elementales*, la division y subdivision de estas mismas partes; pero no con tanto exceso que se derrame y distraiga del todo la atencion, haciendo en consecuencia frustráneo el fin á que el autor debe aspirar sin trégua.

5 Es, por tanto, condicion de las *Obras magistrales*, el que no aparezcan sobrecargadas de *notiones ó ideas intermedias*, de noticias supérfluas é impertinentes, alejando así de las mismas toda pesadez contraria á su índole, y toda pedanteria pueril y ofensiva á los lectores.

6 El aparato de una erudicion indigesta y *traida por los cabellos*; el uso excesivo y muchas veces innecesario de términos *técnicos*; la ostentacion inoportuna de las cualidades personales que adornan al autor, y la inmoderada ponderacion de sus estudios y vigiliias para llegar al término de su obra, defectos son todos, de que debe huir con

el mayor esmero el escritor que aspire al galardón merecido por un *Tratado magistral*, digno de este nombre.

7 Las *Obras magistrales* piden en consecuencia grande circunspección, mucha sobriedad, fé viva en el pensamiento capital, á cuyo logro aspiran; entera posesión de la materia sobre que versan, naturalidad y llaneza en la exposición de las más grandes ideas, á tal punto que los lectores las reciban y tengan por suyas, una vez enunciadas, y sobre todo, aquella singular perspicuidad que enseña al escritor á decir en cada sazón y momento lo que, dicho antes ó despues, sería inútil ó nocivo, y acallar en todo caso lo que no puede contribuir al esclarecimiento de la verdad, por más que le seduzca por lo nuevo ó peregrino.

Al escritor de *Tratados magistrales* acontece lo que al estatuario: sacada su obra de la mole inmensa de piedra, donde sólo era dado contemplarla al artista, nadie sin impertinente necedad, podrá pedirle cuenta de los fragmentos del mármol que envolvían la hermosa figura, cuya belleza nos llena de placer, subyugándonos; pero muy pocos son capaces de quilatar los esfuerzos y vigili-
lias, las meditaciones y desvelos que le ha costado la obra, destinada por el noble anhelo que le alienta al bien de sus semejantes.

V.

FORMAS DE LAS COMPOSICIONES DIDÁCTICAS.

1 Como desde luego se comprende, es la *forma* de las *Memorias* y *Disertaciones didácticas* la sim-

plemente *expositiva*, pues que unas y otras se acercan, y á veces, se confunden con las *Disertaciones* propiamente *oratorias*, de que en su lugar hablamos.

2 Admiten por tanto las formas generales del *Discurso*, si bien sometiéndose en su distribucion al fin principal del escritor, ley que segun hemos repetidamente notado, es suprema en todo género de composiciones.

3 Las *Obras elementales* se adaptan asimismo, más que á ninguna otra, á la *forma expositiva*. Emplearon no obstante algunos escritores de la antigüedad la *forma del diálogo*, y su ejemplo se ha propagado á nuestros dias.

4 Es el *diálogo* á veces forma adecuada; pero atemperándose á la edad y al estado de la inteligencia de los alumnos, á quienes la obra se destina.

5 Dotado de cierto interés dramático, y teniendo siempre por base las relaciones paternas entre el *maestro* y el *discipulo*, es, en efecto, el *diálogo* muy á propósito para despertar en los niños la curiosidad y el amor de la ciencia, prestándose tambien á la mayor dilucidacion de la misma, por el hecho de poderse apuntar contrarias opiniones.

6 Pero si es el *diálogo* provechoso en ese primer instante de la enseñanza, su misma naturaleza obliga al escritor á presentar en él la doctrina de un modo incoherente, lo cual repugna ya al alumno en aquella edad, en que empieza á darse cuenta de sus raciocinios, y pide por tanto que las nociones científicas se les suministren sometidas á

un sistema severamente lógico, cuya comprensión basta para dar á cada idea el lugar que en rigor le corresponde.

7 Así, puede adoptarse sin peligro la *forma del diálogo* para los catecismos de religion y moral, para los rudimentos gramaticales, para los epitomes históricos y para las cartillas científicas; pero lo habrá (y grande) en seguir igual método respecto de los *Tratados* que pertenezcan ya á un segundo grado de la enseñanza académica. También puede emplearse con éxito el *diálogo* en las composiciones *satíricas* sobre asuntos de crítica, de ciencias, letras y artes.

8 Los *Tratados magistrales* consienten sólo la forma *expositiva*.

9 El *estilo y lenguaje* de las *composiciones didácticas* en prosa, están sujetos á las ya indicadas condiciones de las mismas. Exigen en general claridad, sencillez y aquella noble llaneza que acomodándose á todas inteligencias, hace á todas aceptable la doctrina; pero caminando á realizar diferentes fines, necesitan mostrarse también en diferentes grados y con diversos caracteres.

10 Conforme á este principio, cuadra á las *Disertaciones* y *Memorias* cierta entonación y ornato que asentarían mal en las *Obras elementales*, donde no es posible salir de la sencillez y llaneza que pide la mera exposición de los rudimentos de la ciencia.

11 Por igual razón cumple observar que son los *Tratados magistrales* susceptibles de todos los tonos, pues que tocan de una manera elevada mul-

tiplicadas cuestiones, sin que por esto pierdan la noble severidad que los caracteriza.

12 La *correccion del lenguaje* es en todos estos *Tratados* prenda del mayor precio, por la misma razon que están exclusivamente destinados á la enseñanza. Reprensible sería en verdad, sobre todo tratándose de asuntos literarios, el que se pretendiese dar reglas de bien hablar y escribir, desconociendo prácticamente los fundamentos de uno y otro arte.

§ VII.

DEL GÉNERO EPISTOLAR EN PROSA.

I.

IDEA Y DIVISION DE LAS EPÍSTOLAS Ó CARTAS.

1 Háse dado entre los eruditos el título de *Epistolas* ó *Letras* á lo que en el lenguaje más general designamos con el nombre de *Cartas*.

2 Son, pues, las *Cartas* cierto género de escritos ya privados ya públicos, que tienen por objeto comunicar nuestras ideas y sentimientos con las personas á quienes no podemos dirigirnos verbalmente.

3 En tal concepto, y refiriéndose á todas las esferas y situaciones de la vida, es evidente que las *Cartas* admiten una clasificacion racional y conforme á esos mismos fines.

4 Serán las *Cartas*, en consecuencia: de *enhorabuena* y *recomendacion*; de *peticion* y de *gracias* (eucharísticas); *suasorias*, *disuasorias* y *consolatorias*; de *oficio* y *familiares*; teniendo tambien lugar en esta clasificacion las que versan sobre asuntos científicos ó literarios, siempre que no excedieren de los justos límites y condiciones propias del género.

II.

CARÁCTER ESPECIAL DE CADA LINAJE DE CARTAS.

1 Entendemos por *Cartas de enhorabuena* aquellas que tienen por objeto felicitar á un individuo, á una familia, una ciudad y áun á veces una nacion entera, por un suceso próspero y que redunde en honra y gloria del felicitado.

2 Llámase *Carta de recomendacion* aquella que tiene por fin inmediato hacer bienquista una persona de otra, interesándose en su bienestar futuro.

3 Son *Cartas de peticion* aquellas que van encaminadas al logro de un beneficio, ya se refiera éste á la persona que escribe, ya á otra cualquiera determinada.

4 Conócense con título de *Cartas eucharisticas* ó *de gracias* cuantas tienen por fin mostrar la gratitud por el beneficio recibido, ora venga éste de manos de una persona, ora de una corporacion cualquiera.

5 Denomínanse *suasorias* las *Cartas* que van destinadas á inclinar el ánimo de quien las recibe á la adopcion de un acuerdo ó partido especial, con exclusion de otro alguno.

6 Apellídanse *disuasorias* las que deben producir efecto contrario.

7 Designanse como *consolatorias* todas las *Cartas* que llevan al ánimo paz y tranquilidad: cualquiera que sea la triste situacion, cuyos dolores deban mitigar, y ya empleen el dulce bálsamo de

la religion, ya la benéfica persuasion de la filosofía, etc.

8 Considéranse como *Cartas de oficio* las que se escriben para llevar á cabo la gestion de los negocios públicos.

9 Y dáse, por último, nombre de *familiares* á las que, abrazando dilatado círculo, tienen por fin propio el llenar todas las necesidades y transacciones comunes de la vida.

III.

FORMAS ESPECIALES DE LAS CARTAS.

1 Las *Cartas*, consideradas en su estructura exterior, son verdaderos *Discursos* escritos.

2 Como los *Discursos*, tienen las *Cartas* virtualmente *exordio*, *proposicion*, *confirmacion* y *epilogo*; pero no en todas ocasiones, sometiéndose en este punto á la misma ley que hemos reconocido, al estudiar los diversos géneros de *oratoria*.

3 Aparece el *exordio* comprendido en la salutación, tomando el tono más conveniente para hacer grata y benévola la persona, á quien la *Carta* se dirige, segun los diferentes grados de amistad y las relaciones que tuviere con ella el que escribe. Así leemos con frecuencia estas frases: *Querido amigo*.—*Mi respetable amigo*.—*Muy señor mio*.—*Muy señor mio y de todo mi respeto*, ó *consideracion*; y otras análogas.

4 Redúcese la *proposicion* á indicar el asunto sobre que versa la *Carta*, exponiéndolo con tal

arte, que pueda ser fácilmente aceptado por la persona á quien aquella se encamina.

5 Tiene la *confirmacion* por objeto, demostrar la utilidad, excelencia ó justicia de lo que se propone ó solicita, contradiciendo discretamente las razones que pueden objetarse á lo propuesto ó demandado.

6 Procúrase, por último, en la parte final ó *epilogo*, resumir todas las razones que pueden mover el ánimo, para aceptar el pensamiento, á cuyo logro se aspira, recordando en la antefirma las relaciones de cariño, respeto ó consideracion que median entre el que escribe y la persona á quien la carta va dirigida. Así vemos á menudo: *Queda de Vd. afectísimo servidor.—Espera las órdenes de Vd.—Es de Vd. amigo devoto.—Su cordial amigo, etc., etc.*

7 Las *Cartas*, como las *oraciones*, admiten á veces la *peroracion* en vez del *epilogo*, por las mismas razones que al tratar de aquellas se expusieron.

IV.

ESTILO Y LENGUAJE EPISTOLAR.

1 Si en todas las composiciones literarias deben recomendarse la *sencillez* y *naturalidad*, en ninguna con mayor razon que en las *Cartas*, pues que toda afectacion y rebuscado ornato es contrario al fin principal de las mismas.

2 Pero no han de confundirse estas virtudes que tan bien asientan en todo escrito familiar, con

la trivialidad, la insulsez ni la bajeza, ni excluyen tampoco los pensamientos nobles y elevados, ni ménos aquella digna discrecion, que es á veces verdadero esmalte de este género de escritos.

3 El *estilo y lenguaje* deben acomodarse en las *Cartas*, no solamente al objeto de cada cual, sino tambien á la naturaleza de las relaciones que existen entre ambos corresponsales, y á la categoría social ó al cargo público que ejerza la persona á quien la *Carta* se intitula.

4 Dedúcese de todo lo indicado, que la *familiaridad* que en general debe caracterizar las *Cartas*, no puede confundirse con la insolente franqueza, ni con la llaneza chocarrera, que sólo pueden argüir mala educacion ó perversion total del gusto. La *familiaridad* propia del género epistolar ha de ser, por el contrario, noble, respetuosa y conveniente, pues sólo de esta manera podrán llenar las *Cartas* sus multiplicados fines.

5 Ni es tampoco contraria esta ley á que se refleje en las *familiares* cierto gracejo, que dando buena cuenta de quien las escribe, prevenga favorablemente y aún llegue á cautivar, á fuerza de ingenio, á la persona á quien se escriben. En este caso debe siempre procurarse, como vá arriba insinuado, que los chistes sean verdaderamente graciosos y delicados, y siempre urbanos y corteses.

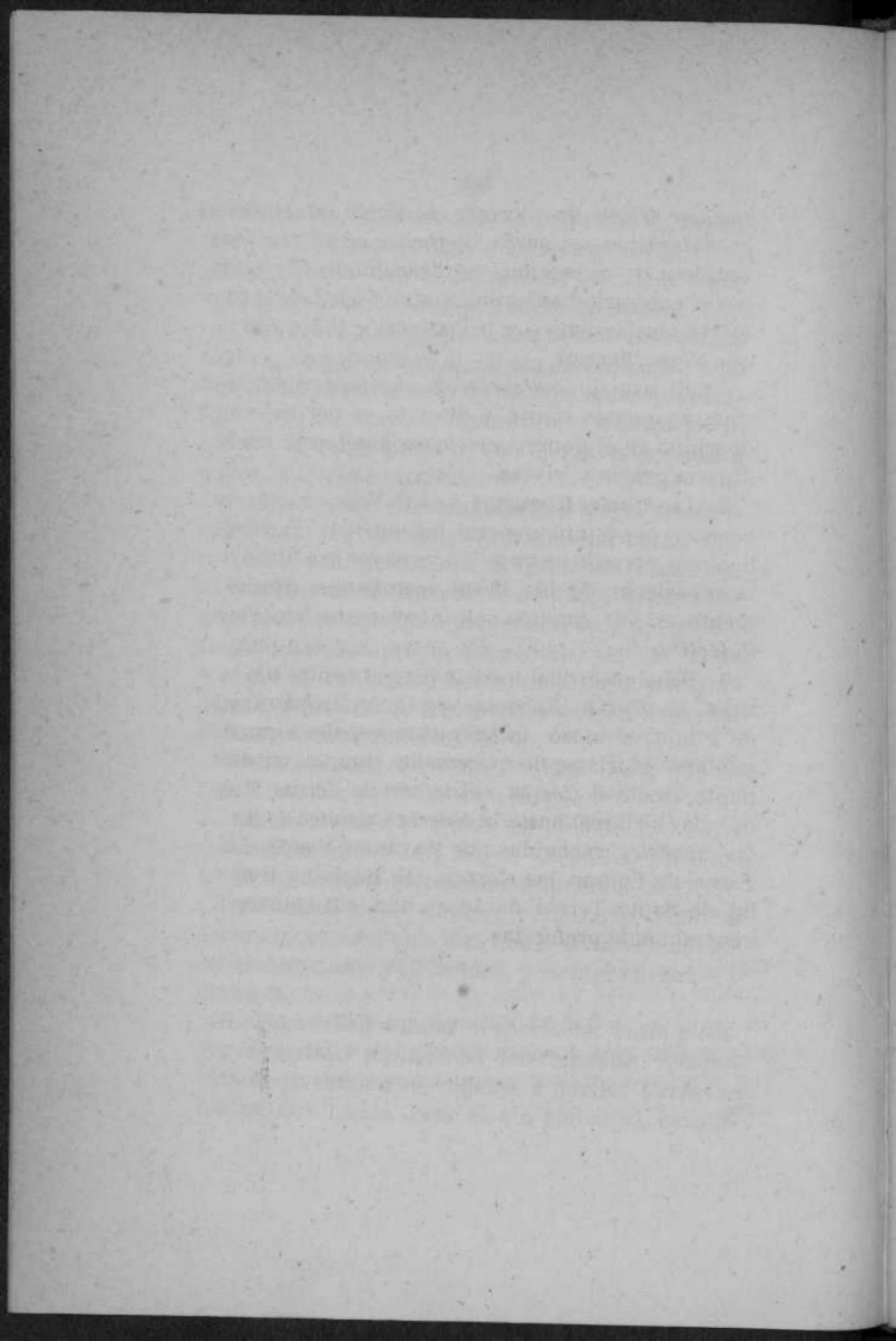
6 No es fácil señalar respecto del *estilo y lenguaje epistolar* reglas más determinadas, reconocida la diversidad de objetos, á que las *Cartas* se hallan destinadas. Justo es sin embargo, consig-

nar que si han de merecer en algun concepto la consideracion de obras literarias, requieren toda limpieza y correccion, no despojándose (y antes por el contrario haciendo caudal) de aquellos primores característicos y privativos de la lengua en que se escribieren.

7 El uso de *sentencias* y *máximas populares*, siempre que sea sóbrio y discreto, es por extremo oportuno en el género *epistolar*, dándole extraordinaria gracia y viveza.

8 Las *Cartas literarias* ó *científicas*, si bien reconocen por punto general las mismas leyes, piden más elevada entonacion y mayor exactitud en la exposicion de las ideas, acercándose grandemente en sus condiciones interiores á las *Obras didácticas*.

9 Señálanse, cual modelo perfecto entre los latinos, las *Cartas* (Epistolae) de Ciceron, y áun las de Plinio, el mozo: la literatura española puede tambien gloriarse de extremada riqueza en este punto, desde el *Centon epistolario* de Fernan Gomez de Cibdareal hasta la *Selecta Coleccion de Cartas españolas*, recogidas por Mayans y Siscár. Las *Letras de Pulgar*, las *Cartas* del Bachiller Rua y las de Santa Teresa de Jesús, son, sin embargo, generalmente preferidas.



CONCLUSION.

Llegamos al término de nuestras tareas. Hemos aspirado á consignar en este *Tratado*, no todo lo que sobre *Retórica y Poética*, se ha escrito y puede decirse, sino aquello que puede ser útil á la juventud en general, cualquiera que sea la carrera á que se incline, terminado el estudio de la *Segunda enseñanza*, y en particular á los que se consagraren especialmente al cultivo de las letras. No tenemos la presuncion de haber acertado en todas las materias que estas INSTITUCIONES abrazan; pero aleccionados por la experiencia de largos años de enseñanza, y no olvidando por un solo momento lo que es un *Tratado elemental*, hemos procurado exponer la doctrina con aquella claridad y sencillez que solicitan la edad y el orden gradual de los estudios, sacrificando á esta necesidad suprema, cuantas nobles aspiraciones pudiéramos abrigar respecto de nuestra reputacion, como profesores.

Lo repetimos: nuestro único anhelo es ser útiles á la juventud estudiosa, abreviando y limpiando de espinas y malezas el camino que debe seguir, al iniciarse en los estudios literarios: reconocemos que si el empeño es generoso y puede parecer meritorio, tambien es ocasionado á error, y que no basta á veces la propia experiencia para salvar este escollo.

Á todos los catedráticos de *Retórica y Poética* nos atrevemos á recomendar, no obstante, estas INSTITUCIONES: todos se hallan animados de un mismo deseo; todos aspiran sin duda á igual fin, aceptando el noble ministerio de mostrar á la juventud cuanto debe guardar en la memoria, para fecundarlo en momento oportuno, con provecho propio y honra de la patria.

ÍNDICE.

	<u>Páginas.</u>
ADVERTENCIA.....	V
INSTITUCIONES DE RETÓRICA Y POÉTICA.	
NOCIONES PRELIMINARES.....	1
ELEMENTOS COMUNES A LA RETÓRICA Y LA POÉTICA.	
§ I.—DE LOS PENSAMIENTOS EN GENERAL.	
I. Idea de los pensamientos.....	3
II. Expresion de los pensamientos.....	4
III. Condiciones principales del pensamiento..	5
—Verdad del pensamiento.....	5
—Claridad del pensamiento.....	6
—Solidez del pensamiento.....	7
IV. Virtudes del pensamiento.....	8
V. Vicios del pensamiento.....	10
VI. Varia naturaleza del pensamiento.....	12
§ II.—DEL LENGUAJE.	
I. Idea del lenguaje.....	14
II. Cualidades de la diction.....	14
III. Accidentes de la diction.....	16
§ III.—DE LA CLÁUSULA.	
I. Idea y division de la cláusula.....	19
II. Condiciones principales de la cláusula....	20
III. Otras cualidades de la cláusula.....	22

IV.	Vicios de la cláusula.....	26
-----	----------------------------	----

§ IV.—DE LAS FIGURAS DEL DISCURSO.

I.	Idea y division de las mismas.....	28
II.	Elegancias ó figuras de dición.....	28

§ V.—DE LOS TROPOS.

I.	Idea y clasificacion de los tropos.....	33
II.	Nociones preliminares al estudio de los tropos.....	33
III.	Tropos de dición.....	33
IV.	Tropos de sentencia.....	38

§ VI.—DE LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO.

I.	Idea y division de las mismas.....	42
II.	Primera clase.....	43
III.	Segunda clase.....	45
IV.	Tercera clase.....	47
V.	Cuarta clase.....	51

§ VII.—DEL ESTILO.

I.	Idea del estilo.....	54
II.	Cualidades del estilo.....	54
III.	Division del estilo.....	56
IV.	Vicios y virtudes del estilo.....	57
V.	Otros caractéres del estilo.....	58

NOCIONES ESPECIALES SOBRE LA POÉTICA.

§ I.—DE LA POÉTICA EN GENERAL.

I.	La poesía y la prosa.....	61
II.	Idea de la métrica.....	62
III.	Métrica latina.....	63

IV.	Mensura de los versos latinos	65
V.	Idea de la métrica española	69
VI.	Diversos metros castellanos	70
VII.	Nociones particulares sobre los metros castellanos	71
VIII.	De las rimas castellanas	77

§ II.—DE LAS COMBINACIONES MÉTRICAS ESPAÑOLAS.

I.	Idea general de las mismas	80
II.	Nociones especiales	80
III.	Del verso suelto y sus combinaciones	89

§ III.—DE LA POESÍA Y DE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS.

I.	Idea de la poesía y su division	92
II.	La Oda.—Oda religiosa	93
III.	Oda profana	94
IV.	Oda heróica	95
V.	Oda anacreóntica	96
VI.	Oda moral	97
VII.	El Himno.—La Cancion	98
VIII.	La Balada.—El Villancico	100
IX.	El Madrigal.—El Epitalamio	101
X.	El Idilio.—La Égloga	103
XI.	La Endecha.—La Elegía	105
XII.	El Epigráma.—La Sátira	106
XIII.	La Letrilla.—El Soneto	107
XIV.	De los romances castellanos	109

§ IV.—DE LA POESÍA ÉPICA EN GENERAL.

I.	Idea del Poema épico	112
II.	De la accion épica y sus episodios	114
III.	Division de la accion épica	115
IV.	Desarrollo de la accion épica	117

V.	Términos de la acción épica	118
VI.	De los caracteres de la Epopeya	119
VII.	De las formas de la Epopeya	120

§ V.—POEMAS SECUNDARIOS.

I.	Noción general de los mismos	122
II.	Poema heroico-cómico	122
III.	El Cuento.—La Leyenda	124

§ VI.—POESÍA DRAMÁTICA.

I.	Del Drama en general	126
II.	Condición y desarrollo de la acción dramática	128
III.	Unidades dramáticas	130
IV.	De los caracteres y situaciones dramáticas	132
V.	De las formas del Drama	133

§ VII.—DIVERSAS ESPECIES DEL DRAMA.

I.	De la Tragedia y de la acción trágica	135
II.	De los caracteres y situaciones trágicas	137
III.	De las formas de la Tragedia	138

§ VIII.—DE LA COMEDIA.

I.	Idea general de la Comedia	140
II.	De la acción cómica y de sus leyes especiales	141
III.	De los caracteres y situaciones cómicas	142
IV.	De las formas de la Comedia	143

§ IX.—DEL DRAMA, MELODRAMA, ETC.

I.	Idea general del Drama	146
II.	Acción, caracteres, situaciones y formas del Drama	147
III.	Del Melodrama, la Zarzuela, etc., etc	149

§ X.—POESÍA DIDÁCTICA.

I.	Nociones generales y division de la misma.	453
II.	Forma directa.—Poemas didascálicos.....	454
III.	Epístolas.—Discursos morales, etc.....	456
IV.	Forma indirecta.—Del Apólogo.....	458
V.	De la Parábola, el Enigma, el Proverbio, etc.....	460

NOCIONES ESPECIALES SOBRE LAS COMPOSICIONES EN PROSA.

§ I.—DE LAS OBRAS EN PROSA.

I.	Idea de la elocuencia y de la oratoria.....	463
II.	Clasificación de las obras en prosa.....	464

§ II.—DE LA ORATORIA EN GENERAL.

I.	Nociones comunes á las composiciones oratorias.....	466
II.	Del exordio.....	467
III.	De la proposición.....	468
IV.	De la confirmación.....	470
V.	Del epílogo ó peroración.....	472

§ III.—DIVERSOS GÉNEROS DE ORATORIA.

I.	Division de las composiciones oratorias....	473
II.	Oratoria sagrada.....	474
III.	Oratoria política.....	477
IV.	Oratoria forense.....	479
V.	Oratoria académica ó demostrativa.....	481

§ IV.—COMPOSICIONES HISTÓRICAS.

I.	Idea general y division de la Historia.....	485
II.	Condiciones principales de la Historia y del historiador.....	486

	<u>Páginas.</u>
III. Medios expositivos de la Historia.....	489
IV. Plan de la Historia.....	489
V. Narracion histórica.....	490
VI. Personajes históricos.....	492
VII. Descripciones históricas.....	494
VIII. Arengas históricas.....	496
IX. Escuelas históricas.....	497

§ V.—DE LA NOVELA.

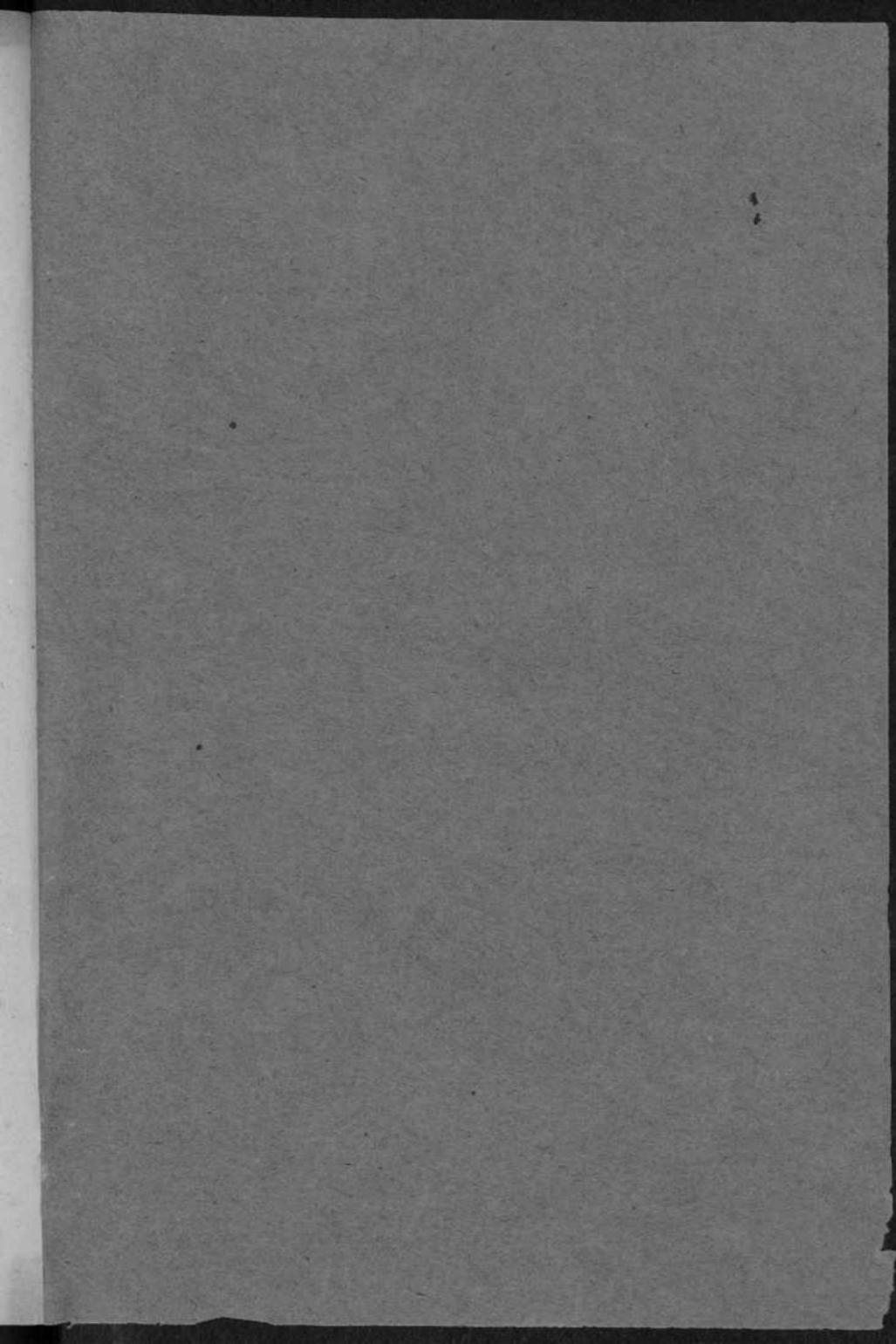
I. Idea general de la Novela.....	499
II. Division de la Novela.....	499
III. Novela histórica.....	499
IV. Novela de costumbres.....	204
V. Novela amorosa.—Novela caballeresca....	202
VI. Novela fantástica.—Novela pastoril.—Novela picaresca.....	203
VII. Otros géneros de novelas.....	204
VIII. Formas de la Novela.....	206

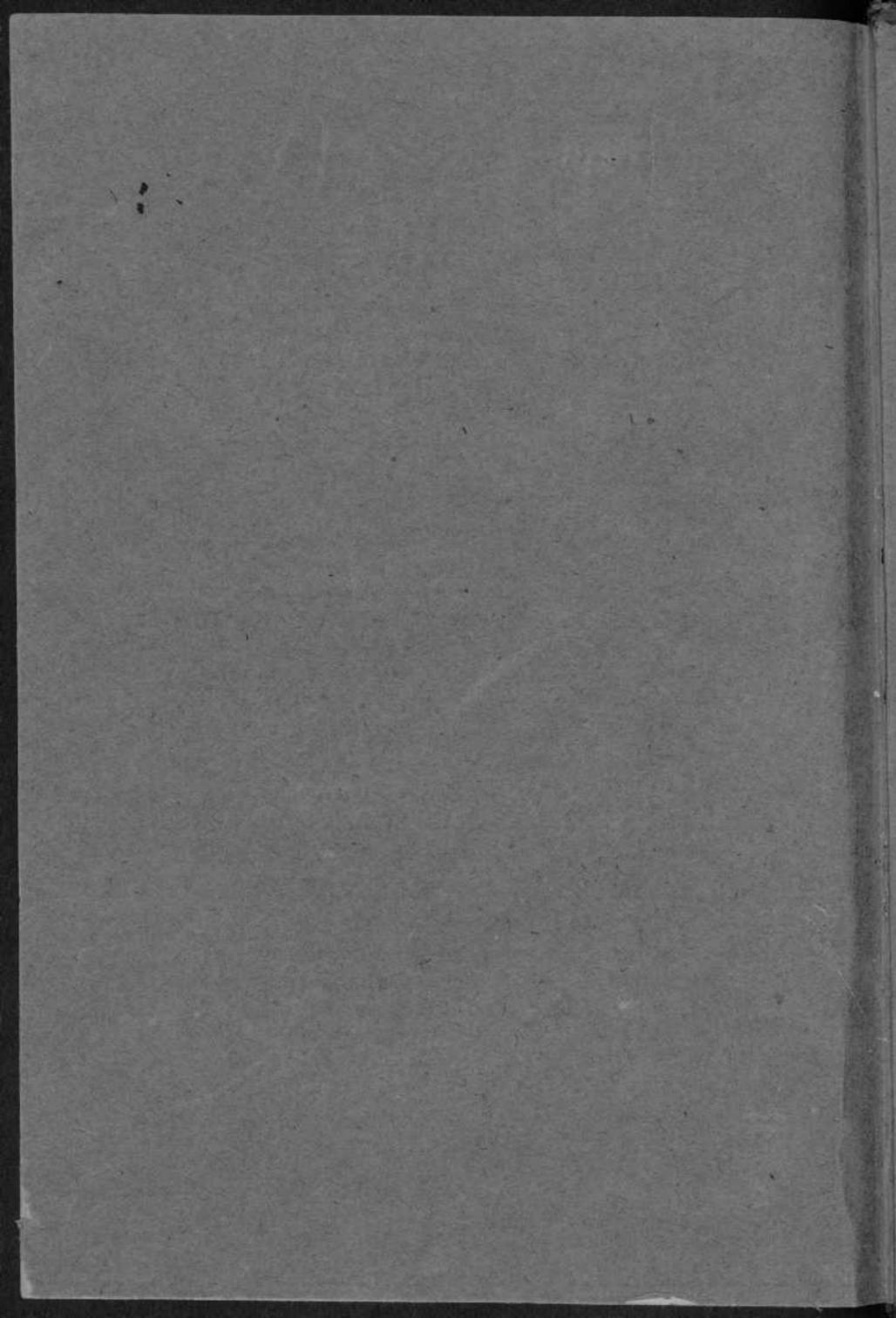
§ VI.—COMPOSICIONES DIDÁCTICAS.

I. Idea general de las mismas.....	208
II. Memorias ó disertaciones.....	209
III. Obras elementales.....	210
IV. Tratados magistrales.....	212
V. Formas de las composiciones didácticas....	214

§ VII.—DEL GÉNERO EPÍSTOLAR EN PROSA.

I. Idea y division de las Epístolas ó Cartas...	248
II. Carácter especial de cada linaje de Cartas..	249
III. Formas especiales de las Cartas.....	220
IV. Estilo y lenguaje epistolar.....	224
CONCLUSION.....	225

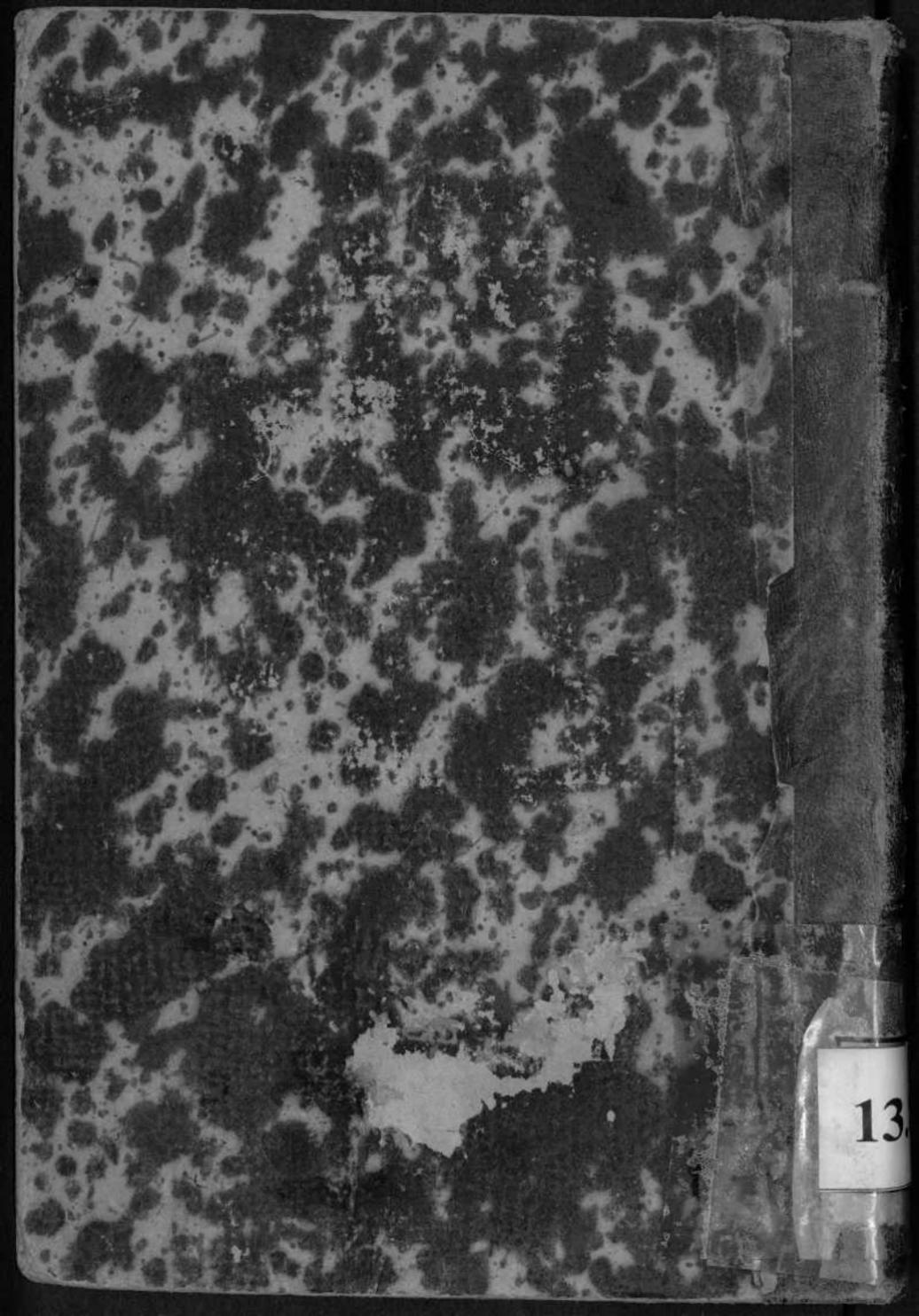




ESTANTE 13

Tabla 3.^a

N.º 28



13

LOS
RETORICA
Y
POETICA

3.892