LECCIONES

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

dispuestas

PARA LOS ESTUDIOS DE 2.ª ENSEÑANZA

POR

D. JOAQUIN DELAGO Y DAVID,

Catedrático de dicha asignatura en el Instituto

DE JAEN.

JAEN, 1867.

IMPRENTA DE LA REFORMA AGRÍCOLA.

LECCIONES

DE

RETÓRICA Y POÉTICA.

Mi ilustrado director y amigo
Joaquin Delago
y David

B 2499

LECCIONES

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

dispuestas

PARA LOS ESTUDIOS DE 2.ª ENSEÑANZA

POR

D. JOAQUIN DELAGO Y DAVID,

Catedrático de dicha asignatura en el Instituto

DE JAEN.

Reg.º 9.347

JAEN, 1867.

IMPRENTA DE LA REFORMA AGRÍCOLA.

PRÓLOGO.

El título de la presente obrita indica claramente lo que viene á ser este pequeño trabajo, y el fin que nos hemos propuesto al darlo á la luz pública.

No siendo fácil decir nada en esta materia, que no se haya dicho ya por eminentes escritores, que con tanta lucidez han tratado del asunto, nos hemos limitado, como todos los que hoy dia escriben sobre *Retórica* y *Poética,* á exponer la doctrina de la manera mas clara y sencilla que nos ha sido posible. Desde Aristóteles y los grandes maestros de la antigüedad, nada de nuevo se ha escrito sobre la asignatura que forma el objeto de nuestro estudio. No se ha hecho mas que exponer con

mayor ó menor acierto en el órden y claridad de las ideas, reduciéndose los escritores de la multitud de tratados que existen sobre este punto, á presentar reproducciones mas ó menos ingeniosas, á fin de encubrir con el velo de la novedad en la forma, la falta de originalidad en el fondo de sus obras.

Al presentarnos al público de la manera tan explícita, y con la ingenuidad con que lo hacemos, fácil será ya al que lea esta obrita comprender desde luego cuan lejos está de nuestra mente la pretenciosa idea de querer pasar por originales en un asunto en que ninguno lo es, despues de tanto como se ha escrito. Nuestro libro es simplemente una coleccion de lecciones dispuestas en la forma que hemos creido mas conveniente al logro del objeto que nos hemos propuesto, cual es el que los estudiantes de *Retórica* y *Poética* puedan estudiar en un solo curso, en los Institutos, los principios mas fundamentales de esta asignatura, tan útil al hombre que desea distinguirse en medio de una sociedad ilustrada, como necesaria para todos los que hayan de hacer luego estudios mas ampliados en los diferentes ramos de la literatura.

Á este propósito descargamos del texto lo que hemos creido que estaba de más, procurando presentar la doctrina bajo la forma expositiva y con

definiciones concretas y exactas de las cosas. Así mismo, hemos procurado precisar de la manera mas clara y sencilla que nos ha sido posible, los diferentes puntos que abraza esta asignatura; y con respecto al método y exposicion de la doctrina, seguimos la marcha que nos hemos trazado al formar un plan que creemos el mas fácil y de mejores resultados en la práctica.

Si nuestro objeto queda cumplido, segun son los buenos deseos que abrigamos de ser útiles á la enseñanza, serán altamente recompensados nuestros desvelos y constante afan en beneficio de la juventud estudiosa.

ERRATAS.

Página.	Línea.	Dice.	Debe decir.
18	16	Esta clase de pensamientos dán	Los pensamientos de esta clase dán
25	33	en palabras	en las palabras
51	20	*figurado*	*figurado*
57	21	fabricanen	fabrican en
91	29	termor	temor

ELEMENTOS DE RETÓRICA Y POÉTICA.

NOCIONES PRELIMINARES.

I.

SUMARIO.—1. Qué es Retórica?—2. Cual es su orígen?—La Retórica se limita solo á dar reglas para BIEN DECIR, ó se extiende tambien al arte de BIEN ESCRIBIR? ¿Como, pues, se completará la definicion de la Retórica dada por Quintiliano?—3. La definicion de la Retórica parece confundirse con la que generalmente se dá de la Gramática? Cual es la materia de estas dos artes y cual su objeto?—4. Causa que motiva la necesidad de estudiar la Gramática antes de pasar al estudio de la Retórica.

1. Muchas son las definiciones que se han dado de la Retórica. Quintiliano la define: *bene dicendi scientia—Arte de bien decir*. Esta definicion fué admitida por San Isidoro, como la mas aceptable, en su Trat. de Etymol.

2. Pero la Retórica, aunque originada del verbo griego Ῥέω—*eloquor, yo digo*, no tan solo se limita á dar reglas para *bien decir*, sino que se extiende tambien al arte de *bien escribir*; de manera que, para completar su definicion, debe añadirse esta circunstancia: *bene dicendi recteque scribendi scientia—Arte de hablar* y *escribir con perfeccion*.

3. Esta definicion de la Retórica parece confundirse con la que generalmente se dá de la Gramática: pero aunque la materia de estas dos *Artes* sean las palabras, el objeto que se proponen es distinto. La Gramática no es mas que el estudio analítico de los elementos constitutivos de una lengua, examinando tan solo su estructura material. El objeto de la Retórica es perfeccionar mas y mas la expresion y trasmitir el pensamiento, las imágenes y los afectos con la misma fuerza y energía con que percibimos, concebimos y sentimos.

4. Para perfeccionar la expresion es necesario conocer antes los elementos que la constituyen; y de aquí la necesidad de estudiar bien la Gramática antes de pasar al estudio de la Retórica. El conocimiento exacto de la primera de estas dos *Artes*, nos proporciona, en efecto, los materiales con que debe levantarse el edificio que se propone construir la segunda. Por consiguiente, el estudio de la Gramática debe considerarse como de necesaria preparacion para el de la Retórica, la cual no viene á ser mas que un complemento ó continuacion de los estudios gramaticales. Así es, que donde acaba la Gramática, allí empieza la Retórica: y tan íntima es la relacion que existe entre estos dos estudios, tal el enlace que tienen entre sí, que nunca podrá llegar á ser un buen retórico aquel que no haya hecho antes un estudio exacto de la Gramática.

II.

SUMARIO.—5. ¿Han confundido algunos la Retórica con la Elocuencia y la Oratoria? Como distinguiremos con claridad cada uno de estos tres ramos del saber humano? 6. Qué es Elocuencia? Distincion entre la Elocuencia y la Retórica, y relacion que guardan entre sí.—7. Debe confundirse la Elocuencia con la abundancia de palabras y con la elegancia del estilo?—Carácter que distingue al hombre elocuente del hablador, y del hombre diserto.—8. ¿La elocuencia se limita solo á la palabra, ó existe tambien en las actitudes exteriores del hombre?

5. Muchos han confundido tambien la Retórica con la Elocuencia y la Oratoria. Para distinguir con claridad estos tres ramos del saber humano, es necesario fijar bien los términos de cada uno de ellos.

6. *Elocuencia* es el talento ó facultad de imprimir con fuerza y calor en el alma del oyente los afectos que tienen agitada la nuestra. No es, como la Retórica, un arte ó coleccion de reglas para un fin determinado, sino un don de la naturaleza, un talento ó facul-

tad natural en el hombre. Pero como este talento debe ser guiado por las reglas del arte, la Elocuencia emplea los medios que la Retórica enseña, sigue el método trazado por este arte, y va á beber en la fuente que el mismo indica. La Elocuencia, pues, viene á ser respecto á la Retórica, lo que la práctica es respecto á la teoria; y de aquí el haberse dicho, que la Elocuencia no es mas que la misma Retórica puesta en práctica.

7. Pero no debe confundirse la elocuencia con la abundancia de palabras ó facilidad en el hablar, lo cual se llama *afluencia*, *facundia*, ni tampoco con la elegancia del estilo. El hombre elocuente dista mucho del declamador ó hablador, aun cuando el lenguaje de este vaya acompañado de las mas bellas flores, empleando la vana pompa y ornato en el decir. El verdadero elocuente es aquel cuyo discurso está lleno de vida y animacion, conmueve y exalta el espíritu, lo arrastra, digámoslo así, con la persuasion, y al fin se apodera de él dominándolo. Estas mismas circunstancias hacen distinguir al hombre elocuente del hombre diserto, que es aquel cuyo estilo es puro y correcto, claro, fácil y elegante. Este es el verdadero hombre de arte, el verdadero retórico.

8. La Elocuencia no se limita solo á la palabra, sino que existe tambien en todo aquello que conmueve y exalta el espíritu, imprimiendo en nosotros el sentimiento de lo sublime. Puede, por consiguiente, existir en la mirada, en el gesto, en el semblante, y en todas las actitudes exteriores del hombre: así se dice, que son elocuentes los ojos, las lágrimas y los suspiros, los gritos, etc.; pueden tambien ser elocuentes las reticencias, el silencio, el ejemplo; y por último, puede

existir la elocuencia en las obras de la pintura, de la escultura y de la música.

III.

SUMARIO.—9. Qué es Oratoria?—10. En qué difiere el arte Oratoria de la Retórica? Á qué se limita solamente el estudio de la Retórica? Las reglas de la Retórica son aplicables á todos los géneros de composicion literaria? Qué resulta de esta aplicacion de reglas?—11. En el lenguaje ordinario se confunden con frecuencia las palabras Elocuencia y Oratoria? De qué proviene esta confusion de palabras?—12. Distincion entre el fondo y la forma en toda composicion literaria.

9. *Oratoria* es el arte de emplear la palabra de la manera mas acomodada para conseguir el fin que el orador debe proponerse, cual es la realizacion de lo útil y de lo bueno.

10. El arte oratoria difiere de la Retórica por el fin especial que se propone, cual es la *persuasion* por medio de la palabra. El estudio de la Retórica no se extiende tanto; solo se limita á dar reglas para hablar y escribir con perfeccion: pero como estas reglas son necesarias y aplicables á todos los géneros de composicion literaria, resulta de aquí el que la Retórica sea como un principio fundamental aplicable, no tan solo á la Oratoria, sino tambien á la *Preceptiva literaria* ó *Arte de composicion literaria*, que es el que nos dá á conocer los varios géneros literarios, ó sea, las formas que cada uno de estos pide para su mas ventajoso uso.

11. En el lenguaje ordinario se confunden frecuentemente las palabras elocuencia y oratoria: así, se dice elocuencia sagrada, elocuencia forense, etc., en vez de oratoria sagrada, oratoria forense. Esta confusion de palabras proviene de no haber fijado bien los términos de cada expresion. La elocuencia, como don natural ó talento de persuadir, cabe dentro de todos los géneros de composicion literaria, y mas principalmen-

te dentro del discurso oratorio que es su verdadero campo.

12. No se ha hecho tampoco la debida distincion entre el *fondo* que es el asunto ó materia de que se trata en una composicion literaria, y la *forma* que es el género á que dicha composicion pertenece.

IV.

SUMARIO.—13. Qué se entiende por composicion ú obra literaria?—14. Nombres diferentes que reciben las obras literarias, segun sea su fin directo. Obras didácticas, ascéticas y poéticas.—15. El fin propuesto en cada una de estas composiciones es único y exclusivo, ó se proponen ademas otro fin?—16. Qué es Literatura?—17. Extension del estudio de la Literatura en su acepcion mas lata.—18. Cual es el estudio que, en el estado actual de los conocimientos humanos, comprende la Literatura? Necesidad de estudiar la Literatura todo aquel que haya de componer alguna obra literaria.

13. Composicion ú obra literaria es una ordenada serie de pensamientos; dirigida á conseguir un fin determinado, que nunca debe ser otro que el bien de la especie humana.

14. Las composiciones ú obras literarias, segun sea su fin directo, reciben nombres diferentes. Se llaman *didácticas* ó *científicas* aquellas cuyo fin directo es la investigacion ó enseñanza de la verdad. *Religiosas, ascéticas* ó *místicas*, cuando su fin directo es moralizar. Y *poéticas*, cuando se proponen expresar lo bello.

15. Pero el fin propuesto en cada una de estas clases de composiciones, no debe considerarse como único y exclusivo: las obras didácticas, al par que enseñan, moralizan y deleitan: las ascéticas ó morales, deleitan tambien y enseñan; y las poéticas no tan solo deleitan con la expresion de lo bello, sino que instruyen y moralizan.

16. El estudio que tiene por objeto el conocimiento de la belleza, realizada en toda clase de composiciones ú obras literarias, se llama *Literatura*.

17. Pero la literatura, en su acepcion mas lata y segun lo indica el orígen de la palabra, es el estudio de todo aquello que pertenece á las letras; comprendiendo, por consiguiente, todo género de composiciones dichas ó escritas en prosa ó en verso.

18. Empero en el estado actual de los conocimientos humanos, la literatura solo comprende el estudio de las *Bellas Letras*, ó sea, el de los modelos en aquellos géneros de composicion en que la belleza entra como fin directo. Y como quiera que todo escrito, aun los mas agenos á este fin, necesitan de la belleza como medio, de aquí la absoluta necesidad de estudiar la literatura todo aquel que haya de práctica alguno de ellos.

V.

SUMARIO.—19. Qué son Humanidades y qué comprende su estudio?—20. Utilidad del estudio de la Retórica.—21. Qué se entiende por arte y qué son reglas del arte.—22. Hay quien desprecie las reglas del arte como rémoras de la imaginacion y del ingenio? Razon de la utilidad de las reglas del arte.

19. Llámanse *Humanidades* todos aquellos estudios que sirven para ilustrar al hombre en los conocimientos indispensables para vivir en la sociedad, bajo las condiciones que reclama la instruccion en nuestros dias. El estudio de las Humanidades comprende principalmente la Filologia ó estudio de las lenguas así antiguas como modernas, la Gramática, la Retórica, la Geografia y la Historia.

20. El estudio de la Retórica es utilísimo. El arte de hablar y escribir con perfeccion deben poseerlo los hombres como indispensable, no solo para los altos fines de la sociedad, sino tambien para los usos mas comunes de la vida. La Retórica, es además de todo, la ba-

se fundamental de la literatura. Como arte de inmediata aplicacion á todos los géneros de composicion literaria, sin su estudio no puede adelantarse un paso en la carrera de las letras.

21. *Arte* es un conjunto ó coleccion de reglas para hacer una cosa bien, esto es, de modo que pueda servir para el uso á que la destinamos.—*Reglas*, en las artes, son ciertas leyes que prescriben al artista lo que debe hacer y lo que está obligado á evitar, para que sus obras tengan toda la perfeccion posible.

22. No faltan, sin embargo, quienes han dado en despreciar las reglas del arte, como rémoras de la imaginacion y del ingenio, que coartan y deslucen sus mas nobles destellos. Nosotros solo diremos con la seguridad de no engañarnos, que las reglas son útiles y hasta necesarias aun al hombre de talento; pues lejos de coartar su imaginacion y su ingenio, lo que hacen, usándolas con todo acierto, es evitar sus desvios, y dirigirle en el empleo de sus propias fuerzas, aumentándolas aun mas por los medios artificiales que ponen á su disposicion. Son igualmente útiles á los que solo se contentan con juzgar las obras literarias, y quieren darse cuenta de sus impresiones.

VI.

SUMARIO.-23. ¿Se sabe á punto fijo quien fue el inventor de la Retórica? Á quien atribuyen esta gloria Aristóteles y Quintiliano? Diversas opiniones de Ciceron y S. Isidoro.—24. Qué es lo que se tiene como mas probable con respecto á este punto?—25. Entre los latinos, quien fué el que llevó la Retórica á su mayor grado de perfeccion? Qué otro retórico de gran fama floreció despues de Ciceron y de Quintiliano?—26. Retóricos españoles y extrangeros notables por sus escritos.

23. No se sabe á punto fijo quien fué el inventor de la Retórica.—Aristóteles y Quintiliano atribuyen esta gloria al siciliano Empedocles. Ciceron dice que lo

fueron Córax y Tisias: y segun S. Isidoro, Gorgias, Aristóteles y Hermágoras.

24. Pero lo que se tiene como mas probable es: que Iseo, Lisias, Isócrates, Platon y aun otros habian escrito de Retórica, y que reunido todo por Aristóteles, este nos excusa de mayores investigaciones en este punto.—Protágoras se dice que fué el primero que se puso á enseñar la Retórica, exigiendo por ello un salario.—Dionisio de Halicarnaso fué otro de los mas famosos retóricos de la antigüedad.

25. Entre los latinos, el que llevó la Retórica á su mayor grado de perfeccion, fué Ciceron; quien llegó á decir, que acaso sabia mejor el arte que su práctica. Fué tambien retórico de gran fama y reputacion nuestro compatriota Quintiliano, cuyas *Instituciones oratorias* es uno de los mas acreditados trabajos de la antigüedad.—Despues de Quintiliano sobresalieron, como escritores de Retórica, los griegos Demetrio Alejandrino, Hermógenes, y Longino.

26. Entre los españoles, además de Quintiliano, florecieron en este arte Marco Séneca, Porcio Latro y Cayo Julio Hygino: despues de estos S. Isidoro; y en tiempos posteriores Juan Luis Vives, Simon Abril, Benito Arias Montano, los maestros Pedro Juan Nuñez y Antonio de Nebrija, Francisco Sanchez de las Brozas (el Brocense), Fray Luis de Granada, D. Gregorio Mayans y Císcar; y últimamente D. Alberto Lista, Reinoso, Gomez Hermosilla, y otros varios.—Son además muy notables, y merecen especial mencion por sus escritos sobre esta materia, el Abate Andres, Sismondi, Boileau, Batteux, La Harpe, Hugo Blair y otros.

DIVISION DE LA RETÓRICA.

DE LA ELOCUCION.

VII.

SUMARIO.—27. Division de la Retórica segun los antiguos.—28. Cómo define Ciceron cada una de las cinco partes de la Retórica, segun la antigua division?—29. Es admisible esta division de los antiguos retóricos?—30. Cual es el único tratado que comprende el estudio de la Retórica?—31. Qué se entiende por elocucion?—Qué estudios comprende este tratado?

27. Los antiguos retóricos, entre ellos Ciceron y Quintiliano, dividieron la Retórica en cinco partes: *invencion*, *disposicion*, *elocucion*, *memoria* y *pronunciacion*.

28. Ciceron define cada una de estas partes del modo siguiente:

Inventio est excogitatio rerum verarum aut verosimilium, quæ causam probabilem reddant. Invencion es la excogitacion de cosas verdaderas ó verosímiles que prueben un asunto. La invencion es efecto de la mas profunda meditacion sobre un asunto cualquiera, y consiste en hallar los medios de que el orador debe valerse para persuadir y mover.

Dispositio est ordo et distributio rerum; quæ demonstrat, quid quibus in locis sit collacandum. Disposicion es el órden y distribucion de las cosas; la cual demuestra los lugares en que cada una debe ser colocada. La disposicion consiste, pues, en colocar en el órden mas conveniente los medios de persuadir suministrados por la invencion.

Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accomodatio. Elocucion es el acto de acomodar á la invencion palabras y sentencias que sean á propósito. La elocucion tiene por objeto dar reglas

sobre la manera mas conveniente de expresar los pensamientos y los afectos por medio del lenguaje oral.

Memoria est firma animi rerum et verborum et dispositionis perceptio. Memoria es un conocimiento constante de las cosas y de las palabras, y de su disposicion ú órden de colocacion.

Pronuntiatio est vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate. Pronunciacion es el uso de la voz, del semblante y del gesto con moderacion y gracia.

29. Esta division de la Retórica, aunque sumamente filosófica y aplicable, en cuanto á sus tres primeros miembros, á todos los géneros de composiciones literarias, no puede sin embargo ser admitida. Cada cosa debe estudiarse en el lugar que le corresponde. La *invencion* y la *memoria* pertenecen al estudio de la Lógica: la *disposicion* y la *pronunciacion* son propias de la Oratoria.

30. La Retórica, segun lo indica su etimologia (2.), no comprende mas que el *tratado de la elocucion*, que es su verdadero límite.—Toda la extension de la Retórica cabe, pues, dentro de este *tratado*, que es el único que en realidad comprende.

31. La *elocucion*, ó manifestacion de nuestros pensamientos y afectos por medio del lenguaje oral, comprende:

1.º El estudio del pensamiento.
2.º El estudio del lenguaje.

ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO.

VIII.

SUMARIO.—32. Qué es pensamiento?—33. En el análisis del pensamiento, qué elementos se encuentran? Qué es idea, juicio y raciocinio: término, proposicion y argumento: ejemplos.—34. Qué es lo que resulta de la relacion de las ideas y juicios. De donde proviene el discurso ú obra literaria?—35. Pueden darse reglas para hallar los pensamientos?—De donde, pues, nacen estos? Para la acertada eleccion de los pensamientos, hay algunas reglas? Cómo han de ser los pensamientos que debe emplear todo escritor en sus composiciones?

32. *Pensamiento* es todo cuanto el hombre se propone comunicar de palabra ó por escrito.

33. En el análisis del pensamiento se encuentra en primer lugar la *idea* ó representacion interior de un objeto en nuestro espíritu: despues el *juicio*, que es la afirmacion de la relacion que hay entre dos ideas: y últimamente el *raciocinio*, que es la afirmacion de la relacion que existe entre dos juicios.—La expresion oral de una idea, se llama *término*; la de un juicio, *proposicion;* y la de un raciocinio, *argumento*. Por ejemplo: *libro*, es el término de una idea: *este libro es útil*, es la proposicion de un juicio: *este libro es útil por cuanto contiene buena doctrina*, es el argumento de un raciocinio.

34. De la relacion y enlace de dos ideas resulta el juicio, y de la de un juicio con otro juicio procede el raciocinio: de aquí la formacion de nuestros pensamientos, de cuyo enlace ordenado proviene el *discurso*, *la obra literaria* (13).

35. No pueden, sin embargo, darse reglas para hallar los pensamientos: estos nacen naturalmente del objeto que se propone el escritor, de la instruccion que tiene, y del ingenio con que le ha dotado el cielo. Pero sí pueden darse algunas reglas para su acertada eleccion entre los varios que puedan ocurrir sobre un asunto cualquiera.—En efecto, los pensamientos que debe

emplear todo escritor en sus composiciones, han de ser *verdaderos, claros* y *distintos, nuevos, sólidos* y *naturales.*

IX.

SUMARIO.—36. Qué son pensamientos VERDADEROS?—Pensamientos FALSOS. Deben ser admitidos los pensamientos falsos?—37. Verdad científica: exactitud en los pensamientos.—38. Verdad poética.—En qué clase de obras se emplea generalmente la verdad poética? La verdad poética debe estar en pugna con la científica? Qué es lo que debe ser aquella respecto de esta?—39. Qué es lo que frecuentemente dá lugar á los pensamientos falsos?

36. Son pensamientos *verdaderos* los que están conformes con la naturaleza de las cosas á que se refieren; v. gr. *La mayor victoria es vencerse á sí mismo.*—Los pensamientos que no están conformes con la naturaleza de las cosas á que se refieren, son *falsos*; y de ningun modo deben ser admitidos por brillantes que parezcan, sobre todo en los escritos serios y dedicados á la instruccion.

Nace el valor, no se adquiere: patrimonio es del alma. Este pensamiento es falso. El hombre no nace valiente, porque al nacer es sumamente débil é ignorante. La necesidad hace muchas veces al hombre valiente: el valor se adquiere. ¿Donde está, si no, el valor innato?

Los tristes balidos del rebaño (dice J. J. Rousseau en uno de sus arranques de sentimentalismo) *al entrar en las carnicerias anuncian la impresion que reciben del horrible espectáculo que les afecta.* No puede darse pensamiento mas falso. Es un verdadero disparate. ¡Como si las reses fueran capaces de recibir impresiones y de afectarse!

Es, por último, muy comun decir en elogio de algun personage ilustre: *sus generosas acciones eran hijas de la sangre que corria por sus venas.* La falsedad de este pensamiento se distingue desde el momento en que consideramos, que la sangre es la misma en todos los hombres, y que no puede tener influencia alguna en la moralidad de nuestras acciones.

37. La verdad en los pensamientos se llama *científica* cuando hay completa conformidad del pensamiento con la realidad del asunto á que se refiere. Esta entera conformidad constituye la *exactitud* en los pen-

samientos, exactitud que debe procurarse siempre en todo escrito, pero muy particularmente en todas aquellas obras dedicadas á la enseñanza.

38. Existe además la verdad *poética*, que es la conformidad del pensamiento con el asunto, cual debería ser, admitidas ciertas suposiciones. Esta verdad es la que generalmente se emplea en todas aquellas obras cuyo objeto es deleitar; pero no debe estar en pugna con la verdad científica, sino que debe ser una vivísima imágen suya.

39. Lo que mas frecuentemente da lugar á los pensamientos *falsos*, es: 1.° El error científico.—2.° El mal uso de un estilo agudo y sentencioso.—3.° El uso impropio de las figuras, principalmente el de hipérboles desmedidas.—4.° El falso patético.—5.° El maravilloso imposible.—Y 6.° La mala inteligencia de la verdad poética.

X.

SUMARIO.—40. Qué son pensamientos CLAROS?—Á qué dá lugar la falta de claridad en los pensamientos?—Pensamientos OSCUROS.—41. La oscuridad en los pensamientos puede tener mayores proporciones?—Pensamientos CONFUSOS, EMBROLLADOS y EXIGMÁTICOS.—42. Qué son pensamientos DISTINTOS?—Pensamientos PROFUNDOS.—43. Causas que motivan la falta de claridad en los pensamientos.—44. De qué proviene la oscuridad en las composiciones literarias?—Reglas que deben observarse con respecto á los pensamientos de esta clase.

40. Pensamientos *claros* son aquellos que no pueden menos de ser comprendidos á primera vista y sin esfuerzo alguno por aquellos á quienes se dirigen. Tales son los contenidos en los siguientes bellísimos versos de la *Epístola moral* de Rioja:

El ánimo plebeyo y abatido
Elija en sus instintos temeroso,
Primero estar suspenso que caido:
Que el corazon entero y generoso
Al caso adverso inclinará la frente
Antes que la rodilla al poderoso.

La falta de claridad en la expresion de los pensamientos constituye su *oscuridad*; y por consiguiente son *oscuros* aquellos pensamientos cuyo verdadero sentido es difícil encontrar, aun con muy detenida meditacion.

41. Esta oscuridad en los pensamientos puede tener mayores proporciones segun el grado de dificultad que presentan.—Se llaman *confusos* cuando su oscuridad proviene de haberse mezclado ideas que debian proponerse separadas. *Embrollados* cuando su confusion es tal, que con dificultad pueden descomponerse para separar lo que malamente se ha confundido. Y *enigmáticos* cuando su oscuridad, confusion y embrollo llegan á tal punto, que aun haciendo el mas prolijo exámen, no quedamos seguros de haber encontrado su verdadero sentido.

42. *Distintos* son aquellos pensamientos cuya claridad no permite que las ideas que encierran, puedan confundirse con otras: y se llaman *profundos* cuando su expresion contiene ideas de una elevacion tal, que para poderlos comprender bien, es necesario detenerse algun tanto á meditar para descubrir la relacion y enlace que dichas ideas guardan entre sí.

43. Las causas que motivan la falta de claridad en la expresion de los pensamientos, son: 1.ª El tratar de cosas que no son perfectamente comprendidas por el que de ellas se ocupa. 2.ª El no conocer á fondo el verdadero sentido y valor de las palabras para emplearlas en su acepcion mas rigurosa. 3.ª El no detenerse á meditar bastante la materia de que se trata para desentrañarla bien y abarcar todas sus partes. 4.ª El afan de sobresalir con giros nuevos, sutiles y alambicados, procurando hacer efecto con frases poco usadas y estilo culto: 5.ª El buscar el aplauso del

vulgo que juzga grande lo que no entiende. Y 6.ª El no ponerse el escritor en el lugar de aquellos á quienes se dirige, y creer que todos le han de comprender.

44. La oscuridad de las composiciones literarias proviene casi siempre de la manera de presentar los pensamientos.—Las reglas que deben observarse en este punto son: 1.ª Que en las obras destinadas á la comun lectura, los pensamientos sean tan *claros* y y *distintos*, como lo permita la naturaleza del asunto. 2.ª Que en las composiciones dirigidas á personas de cierta instruccion, no se desechen los *profundos*: y 3.ª Que en todas se omitan siempre los *oscuros*, y con mas razon los *confusos, embrollados* y *enigmáticos*.

XI.

SUMARIO.—45. Qué son pensamientos NUEVOS?—Belleza literaria que encierra la novedad en los pensamientos.—46. ¿Cuando se dice que un pensamiento es COMUN, VULGAR y TRIVIAL?—47. Regla relativa á los pensamientos de esta clase.—48. Qué son pensamientos SÓLIDOS?—Cuando se llaman FÚTILES?—49. Regla relativa al uso de estos pensamientos.—50. Reglas que deben tenerse presentes para no incurrir en el defecto á que dá lugar la falta de solidez en los pensamientos.

45. Pensamientos *nuevos* son aquellos cuya expresion encierra una feliz combinacion de ideas que á nadie habia ocurrido. Esta novedad en los pensamientos es considerada como un precioso hallazgo, y tenida como una verdadera belleza; porque sobrecogiendo en cierto modo nuestro ánimo, y fijando toda la atencion al objeto que nos ocupa, nos deja tiempo para que haga en nosotros la impresion mas fuerte.—En este pensamiento «*Prófugo por la Europa parece que llevaba la persecucion atada á su sombra*» se observa desde luego la novedad que encierra la combinacion de ideas expresadas por la frase «*la persecucion atada á su sombra.*»

46. Cuando la combinacion de ideas que encierra un pensamiento no presenta novedad alguna, sino que es conocida de antemano, tal pensamiento es *comun*.—Cuando la expresion de un pensamiento es tan comun que anda hasta en la boca del vulgo, se llama *vulgar*: y cuando entre el vulgo mismo fuere tan trillado, que con frecuencia lo repiten aun los mas ignorantes, el pensamiento toma entonces el nombre de *trivial*.

47. La regla con respecto á los pensamientos de esta clase, es: que no solo sean *nuevos* en sí mismos, si ser puede, los pensamientos de cualquiera composicion, sino que á los *comunes*, *vulgares* y *triviales* se les añada alguna circunstancia que les dé cierto aire de novedad.

48. Pensamientos *sólidos* son los que prueban suficientemente lo que el escritor intenta. Los pensamientos que no prueban lo que se trata de demostrar, se llaman *fútiles*.

49. En toda composicion séria, y principalmente en las obras cuyo único fin es instruir, debe procurarse que todos los pensamientos sean *sólidos*, y que se desechen los *fútiles* por mas que á primera vista nos deslumbren por su brillantez y novedad.

50. Las reglas que deben tenerse presentes para no incurrir en el defecto á que da lugar la falta de solidez en los pensamientos, son.—1.ª Meditar mucho el asunto antes de ocuparse de él.—2.ª Dejar trascurrir el mayor tiempo posible despues de formada la composicion, y examinarla luego con mucha detencion descartando de ella cuanto se encuentre fútil ó vano: y 3.ª No dar á la imaginacion un predominio que perjudique á las demás facultades.

XII.

SUMARIO.—51. Qué son pensamientos NATURALES?—Á qué clase de pensamientos se dá el nombre de FORZADOS ó VIOLENTOS, REBUSCADOS, AFECTADOS ó ESTUDIADOS?—52. Pensamientos ÓBVIOS, INGENIOSOS ó AGUDOS, FINOS, DELICADOS, SUTILES y ALAMBICADOS.—53. Regla relativa á esta clase de pensamientos.—54. Pensamientos INTENCIONADOS. Ejemplo de esta clase de pensamientos.

51. Pensamientos *naturales* son los que nacen fácilmente del asunto, y tienen con él la mas íntima conecsion. Los pensamientos que no nacen naturalmente del asunto, sino que son traidos de lejos y arrastrados, por decirlo así, con cierta especie de violencia, se llaman *violentos* ó *forzados*, y tambien *afectados*, *rebuscados* ó *estudiados*.

52. Los que se presentan como por sí mismos á la mente del escritor, son *óbvios* ó *fáciles*.—*Ingeniosos* ó *agudos* son aquellos pensamientos en que para hallarlos se necesita cierta penetracion del espíritu que se llama agudeza de ingenio.—*Finos* son aquellos cuya expresion incluye cierto discernimiento particular que se llama finura.—*Delicados* son los pensamientos que encierran cierto grado de sensibilidad que se llama delicadeza.—*Sutiles* son aquellos pensamientos en cuya relacion de ideas se deja ver el estudio y trabajo del escritor por lo demasiado ténue.—Y por último, se llaman *alambicados* aquellos pensamientos en que apenas se descubre la mas ligera relacion entre las ideas de que consta.

53. La regla relativa á esta clase de pensamientos, es: que en toda composicion deben ser *naturales* los pensamientos, y no *forzados*: debe igualmente procurarse que sean *óbvios* ó *fáciles*, y que se admitan tambien los *ingeniosos*, *finos* y *delicados*, pero con mesurada economía: los *sutiles* deben ser muy raros y no

admitirse sino en ocasion oportuna; y los *alambicados* deben desecharse completamente.

Como ejemplo de pensamientos naturales, y además de naturales, óbvios ó fáciles, debemos citar aquellos hermosos versos de Garcilaso en su égloga tercera:

Flérida, para mí dulce y sabrosa
Mas que la fruta del cercado ageno;
Mas blanca que la leche, y mas hermosa
Que el prado por abril de flores lleno.

El segundo verso «*mas que la fruta del cercado ageno*» encierra un pensamiento ingenioso ó agudo: los otros tres son naturalísimos en boca de un pastor.

54. Otra cualidad muy importante que debe tener todo pensamiento es la de ser *intencionado*, á saber es, el que en el caso en que se aduce sea el mas oportuno y acomodado al fin para que se emplea.—Esta clase de pensamientos dan gran fuerza á la expresion, y producen un efecto maravilloso, cuando son empleados con acierto.

Un buen ejemplo de pensamientos acertadamente intencionados, es aquel pasaje de Jovellanos en su elogio de Carlos III. «Oh príncipes, vosotros fuisteis colocados por el Omnipotente en medio de las naciones para atraer á ellas la abundancia y la prosperidad. Ved aquí vuestra primera obligacion. Guardaos de atender á los que os distraen de su cumplimiento: cerrad cuidadosamente el oido á las sugestiones de la lisonja y á los encantos de vuestra propia vanidad; y no os dejeis deslumbrar del esplendor que contínuamente os rodea, ni del aparato del poder depositado en vuestras manos. Mientras los pueblos afligidos levantan á vosotros sus brazos, la posteridad os mira desde lejos; observa vuestra conducta; escribe en sus memoriales vuestras acciones, y reserva vuestros nombres para la alabanza, el olvido ó la execracion de los siglos venideros.»

XIII.

SUMARIO.—55. Qué otras cualidades inseparables deben tener los pensamientos además de las ya enumeradas y definidas?—Pensamieutos acomodados al tono de la obra.—Pensamientos GRACIOSOS, CHISTOSOS etc.—¿Á qué son relativas todas estas denominaciones dadas á los pensamientos?—56, 57 y 58. Pensamientos BELLOS, GRANDIOSOS y SUBLIMES.

55. Además de las cualidades enumeradas y definidas anteriormente, deben tener los pensamientos

otras inseparables, á saber: que sean *dignos*, *nobles*, *urbanos* y *morales*.—Deben así mismo ser acomodados al tono general y dominante de la obra, es decir, que segun sea el carácter de la composicion, así deberán ser los pensamientos: *graciosos*, *chistosos*, *vivos y animados* en las composiciones alegres y amenas: *jocosos*, *burlescos*, *agudos* y *punzantes* en las jocosas y satíricas, etc.—Todas estas denominaciones dadas á los pensamientos son relativas á la impresion que en nosotros producen; no siendo posible dar de ellos mas definicion que su nombre mismo, puesto que la idea de pura sensacion que encierran, es una idea simple, y no puede por lo mismo descomponerse en otras.—Por último, en las composiciones cuyo objeto es deleitar, los pensamientos deben ser *bellos*; y en las magestuosas, graves y elevadas, deberán ser *grandiosos* y aun *sublimes* en los casos en que las circunstancias lo requieran.

56. Pensamientos *bellos* son aquellos que producen en nosotros un sentimiento de placer puro y desinteresado que excita nuestra alma la presencia de aquellos objetos en que se comprende la unidad con la variedad que en los mismos existe.

57. *Grandiosos* son aquellos pensamientos que nos hacen ver y descubrir de un golpe lo que no podriamos esperar, sino despues de larga lectura y meditacion.

58. *Sublimes* son aquellos que producen en nosotros el sentimiento de una belleza, cuyo placer vá acompañado de cierto asombro y pena, por cuanto vemos desplegado en aquella un poder ó fuerza superior en todo á nosotros mismos.

ANÁLISIS DEL LENGUAJE.

XIV.

SUMARIO.—59. Qué es lenguaje? Relacion entre el pensamiento y el lenguaje.—60. Cuales son los elementos constitutivos del lenguaje?—61. Voces ó vocablos, palabras, términos, etc.—Distincion entre la voz ó palabra y la expresion.—62. ¿Cuales son, segun Quintiliano, las mejores voces?—Cualidades que deben tener para su mas acertado uso en las composiciones literarias.

59. *Lenguaje* es la expresion de nuestros pensamientos por medio de ciertos sonidos articulados que empleamos como signos de nuestras ideas.—Existe, pues, una relacion tan íntima entre el pensamiento y el lenguaje, que no es posible tener un conocimiento exacto y filosófico de este, sin conocer tambien los elementos del pensamiento. No podemos hablar sin pensar, ni podemos pensar sin hablar interiormente. De aquí resulta, que para hablar bien es necesario pensar bien, y para pensar bien es preciso tener un conocimiento exacto de las cosas.—Por estas razones la Gramática, la Retórica y la Lógica se completan mútuamente.

60. En el análisis del lenguaje, debemos examinar como elementos constitutivos: 1.° las VOCES: 2.° las ORACIONES: y 3.° las CLÁUSULAS.

61. DE LAS VOCES.—Voces ó vocablos, palabras, términos y dicciones se emplean retórica y gramaticalmente en un mismo sentido. Pero no debe confundirse la *voz* con la *expresion*. Voz ó palabra es el término de una idea simple. La expresion puede constar de dos ó mas voces que juntas signifiquen una idea compuesta, ó todo un pensamiento.

62. Las mejores voces ó palabras, segun Quintiliano, son siempre las que mejor manifiestan nuestras ideas y pensamientos, y causan en el ánimo el efecto

que deseamos. Mas para el acertado uso de las palabras en toda composicion literaria, deberá procurarse que sean *claras*, *propias*, *exactas*, *precisas*, *puras*, *correctas*, *naturales*, *enérgicas*, *armoniosas*, *decentes*, *y oportunas*.

XV.

SUMARIO.—63. ¿Qué son palabras CLARAS?—Qué es lo que produce la OSCURIDAD en las palabras?—64. ¿Puede la dificultad de un asunto excusar la falta de claridad en las palabras?—65. ¿De donde nace la oscuridad en las palabras?.—66. Palabras CULTAS:—CULTERANISMO.—67. Palabras TÉCNICAS:—su uso en las composiciones literarias.—68. Palabras EQUÍVOCAS ó EQUÍVOCOS.—69. Palabras HOMÓNIMAS.—70. Causa de oscuridad en la expresion.

63. Palabras *claras* son las que no pueden menos de ser comprendidas por aquellos á quienes se dirigen.—La falta de claridad en las palabras produce uno de los mayores defectos en la expresion de nuestras ideas y pensamientos, cual es su *oscuridad*. Nada cansa tanto ni tan pronto como lo que cuesta trabajo de entender.

64. La dificultad de un asunto no puede excusar la falta de claridad en las palabras para expresarlo convenientemente. Todo lo que se concibe con claridad puede ponerse en proposiciones claras; y nadie debe hablar ni escribir sobre asunto alguno en que no pueda pensar claramente.

65. La oscuridad en las palabras nace muchas veces de la afectacion, y de una erudicion inoportuna que hace emplear voces *cultas*, *técnicas*, *equívocas* etc.

66. Llámanse voces *cultas* las que, derivadas de las lenguas sábias, no han recibido la sancion del uso: tales son los adjetivos *libidinoso*, *insaturable*, *superno*, y otras muchas voces que no pueden ser conocidas sino de las personas que posean las lenguas de donde se derivan.—Algunos de nuestros poétas pecaron tanto por

el uso de palabras *cultas*, que se dió á este modo de hablar el nombre de *culteranismo*.

67. *Técnicas* son las palabras consagradas especialmente á objetos de ciencias y artes; como *apogeo*, *epiciclo*, *amura*, *baupres*, etc. Estas palabras deben excusarse en toda composicion que se dirija á la comun lectura, porque presentan la mayor oscuridad para todos aquellos que no tienen obligacion de saberlas.

68. Palabras *equívocas* ó *equívocos*, son aquellos términos, cuya significacion conviene á distintas cosas. Por ejemplo: *juicio*, que puede significar el acto de fallar ó sentenciar una controversia, el acto de apreciar el mérito de una cosa, y tambien un acto de nuestro entendimiento.—El empleo de estas voces suele ser agradable en los escritos festivos y jocosos, porque dá lugar á chistes llenos de gracia; pero está enteramente fuera de lugar en las obras sérias, de las cuales debe ser del todo desterrado.

69. Palabras *homónimas* son aquellas, que derivandose de distintas raices, se escriben con las mismas letras; v. gr. *mano*, nombre, y *mano*, primera persona del presente de indicativo del verbo *manar*.

70. Por último, es causa de oscuridad en la expresion el abuso de introducir palabras con el fin de no ser entendido el orador ó escritor que las emplea.—Este abuso de palabras fué aconsejado por Heráclito á sus discípulos, diciéndoles que así lograrian la alabanza propia del adagio «*Tanto mejor*; *ni aun yo lo entiendo*.» Inútil es indicar lo ridículo de este defecto, en que tantos fundan, sin embargo, sus inmerecidos elogios.

XVI.

SUMARIO.—71. Qué son palabras PROPIAS, EXACTAS y PRECISAS?—72. ¿Cuando se falta á la PROPIEDAD, EXACTITUD y PRECISION de las palabras? Ejemplos.—73. Causas que motivan la falta de propiedad, exactitud y precision de las palabras.—74. ¿Qué es necesario para conseguir la propiedad, exactitud y precision de las palabras?—75. De cuantas maneras dicen los retóricos que son impropias las palabras?—76. Á qué se dá el nombre de CATACRESIS.

71. Llámanse *propias* las palabras que designan la idea misma á que se refieren, y no otra distinta.—Son *exactas* las que designan la idea á que se refieren sin ninguna circunstancia de menos.—Son *precisas* las que designan la idea á que se refieren sin ninguna circunstancia de mas.

72. Se falta, por consiguiente, á la propiedad de las palabras, y se llaman *impropias*, cuando designan otra idea distinta de aquella á que se refieren.—Se falta á la exactitud de las palabras, y se llaman *inexactas*, cuando expresan algo menos de lo que se pretende.—Se falta á la precision de las palabras, y *no* son *precisas*, cuando expresan algo mas de lo que se pretende.—Así pues, la palabra *lloro*, que designa la accion de llorar, es impropia cuando se dice *enjugar el lloro*, en vez de *enjugar el llanto* que hace referencia á las lágrimas. El verbo *querer* es inexacto cuando se emplea en vez de *amar*: y por el contrario, el verbo *amar* no es preciso cuando está empleado en lugar de *querer*.

73. Las causas que motivan la falta de propiedad, exactitud y precision de las palabras son.—1.ª El error producido por ignorancia ó falta de conocimiento claro y distinto de la idea que se quiera enunciar.—2.ª El no conocer el verdadero valor y genuina significacion de la palabra, á fin de que represente fielmente la idea de que es signo.—3.ª El imperdonable descuido al tiempo de componer y limar los escritos.—Y 4.ª El

no emplear en su verdadera acepcion las palabras llamadas *sinónimas*, que son aquellas que, significando una misma idea fundamental, la expresan con alguna diversidad en las circunstancias.—Estas palabras varian en alguna idea accesoria que lleva consigo cada una de ellas, distinguiéndolas entre sí. Por ejemplo: los verbos *dejar*, *abandonar* y *desamparar*, que aunque convienen en el fondo de su significacion de *apartarse* ó *separarse*, cada uno designa una especie distinta de separacion ó apartamiento.

74. Para conseguir, pues, la propiedad, exactitud y precision, que constituyen el carácter distintivo de los insignes escritores, es necesario hacer un estudio sério y profundo de la etimologia de la lengua; de modo que, aun cuando del conocimiento del griego y del latin no reportásemos otra ventaja que la mas exacta idea del valor etimológico de las voces castellanas, esto solo bastaria para que el estudio de dichas lenguas fuese considerado como el mas principal fundamento de una buena educacion clásica.—Además de los conocimientos etimológicos, conviene esforzarse mucho en fijar bien el valor usual de las palabras, y principalmente de los *sinónimos*, que se distinguen entre sí por delicadísimas diferencias de muy difícil apreciacion.

75. De nueve maneras dicen los retóricos que son impropias las palabras, á saber: por confundir la causa con el efecto; el efecto con la causa; el sugeto con el adjunto; el adjunto con el sugeto; la parte con el todo; el todo con la parte; la especie con el género; el género con la especie; el nombre semejante con la cosa semejante.

76. El abuso indispensable que tiene que efectuar-

se, cuando por falta de una palabra propia, hay que emplear la que mas se aproxime á la idea que se trata de enunciar, se llama *Catacresis*.

XVII.

SUMARIO.—77. ¿Qué son palabras PURAS ó CASTIZAS?—78. Á qué clase de palabras se dá el nombre de inusitadas? En qué caso toman estas el nombre de VOCES ANTICUADAS, y cuando se llaman NUEVAS?—79. Qué se entiende por ARCAISMO, NEOLOGISMO, BARBARISMO, GALICISMO etc?—80. Qué motivan los ARCAISMOS, NEOLOGISMOS, etc.—81. ¿Es admisible en poesía el uso de los ARCAISMOS?—82. ¿Debe proscribirse por completo la formacion de palabras nuevas?—Prescripciones á qué deberán sujetarse.—83. ¿Son admitidas algunas palabras que pertenecen á otras lenguas?—Condiciones que deben tener para ello.—84. Qué hay que prevenir respecto á las palabras de uso corriente?—85 y 86. Cuestion suscitada entre los retóricos sobre si debe ó no hacerse uso de palabras en lengua distinta de aquella en que se efectúa la composicion.

77. Son *puras* ó *castizas* aquellas palabras que están admitidas y sancionadas por el uso corriente de la lengua en que se habla; uso que, segun Horacio, es el árbitro, legislador y norma del lenguaje.

78. Las palabras que no están admitidas por el uso, se llaman *inusitadas*. Estas, ó han sido usadas en otro tiempo, en cuyo caso toman el nombre de *anticuadas*; ó no han sido empleadas todavia, y en este caso son *nuevas*.

79. El uso de palabras anticuadas y caidas en desuso, se llama *arcaísmo*.—El uso de introducir palabras nuevas sin una necesidad absoluta, toma el nombre de *neologismo*.—Y el uso de palabras que pertenecen á otra lengua, se llama *barbarismo*.—El *barbarismo* que resulta en nuestra lengua de emplear voces ó locuciones francesas ó afrancesadas, se llama *galicismo*.

80. Todas estas son causas que motivan la falta de pureza en palabras, y por consiguiente otros tantos defectos ó vicios de elocucion.

81. Empléanse, no obstante, en poesía alguna que otra voz anticuada, como *magüer*, *agora*, *tristura*, y al-

gunas otras, que de ninguna manera pueden tener cabida en las composiciones sérias no poéticas.

82. No debe tampoco proscribirse por completo la formacion de palabras *nuevas*; mas para ello ha de haber absoluta necesidad, y en este único caso deberán sujetarse á las prescripciones siguientes.—1.ª Que las palabras *nuevas* se saquen, si ser puede, del fondo mismo de la lengua en que hayan de usarse, efectuandolo por *derivacion*, *composicion*, *imitacion* ó *traslacion*.—2.ª Que en las palabras *nuevas* formadas por *derivacion*, sus terminaciones sean las propias á lo que pide la radical, acomodandose á lo ya establecido en los casos análogos.—3.ª Que en las formadas por *composicion*, los términos simples que se reunan, no sean significativos de cosas distintas, sino que precisen y perfeccionen el sentido para que se efectua la composicion.—4.ª Que en las formadas por *imitacion* ó *armonia imitativa*, el sonido represente exactamente la idea, constituyendo lo que con toda propiedad se llama una *Onomatopeya*; como cuando se dice *rum rum* para representar el murmullo de muchos que murmuran.—5.ª Finalmente, que en las innovaciones por *traslacion*, que son verdaderos *tropos*, las palabras se sujeten en un todo á lo que prescribe aquel tratado (XXVIII), hasta que la voz venga á ser usual y corriente.

83. Son así mismo admitidas algunas palabras que corresponden á otras lenguas, por cuanto á ellas pertenece el adelanto ó invento que ha motivado la innovacion y admision en la nuestra. Mas para ello ha de ser legítima y nada irregular la terminacion que se las aplique para castellanizarlas. Así, por ejemplo, de *Daguerre* se dice en castellano *daguerrotipo*, *daguerrotipar*, y no *daguerreotipo* *daguerreotipar*, como quieren

algunos: á los partidarios de *Voltaire*, les llamaremos *Voltérianos* y no *Voltairistas*; así como el *Polieucte* de Corneille se castellaniza diciendo *Poliuto* y no *Polieucto*.

84. Respecto á las palabras de uso corriente, solo hay que prevenir, que no se las dé la significacion que en otra lengua tienen sus equivalentes, lo cual constituiriá un *barbarismo* de significacion, sino aquella que el uso les ha señalado en la nuestra. Comete, pues, un verdadero galicismo, el que ha traducido del francés *la mer unie comme une glace, el mar unido como un cristal.*

85. Últimamente, es punto de grande importancia la cuestion suscitada entre los retóricos, sobre si en el discurso ó escrito debe ó no hacerse uso de palabras en lengua distinta de aquella en que se efectúa la composicion. Sin embargo de estar conformes la mayor parte de los retóricos, cada cual hace lo que se le antoja. Mas nosotros, completamente de acuerdo con D. Gregorio Mayans, diremos con él mismo: «que si se ha de citar alguna sentencia griega ó latina, que se haga en Romance, segun lo hicieron nuestros mejores escritores, pues lo demás es ostentacion ridícula y hacer la oracion monstruosa: que Ciceron sabia el griego, entonces lengua viva, mejor que nosotros el latin, ya muerto, y en sus libros filosóficos, y especialmente en sus oraciones, jamás hablaba en griego; y que el poéta Lucilio mereció por este defecto la reprension de Horacio, el mas juicioso de todos los poétas.» Esto es muy exacto: pero con respecto al latin, puede hacerse alguna excepcion, aunque tan solo en las obras didácticas que se dirijan á personas, que por su posicion y carrera, están obligados á saberlo: en dichas obras el texto original es, en ocasiones, preferi-

ble por su integridad. En las demás composiciones, y sobre todo en las de pura amenidad, debe observarse la severidad retórica.

86. No obstante este rigorismo de principios, podrá dispensarse muy bien su falta, cuando se haga con tanta oportunidad y gracia, como lo efectuó el célebre Manzoni en unas de sus novelas.—Tratando del asilo prestado por un fraile en la Iglesia de su convento á una jóven, á la cual perseguia un seductor poderoso, dícele el lego que le auxiliaba:

«Pero, Padre!...De noche! ¡En la Iglesia! ¡Con mugeres! ¡Cerrar la puerta!.... ¿Y la regla? ¡Pero, Padre!.... Y diciendo esto, meneaba la cabeza».—Mientras pronunciaba con dificultad estas palabras, el padre Cristóbal estaba pensando que si hubiera sido un asesino perseguido por la justicia, Fr. Facio no le hubiera puesto dificultad ni embarazo, y á una pobre inocente que huia de las garras del lobo..... *Omnia munda mundis*, dijo luego, volviéndose de repente á Fr. Facio, sin acordarse que no entendia latin; pero semejante olvido fué justamente lo que produjo su efecto: porque si el padre Cristóbal se hubiera puesto á argüir con raciocinios, no le hubieran faltado á Fr. Facio razones que oponer, y sabe Dios hasta cuando hubiera durado la disputa; pero al oir aquellas palabras, para él misteriosas, y pronunciadas con tanta resolucion, se le figuró que debian contener la solucion de todos sus escrúpulos. Tranquilizóse, pues, y dijo: está bien, V. sabe mas que yo».

XVIII.

SUMARIO.—87. Qué son palabras CORRECTAS?—De qué proviene la falta de correccion de las palabras?—88. ¿Nuestra lengua tiene en esto la misma libertad que la griega y la latina?—89. Qué son palabras NATURALES?—¿Cuando se llaman ESTUDIADAS?—Defectos que produce el uso de palabras estudiadas.—90. Reglas que deberán observarse para evitar el defecto que resulta de la falta de naturalidad en las palabras.

87. Son *correctas* las palabras que en su material estructura están bien observadas las reglas gramaticales. Las palabras en que no están observadas dichas reglas son *incorrectas*.—Esta falta de correccion proviene generalmente del uso, que entre el vulgo se

halla introducido, de viciar la verdadera y legítima diccion; añadiendo ó quitando sílabas á las palabras, haciéndolas largas en lugar de breves, ó bien trastornando el órden de colocacion de las letras.

88. Nuestra lengua no tiene en esto la misma libertad que la griega y la latina. Solo en poesia y en muy corto número de voces, nos es permitido alterar lo material de las sílabas, y decir *doquier* por *donde quiera*, *felice* por *feliz*, *enderredor* por *alrededor*, *corónica* por *crónica* etc. y esto porque semejantes voces se pronunciaron y escribieron así en otro tiempo, siendo por consiguiente mas bien un arcaïsmo, que una verdadera licencia poética.

89. Palabras *naturales* son las que nacen tan fácilmente del asunto, que parecen producidas como por sí mismas. Las palabras en que se descubre visiblemente el trabajo y esfuerzo que ha costado su invencion, se llaman *estudiadas*.—El uso de esta clase de palabras produce indudablemente uno de los mayores defectos, dando por resultado una afectacion insufrible y enojosa para toda persona de buen gusto.

90. Para evitar el defecto que resulta de la falta de naturalidad en las palabras ó expresiones, deberán observarse las reglas siguientes.—1.ª No hablar ni escribir sino sobre cosas que nos sean muy conocidas, que nos tengan bien persuadidos, y que nos interesen vivamente.—2.ª Estar siempre muy alerta contra la tentacion de querer singularizarnos.—3.ª Analizar con mucho cuidado toda palabra ó expresion antes de emplearla, para ver si tiene algun defecto contra la lengua, si es propia y clara, y si presenta una combinacion de ideas racional y coherente. Por último, tradúzcase la expresion á otro idioma, como al francés, al itáliano, y

mejor al latin; y si en cualquiera de ellos pareciere ridícula, deséchese sin mas exámen.

XIX.

SUMARIO.—91. Qué son palabras ENÉRGICAS?—¿Cuando se llaman DÉBILES? —92 y 93. Causas que motivan la falta de energía en las palabras y medios de conseguir esta cualidad.—94. Qué son EPÍTETOS? ¿Todos los adjetivos son epítetos?— 95. Qué es lo que deberá tomarse en cuenta para el acertado uso de los epítetos.— 96. Qué se entiende, en Retórica, por IMÁGINES?—¿Cuando se prestan las imágines á dar energía á la expresion.—97. Modelos de imágines.

91. Son *enérgicas* las palabras que expresan la idea de una manera capaz de producir en el ánimo una impresion viva y fuerte.—Las palabras faltas de energía, ó que expresan la idea con cierta languidez incapaz de producir una impresion viva y fuerte, se llaman *débiles*.

92. Las causas que motivan la falta de energía en las palabras, son:—1.ª El tratar de materias poco conocidas. 2.ª El no decir lo que se siente, sino lo que conviene ó se cree conveniente.—Y 3.ª La naturaleza misma de ciertas ideas que precisa el expresarlas con cierto disfraz ó disimulo.

93. Se conseguirá dar energía á las palabras, cuidando mucho de que sean lo mas claras, propias, exactas y precisas que ser puedan, y vigorizándolas con la adicion de algun *epíteto* ó *imágen*.

Como ejemplos de energía, debemos citar el sublime cántico de Moysés, en donde dice: «*Enviaste, Señor, tu ira que los devoró como una paja*».—Hablando de Neron en sus últimos años, dice un célebre escritor: «*Era un príncipe gangrenado de vicios*».—Y del Mariscal de Turena dice un orador: «*Viéronle en la batalla de Dunas arrancar las armas de las manos de los soldados extrangeros encarnizados contra los vencidos con brutal ferocidad*».

94. *Epítetos* son aquellos adjetivos ó sustantivos de aposicion, que no siendo parte absolutamente indispensable para expresar la idea, se aplican para de-

signar alguna cualidad que nos interesa en el objeto á que se refieren.—No todos los adjetivos son, por consiguiente epítetos, como *humano* aplicado á *cuerpo*, puesto que forma parte integrante de una idea, que sin dicho adjetivo no podria expresarse.—Pueden, por lo demás, ser epítetos los *complementos circunstanciales* y las *proposiciones incidentes*.

95. Para el acertado uso de los epítetos, deberá tomarse en cuenta lo siguiente.—1.º Todo epíteto que no sea *necesario* para hacer sobresalir alguna cualidad que interesa al fin para que se usa, es *redundante* y debilita la idea en vez de robustecerla.

«*Resistia las molestas injurias del tiempo como un duro mármol*» El epíteto *molestas* es supérfluo, porque todas las injurias lo son; y lo mismo el epíteto *duro* que, unido á mármol, no añade á esta palabra idea alguna que ella no encierre en sí misma.—Lo mismo podemos decir de esta otra oracion: «*No pudo vencerla á fuerza de suspiros exalados, ni de lágrimas vertidas*» ¿Quién no vé que los epítetos *exalados* y *vertidas* son ociosos y redundantes?

2.º Todo epíteto no solo debe ser necesario, sino que además ha de ser el mas *propio* para hacer sobresalir aquella cualidad, pues de lo contrario puede oscurecerla, perjudicarla ó hacerla ridícula.

Los epítetos mas propios son siempre los que añaden alguna idea al sentido de la frase. Así vemos, que unos añaden gracia; tales como la *risueña* aurora, las *doradas* mieses; otros dignidad, como *augusta* estirpe, *venerable* antigüedad; otros dán incremento, como poder *supremo*, valor *intrépido*, mar *inmenso*; otros dán cierta energía, como clamor *profundo*, combate *encarnizado*, luz *moribunda*; otros dán vehemencia, como ladron *desalmado*, tirano *despiadado*; otros ilustran y explican la cosa que acompañan, y le sirven como de definicion, así decimos: moral *evangélica*, censura *teológica*, poder *arbitrario*, gloria *eterna*.

3.º Como los epítetos no se usan sin fin determinado, si se emplea mas de uno para calificar un mismo objeto, deben ser *homólogos*, y reforzarse el uno al otro en forma de *gradacion* ó *clímax*.

Los epítetos deben adecuarse rigorosamente á la cosa, formando, si ser puede, su atributo: este es su fin determinado. Por ejemplo: *El piadoso Numa suavizó su pueblo con la religion.» El temerario Carlos XII. pereció en el peligro que buscaba.*—Los epítetos *piadoso* y *temerario* son exactamente adaptados, el primero á la obra de instituir la religion, y el segundo á la accion de exponerse un Rey como un granadero.

4.º Finalmente, los epítetos ni deben ser *vagos* ni *rutinarios*, ni multiplicarse en demasía haciendo la diccion pesada y monótona.

Todo epíteto debe siempre decir algo. Por ejemplo: «*Estos dos partidos implacables se sustentaban con la sangre inocente del pueblo*». Los epítetos *implacables* é *inocentes* demuestran: el primero, la obstinacion en no perdonarse los dos partidos; y el segundo, el pueblo sacrificado á la ambicion de los grandes, sin culpa ni motivo alguno.

96. Llámanse, en retórica, *imágines* aquellas palabras ó expresiones que designan la idea tan al vivo y con una exactitud tal, que parece como que estamos viendo realmente el objeto que representan.—Las imágines se prestan poderosamente á dar energía á la expresion, cuando son oportunas y felices; pero lo mismo que los epítetos, sirven mas idóneamente para embellecer la descripcion poética, que para animar y dar energía á la prosa aun la mas oratoria.

97. Modelos de bellísimas imágines y de los mas acertados epítetos se encuentran á cada paso en Homero, Virgilio y demás poétas clásicos, así griegos como latinos.—Igualmente nos los presentan nuestros clásicos poétas en casi todas sus composiciones. He aquí un ejemplo de Garcilaso, haciendo cantar á Salicio.

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa,
Y dulce primavera deseaba.....

XX.

SUMARIO.—98. Qué son palabras ARMONIOSAS?—Qué es lo que constituye la MELODIA en las palabras?—99. En qué consiste la armonía de los sonidos considerados como signos?—Armonía imitativa.—100 y 101. Ejemplos.—102. Qué son palabras DECENTES?—103. Altura á que deben estar las palabras en toda composicion literaria.—Palabras INDECENTES, GROSERAS y TORPES ú OBSCENAS.

98. Son *armoniosas* aquellas palabras cuya acertada combinacion de vocales y consonantes produce en nuestro oido la impresion mas dulce y agradable.—La *armonía* implica simultaneidad y concordancia de sonidos musicales, cuya agradable sucesion constituye la *melodía* de las palabras.

99. La *armonía* de los sonidos, considerados como signos, consiste en su concordancia ó conveniencia con la cosa significada. Esta correspondencia ó analogia de los sonidos con el objeto, constituye lo que se llama *armonía imitativa*.

100. Nuestra lengua es, sin duda, de las mas aventajadas en este concepto; y nuestros buenos poétas han sacado un asombroso partido de la *armonía imitativa*. Véase, como ejemplo, la elegia de Herrera á la muerte de su Eliodora:

Rompa el cielo en mil rayos encendido,
Y con pavor horrísono cayendo,
Se desprenda en hórrido estampido.
. . . . . .

101. Véase, por otra parte, la perfecta correspondencia que guardan las palabras para imitar la tranquilidad y sosiego de la vida del campo, en la bellísima oda filosófica de Fr. Luis de Leon, que empieza así:

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.
. . . . . .

102. Palabras *decentes* son las que convienen con el respeto debido á las buenas costumbres, y con las atenciones que exige la sociedad.

103. En toda composicion literaria las palabras han de estar siempre á la altura de lo que pide el asunto de que se trata; pero debe procurarse ante todo, que sean *decentes*, *decorosas* y *dignas*, esto es, que no reproduzcan ideas asquerosas, ó que puedan ofender el respeto debido á las personas, y sobre todo el pudor.—Las palabras que faltan á esta regla, toman diferentes nombres, segun el modo con que la quebrantan. Así, las que excitan ideas asquerosas, se llaman *indecentes*; las que son contrarias á la buena crianza, *groseras*; y las que ofenden el pudor, *obscenas* ó *torpes*.

XXI.

SUMARIO.—104. Qué son palabraa DEFINIDAS?—Palabras INDEFINIDAS.—105. Dificultades que presentan las expresiones vagas é indeterminadas.—106. Oportunidad de las palabras con el tono general y dominante de la obra.—107 y 108. ¿De qué proviene la NOBLEZA y FAMILIARIDAD de una expresion?—Palabras BAJAS, VULGARES, TRIVIALES y CHABACANAS.—109. Regla relativa á este punto.

104. Además de las cualidades enumeradas que deben tener las palabras para su mas acertado uso, debe procurarse tambien que sean *definidas*, esto es, que representen los objetos fijando su significacion de una manera concreta y bien determinada. Las palabras que no siendo rigorosamente determinadas, dejan el sentido vago en algun modo, representando los objetos de una manera abstracta y demasiado genérica, son *indefinidas*, y deben desecharse siempre de todo escrito ó composicion literaria.

Dice un escritor de mal gusto: *Mas crece el cedro en un dia, que el hisopo en un lustro, porque robustas primicias amagan giganteces.* ¿Cuanto mas claro, fácil y natural era decir: *porque el que ha de ser gigante nace ya con corpulencia?* Las palabras *primicia y gigantez*

son abstracciones; en número plural componen una coleccion de abstracciones; y la supresion del artículo *las* forma una abstraccion todavia mas general y vaga.

105. Todas las expresiones vagas é indeterminadas hacen oscuro, frio y lánguido el lenguaje; no persuaden, porque prueban poco; no mueven, porque no presentan objetos claros y determinados; no deleitan, en fin, porque se apartan de la naturaleza.

106. Finalmente, las palabras deben ser oportunas, esto es, han de estar en conformidad con el tono dominante de la obra: serán, pues, *nobles* ó *familiares*, segun sea la clase de composicion á que se aplican.

107. La *nobleza* de una expresion proviene de que las palabras sean de las usadas entre las personas de fina educacion, cuando hablan de asuntos sérios é importantes.

108. La *familiaridad*, en las expresiones, resulta de que las palabras sean de las que comunmente se usan en la conversacion ordinaria, y en materias de poca importancia.—Segun que las palabras sean propias de las ínfimas clases del pueblo, toman los nombres de *bajas*, *vulgares*, *triviales* ó *chabacanas*.

109. La regla con respecto á este punto es: que en los escritos sérios y elevados, no se usen expresiones conocidamente *familiares*, y mucho menos las *bajas* y *triviales*; pero sobre todo, que se eviten siempre y se desechen las *chabacanas*.

XXII.

SUMARIO.—110. Qué es ORACION GRAMATICAL Ó PROPOSICION?—¿Qué es lo que indica cada una de estas palabras?—111. Qué es lo que se designa con la palabra FRASE.—112. Qué es lo que hay que distinguir en toda oracion?—113. Cuales son los elementos esenciales y cómo se unen para formar la oracion?—114. Cómo se expresa el atributo que designa una idea de actividad?—115. Cuales son los elementos accidentales.—116. Division de las oraciones.—117, 118 y 119. Oraciones complejas é incomplejas, simples y compuestas, principales y accesorias.—120. Paréntesis.—121. Enlace de las oraciones unas con otras.

110. *Oracion gramatical* ó *proposicion* es la expresion oral de un pensamiento. Las palabras *oracion* y *proposicion* designan una misma idea; pero la *oracion (orare* de *os, oris)* indica los elementos gramaticales del lenguaje, y la *proposicion (ponere pro)* los elementos lógicos del pensamiento.

111. Con la palabra *frase* se designa el conjunto de palabras de que consta una oracion, pero atendiendo solamente al sonido y á la construccion material, y no al sentido. Así decimos: *frase armoniosa, frase castellana, frase de Cervantes*, etc., y no *oracion armoniosa, castellana*, etc.

112. En toda oracion hay que distinguir los *elementos esenciales* y los *accidentales*.

113. Los elementos esenciales son el *sujeto* y el *atributo*, los cuales se unen mediante el verbo que les sirve de *cópula*: v. gr. *el hombre es mortal*.

114. Cuando el atributo designa una idea de actividad, se expresa juntamente con la cópula, constituyendo el verbo atributivo; v. gr. *el hombre duerme*.

115. Son elementos accidentales de la oracion los agregados ó modificaciones del sujeto, y los complementos directos, indirectos y circunstanciales, que deben considerarse como modificaciones del atributo.

116. Las oraciones son *incomplejas* y *complejas*, *simples* y *compuestas*, *principales* y *accesorias*.

117. Una oracion es incompleja cuando el sujeto y el atributo están expresados por medio de una sola palabra, con artículo ó sin él, como *Pedro llora*; y es compleja cuando el sujeto y el atributo constan de mas de una palabra, como *los hijos buenos son el consuelo de sus padres*.

118. Una oracion es simple cuando consta solo de un sujeto y un atributo; y compuesta cuando consta de mas de un sujeto ó mas de un atributo. *El hombre de bien amará siempre la justicia* es una oracion simple. *El hombre malo desprecia la justicia, la virtud y las buenas costumbres* es una oracion compuesta.—Las oraciones compuestas pueden descomponerse en tantas oraciones simples, cuantos sean los sujetos ó atributos de que constan.

119. Una oracion es *principal* cuando de ella dependen otras oraciones secundarias que se llaman *accesorias*.—Estas oraciones accesorias se llaman *incidentes* cuando hacen referencia á una sola palabra, determinando ó explicando su sentido; y *subordinadas* cuando afectan el sentido total de la oracion principal.

120. Las oraciones principales que están como ingeridas en otras, cuyo sentido interrumpen, pero sin afectarlo en lo mas mínimo, reciben la denominacion de *paréntesis*.

121. Las oraciones se enlazan unas con otras.—1.° Por medio de las conjunciones.—2.° Por medio del relativo.—3.° Por medio de los modos del verbo.—Y 4.° Por inmediata colocacion.

El enlace de las oraciones principales unas con otras, se llama *coordinacion*.

DE LA CLÁUSULA.

XXIII.

SUMARIO.—122. Qué es CLÁUSULA?—Cómo se indica su terminacion?—123. Division de las cláusulas.—Cláusulas simples y compuestas: ejemplos.—124. Cuantas especies hay de cláusulas compuestas?—125. Qué son cláusulas SUELTAS, PERIÓDICAS y PERIODOS?—Ejemplos.—126. Partes de los periodos: PRÓTASIS Y APÓDOSIS.—127. Cláusulas MIXTAS.—128. SENTENCIAS.—129. Qué son MIEMBROS ó COLONES?—130. Division de los periodos segun el número de miembros.—131. Miembros que comprende la PRÓTASIS y la APÓDOSIS en los periodos BIMEMBRES, TRIMEMBRES y CUADRIMEMBRES.—132. Rodeo periódico, y tásis ó extension.—133. Enlace de las cláusulas unas con otras.

122. Cláusula, de *claudere-cerrar*, es el conjunto de palabras que, formando sentido perfecto, expresan uno ó mas pensamientos íntimamente relacionados entre sí. La terminacion de una cláusula se indica en la escritura por el punto final, y en la pronunciacion del discurso por medio de una pausa notable y de cierta inflexion de la voz.

123. Las cláusulas se dividen en *simples* y *compuestas*.—Cláusulas simples son las que constan de una sola oracion principal, sea cual fuere el número de accesorias que contengan: y son compuestas las que constan de dos ó mas oraciones principales. Ejemplos:

Cláusulas simples.—El dinero no tiene opinion.—Una revolucion es la demencia de muchos en provecho de unos pocos.—La postrera de las tierras, hácia donde el sol se pone, es nuestra España.—En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivia un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco y galgo corredor.

Cláusulas compuestas.—La ignorancia afirma ó niega redondamente; la ciencia duda.—Si los pícaros fueran capaces de conocer las ventajas que hay en ser hombre de bien, serian hombres de bien por picardia.—En partes se dan los árboles, en partes hay campos y montes pelados: por lo mas ordinario, pocas fuentes y rios: el suelo es récio, y que suele dar veinte y treinta por uno cuando los años acuden; algunas veces pasa de ochenta, pero es cosa muy rara.

124. Hay tres especies de cláusulas compuestas,

á saber: cláusulas *sueltas*, cláusulas *periódicas*, y *periodos*.

125. Se llaman cláusulas *sueltas* aquellas en que las oraciones principales se coordinan sin el auxilio de ninguna conjuncion:—cláusulas *periódicas* aquellas en que las oraciones principales se enlazan por medio de conjunciones, sin que el sentido se suspenda ni quede imperfecto hasta el fin:—y toman el nombre de *periodos* aquellas cláusulas en que las oraciones se presentan enlazadas de tal modo, que se suspende el sentido en una parte de la cláusula y se cierra en la otra. Ejemplos:

Cláusulas sueltas.—Muchos príncipes se perdieron por ser temidos; ninguno por ser amado.—Ofrecimientos, moneda que corre en este siglo: hojas por frutos llevan ya los árbóles: palabras por obras de hombres.

Cláusulas periódicas.—La virtud no teme la luz; antes desea siempre venir á ella, porque es hija de ella, y criada para resplandecer y ser vista.—El templo de la gloria no está en un valle ameno ni en una vega deliciosa, sino en la cumbre de un monte, adonde se sube por ásperos senderos entre abrojos y espinas.

Periodos.—Apenas habia el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos; y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habian saludado con dulce y melíflua armonía la venida de la rosada aurora;-cuando el famoso caballero D. Quijote de la Mancha subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.—Cervantes.

—Como en la tempestad de verano, cuando el aire se turba, el cielo se oscurece de súbito, y juntamente el viento brama, y el fuego reluce, y el trueno se oye, y el rayo y el agua y el granizo amontonados cayendo, redoblan con increible priesa sus golpes;-ansí á Job, sin pensar, le cogió el remolino de la fortuna, y le alzó y le batió con fiereza y priesa; de manera que se alcanzaban unas á otras las malas nuevas.—Fr. Luis de Leon.

126. En los periodos hay que distinguir dos partes: la primera en que se suspende el sentido de la cláusula, se llama *prótasis*, *proposicion* ó *antecedente;* y la segunda

en que se cierra el sentido de la misma, toma el nombre de *apódosis*, *conclusion* ó *consiguiente*.

En los ejemplos que preceden hemos separado estas dos partes con un guion.

127. Aquellas cláusulas extensas y de una complicacion tan artificiosa como variada, que presentan reunidos los caracteres de las tres especies de cláusulas sueltas, periódicas y periodos, se llaman *mixtas*. Ejemplo:

Era (el cardenal Cisneros) varon de espíritu resuelto, de superior capacidad, de corazon magnánimo, y en el mismo grado religioso, prudente y sufrido; juntándose en él, sin embarazarse con su diversidad, estas virtudes morales y aquellos atributos heróicos; pero tan amigo de los aciertos y tan activo en la justificacion de sus dictámenes, que perdia muchas veces lo conveniente para esforzar lo mejor; y no bastaba su celo á corregir los ánimos inquietos, tanto como á irritarlos su integridad.—Solís.

128. Por último, aquellas cláusulas que encierran algun pensamiento agudo ó sentencioso, toman el nombre de *sentencias*; denominacion bajo la cual distinguen algunos retóricos toda clase de cláusulas.

129. Llámanse *miembros*, *colones* é *incisos* las partes materiales en que, por una necesidad del aliento y del sentido, tenemos que dividir un periodo, valiéndonos de las pausas en la pronunciacion, y de los signos ortográficos en la escritura.

130. Los periodos son *bimembres*, *trimembres* ó *cuadrimembres*, segun constan de dos, de tres ó de cuatro miembros.

131. En los periodos bimembres, la prótasis ó proposicion contiene el primer miembro, y la apódosis ó conclusion el segundo; v. gr. *Siendo la pátria la que nos ha dado el nacimiento, la educacion y la fortuna* (primer miembro), *debemos como buenos ciudadanos sacrificarnos por ella* (segundo miembro).

En los trimembres, la prótasis abraza comunmente los dos primeros miembros, y la apódosis el tercero; v. gr. *Antes que la guerra destruya esta provincia* (primer miembro), *y que la bárbara soldadesca nos robe nuestros hogares* (2.°),-*vámonos, amada familia, á buscar el reposo en otro clima* (3.°).

En los cuadrimembres, la prótasis comprende unas veces los tres primeros miembros, y la apódosis el cuarto; v. gr. *Si el vicio es tan alagüeño* (primer miembro), *si el corazon del hombre busca siempre lo que le lisongéa* (2.°), *y si la virtud es hoy mirada como demasiado amarga y austéra* (3.°),—*¿por qué tantos héroes, llenos de opulencia, de deleites y de gloria, lo han sacrificado todo por abrazarla?* (4.°).—Otras veces, la prótasis solo comprende los dos primeros miembros, y la apódosis los dos últimos; como en este ejemplo: *Aunque el impío dude de su autor* (1.°), *y blasfeme contra el que lo ha criado todo* (2.°),—*nunca podrá apartar la vista de las obras que no son de los hombres* (3.°); *antes su misma duda depone contra su incredulidad* (4.°).

132. Los periodos que contienen mas de cuatro miembros, toman el nombre de *rodeo periódico*: y cuando son tan largos, que apenas puede bastar la respiracion para pronunciarlos de seguida, se denominan *tásis* ó *extension*. Estos periodos presentan inconvenientes que deben evitarse, procurando no hacer de ellos un uso inmoderado.

133. Las cláusulas se enlazan unas con otras.—1.° Por medio de conjunciones.—2.° Por medio de transiciones.—Y 3.° por simple é inmediata colocacion.

XXIV.

SUMARIO.—134. Estudio de los antiguos retóricos sobre la colocacion y órden de las palabras en las cláusulas.—Dionisio de Halicarnaso.—135. Distinciones que existen con respecto al órden ó relacion de las palabras.—Distincion gramatical, metafísica y retórica.—136. Distincion entre el órden gramatical y el retórico.—137. ¿Cuales son las ideas que no pueden invertirse en la coordinaciou de las frases?—Órden de colocacion de los adjetivos y verbos.

134. Los antiguos retóricos hicieron un gran estudio sobre la colocacion y órden de las palabras en las cláusulas, tanto que en ello precisamente fundaban el principal mérito retórico.—Dionisio de Halicarnaso en su tratado *sobre la coordinacion de las palabras* hace observaciones magistrales respecto á este punto. Dice al efecto, que dislocando dicha colocacion, se destruye la belleza del discurso; y esto lo demuestra con varios

versos de Homero, en los que solo variando lo colocacion de las palabras, resultan diferentes formas de verso, al propio tiempo que se cambian el colorido, las figuras y la expresion del sentimiento.

135. Con respecto al órden ó relacion de las palabras unas con otras existen tres distinciones.—1.ª **La** *gramatical*, que se forma segun la relacion de las palabras consideradas como regentes y regidas.—2.ª **La** *metafísica*, que considera las relaciones abstractas de las ideas.—3.ª La *retórica*, que solo se refiere al objeto del que las usa.

136. El órden retórico es generalmente opuesto al órden gramatical. Lo que encierra el mayor interes es lo primero, y lo conocido antes que lo desconocido; pero sobresaliendo siempre lo que mas interesa. Así, cuando Scévola quiere hacer saber á Pórsena que es romano: *romanus sum civis*, dice. Mas cuando Gavio exclama desde la cruz: *civis romanus sum*, es porque lo que le interesa entonces mas que el ser romano, es su cualidad de ciudadano. Así mismo, cuando á uno se le quema la casa ó le sale un asesino, solo dice: *al fuego! al asesino!* etc.

137. Hay, sin embargo, ideas que por su correlacion y calidad no pueden invertirse en la coordinacion de la frase, sino que deben guardar siempre en su colocacion aquella progresion dependiente del órden de los objetos que abrazan. Así pues, diremos: *sin padre ni madre;—los hombres y los brutos;—tres años, dos meses y un dia;—en su enfermedad y muerte*, etc. Esta misma progresion de ideas deberá observarse en el órden de colocacion de los adjetivos y verbos; como, herida *grave, cruel, atroz;*—objeto *triste, y horroroso;—acomete, desbarata, aniquila;—acude, corre, vuela;* etc., etc.

XXV.

SUMARIO.—138. Cualidades de las cláusulas.—139. En qué consiste la pureza de las cláusulas:—giro castizo.—140. No debe confundirse la pureza de las cláusulas con el purismo:—carácter del purismo y de los puristas.—141. Qué es lo que mas influye en la pureza de la frase:—MODISMOS:—IDIOTISMOS.—142. En qué consiste la CORRECCION de las cláusulas.—143. Como se logrará la pureza y correccion en las cláusulas.

138. Para que una cláusula, cualesquiera que sean su extension y su forma, sea perfecta, debe reunir las cualidades siguientes: *pureza* y *correccion, claridad* y *precision, unidad, energía, armonía* y *elegancia.*

139. La *pureza* de las cláusulas consiste en que, además de tener esta misma cualidad las palabras y oraciones de que constan, se guarde en la construccion y enlace de todas sus partes aquel carácter peculiar y distintivo que, formando la índole de nuestra lengua, toma el nombre de *giro castizo.*

140. No debe confundirse la *pureza* de las cláusulas con el *purismo*: afectacion minuciosa que estrecha y aprisiona el ingenio. Todos los puristas son ordinariamente frios, secos, y descarnados en sus escritos.

141. Una de las cosas que mas influye en la pureza de la frase, es el perfecto conocimiento de los *modismos* ó maneras de hablar propias y privativas de la lengua. Los modismos reciben el nombre de *idiotismos* cuando, tomados al pié de la letra, ofrecen un sentido disparatado, ó una infraccion contra las reglas ordinarias de la gramática.

Uno de los muchos idiotismos castellanos inspiró á Iglesias el gracioso epigrama siguiente:

Hablando de cierta historia
Á un necio se preguntó:
¿Te acuerdas tú? y respondió:
«Esperen que *haga memoria.*»
Mi Inés, viendo su idiotismo,
Dijo risueña al momento:
Haz tambien *entendimiento,*
Que te costará lo mismo.

En Castilla se sale á *dar* un paseo: en Francia no se *dá* el paseo; se *hace*. En los refranes y proverbios antiguos, así como en la poesía popular, es donde se hallan los rasgos mas característicos de la frase castellana.

142. La *correccion* de las cláusulas consiste en la exacta observancia de las reglas gramaticales con respecto á las palabras y oraciones de que constan. Esta cualidad de las cláusulas, hallándose comprendida en la *pureza*, mira tambien á la exacta coordinacion de las palabras y oraciones, y al encadenamiento natural de las voces que forman el hilo y sucesion de las ideas. El defecto que resulta de la falta de correccion, cuando se infringen las leyes de la concordancia y régimen de las palabras, se llama *solecismo*.

143. La *pureza* y *correccion* en las cláusulas se lograrán además.—1.° Procurando que el sentido, sobre todo, quede siempre tan claro, que nada absolutamente lo pueda entorpecer ni oscurecer.—2.° Que no se interrumpa aquel dentro de la cláusula, sino que se observe en todo la mayor unidad.

XXVI.

SUMARIO.—144. En qué consiste la CLARIDAD de las cláusulas.—145. Cómo se conseguirá la claridad en las cláusulas?—146. Es muy frecuente entre los escritores el uso de construcciones ambiguas?—147. En qué consiste la PRECISION de las cláusulas:—Relacion entre la precision y la claridad.—148. En qué consiste la UNIDAD de las cláusulas?—149. De qué proviene el defecto que produce la falta de unidad?

144. La *claridad* de las cláusulas consiste en que cada una de sus partes se relacione del modo mas natural y fácil con aquella á qué se refiere, evitando toda oscuridad ó ambigüedad en el sentido.

145. Para conseguir esta cualidad tan importante se procurarán colocar todas las palabras y oraciones en su lugar propio, y nunca en aquel parage en que

el sentido de la frase quede ambiguo, ó no sea su correspondiente. Así, los adverbios y expresiones adverbiales, que limitan la significacion de alguna palabra deberán colocarse inmediatamente despues de dicha palabra, como en este ejemplo de Cervantes: «y no penseis, señor, que yo llamo aquí *vulgo solamente* á la gente plebeya y humilde», en donde el adverbio *solamente* se halla bien colocado, por cuanto limita la significacion de la palabra *vulgo*; pero no en este ejemplo tomado de Addison: «*Por grandeza no solamente entiendo el tamaño de un objeto, sino la extension de toda una perspectiva*» en donde el adverbio *solamente* debe estar colocado inmediatamente despues de la palabra *objeto* cuya significacion limita.—En este otro ejemplo: «*Muchas veces el vulgo con sus malicias oscurece la verdad*» la expresion adverbial *muchas veces* debe hallarse colocada despues del verbo *oscurece*, así: «*El vulgo con sus malicias oscurece muchas veces la verdad.*»

La misma observacion debe hacerse respecto á la colocacion de los artículos, relativos, pronombres, y en general á cuanto modifique ó limite la accion del verbo, debiéndose colocar siempre en el parage que mejor indique cual es la idea á que se refieren. Por ejemplo: si decimos «*Eugenio estuvo en casa de Alfonso, y allí encontró á su tio*» resulta ambigüedad en el sentido de la cláusula, por cuanto no sabemos la referencia del pronombre *su*, esto es, no sabemos si el tio es de Eugenio ó de Alfonso. Si es del primero deberá decirse: «*Eugenio encontró á su tio en casa de Alfonso*»; y si fuere del segundo: «*Eugenio estuvo en casa de Alfonso, y allí encontró al tio de este*».

Igual ambigüedad resulta de la palabra aprisionado

en los siguientes versos de la ya citada y admirable *Epístola moral* de Rioja.

Mas precia el ruiseñor su pobre nido
De plumas y leves pajas, mas sus quejas
En el bosque repuesto y escondido;
Que agradar lisongero las orejas
De algun príncipe insigne, *aprisionado*
En el metal de las doradas rejas.

En efecto, dicha palabra *aprisionado* se refiere al ruiseñor; pero hallándose colocada inmediatamente despues de príncipe insigne, parece indicar que este es el aprisionado. Esta ambigüedad desaparece variando el órden de colocacion de las palabras, así:

Que de un príncipe insigne las orejas
Lisongero agradar, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.

146. Esta clase de construcciones ambiguas, que tanta oscuridad ocasionan en los escritos, es por desgracia harto frecuente entre los escritores: pero de tan grave trascendencia el defecto que resulta, que debemos evitarlo á costa del mas esmerado trabajo, analizando muy detenidamente las cláusulas en todas sus partes. Sabido es el litigio á que dió lugar la ambigüedad de sentido en el testamento de uno que ordenaba se le erigiera una estátua: «*Statuam auream hastam tenentem.*» ¿Habia de ser de oro toda la estátua ó solo la lanza.

147. La *precision* de las cláusulas consiste en que estas contengan solamente las palabras necesarias. Esta cualidad está íntimamente unida á la anterior, ó por mejor decir, es una de sus condiciones; puesto que para ser clara una cláusula, ha de ser precisa. Al efecto, es necesario examinar bien todas las palabras de que consta, ver si hay dos ó mas que expresen la misma idea, y en tal caso, elegir la mas propia y enérgica, y separar la otra.

148. La *unidad* de una cláusula consiste en que to-

das sus partes estén tan estrechamente ligadas entre sí, que hagan en el ánimo la impresion de un solo objeto, y no de muchos. La falta de unidad en las cláusulas produce un gran defecto que debe evitarse á costa del mas detenido estudio y análisis de todas sus partes, cuidando que no haya entre ellas incoherencia alguna, por la que resulte el sentido confuso y embrollado.

149. El defecto que produce la falta de unidad en las cláusulas, proviene principalmente.—1.° De los frecuentes cambios de escena ó de objeto dentro de una misma cláusula, pasando de pronto de un lugar á otro ó de una persona á otra distinta.—2.° De acumular en una misma cláusula pensamientos que no tienen entre sí la debida conexion.—Y 3.° de introducir paréntesis demasiado extensos, inoportunos y extraños al sentido.

XXVII.

SUMARIO.—150. En qué consiste la ENERGÍA en las cláusulas?—Qué es lo que produce la falta de energía en las cláusulas.—151. Reglas que deberán practicarse para dar energía á las clausulas.—152. Palabras HOMÓLOGAS —153. BRAQUIOLOGIA:—ÉNFASIS RETÓRICO.

150. La *energía* en las cláusulas consiste en que todas sus partes presenten el sentido con las mayores ventajas, á fin de que produzcan en nosotros la impresion mas viva y fuerte.—La falta de energía en las cláusulas produce esa debilidad y languidez que tanto fastidia el ánimo del oyente ó del lector. Debe, pues, procurarse que las cláusulas sean enérgicas; y para ello es condicion indispensable que lo sean tambien todas sus partes, y que haya entre ellas la debida claridad y unidad, que son las circunstancias que mas contribuyen al logro del objeto que debe proponerse el escritor.

151. Para dar energía á las cláusulas, deberán practicarse además las reglas siguientes:—1.ª Límense las cláusulas en términos, que no haya en ellas ninguna palabra inútil, ni miembro que no haga verdadera falta.—2.ª Póngase un gran esmero en que las partículas, relativos, y demás que sirven para unir las oraciones, sean las mas propias y precisas, y dén al todo de la cláusula una firmeza y solidez acertadísima.—3.ª La palabra *enfática* ó principal de una cláusula, que es aquella sobre que descansa la principal fuerza del sentido, ó que representa la idea mas interesante de un pensamiento, deberá colocarse en el parage en que deba hacer mayor impresion.—4.ª No se cierre la cláusula con un monosílabo ó parte mínima de la oracion, sino con la palabra que dé mayor rotundidad y plenitud á la frase.—5.ª Guárdese la posible simetria en la colocacion de las oraciones y miembros que se correspondan y contrapongan, pero sin que esto se repita con demasiada frecuencia, ni se prolongue hasta caer en una monótona languidez.—Y 6.ª colóquense las palabras *homólogas* segun sus grados de fuerza, esto es, con el órden que tuvieren entre sí las cosas ó ideas que representan, ya sea este órden de lugar, de tiempo, de importancia ó de intencion.

152. Palabras homólogas son.—1.º Los sujetos que se refieren á un mismo atributo.—2.º Los atributos ó epítetos atribuidos á un mismo sujeto.—3.º Varias circunstancias de una misma clase.—Y 4.º cualquier serie de objetos cuya enumeracion se hace.

153. Produce, por último, un gran efecto para la energía la *braquiología*, ó sea, aquella definicion tan concisa, que con muy pocos términos explica la cosa sin faltarle nada de lo principal; v. gr. ***Polifemo llevaba***

un pino por baston, para definir la gran talla de aquel gigante.—Y 2.° el *énfasis retórico*, que consiste en hacer concebir mas de lo que las palabras suenan, y aun hasta lo que no se dice: v. gr. *Dómine, tu mihi lavas pedes?—Señor, eres tu el que me lavas los pies?*

XXVIII.

SUMARIO.—154. En que consiste la armonía en las cláusulas?—Importancia de esta cualidad.—155. Causas que producen la armonía en las cláusulas.—156. Defectos que deben evitarse para dar armonía á las cláusulas:—MONOTONÍA:—DISCORDANCIA:—SONSONETE:—HIATUS:—CACOFONÍA.—157. Qué es lo que deberá evitarse para que sea proporcional la distribucion de las diferentes partes de una cláusula?—158. Observacion sobre la cadencia final.—159. En qué consiste la elegancia en las cláusulas:—Como se obtiene esta cualidad.

154. La *armonía* en las cláusulas consiste en cierta eleccion y colocacion de las palabras, de forma que resulte una frase grata al oido, y fácil á la pronunciacion. Esta cualidad del lenguaje, á la qué consagraron los antiguos un estudio muy detenido, es de suma importancia para el embellecimiento del discurso.

155. Las causas que producen la armonía en las cláusulas, son:—1.ª La acertada combinacion de palabras dulces y sonoras que constituyen la frase *melodiosa* ó *suave*, y fácil de pronunciar.—2.ª La proporcionada distribucion musical de las diferentes partes de que consta la cláusula, lo cual se llama *ritmo* ó *número*.—Y 3.ª la buena *cadencia final*, que es el agradable sonido que produce una conclusion rotunda.

156. Para que la combinacion de las palabras sea la mas acertada, á fin de que produzca una frase melodiosa ó suave, y fácil de pronunciar, debe procurarse evitar la *monotonía* que resulta de la desagradable repeticion de las mismas letras, sílabas y palabras:—2.° La *discordancia*, ó falta de unidad entre los varios sonidos de que se componen las frases.—3.° El *sonsonete*,

ó frecuente repeticion de sílabas ó desinencias semejantes.—4.° El *hiatus*, ó desmedida abertura de la boca que produce el encuentro de ciertas vocales.—5.° Finalmente, la *cacofonía*, ó colision de sonidos ásperos y desapacibles, que resulta principalmente de la reunion de consonantes guturales y de difícil pronunciacion, como son la j, la g, y la x.

157. Para que sea proporcional la distribucion musical de las diferentes partes de que consta una cláusula, deberá evitarse la acumulacion de monosílabos, que producen en el oido una impresion desagradable. Los monosílabos deben ir combinados con las palabras largas y numerosas, que son aquellas que están mas llenas de sílabas simétricamente coordinadas; como *repentinamente, impetuosidad*, etc.

158. Con respecto á la *cadencia final* de las cláusulas, deberá observarse una gradacion constante, de suerte que vaya creciendo desde el principio hasta el fin, concluyendo y cerrandose la cláusula de la manera mas grata al oido. Al efecto se procurará no terminarla con ningun monosílabo ni parte mínima de la oracion, sino con las palabras mas llenas y sonoras.

159. La *elegancia* de las cláusulas consiste en imprimir cierta gracia y belleza á las diversas partes que las constituyen.—Esta cualidad se obtiene por medio del acertado uso de los *tropos* y de las *figuras*, á las que algunos retóricos dan el nombre de *elegancias*.

DEL LENGUAJE FIGURADO.

XXIX.

SUMARIO.—160. Sentidos en que se hallan empleadas las palabras en la exsion de nuestros pensamientos.—161. De cuantas maneras es el sentido TRÓPICO.—162 y 163.—De donde proviene el lenguaje figurado.—164. Qué es lo que lleva siempre consigo el lenguaje figurado?—165. En qué consiste su principal belleza?—166. Ventajas que proporciona el lenguaje figurado.—167. Que son FIGURAS RETÓRICAS.—168. Qué significa la palabra figura en su sentido propio, y para qué la han empleado los retóricos.—169. Utilidad del estudio de las figuras retóricas.—170. Cuantas especies de figuras distinguen los retóricos.

160. En la expresion de nuestros pensamientos las palabras se hallan empleadas en sentido *propio* ó en sentido *trópico*: en sentido propio, cuando significan la cosa para la cual fueron creadas; y en sentido trópico, cuando se apartan de esta significacion primitiva, pasando á designar una idea distinta, pero relacionada con la cosa.

161. El sentido trópico es *extensivo*, cuando las palabras designan ideas mas ó menos análogas á las cosas que primitivamente significaban; y *figurado*, cuando las palabras designan ideas distintas de las cosas que primitivamente significaban, pero guardando alguna relacion con las cosas. Por ejemplo: la palabra *mano*, creada para significar la extremidad del brazo que va desde la muñeca hasta los dedos, se halla empleada en su sentido propio cuando se dice:—«*la mano del hombre es muy útil*»: pero en las expresiones «*tengo mano en el juego, á mano derecha, mano de papel* etc.» la palabra *mano* se halla empleada en diferentes sentidos trópicos extensivos, que constituyen otras tantas acepciones en que dicha palabra puede emplearse. Finalmente, en la expresion «*la mano de la venganza clavó en su pecho el puñal*», la palabra *mano* se halla empleada

en sentido trópico figurado, constituyendo lo que se llama un *tropo*.

162. De esta significacion secundaria dada á las palabras, proviene el lenguaje figurado, que no es mas que la expresion de nuestras ideas y pensamientos con cierto artificio retórico, por el que las palabras no designan de una manera recta y literal la idea que representan.

163. El origen del lenguaje figurado fué la necesidad á causa de la pobreza y estrechez, que en un principio tuvieron las lenguas; pero luego continuó su uso, y se hizo aun mas frecuente, por el placer y las delicias que en él se hallaron.

164. El lenguaje figurado lleva siempre consigo algun desvio de la sencillez de expresion, por el cual no solo anunciamos á otro la idea que queremos comunicar, sino que se la anunciamos de un modo particular, y añadiendo alguna circunstancia dirigida á hacer mas viva y enérgica la impresion. Esto no obstante, el lenguaje figurado es en ciertas ocasiones el mas comun y natural. Nacido principalmente del influjo de la imaginacion y de las pasiones, observamos muchas veces, que los hombres mas rudos lo emplean con tanta frecuencia como los mas instruidos. Dumarsais dijo, y es una verdad, que en un dia de mercado se oian mas figuras, que en muchos dias de sesion académica.

165. La principal belleza y mérito del lenguaje figurado consiste en introducirle de una manera tan natural y oportuna, que pase como desapercibido, y como si todo estuviera dicho en sentido propio.

166. Grandes son las ventajas que, para la expresion del pensamiento, proporciona el lenguaje figura-

do; pues además de las que son propias á cada tropo y figura, empleados con oportunidad, hace las lenguas mas copiosas y flexibles para todas las necesidades. 2.° Por su medio se consigue unas veces dar mayor claridad al pensamiento, otras encubrirle y como disfrazarle cuando conviene, otras expresarle con mas energía, gravedad y magnificencia, y otras hacerle mas agradable y hasta deleitoso. En suma, sin el lenguaje figurado, no sería fácil hablar al entendimiento, al corazon y á la imaginacion, segun lo pidan las circunstancias.—3.° El estilo se eleva tanto cuanto se quiere, ó se acomoda á la situacion del que lo emplea, y á la índole del asunto en que se usa; lográndose además el hacerle todo lo conciso que se desea, evitando la inútil palabreria.—4.° Por último, el lenguaje figurado presta un poderoso recurso para dar novedad á lo ya dicho, evitando el fastidio consiguiente á toda repeticion.

167. Llámanse *figuras*, en Retórica, ciertos modos de hablar que, embelleciendo ó realzando la expresion de las ideas, de los pensamientos y de los afectos, se apartan de otro mas comun y sencillo, pero no mas natural.

168. La palabra *figura*, tomada en sentido propio, significa la forma exterior de los cuerpos. Pero los retóricos la han empleado metafóricamente para designar los diversos aspectos que pueden presentar los pensamientos y el lenguaje.

169. El estudio de las figuras retóricas es muy útil, y aun necesario para los que quieren sobresalir en los diversos géneros de composicion literaria. En efecto, el conocimiento exacto de las figuras hace distinguir perfectamente el verdadero sentido de las pala-

bras, conocer á fondo las relaciones del estilo con los pensamientos, y dar siempre á nuestro lenguaje aquella precision y exactitud, sin cuyas cualidades es imposible sobresalir en ningun género literario.

170. La mayor parte de los retóricos distinguen tres especies de figuras.—1.ª Las que se conocen con el nombre de TROPOS.—2.ª Las llamadas FIGURAS DE DICCION ó DE PALABRA.—Y 3.ª Las FIGURAS DE PENSAMIENTO.

DE LOS TROPOS.

XXX.

SUMARIO.—171. Origen y significacion de la palabra TROPO.—¿Para qué ha sido empleada esta palabra por los retóricos?—Definicion del TROPO, segun Quintiliano.—172. Su division.—173. ¿En qué están fundados todos los tropos, así los de diccion como los de sentencia?—174. Tropos de diccion; su fundamento y clasificacion.—175. SINÉCDOQUE: su significacion y definicion.—176. Especies de SINÉCDOQUE.

171. La palabra *tropo* originada del griego τροπή, *conversio sive mutatio*, significa la accion de dar un giro ó vuelta á un objeto material. Pero entre los retóricos se emplea para designar aquellas palabras que, no estando empleadas en sentido propio, toman una significacion distinta de la que en sí tienen. Quintiliano lo define así: «*tropus est verbi vel sermonis a propia significatione in aliam cum virtute mutatio.*—Tropo es la traslacion de una palabra ó de una sentencia para sustituir con ventaja el significado de otra.

172. Segun esta definicion, los tropos se dividen en tropos de diccion (*verbi*), y en tropos de sentencia (*sermonis*).

173. Todos los tropos, así los de diccion, como los de sentencia, están fundados en la asociacion de ideas; pues no de otra suerte podria explicarse de que manera con el nombre de un objeto excitamos la idea de

otro objeto distinto, y de que manera el sentido litera de una oracion es como el espejo del sentido intelectual que en él se halla reflejado. En la diversidad de causas de la asociacion de ideas debe, pues, buscarse el fundamento de la clasificacion de los tropos.

174. TROPOS DE DICCION.—Los tropos de diccion ó de palabra están fundados, unos en la *conexion* de las ideas, otros en su *correlacion* ó *correspondencia*, y otros en su *semejanza*. De aquí las tres clases de tropos de diccion llamados SINÉCDOQUE, METONÍMIA y METÁFORA.

175. SINÉCDOQUE, voz griega que significa *comprension*, es un tropo por el cual se hace concebir al entendimiento mas ó menos de lo qué designa en su sentido propio la palabra de qué usamos. Por la *sinécdoque* empleamos, en efecto, el nombre de una idea general por él de una particular, ó al contrario, él de una idea particular por él de otra general.

176. De aquí resultan ocho especies de *sinécdoque*, á saber.

1.ª DEL TODO POR LA PARTE; v. gr. resplandecian las *picas*, por el metal que forma la punta de las mismas, único que resplandece.

2.ª DE LA PARTE POR EL TODO: v. gr. cien mil *almas*, mil *cabezas*, cien *velas*, en donde *almas* está empleado en lugar de personas, *cabezas* por reses ú otros indivíduos, y *velas* en vez de buques: así mismo, las *olas* por el mar, quince *primaveras* por quince años, la *providencia* en lugar de Dios; el nombre de un rio por él de la nacion que atraviesa, como el *Sena* por Francia, el *Nilo* por Egipto etc. Dice, por ejemplo, un autor:—*Los califas de Damasco vieron correr el* GANGES *y el* TAJO *bajo su imperio*, por decir que dominaban desde la India hasta España. Finalmente, se toma el estandarte ó el nombre de un general por todo un ejército, y el nombre del gefe de una tribu por la tribu entera: *Los Partos llevaron sus* ESTANDARTES *hasta las provincias romanas;—La victoria quedó por* JULIO CÉSAR BENJAMIN *está sin fuerzas,* JUDÁ *sin virtud, etc.*

3.ª DE LA MATERIA POR LA OBRA: como el *pino* por la nave, el *acero* por la espada, la *plata* ó el *oro* por el dinero: y al contrario, la obra

se toma por la materia, cuando decimos *buen libro* por la bondad de la materia de que se ocupa.

4.ª Del número: empléase el singular por el plural; v. gr. *el* soldado *defiende el Estado*; *el* enemigo *embistió*; *el* español *es valeroso, el* alemam *meditabundo*, etc., en cuyos ejemplos los nombres *soldado, enemigo, español, aleman*, puestos en singular, están en lugar del plural, como si dijéramos los *soldados*, los *enemigos*, los *españoles, etc.* Otras veces se emplea el plural por el singular, como cuando se dice: *los Cicerones, los Plutarcos, los Virgilios*; y tambien un número determinado por otro indeterminado: así, mil *veces te lo he dicho*, en lugar de muchas veces.

5.ª Del género por la especie: v. gr. *¡O necios* mortales! en donde el nombre genérico *mortales* está empleado en lugar de *hombres*, que es una especie.

6.ª De la especie por el género: v. gr. *El* hombre *debe ganarse el* pan, en cuyo ejemplo *el hombre* comprende tambien la muger, y *el pan* se emplea por toda clase de alimento.

7.ª Del nombre abstracto por el concreto; como cuando se dice *la juventud, la magistratura, etc.*, en vez de *los jóvenes, los magistrados*: *la blancura de su tez*, por su blanca tez, etc.

8.ª Del indivíduo: empléase el nombre comun por el propio, como *el Cartaginés* en lugar de Anibal, *el Troyano* en lugar de Eneas etc.; ó al contrario, el nombre propio por el comun, como cuando se dice: *es un Ciceron* en vez de un gran orador, *un Homero* por un poeta sublime, *un Neron* por un hombre cruel, *un Mecenas* por un protector de las letras, etc.—Á esta especie de Sinécdoque se dá el nombre de Antonomásia.

XXXI.

SUMARIO.—177. Qué significa la palabra Metonímia, y cómo se define este tropo?—178. Cuales son las principales especies de Metonímia.—179. Principales reglas que han dado los retóricos acerca de la Sinécdoque y Metonímia.

177. Metonímia, voz griega que significa *trasnominacion*, es un tropo por el cual se emplea el nombre de un objeto, para designar otro objeto con el que se relaciona por razon de anterioridad ó posterioridad.

178. Las principales especies de Metonímia son:

1.ª De la causa por el efecto: v. gr. *vivir de su* trabajo, en donde la palabra *trabajo* se emplea por el salario que se gana trabajando.

2.ª Del efecto por la causa: se dice, por ejemplo, de uno: *tú eres*

la RUINA, *la* PERDICION, ó bien, *la* ALEGRIA, *la* ESPERANZA, *el* CONSUELO *de toda la familia*, tomándose las palabras *ruina, perdicion, alegria*, etc., por la causa que las producen.

3.ª DEL AUTOR POR SUS OBRAS: así se dice, *léase á* VIRGILIO, *á* CICERON, etc.—Á esta especie pertenece la DEL INVENTOR POR LA COSA INVENTADA; como CÉRES por el pan, BACO por el vino, NEPTUNO por el mar; y así mismo decimos, *el* APOLO *de Belveder, el* JUICIO FINAL *de Miguel Angel, las* VÍRGINES *de Murillo, etc.*

4.ª DEL CONTINENTE POR EL CONTENIDO: por ejemplo, *comió un buen* PLATO, *se bebió un* VASO *de vino*, en donde *plato* se emplea por la comida que en él se contiene, y *vaso* por la bebida, etc.

5.ª DEL CONTENIDO POR EL CONTINENTE: como cuando decimos, *voy á* SAN ISIDRO, por su iglesia;—*arde el* CONSEJO;—*vengo del* TRIBUNAL, etc., por la casa del consejo, del tribunal.—Así, entre los antiguos con los nombres de *láres* y *penates* se designaba la casa ú hogar doméstico.

6.ª DEL INSTRUMENTO POR LA CAUSA ACTIVA: se dice, por ejemplo, *Juan tiene* BUENAS MANOS, por decir que trabaja bien;—es *la mejor* PLUMA *de la redaccion*, por decir que es el que mejor escribe; etc.

7.ª DEL LUGAR POR LA COSA QUE DE ÉL PROCEDE: así llamamos *Holanda, Damasco*, etc., á unas telas que se fabricanen dichos paises; *Cognac* á un licor procedente del citado punto; y *Champagne, Málaga, Jerez*, á los vinos de estas ciudades. Así mismo, *la lucha entre Roma* y *Ginebra*, en vez de *la lucha entre el cristianismo y el calvinismo;* y por esta misma especie de metonímia, se emplea el nombre de *Licéo* por la secta ó doctrina de Aristóteles, la *Académia* por la de Platon, el *Pórtico* por la de Zenon, etc.: así pues, *Ciceron formó su alma en el estudio del Pórtico y del Liceo*, quiere decir, que se instruyó en la doctrina filosófica de Zenon y de Aristóteles.

8.ª DEL SIGNO POR LA COSA SIGNIFICADA: como el *cetro* por la dignidad real, la *tiara* por el pontificado, la *toga* por la magistratura, la *palma* por la victoria, el *laurel* por la gloria, etc.

9.ª DE LO FÍSICO POR LO MORAL: así decimos, *perdió el* SESO *ó la* CABEZA, en vez de *perdió el juicio; no tiene* ENTRAÑAS, en lugar de *no tiene compasion; tiene un gran* CORAZON, por *un gran valor*.

Por último, EL ANTECEDENTE se emplea por EL CONSIGUIENTE: así, *fué Troya*, en lugar de *Troya quedó destruida; fuimos Godos*, en vez de *se acabó el imperio Godo*, etc.: y al contrario, EL CONSIGUIENTE POR EL ANTECEDENTE; como cuando decimos, *los graneros rebosan*, para designar una buena cosecha; *el norte se arma*, en vez de *amenaza guerra*.

179. Las principales reglas que han dado los retó-

ricos acerca de la Sinécdoque y Metonímia, son:—1.ª Que se tenga siempre muy presente lo ya establecido por el uso.—2.ª Cuando el uso no haya dictado ni establecido todavia una Sinécdoque y Metonímia para el caso que se desea, cuídese mucho que al formar modos nuevos, no se cometan ridiculeces en lugar de bellezas. Para ello consúltese bien su relacion de analogía con las ya usadas, de manera que la nueva traslacion choque lo menos posible.—3.ª Por último, debe tenerse presente, que en estos dos tropos no hay *traslacion completa* de palabras, pues la que sustituye pertenece realmente al mismo objeto, bien sea que esté solo enlazado con él por anterioridad ó posterioridad, bien sea parte suya. Bajo este concepto, faltando para estos *tropos* la razon de necesidad, es indispensable que sus conveniencias y sus ventajas se vean muy justificadas.

XXXII.

SUMARIO.—180. Significacion y definicion de la METÁFORA.—181. Qué es lo que encierra en sí este tropo y en qué se diferencia del SÍMIL.—182. ¿Es muy comun y natural el uso de la metáfora?—183. Efecto que produce este tropo en el discurso.—184. Especies de METÁFORA.—185. Reglas que deben observarse para su uso.

180. METÁFORA, voz griega que significa *traslacion*, es un tropo por el cual se expresa una idea con el signo de otra, que tiene con la primera cierta analogía ó semejanza: v. gr. *Las leyes son el* FRENO *de los hombres*; *Un buen ministro es la* COLUMNA *del Estado*:—*El mas fuerte* BALUARTE *de los reyes es el amor de sus vasallos*. etc.

181. Toda metáfora encierra una comparacion tácita de un objeto con otro objeto, y en esto se distingue del *símil* ó simple comparacion entre dos cosas. En las metáforas la comparacion es implícita, es decir, está en el espíritu, no en los términos. En el *símil*

sucede lo contrario, la comparacion es explícita, ó lo que es lo mismo, está en los términos, no en el espíritu. Cuando se dice de un hombre muy valiente y encolerizado *que es un leon*, se comete una metáfora; pero si decimos, *está como un leon*, ya no es una metáfora, sino un *símil* ó simple comparacion.

182. La metáfora es de un uso tan comun y natural, que hasta los mas ignorantes la emplean muchas veces sin advertirlo. En efecto, es muy frecuente decir: *la* FLOR *de la juventud,—la* PRIMAVERA *de la vida,—la* CUMBRE *del poder,—el* ALMA *de un negocio,—el* HILO *de un discurso*, y otras mil y mil expresiones metafóricas que se repiten á cada paso.

183. Por otra parte es el tropo que mayor gracia, fuerza y brillantez dá al discurso, deleitando á la imaginacion é imprimiendo en las expresiones mas energía que si nos sirviésemos de los términos propios. Obsérvese la grandiosidad de los siguientes ejemplos: *El Asia,* CUNA *del género humano;—la cimitarra es en Turquia el* INTÉRPRETE *del Alcoran;—el valor en ciertas circunstancias es la* ESPADA *del vicio, el* ESCUDO *de la virtud.*

184. Muchos retóricos, siguiendo en esto á Quintiliano, distinguen cuatro especies de metáfora, que fundadas en la semejanza de lo *animado por lo animado, de lo inanimado por lo inanimado, de lo animado por lo inanimado y vice-versa*, no alteran en nada la esencia de este tropo, que es siempre la misma. Tampoco la altera el que las metáforas sean recíprocas, como en este ejemplo: *las flores son estrellas de la tierra, y las estrellas son las flores del cielo.* Por consiguiente, nosotros solo distinguimos la *metáfora simple*, cuando es un solo término el que se traslada, y la *metáfora doble* ó *continuada*

cuando son dos ó mas términos los que se toman en sentido metafórico.

185. Las principales reglas que deberán observarse para el recto uso de las metáforas, son:

1.ª Que se tomen de objetos capaces de engrandecer y realzar aquel á qué se aplican, y nunca de asuntos bajos ó demasiado pequeños, como la de aquel que dijo: *el magistrado era un* GALGO *en acudir á la represion de todos los delitos:* ni de materias puercas é indecentes; como el decir que *el diluvio es la* LEJÍA *de la naturaleza*, que *las montañas son* VERRUGAS *de la Tierra*, que *la República romana quedó* CASTRADA *con la muerte de Scipion*: ó como los siguientes versos de Góngora, que excitan en el ánimo una idea asquerosa:

Cuando el enemigo cielo
Disparó sus arcabuces,
Se *desatacó* el cielo,
Y se *orinaron* las nubes.

Y como estos otros del mismo autor, que excitan todavia mas asco:

Cuando ha de echarme la Musa
Alguna *ayuda* de Apolo,
Desatácase el ingenio
Y algunos papeles borro.

Todas estas metáforas deben desecharse como ignobles é indecentes, ó suavizar lo que tengan de muy duro, bien trasformándolas en comparacion, y diciendo, por ejemplo: *el Ganges viene á ser como una lágrima del Occéano*; ó bien introduciendo alguna fórmula correctiva, así: *el arte está, por decirlo así, ingerto en la naturaleza.*

2.ª Que las metáforas se tomen siempre de objetos bien conocidos y fáciles de descubrir, y nunca de aquellos de qué apenas tienen noticia los lectores, por

ser demasiado científicos; como el decir que *la muerte es el* SOLSTICIO *de la vida;—desde el* APOGÉO *de su prosperidad*; etc.

3.ª Que la analogía entre los objetos sea natural, y la comparacion bien sensible y de ningun modo forzada ó traida de muy lejos, como en este ejemplo: *bañaré mis manos en las ondas de tus cabellos.*

4.ª Que las metáforas no se tomen de objetos opuestos ó términos incoherentes de comparacion, como el decir: *apagar el torrente de las pasiones;—tomó la espada y la esgrimió como un leon*; etc.

5.ª Que no se empleen en el discurso oratorio aquellas metáforas que solo son propias de la poesía; como la de aquel orador que para nombrar los sonidos, dice: *los armónicos cantos de la lira*; y al resplandor del alba llama *las doradas madejas de la aurora.*

6.ª Finalmente, que las metáforas no se empleen con tal profusion, que vengan á confundir el discurso, en vez de hermosearlo.

XXXIII.

SUMARIO.—186. En qué consiste la CATACRÉSIS.—Es un tropo distinto de los tres indicados?—187. SILEPSIS ORATORIA Ó RETÓRICA:—en qué consiste:—¿es verdadero tropo?—188. ONOMATOPEYA: en qué consiste la ONOMATOPEYA?—189. ¿Hay otros tropos de diccion distintos de la SINÉCDOQUE, METONÍMIA, Y METÁFORA?

186. La CATACRÉSIS (76), que consiste en el empleo que se hace de una palabra, cuando se la destina á significar una idea para la cual no hay nombre propio en la lengua, es una especie de metáfora. Por ejemplo: no teniendo en castellano nombre propio el padre comun de quien procede toda una familia, se le llama *tronco*, lo cual no es mas que una traslacion metafórica. Así mismo se llama *platero* al que trabaja no solo en plata, sino tambien en oro;—*herrar* un caballo, aunque

las herraduras no sean de hierro, etc.: pero en estos dos últimos casos tomamos la palabra no en sentido *trópico figurado*, sino *extensivo*; como tambien cuando se dice: una *columna* de mármol, y una *columna* de infantería; las *hojas* de un árbol, y las *hojas* de un libro; la *mano* de un hombre, y la *mano* de una almirez (161). Tal es la *Catacrésis*, que literalmente significa *abuso*.

187. La SILEPSIS RETÓRICA ú ORATORIA consiste en usar una palabra, con tales adjuntos, que sea figurada con relacion á uno de ellos, y que esté en sentido propio con respecto al otro; v. gr. *Los niños tienen un sueño mas pesado que el plomo*: en cuyo ejemplo la palabra *pesado* es figurada con referencia al sueño, y propia relativamente al plomo. De aquí resulta, que la *silepsis retórica*, no es un tropo distinto de los tres enumerados, sino una especie de metáfora solo cuando la palabra se toma en sentido trópico.

188. La ONOMATOPEYA, que algunos consideran como tropo, no es mas que la cualidad que tienen algunas palabras de imitar, por los sonidos de que constan, el sonido natural de lo mismo que significan (82); como el *mugido* del buey, el *graznido* del cuervo, el *chisporrotéo* de la leña, etc. Pero aquí no hay traslacion de palabra, y por consiguiente la *onomatopeya* no es un tropo.

189. Resulta, pues, que los tropos de diccion solo son los tres que se han enumerado y definido: SINÉCDOQUE, METONÍMIA, y METÁFORA: y que todos los demás que los retóricos han admitido como tropos, no son tropos verdaderamente distintos de los tres indicados, sino variedades de los mismos.

XXXIV.

SUMARIO.—190. TROPOS DE SENTENCIA. En qué consisten estos tropos?—191 En qué se funda la relacion entre el sentido literal y el intelectual de los pensamientos?—Division de los tropos de sentencia.—192 Cuales son los tropos de sentencia fundados en la semejanza?—193. Qué es ALEGORÍA.—194. Sentido en que se hallan empleados los términos de una ALEGORÍA:—Ejemplos de este tropo.—195. En qué se distingue la ALEGORÍA de la METÁFORA CONTINUADA?—196. Diferentes especies de ALEGORÍA.—197. PROVERBIOS.—198. PARÁBOLAS.—199. APÓLOGO.—200. ENIGMA.

190. TROPOS DE SENTENCIA.—Consisten en trasladar, no el sentido de una sola palabra, sino el sentido total de las oraciones, reflejándose un pensamiento en otro pensamiento literalmente expresado.

191. Fundándose la relacion entre el sentido literal y el intelectual de los pensamientos, unas veces en la semejanza, otras veces en la oposicion ó contraste, y otras en varias causas que no pueden referirse á un principio general, se dividen naturalmente los tropos de sentencia:—1.° *en tropos por semejanza:*—2.° *en tropos por oposicion*:—y 3.° *en tropos por reflexion.*

192. Los tropos de sentencia fundados en la *semejanza* son: la ALEGORÍA y la PROSOPOPEYA.

193. La ALEGORÍA es una proposicion ó cláusula cuyo sentido se deduce de lo que, en virtud de una comparacion tácita, se expresa anterior ó posteriormente.

194. Todos los términos de una alegoría están empleados en su sentido propio: pero representando los términos alegóricos una serie de ideas alusivas á un objeto determinado, el sentido propio en que se hallan empleados no es el que se desprende del contexto de la palabra, sino el que se descubre en virtud de una comparacion tácita, ó cuando las ideas accesorias, descifrando el sentido literal rigoroso, lo aplican oportunamente por semejanza.

Ejemplo de bellísima alegoría es la oda XIV del lib. 1.º de Horacio:

O navis! referent in mare te novi
Fluctus. O! quid agis. Fortiter occupa
Portum. . . . . .
. . . . . .

O nave! nuevas olas
Volverán á llevarte arrebatada
Á la alta mar. Oh! mira lo que haces.
Al puerto con denuedo te retira.
. . . . . .

Todos los términos de esta oda están empleados en su sentido propio relativamente á la *nave*, que metafóricamente se compara con la república, objeto á que alude la alegoría.

En este otro ejemplo: «*veamos esta tierna yedra cuan estrechamente se abraza con la majestuosa encina: de ella saca su sustancia, y su vida depende de la de este robusto bienhechor: ¡Grandes de la tierra! vosotros sois el apoyo de los pobres que os buscan*». Todos los términos están igualmente empleados en su sentido propio, y solo la semejanza de los *Grandes* descubre y caracteriza la alegoría.

195. Distínguese la *alegoría* de la *metáfora continuada* ó *alegorismo*, en que el sentido de todos los términos de la primera se deduce solamente de lo anterior ó posterior; y en la metáfora continuada hay términos propios, que mezclados con los metafóricos, fijan expresamente su naturaleza. La alegoría presenta completos el sentido literal y el intelectual: la metáfora continuada no los presenta completos.

196. Son otras tantas especies de alegoría, los PROVERBIOS, las PARÁBOLAS, los APÓLOGOS y los ENIGMAS.

197. PROVERBIOS son unas sentencias cortas, cuyos términos propios dan á entender una idea secundaria que se deduce por analogía: v. gr. *el que tiene tejado de vidrio, no tire piedras á su vecino.—Parientes y trastos viejos, pocos y lejos.*

198. PARÁBOLAS son ciertas ficciones que se produ-

cen á manera de historia para sacar de ellas alguna moralidad. Tales son: la *parábola de las bodas*, la *del hijo pródigo*, y otras.—El estilo parabólico lisongéa la imaginacion y excita la curiosidad, captando al pueblo que gusta de todo aquello que le mueve y ocupa. Jesucristo empleó las parábolas para introducir su doctrina con mas suavidad en el corazon del pueblo judio.

199. Apólogo es una moralidad que se oculta bajo el velo simbólico de una narracion fingida. El apólogo viene á ser otro disfraz que cubre las verdades con una ficcion moral, para que hallen despues la entrada mas libre: comunmente desengaña con mucha dulzura y viveza. Ejemplo:

«*Un rey*, dice Plutarco, *creyendo que el oro hacia las riquezas, extenuaba á sus vasallos en el trabajo de las minas: todo pereció, y los habitantes recurrieron á la reyna. Esta mandó hacer secretamente panes, frutas y manjares de oro; y los hizo servir en la mesa de su marido. Su vista le alegró mucho; pero luego sintió hambre y pidió de comer. No tenemos mas que oro, respondió la reyna; porque como los campos están incultos, y nada producen, se os sirve lo único que nos queda, y llena vuestro gusto*».—El rey entendió la advertencia y se corrigió.

200. Enigma es una proposicion ó cláusula en que se oculta artificiosamente el objeto que se propone. Los enigmas se forman por una dificultosa cuestion de contrariedades del sujeto, haciéndole oscuro y difícil de descifrar.

Cuando la elocuencia y los oradores han desaparecido de un pais á causa de un sistema de gobierno absoluto y opresor, entonces la verdad necesita salir envuelta en figuras: por esta razon el *enigma* ha reinado siempre entre los orientales, cuyo estilo alegórico es la prueba mas efectiva de la influencia que el despotismo ejerce en la expresion de los esclavos.

XXXV.

SUMARIO.—201. Qué es PROSOPOPEYA ó PERSONIFICACION?—Ejemplos.—202. Variedades de este tropo.—203. En qué consiste la IDOLOPEYA?—204. Qué se entiende por SERMOCINACIO?—205. Qué es SOLILOQUIO?—206. DIALOGISMO.—207. HISTEROLOGIA y SÍNQUISIS.

201. La PROSOPOPEYA ó *personificacion* consiste en atribuir á los seres inanimados cualidades que solo son propias de los animados, particularmente del hombre. Tal es la siguiente:

«*Dan voces contra mí las criaturas.... La tierra dice: ¿Porqué le sustento? El agua dice: ¿Porqué no le ahogo? El aire dice: ¿Porqué le doy huelgo? El fuego dice: ¿Porqué no le abraso?*».—FR. LUIS DE GRANADA.

Ciceron, haciendo hablar á la pátria contra Catilina, se expresa de este modo: «*Así te habla, Catilina, la pátria, y en su silencio te dice: en tantos años no he visto maldad que tú no hayas cometido: no he visto calamidad que no haya venido por tí: etc.*

Y Fr. Luis de Leon en su *Profecía del Tajo*:

Folgaba el rey Rodrigo
Con la hermosa Caba en la ribera
Del Tajo sin testigo.
El rio sacó fuera
El pecho, y le habló de esta manera:
En mal punto te goces,
Injusto forzador, que ya el sonido
Oyo ya, y las voces,
Las armas y el bramido
De Marte y de furor y ardor ceñido.

202. Pertenecen á la *prosopopeya*, ó son mas bien variedades de este tropo, la IDOLOPEYA, el SERMOCINACIO, el SOLILOQUIO, el DIALOGISMO, y la HISTOROLOGIA.

203. La IDOLOPEYA consiste en introducir hablando á un difunto. Ejemplo:

Si aquel Lúcio Bruto resucitase ahora y estuviese aquí delante de vosotros, ¿no es cierto que os hablaria así? «Yo arrojé á los reyes: vosotros introducis los tiranos. Yo dí la libertad que no habia: vosotros no quereis conservar la ya adquirida. Yo libré la pátria con peligro de mi vida: vosotros no cuidais de ser libres sin peligro.»

204. El SERMOCINACIO es un discurso fingido que se supone dicho por alguno. Ejemplo:

Y por esto dice (el Señor): *Yo soy; no querais temer. Yo soy aquel que mato, y doy vida: mato á los enfermos y sano. Quiere decir: que atribulo al hombre hasta que le parece que muere; y despues le alivio y recreo y doy vida.*

205. El SOLILOQUIO es una ficcion por la cual parece que habla uno consigo mismo. Ejemplo de bellísimo soliloquio es aquel de Juno en el lib. 1.º de la Eneida, en donde dice:

.....Mene incœpto desistere victam?
Nec posse Italiam avertere regem?
Quippe vetor fatis!.....

Yo desistir de mi propósito dándome por vencida? ¿Y no poder alejar de la Italia al rey de los Troyanos? Seguramente me lo impiden los hados!

206. El DIALOGISMO es un soliloquio, cuya ficcion consiste en aparentar que nos contestamos á nosotros mismos. Tal es el siguiente de D. Quijote:

«Si yo por males de mis pecados ó por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algun gigante, como de ordinario les acontece á los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, ó le parto por la mitad del cuerpo, ó finalmente le venzo ó le rindo, ¿no será bien tener á quien enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, á quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero D. Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mi á su talante».

207. La HISTEROLOGIA consiste en el artificioso desórden con qué se presenta un pensamiento, diciendo antes lo que, segun el órden de las ideas, debia expresarse despues. Así Virgilio: *moriamur et in media arma ruamus.—Muramos y arrojémonos en medio de las armas.*—La *sínquisis*, ó confusion en el órden de las ideas, se refiere á la HISTEROLOGIA.

XXXVI.

SUMARIO.—208. ¿Cuales son los tropos de sentencia fundados en la OPOSICION ó CONTRASTE?—209, 210 y 211. ¿En qué consisten la PRETERICION, la PERMISION y la IRONÍA?—212. ¿Cómo puede conocerse la ironía?—213. Variedades de la IRONÍA: antífrasis y carientismo.—214. ¿Qué es SARCASMO?—215. ¿En qué consiste el ASTEÍSMO?

208. Los tropos de sentencia fundados en la *oposicion* ó *contraste*, son: la PRETERICION, PERMISION, IRONÍA, SARCASMO y ASTEÍSMO.

209. La PRETERICION ó *pretermision* consiste en fingir que se quiere callar lo que estamos diciendo claramente y aun con mas energía. Así Ciceron contra Verres: *Nada diré de su lujuria, nada de su insolencia, nada de sus maldades y torpezas; solo hablaré de sus usuras y concusiones.*

210. La PERMISION consiste en dar licencia á otro para que haga aquello mismo de que nos estamos quejando con cierto despecho amargo. Ejemplo: *Si no te basta haberme robado de mi casa paterna, haberme deshonrado y perdido, mátame, vil seductor, mátame y acabaré de sufrir.*

211. La IRONÍA consiste en dar á entender todo contrario de lo que, en tono de burla, decimos. Ejemplo: «*O santas gentes! hasta en sus huertos les nacen dioses!* decia Juvenal, refiriéndose á la supersticion de los paganos.»

212. La *ironía* puede conocerse por el tono de la voz del que habla, por el conocimiento del demérito y carácter de la persona á que se alude, y por las ideas accesorias al asunto de que se trata.

213. Son variedades de la *ironía*:

1.° La *antífrasis*, que consiste en dar á una persona ó cosa un nombre que, segun su rigorosa significacion, indica cualidades contrarias á las que real-

mente tiene; como cuando llamamos *gigante* á un *enano*, ó cuando decimos *Hércules* á un hombre débil ó flojo; y como los antiguos que llamaban *Euménides*, quiere decir, *benévolas*, á las fúrias infernales; *Caronte* ó *gracioso*, al barquero del infierno que era sumamente feo; *Ponto-Euxino* ó *mar hospitalario*, al mar Negro, cuyas orillas estaban habitadas por naciones bárbaras, que degollaban á los extrangeros que se detenian allí.— La antífrasis es propiamente un tropo de diccion que se refiere á la metonímia.

2.° El *carientismo*, que es una especie ó variedad de la *ironía* por la que las palabras parecen dichas en sério, sin embargo de ser conocidamente burlescas. Tal es la respuesta del poeta Valher á Carlos II de Inglaterra, que reconviniéndole por haberle presentado unos versos peores que los que habia hecho para Cromwel, dijo: *Señor, los poetas siempre nos lucimos mas en el campo de las ficciones que en él de las realidades.*

214. El SARCASMO ó *escarnio* es una ironía elevada á su mas alto grado; es una amarga irrision ó befa con qué insultamos á nuestros enemigos y vencidos, á personas inocentes y abatidas por la desgracia, á los muertos, y en fin, á un objeto digno de compasion. Tal es el siguiente tomado del Evangelio de S. Mateo, al referir los insultos que los judios dirigian al Salvador crucificado:

«*Prœtereuntes autem blasphemabant eum moventes capita sua: Et dicentes: Vah! qui destruis templum Dei, et in triduo illud reædificas; salva temetipsum: si filius Dei es, descende de cruce*».

Mas al pasar le blasfemaban moviendo la cabeza, y diciéndole: Eh! tú que destruyes el templo de Dios y lo reedificas en tres dias; sálvate á tí mismo: si eres hijo de Dios, baja de la cruz.

215. El ASTEÍSMO, que literalmente significa *urbanidad*, consiste en fingir que se vitupera ó reprende á

uno, para alabarle con mas finura, delicadeza y gracia. Tal es el siguiente tomado de una carta que Voiture escribió al Duque de Enghien, diciéndole «*que la gente estaba incomodada de ver que un jóven y novel capitan hubiese tenido tan poco respeto á unos generales antiguos y llenos de canas, tomándoles tantos cañones y haciéndoles huir vergonzosamente.*

XXXVII.

SUMARIO.—216. ¿Cuales son los tropos de sentencia por REFLEXION?—217. En qué consiste la HIPÉRBOLE?—218. ¿Qué cualidades deben tener las HIPÉRBOLES?—219 y 220. ¿En qué consiste la LITOTE ó ATENUACION, y cómo se comete muchas veces este tropo?—221 y 222. ¿En qué consiste la ALUSION, y á qué clase de objetos deben hacerse las alusiones?—223, 224 y 225. METALEPSIS y RETICENCIA.—226 y 227. ¿En qué consiste la ASOCIACION y la PARADOJA?

216. Los tropos de sentencia por *reflexion*, son: la HIPÉRBOLE, LITOTE, ALUSION, METALEPSIS, RETICENCIA, ASOCIACION, y PARADOJA.

217. La HIPÉRBOLE consiste en exagerar las cosas aumentándolas ó disminuyéndolas de un modo extraordinario; v. gr. *Atenas produjo los Praxíteles y los Fídias, de cuyos cinceles salieron dioses capaces de hacer en algun modo disculpable la idolatria de los Atenienses.*

218. Las *hipérboles* deben ser naturales y oportunas: cuando la exageracion traspasa los límites que el buen gusto prescribe, la hipérbole degenera en una verdadera ridiculez, y pasa á ser mas bien una fanfarronada ó andaluzada de mal gusto. Tal es el siguiente epitáfio dedicado á Carlos V.

Por túmulo todo el mundo,
Por luto el cielo, por bellas
Antorchas pon las estrellas,
Y por llanto el mar profundo.

De estas exageraciones desmedidas se forma el lenguaje de los enamorados, de los esclavos y aduladores, en que solo obra la pasion ó el interes.

219. La LITOTE ó *atenuacion* consiste en rebajar artificiosamente el valor de una cosa para que sobresalga más el suyo propio, ó él de otra con quien hace relacion; como cuando decimos, por ejemplo: *la gloria que nos pertenece en tal ó cual cosa es insignificante*, siendo el hecho de la mayor importancia.—Este artificio, de que tan frecuentes ejemplos presenta Ciceron, es como el lugar comun de los oradores para el exordio. Jovellanos observa con mucha razon que la *atenuacion* ó *litote* es el lenguaje de la modestia, porque de ellos nos valemos siempre que tememos ofender con nuestros elogios la delicadeza de otra persona, ó cuando nos vemos en la necesidad de elogiarnos á nosotros mismos.

220. Muchas veces se comete la *atenuacion* ó *litote* sustituyendo á la afirmacion positiva la negacion de lo contrario; como cuando para reprender á uno, decimos que *no podemos elogiar su conducta;* ó cuando para dar á entender que no nos gusta una cosa, decimos que *no nos desagrada*; y con las expresiones familiares *no se mama el dedo, no se muerde la lengua*, queremos manifestar de alguno, que no se deja engañar, y que dice todo lo que piensa.

221. La ALUSION consiste en hacer referencia á alguna cosa, pero de tal modo que, sin nombrarla, no pueda menos de ser entendida. Esto se consigue empleando cierta expresion que indirectamente, y en virtud de la asociacion de ideas, excita aquella que se quiere recordar. Por ejemplo: cuando San Gregorio el Grande dijo: «*Oh culpa feliz, que mereciste tener tal Redentor!*» nadie puede dudar que aludia al pecado original.

222. Las alusiones solo deben hacerse á los objetos muy conocidos del oyente ó lector, pues de lo contra-

rio resultarian oscuras y no producirian el efecto que se desea. Comunmente se hacen á la Mitologia é Historia, y son muy frecuentes en los sagrados libros, en las obras satíricas y en la poesía dramática.

223. La METALEPSIS consiste en dar á comprender una cosa por medio de otra que necesariamente la precede, la acompaña ó la sigue.—Este *tropo* abre como la puerta para pasar de una idea á otra, ó por decirlo mejor, es un contínuo juego de ideas accesorias que se llaman la una á la otra. Se dice por ejemplo: *no olvides los beneficios*, en lugar de *corresponde á ellos;—Acuérdese V. de nuestro trato*, por *cúmplalo V.—Señor, no os acordeis de nuestras faltas*, por decir, *no las castigueis.*

224. Cuando el antecedente se toma por el consiguiente ó vice-versa, trasladándose el sentido de una sola palabra, entonces es una *Metonímia* y no *Metalepsis*, en la cual se traslada siempre, como tropo de sentencia, el sentido de toda una oracion ó cláusula.

225. La RETICENCIA consiste en omitir uno ó mas pensamientos, que fácilmente suple el oyente ó el lector, atendidas las circunstancias del discurso. Así Ciceron dice en una de sus oraciones: *Yo no vengo á combatir contra tí, porque el pueblo Romano..... No quiero hablar, no quiero ser tenido por arrogante.*

226. La ASOCIACION, ó *comunicacion en las palabras* consiste en decir de muchos lo que solo debe aplicarse á algunos, ó á uno solo, ó al mismo que habla. Por medio de esta figura cubrimos con el velo de la modestia el elogio propio, haciendo partícipes de él á los demás, ó bien atenuamos aparentemente las faltas ajenas, haciéndonos en cierto modo cómplices de ellas

227. La PARADOJA ó *disparidad*, llamada tambien

endiasis ó *antilogia*, consiste en presentar reunidas en un mismo objeto cualidades que á primera vista parecen inconciliables ó contradictorias; como cuando decimos *la sábia ignorancia, el silencio elocuente, la estéril abundancia, la difícil facilidad*, etc.—Ciceron, para demostrar las grandes ventajas de la amistad, dice de los que consiguen este raro beneficio: «*aunque se ausenten, están presentes, aunque sean pobres, abundan en riquezas, aunque sean desvalidos, abundan en poder; y lo que es mas aun, despues de muertos, viven*».

DE LAS FIGURAS DE DICCION.

XXXVIII.

SUMARIO.—228. Qué son figuras de diccion, y cómo las llamó Ciceron y otros retóricos modernos.—229. En qué consiste todo el mecanismo de las figuras de diccion.—230. De cuantas maneras se efectúan estas figuras.—231. Figuras que se efectúan por ADICION ó SUPRESION de palabras.—232 y 233. POLISÍNDETON y ASÍNDETON: —efectos que producen en la expresion del pensamiento.—234. ¿Qué otra clase de palabras suelen suprimirse por la ELIPSIS?

228. Figuras de diccion ó de palabra son ciertas maneras de construir las cláusulas, que no solo dan gracia y belleza á los conceptos, sino tambien fuerza y energía.—Ciceron las llamó *luces de las sentencias*, y entre algunos retóricos modernos se conocen con el nombre de *elegancias* (159).

229. Todo el mecanismo de estas figuras consiste en la colocacion de las palabras; de manera que, si esta posicion varia, varian tambien las figuras, ó dejan de ser tales.

230. Las figuras de diccion se efectuan:—1.° por *adicion* ó *supresion* de palabras:—2.° por *repeticion*; y 3.° por *combinacion*.

231. Las que se efectuan por *adicion* ó *supresion* de palabras, son: la POLISÍNDETON y la ASÍNDETON.

232. La POLISÍNDETON ó *conjuncion* consiste en multiplicar conjunciones; como en este ejemplo de Herrera.

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

233. La ASÍNDETON ó *disjuncion* consiste en suprimir conjunciones. Por ejemplo:

Bruto quiere libertar á Roma, asesina á César, levanta un ejército, acomete, pelea, es vencido, se mata.

La primera aisla en cierto modo los objetos acrecentando la energía de la frase: la segunda expresa con mas rapidez la viveza de los sentimientos.

234. Tambien suelen suprimirse por la *elipsis* los artículos y pronombres, las preposiciones y otras partículas, dando con ello mayor rotundidad, energía y elegancia á la frase. Así Saavedra:

«*Las repúblicas de Sidon, Nínive, Babilonia, Roma, Cartago, con el comercio y trato florecieron en riquezas y armas.*

En cuyo ejemplo entán suprimidas las preposiciones *de*, *con* y *en*.

XXXIX.

SUMARIO.—235. Figuras de diccion que se efectúan por REPETICION de palabras.—236 al 244. En qué consisten la ANÁFORA, la CONVERSION, la COMPLEXION, la REDUPLICACION, la CONDUPLICACION, la REITERACION, la CONCATENACION, y la CONMUTACION?—239. Distincion entre la ANÁFORA, la CONVERSION y la COMPLEXION.—245. Qué nombre toma el defecto que resulta de la inútil repeticion de palabras dentro de una cláusula?

235. Las figuras que se efectúan por *repeticion*, son: la ANÁFORA, la CONVERSION, la COMPLEXION, la REDUPLICACION, la CONDUPLICACION, la REITERACION, la CONCATENACION, y la CONMUTACION.

236. La *anáfora*, ó *repeticion* propiamente dicha, consiste en repetir una misma palabra al principio de las cláusulas, miembros ó incisos. Ejemplo:

«*No puede ser bien gobernado un Estado cuyos ministros sean avarientos y codiciosos; porque, ¿cómo será liberal el que despoja á*

los otros? ¿Cómo procurará la abundancia el que tiene sus logros en la carestía? ¿Cómo amará al Estado el que idolatra en sus tesoros?»

Así tambien: «*La Grecia, siempre sábia, siempre sensual, y siempre esclava, no experimentó en todas sus revoluciones sino mudanzas de soberanos.*»

237. La *conversion* consiste en repetir una misma palabra al fin de las cláusulas, miembros ó incisos. Por ejemplo:

«*¿Llorais la pérdida de tres ejércitos? los perdió Antonio. ¿Echais de menos ciudadanos exclarecidos? Os los robó Antonio. ¿Veis hollada la autoridad de este órden? la holló Antonio*».—CICERON.

Y este otro ejemplo de Cervantes: «*Parece que los gitanos nacieron en el mundo para ladrones: nacieron de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes á todo ruedo*».

238. La *complexion* consiste en repetir una misma palabra al principio, y otra al fin de las cláusulas, miembros ó incisos. Ejemplo:

«*¿Quien quitó la vida á su misma madre? ¿No fué Neron? ¿Quien hizo espirar por el veneno á su propio preceptor? Solo Neron. ¿Quien hizo gemir la humanidad? El mismo Neron*».

239. De las definiciones de estas tres figuras resulta: que la *repeticion* se comete cuando una misma palabra se repite al principio de las cláusulas, miembros ó incisos: la *conversion* cuando la palabra se repite solo al fin: y la *complexion* cuando la palabra se repite al principio y al fin, abrazando las dos figuras anteriores.

240. La *reduplicacion* consiste en repetir consecutivamente una misma palabra en una sola frase; v. gr. *Fuit, fuit ista quondam in hac republica virtus.....» Hubo, hubo en otro tiempo en esta república una virtud tal.....»* CICERON IN L. CAT.

Y este otro ejemplo de un romance:

La niña desque lo oyera,
Díjole con osadia:
«Tate, tate, caballero;
No hagais tal villania».
. . . . . .

241. La *conduplicacion* consiste en repetir en principio de una frase, la palabra final de la frase anterior; v. gr. «*Los pueblos invocaban á Marco Aurelio, y Marco Aurelio los consolaba en sus desgracias. Todos adoraban á Marco Aurelio, y Marco Aurelio huia de sus inciensos*».

Qué mirais aquí, buen Conde?
Conde, qué mirais aquí?
Decid si mirais á la dama,
O si me mirais á mí.

ROM.

242. La *reiteracion* consiste en repetir al final de una frase la misma palabra con que principia; v. gr.

Crece su furia, y su tormenta crece.

243. La *concatenacion* consiste en principiar un inciso con la misma palabra con que termina el anterior; v. gr. *De la pobreza nace la industria, de la industria la riqueza, de la riqueza la soberbia, de la soberbia la pobreza.*

244. La *conmutacion* ó *retruécano* consiste en invertir en la frase posterior el órden y los casos de la anterior: v. gr.

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

245. La inútil repeticion de palabras dentro de una cláusula, lejos de constituir una figura de diccion, es un gran defecto, que se conoce con el nombre de *batológia*.

XL.

SUMARIO.—246. Figuras de diccion que se efectúan por COMBINACION de palabras.—247 al 256. En qué consisten la ALITERACION, la ASONANCIA, la SIMILICADENCIA, el EQUÍVOCO, la PARANOMÁSIA, la DERIVACION, la POLIPOTE, la SINONÍMIA y la PARADIÁSTOLE?—255. DATISMO.—257. Qué otras figuras pueden considerarse como de diccion.—258 y 259. TRASPOSICION ó HIPÉRBATON:—su uso, y defecto que produce cuando se traspasan los justos límites.

246. Las figuras de diccion que se efectuan por *combinacion*, son: la ALITERACION, la ASONANCIA, la SI-

MILICADENCIA, el EQUÍVOCO, la PARANOMÁSIA, la DERIVACION, la POLIPOTE, la SINONÍMIA, y la PARADIÁSTOLE.

247. La *aliteracion* consiste en la repeticion de una misma letra dentro de una frase: así, *rotos del rayo los riscos, se derrumban.*

248. La *asonancia (similiter desinens)* consiste en la cadencia igual por sonidos iguales; v. gr.

Hay alcalde que de balde,
Por solo hacer del alcalde,
Me pondrá en S. Lorenzo.

249. La *similicadencia (similiter cadens)* consiste en terminar dos ó mas frases con nombres puestos en un mismo caso, ó con verbos en el mismo modo, tiempo y persona; v. gr. «*Tenia muchos libros que ordenar, algunos manuscritos que recoger, y muchas láminas que elegir*».

Y los siguientes hermosos versos de Góngora.

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

250. El *equívoco* consiste en tomar una palabra homónima ó equívoca en dos acepciones distintas; v. gr.

Salido el sol por oriente
De rayos acompañado
Me dan un huevo pasado
Por agua, blando y caliente;
Con dos tragos, del que suelo
Llamar yo néctar divino,
Y á quien otros llaman *vino*,
Porque nos *vino* del cielo.

BALTASAR ALCÁZAR.

251. La *paranomásia (annominatio)* consiste en la reunion de palabras que, sin ser equívocas, solo se diferencian en alguna letra ó sílaba; v. gr.

Sospecho, prima querida,
Que de mi contento y vida
Serafina será fin.

T. DE MOLINA.

252. La *derivacion* consiste en reunir en una cláusula palabras derivadas de un mismo radical; v. gr.

Por los engaños de Sinon vengada
La fama infame del famoso Atrida.

253. La *polipote (traductio)* consiste en repetir una misma palabra en sus diversos accidentes gramaticales. Por ejemplo: «*Verdaderas son sus palabras: no pueden* faltar, *antes* faltarán *los cielos y la tierra. No le* faltemos *nosotros, que no haya miedo que* falte. *Y si alguna vez* faltára, *será para mayor bien.*—STA. TERESA.

254. La *sinonímia* consiste en la repeticion de palabras semejantes, hecha con cierta gradacion, que refuerce y afirme mas la cosa; v. gr. «*No lo sufriré, no lo toleraré, no lo consentiré:—non feram, non patiar, non sinam*».—CICERON.

255. El uso innecesario de palabras sinónimas sin la debida gradacion, se llama *datismo*; defecto que resulta de amontonar sin discernimiento palabras que vienen á decir siempre una misma cosa. Por ejemplo: cuando el general persa Dátis, de quien procede la palabra *datismo*, quiso dar á entender que sabia la lengua griega sin conocerla á fondo, se expresó en términos equivalentes á estas expresiones: *me alegro, me regocijo, estoy contento, tengo placer.*

256. La *paradiástole* ó *separacion* consiste en reunir palabras semejantes, haciendo notar la diferencia que entre las mismas existe; v. gr. *Fué constante sin tenacidad, humilde sin bajeza, intrépido sin temeridad.*

257. Finalmente, deben considerarse tambien como figuras de diccion la *trasposicion* ó *hipérbaton*, el *pleonasmo*, la *síncope*, la *apócope*, y otras que se exponen en las gramáticas.

258. La *trasposicion* ó *hipérbaton* consiste en invertir

el órden gramatical de las palabras que componen la cláusula, para darla mas sonoridad y elegancia.—Nuestra lengua es entre las modernas una de las que mas consienten el hipérbaton: y un ejemplo bien notable de esta libertad, son los siguientes versos con que Rioja empieza su cancion á Itálica:

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

259. El hipérbaton sirve tambien para evitar el *hiatus* ó *cacofonía* que resulta muchas veces de la union de vocales y consonantes, que producen en el oido una impresion desagradable.—Pero debe evitarse en esta figura no traspasar los justos límites á fin de que no resulte confusion en el giro, haciéndolo forzado y ambiguo por el estudio y afectacion que descubre.

Lope de Vega ridiculizó el vicioso uso que solia hacerse en su tiempo de esta figura, en los siguientes versos:

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

Y sin embargo, el mismo Lope incurrió en este defecto, cuando escribió:

Con los primeros del mar embates.

DE LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO.

XLI.

SUMARIO.—260. Qué son figuras de pensamiento y cuantas son sus clases: —qué son figuras PINTORESCAS, LÓGICAS y PATÉTICAS.—261. Cuales son las figuras PINTORESCAS?—262. En qué consiste la descripcion?—263. Diferentes nombres que toman las descripciones, segun el objeto que se describe.—263 al 266. ETHOPEYA, PROSOPOGRAFIA, TOPOGRAFIA y CRONOGRAFIA.—267. A qué se dá el nombre de CARACTERES.—268 y 269. ¿Qué clase de definiciones toman el nombre de descripcion, y cuales son las descripciones que se llaman CUADROS.

260. Llámanse *figuras de pensamiento* las diversas formas ó modificaciones que pueden recibir los pensa-

mientos, ora para dar á conocer los objetos, ora para probar y demostrar la verdad, ó bien para trasmitir las emociones del alma. De aquí resultan tres clases de figuras de pensamiento. Las que sirven para dar á conocer los objetos, se llaman *pintorescas*: las que se emplean principalmente en la prueba y demostracion de la verdad, reciben el nombre de *lógicas*; y las que usamos para trasmitir las emociones del alma, se llaman *patéticas*. En las primeras predomina la imaginacion; las segundas son producto del raciocinio; y las *patéticas* son efecto de la sensibilidad excitada.

261. FIGURAS PINTORESCAS. Tales son: la DESCRIPCION, la ENUMERACION, la PERÍFRASIS, la EXPOLICION, la COMPARACION, y la ANTÍTESIS.

262. La DESCRIPCION ó *hipotiposis* consiste en pintar tan al vivo los objetos, que parezca que los estamos viendo realmente. Ejemplo:

«El mismo, ya inflamado con su delito y furor, viene á la plaza; llamas despedian sus ojos, y su rostro centellas de crueldad».

CIC. IN VERR.

263. Las descripciones toman diferentes nombres, segun sea el objeto que se describe.

264. Se llama *ethopeya* la descripcion de las cualidades morales de un individuo. Tal es la siguiente de Cromwel:

Hallóse un hombre de una profundidad de espíritu increible; hipócrita tan refinado, como hábil político; capaz de emprenderlo todo, y de ocultarlo todo; tan activo é infatigable en la paz como en la guerra; que nada dejaba á la fortuna de cuanto podia quitarle por consejo ó por prevision; pero por lo demás, tan vigilante y pronto para todo, que jamás perdió ocasion ninguna de cuantas aquella le presentó; en fin, uno de esos espíritus díscolos y osados, que parece han nacido para trastornar el mundo.—BOSSUET.

261. ***Prosopografía*** es la descripcion del exterior de una persona. Ejemplo:

Era un hombre alto, derecho, seco, cejijunto y populoso; de ojos

hundidos, nariz adunca y prolongada, barba negra, voz sonora, grave, pausada y ponderativa, furioso tabaquista, y perpétuamente aforrado en un tabardo talar de paño pardo, con uno entre becoquin y casquete de cuero rayado, que en su primitiva fundacion habia sido negro, pero que ya era del mismo color que el tabardo. Su conversacion era taraceada de latin y de romance, citando á cada paso dichos, sentencias, hemistiquios y versos enteros.—P. Isla.

266. *Topografia* es la descripcion de un lugar cualquiera. Tal es la siguiente:

La ciudad (Cnido) está situada en un valle, sobre el cual los Dioses han derramado á manos llenas sus beneficios; donde se goza de una eterna primavera, y no se respira el aire sin respirar el deleite. La tierra, afortunadamente fértil, se anticipa á todos los deseos; los árboles se doblan con el peso de la abundancia; los vientos soplan en aquel sitio solo para derramar el espíritu de rosas y jazmines; y las aves cantan sin cesar, de modo que los mismos bosques te parecerian armoniosos: los arroyos van murmurando por la llanura; un suavísimo calor hace abrir todas las flores y los jardines parecen encantados; Flora y Pomona los tienen á su cargo; sus Ninfas los cultivan, los frutos renacen bajo la mano que los cõje, y las flores suceden á los frutos.

267. *Cronografia* es la descripcion de una época de tiempo. Tal es, por ejemplo, la descripcion de la edad de oro que Cervantes hace en su Quijote.

268. Las descripciones de las cualidades morales de una clase entera, toman el nombre de *caracteres*. Tal es, por ejemplo, la que Fr. Luis de Leon hace de la buena madre de familia, así:

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

269. Las definiciones de las cosas que no son esenciales sino descriptivas, toman el nombre de descripciones. Por ejemplo: «*La gloria es una brillante y muy extendida fama que el hombre adquiere por haber hecho muchos y grandes servicios á los particulares, ó á su pátria, ó á todo el género humano.*

270. Finalmente, las descripciones de edificios, sitios y paisajes, hechas de tal modo que podrian ser reproducidas por la pintura, se llaman *cuadros*.

XLII.

SUMARIO.—271 y 272. En qué consiste la ENUMERACION, y porqué se llama SIMPLE Ó ENUMERACION DE PARTES.—273. Qué es DISTRIBUCION?—274. Qué se entiende por CONGERIES?—275. En qué consiste la PERÍFRASIS?—276. Las perífrasis de palabra son verdaderas figuras de pensamiento, ó son tropos?—277. En qué consiste la EXPOLICION ó AMPLIFICACION?—278. Para qué debe emplearse esta figura?—TAUTOLOGIA.—279. PERISOLOGIA.

271. La ENUMERACION consiste en presentar de un modo rápido una série de ideas ó de objetos, que todos se refieran á un mismo punto. Tal es la siguiente tomada de Ciceron en su discurso contra Catilina: «*Qué envenenador hay en toda Italia, qué salteador de caminos, qué asesino, qué parricida, qué falsificador de testamentos, qué estafador, qué disoluto, qué disipador, qué adúltero, qué muger infame, qué corruptor de la juventud, qué jóven voluptuoso, qué hombre perdido, ¿que no confiese haber vivido con Catilina en la mas íntima familiaridad?*»

272. Esta enumeracion se llama *simple* ó *enumeracion de partes*, para distinguirla de la *enumeracion ilustrada* llamada tambien *distribucion*, y de la *congeries*, que no vienen á ser mas que variedades de la primera.

273. La DISTRIBUCION es una enumeracion en que á cada idea ú objeto se añade algo que lo amplifique ó determine con mayor exactitud. Tal es la siguiente: *Todos los que mueren son honrados con lágrimas: el amigo con las del amigo; el esposo con las de la esposa; el hijo es llorado por su padre; y el hombre grande por el género humano.*

274. La CONGERIES es una enumeracion ó aglomeracion de cosas distintas, que se puede mirar como compendio ó recopilacion de la materia antecedente: v. gr.

La firmeza de Bruto, la buena fé de Régulo, la modestia de Cincinato, la sobriedad de Fabricio, la castidad de Lucrecia y Virginia, el desinteres de Paulo Emilio, la paciencia de Fábio: hé aquí las mejores leyes de Roma.

275. La PERÍFRASIS ó *circunlocucion* consiste en expresar, por medio de un rodeo de palabras, lo que podria decirse con menos, ó con una sola.—Esta figura se emplea para dar novedad á las ideas, y para disfrazar las desagradables, ó poco decentes. Así, por decir simplemente *la lengua griega*, ha dicho un autor: *aquella lengua en que Homero hizo hablar á los dioses, y Platon á la sabiduria.* En lugar de *la posteridad*, se ha dicho: *la que juzga en el sepulcro á los sábios y á los reyes, y pone á cada cual en su lugar.* Y finalmente, se dice: *El importuno triunfó de la resistencia que le oponia la jóven*, por no decir, *la violó.*

276. Las perífrasis de palabra, llamadas tambien *pronominaciones*, como *el rey de los cielos*, por *Dios; el hijo de Latona*, por *Apolo; el fundador de Roma*, por *Rómulo: el apóstol de las gentes*, por *San Pablo*, etc., son mas bien *trasnominaciones* ó *metonímias.*

277. La EXPOLICION ó *conmoracion*, llamada tambien *amplificacion*, consiste en extender é ilustrar un pensamiento presentándole bajo diferentes aspectos, á fin de imprimirle con mas fuerza en el ánimo del oyente, ó del lector. Ejemplos:

Despues de serme deudor de cuanto posee, y pudiendo mas en él la fatal influencia de sus amigos que el amor ó la gratitud filial, me ha echado de casa, me ha puesto en medio de la calle, me ha dejado abandonado á las inclemencias, víctima de todas las necesidades; me ha cerrado inhumanamente aquella puerta que siempre habia estado abierta para cobijar sus devaneos é imprudencias. Así decia un anciano inhumanamente tratado por su perverso hijo.—Y Ciceron PRO Q. LIG. *Porque, ¿qué pretendia aquella tu espada desenvainada en el campo de Farsalia, ó Tuberon? ¿Contra quien se dirigia? ¿Cual*

era la intencion de tus armas? ¿Cual era la tuya? ¿Á quien enderezabas tus ojos? ¿Tus manos? ¿Cuanto era el ardor de tu ánimo? ¿Qué deseabas? ¿Qué pretendias?

278. Esta amplificacion ó repeticion de una misma idea es grandiosa, cuando se emplea para desenvolver é ilustrar mas y mas un mismo pensamiento, haciéndole mas perceptible y eficaz. Fuera de este caso, la amplificacion, lejos de ser una belleza literaria, es un verdadero defecto, ó mejor dicho, no es amplificacion, sino una TAUTOLÓGIA ó un vicio del lenguaje, *que consiste en repetir una misma idea ó pensamiento con términos diferentes, pero que vienen á decir siempre lo mismo.* Como la de aquel que dijo:

«La alegria que tienen, el gozo que sienten, el júbilo que experimentan, el deleite que perciben los avaros, cuando.....»

Veamos ahora la manera con que Fr. Luis de Granada amplifica aquella bellísima respuesta tan concisa que Dios mandó al Justo: «*Decidle al Justo que bien*».

AMPLIFICACION. «*Decidle que en hora buena él nació y que en hora buena morirá, y que bendita sea su vida y su muerte, y lo que despues de ella sucederá. Decidle que en todo le sucederá bien, en los placeres y en los pesares, en los trabajos y en los descansos, en las honras y en las deshonras, porque á los que aman á Dios, todas las cosas sirven para su bien. Decidle que, aunque se trastornen los elementos y se caigan los cielos á pedazos, él no tiene que temer, sino por qué levantar la cabeza, porque entonces se llega el dia de su redencion.*»

279. Pero cuando en vez de amplificar de un modo tan grandioso un mismo pensamiento, se insiste mucho sobre el mismo, acumulando palabras y mas palabras, que al fin no vienen á decir nada, se degenera en otro vicio del lenguaje, llamado PERISOLOGIA *(nimia verbosidad.)*

XLIII.

SUMARIO.—280. En qué consiste la COMPARACION ó PARÁBOLE, y cuando se llama SÍMIL y DISIMILITUD.—281. Para qué debe aducirse toda comparacion?—282. Diferentes variedades de COMPARACION: paradigma, cotejo, paradiástole, etiologia.—283. PARALELO ó PARANGON.—284. En qué consiste la ANTÍTESIS?—285. Cómo debe aparecer esta figura?

280. La COMPARACION ó *parábole* consiste en realzar un objeto, expresando formalmente sus relaciones de conveniencia ó discrepancia con otro objeto.—La comparacion que se aduce para hacer notar la semejanza ó conveniencia entre dos objetos, se llama *símil* ó *semejanza*; y aquella en que se hace notar la diferencia ó discrepancia, toma el nombre de *disimilitud*.

281. Toda *comparacion* debe aducirse siempre, ora para probar ó ilustrar una cosa aclarándola, ora para embellecer ó poetizar alguna otra, dándola su propio tono y colorido.

Es bellísimo el siguiente ejemplo, tomado de la admirable *Epístola moral* de Rioja:

¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia,
Do apenas sale el sol, cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fria?
¿Qué es mas que el heno, á la mañana verde,
Seco á la tarde?.....
Como los rios en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.

282. Los retóricos distinguen cuatro variedades de *comparacion*.—1.ª El *paradigma*, ó comparacion para manifestar que alguno hará, ó debe hacer alguna accion que hizo otro; como *Satán siempre tentará á los hombres, como tentó á nuestros primeros padres*.—2.ª El *cotejo* ó *símbole*, que es la contraposicion entre dos cosas para que resalte su conveniencia ó discrepancia. Tal es el siguiente en que Montesquieu pinta las costumbres de

los franceses. «*Sus virtudes no tienen mas realidad que sus riquezas. Los muebles que yo creia eran de oro, no tienen de ese metal mas que la superficie; su verdadera materia es de madera. Así, lo que ellos llaman urbanidad, oculta ligeramente sus defectos bajo el exterior de la virtud.....*»—3.ª La *paradiástole*, ó comparacion para distinguir lo que fácilmente se confunde: como *Ulises no fué prudente, sino astuto*.—4.ª Finalmente, la *etiología*, que es cuando á la paradiástole se añade la razon de la diferencia; v. gr. *No quiero llamarte parco siendo avaro, porque el que es parco usa de lo que le basta; tú, al contrario, por la avaricia, cuanto mas tienes, mas necesitas*.

283. La comparacion que se hace de dos personas ó de dos cosas por sus cualidades, accidentes y demás circunstancias, se llama *paralelo* ó *parangon*. Tal es el siguiente:

Bossuet, despues de su victoria, pasó por el mas sabio y ortodoxo de los obispos; Fenelon, despues de su derrota, por el mas modesto y amable de todos los hombres. Bossuet continuó haciéndose admirar en la Córte; Fenelon en Cambray y en Europa. Ambos tuvieron un ingenio superior; pero el uno tuvo mas de aquella grandeza que nos eleva, de aquella fuerza que nos aterra; y el otro mas de aquella dulzura que nos penetra, y de aquel hechizo que nos atrae.—La Harpe.

284. La ANTÍTESIS ó *contraposicion* consiste en oponer palabras ó frases de un sentido contrario entre sí; como aquello de Ciceron: «*Venció al pudor la lascivia, al temor la osadía, á la razon la locura*». Y como este otro ejemplo tomado 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 harto*».

285. La *antítesis* debe aparecer siempre natural y no buscada con demasiado estudio; pues el contraste que resulta de las palabras y de las frases, nunca dará fuerza ni nobleza á la expresion, si no se usa con toda oportunidad y sin afectacion alguna.

XLIV.

SUMARIO.—286. ¿Cuales son las FIGURAS LÓGICAS?—287. Qué se entiende por SENTENCIA?—288 y 289.—La sentencia ¿cuando recibe el nombre de MÁXIMA, y cuando se llama APOTEGMA?—290. Qué es lo que debe encerrar toda SENTENCIA?—291. Qué es EPIFONEMA.—293, 294 y 295. En qué consisten la DUBITACION, COMUNICACION y CONCESION. 296, 297, 298, 299 y 300. ANTICIPACION, SUJECION, CORRECCION, GRADACION ó CLÍMAX y SUSTENTACION.

286. FIGURAS LÓGICAS. Tales son: la SENTENCIA, EPIFONEMA, DUBITACION, COMUNICACION, CONCESION, ANTICIPACION, SUJECION, CORRECCION, GRADACION, y SUSTENTACION.

287. Se dá el nombre de SENTENCIA á toda reflexion profunda, expresada de un modo suscinto y enérgico; v. gr. *Los hombres prometen segun sus esperanzas, y cumplen segun sus temores.*

288. Cuando una sentencia se presenta bajo la forma de consejo para la direccion de nuestras acciones, toma el nombre de *máxima*; v. gr. «*Si amas la vida, economiza el tiempo, porque de tiempo se compone la vida.*»

289. Los dichos sentenciosos tomados de otros autores, se llaman *apotegmas*; v. gr. *porque,* segun dice Pascal, *la elocuencia es la pintura del pensamiento.*

290. La *sentencia*, como hija de la experiencia ó del raciocinio, debe encerrar una gran verdad moral ó política: así es que requiere dignidad y hasta gravedad en la expresion. Por esta razon, el estilo nimiamente sentencioso lleva consigo cierto aire de pedanteria.

291. EPIFONEMA ó *exclamacion final* es una reflexion viva y profunda que se hace despues de narrada ó probada una cosa. Esta figura viene á ser como un corolario ó deduccion sentenciosa que sacamos de la proposicion antecedente. Ejemplo:

«Cayó Rocinante, y fué rodando su amo una buena pieza por el campo; y queriéndose levantar, jamás pudo. *¡Tal embarazo le cau-*

saba la lanza, adarga, espuelas y celada con el peso de las antiguas armas!

292. Muchas veces la reflexion sentenciosa con que termina un pasaje, está propuesta como una razon ó prueba de lo que se ha dicho; como en el siguiente ejemplo:

Muchos de nuestros mayores, cuando no alcanzaban de la pluma del historiador ó de la trompa de la fama la paga de sus merecimientos, contentábanse de ver premiado su valor en sus semejantes; *que el premio, de la virtud es, no de la persona.*

Es bellísimo el epifonema con que se terminan los siguientes versos de la hermosa oda heróica de Quintana.

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

293. La DUBITACION es una figura que se comete cuando el orador se manifiesta perplejo acerca de lo que debe hacer ó decir.—Ejemplo:

¿Qué debo hacer, Jueces? Si callo, me confirmareis reo; si hablo, me reputareis mentiroso.—CICERON.

294. La COMUNICACION es aquella figura por medio de la cual el orador consulta á sus oyentes, contrarios ó jueces sobre lo que debe deliberar. Ejemplo:

Aquí pido, Jueces, vuestro consejo para que me digais lo que debo hacer: mas el mismo silencio que guardais, me está diciendo, que no será otro vuestro consejo que el que podria darme la necesidad.

CICERON.

¿Qué parece que haria aquel rico avariento, que está en el infierno, si le diesen licencia para volver á este mundo á enmendar sus yerros pasados?—FR. LUIS DE GRANADA.

295. La CONCESION consiste en ceder artificiosamente alguna cosa para lograr mejor lo que se desea. Así Ciceron:

Atribuyo á los griegos las letras, les doy el conocimiento de muchas artes, no les niego la gracia en el hablar, su facundia é ingenio; y finalmente, á mayor abundamiento, si se atribuyen otras cosas, no

contradigo; pero esa nacion nunca respetó la Religion y la fé de los testimonios.

296. La ANTICIPACION ó *prolepsis* consiste en satisfacer de antemano las objeciones que puedan hacerse, refutándolas victoriosamente, y allanando por este medio las dificultades que naturalmente ofrezca el asunto. Ejemplo:

Y no se diga que un gobierno es opresor porque castiga, pues el castigo con sujecion á la ley, es la principal base de toda sociedad.

297. La SUJECION consiste en subordinar á una proposicion generalmente interrogativa, otra proposicion generalmente positiva, que es una respuesta, una explicacion ó consecuencia de la primera. Ejemplo:

¿Qué toca á la muger?—Mecer su cuna.
¿De nada ha de hacer gala?—Sí: de juicio.
¿No ha de tomar noticias?—De sus eras.
¿Jamás ha de leer?—No por oficio.
¿No podrá disputar?—Nunca de véras.
¿No es virtud el valor?—En ellas vicio.
¿Cuales son sus faenas?—Las caseras;
Que no hay manjar que cause mas empacho
Que una muger trasformada en marimacho.

VARGAS PONCE.

Y Ciceron en la oracion *pro Cœlio*:

¿No llamaríamos enemigo de la República al que violase sus leyes? Tú las quebrantaste. ¿Al que menospreciase la autoridad del Senado? Tú la oprimiste. ¿Al que fomentase las sediciones?—Tú las excitaste.

298. La CORRECCION consiste en sustituir una proposicion con otra siguiente, que realza, rebaja, suaviza ó cohonesta la primera. Ejemplo:

Cuando todas estas cosas, ciudadanos: ciudadanos digo, si son dignos de tal título unos hombres que así piensan de su misma pátria.—CICERON.

299. La GRADACION ó *clímax* consiste en expresar una série de ideas ó pensamientos, guardando en su colocacion una progresion ascendente ó descendente.

v. gr. *Todo lo que los conjurados piensan, dicen ó hacen, lo adivina, lo oye y lo vé el cónsul.*—CICERON.

300. La SUSTENTACION ó *suspension* consiste en mantener algun tiempo suspenso el ánimo del oyente ó del lector, cerrando al fin el sentido ó el discurso con algun rasgo inesperado. Tal es el siguiente ejemplo referente á la reina Enriqueta de Inglaterra, fugitiva y desterrada:

En sus últimos años daba humildes gracias á Dios por dos grandes favores: el uno por haberla hecho cristiana: el otro..... señores, qué esperais? ¿Acaso por haber restablecido los negocios del rey su hijo?..... No; por haberla hecho desgraciada.

XLV.

SUMARIO.—301. Cuales son las figuras PATÉTICAS?—302, 303 y 304. En qué consisten la OBTESTACION, el IMPOSIBLE, y la OPTACION?—305. Qué es DEPRECACION?—306. En qué consiste la IMPRECACION.—307. Qué es EXECRACION?—308, 309, 310 y 311. En qué consisten la CONMINACION, la EXCLAMACION, la INTERROGACION y el APÓSTROFE.

301. FIGURAS PATÉTICAS. Tales son: la OBTESTACION, IMPOSIBLE, OPTACION, DEPRECACION, IMPRECACION, EXECRACION, CONMINACION, EXCLAMACION, INTERROGACION, y APÓSTROFE.

302. La OBTESTACION consiste en afirmar ó negar con vehemencia una cosa, poniendo por testigos de la verdad que se sustenta, á Dios, á los hombres y aun á los seres inanimados. Tal es la siguiente de Ciceron *pro Sextio*:

«Tú, pátria; vosotros, penates y pátrios dioses, á todos llamo por testigos de que si yo evité el combate y reservé mi vida, solo fué por la defensa de vuestros tronos y de vuestros templos, y por la salud de la pátria, que siempre preferí á la mia propia».

Sirva tambien de ejemplo esta otra obtestacion de Demóstenes en que quiere justificar su conducta, y alentar á los Atenienses intimidados y abatidos, despues de su derrota en Queronea:

«No, compañeros, no; vosotros no habeis faltado: júrolo por los

manes de estos grandes varones, que combatieron por la misma causa en los llanos de Maraton, en Salamina, y delante de Platea».

303. El IMPOSIBLE, en griego *adínaton*, consiste en asegurar que antes dejará de ser lo que existe, que se verifique ó deje de verificarse alguna cosa; v. gr. ***Primero los peces vivirán en las selvas, que yo lejos de tí, olvidado de tus desgracias.***

Y el siguiente ejemplo del ***Marqués de Santillana.***

Antes el radiante cielo
Tornará manso é inquieto,
É será piadosa Aleto,
É pavoroso Metelo,
Que yó jamás olvidáre
Tu virtud,
Vida mia, y mi salud,
Nin te dejáre.

304. La OPTACION ó *plegária* consiste en demostrar un vehemente deseo por alguna cosa. Así Ciceron *in Lucium Catilinam:*

«Mas qué digo? ¿Se puede creer que jamás te mueva cosa alguna? ¿Que jamás te corrijas? ¿Que procures alejarte de algun modo? ¿Que seas capaz de concebir el loable proyecto de alejarte? ¡Pluguiera á los dioses inmortales inspirarte este pensamiento!

305. La DEPRECACION es una viva súplica apoyada con todo cuanto se juzga capaz de mover á quien se ruega ó implora. Tal es la siguiente de Ciceron ***pro rege Dejo'aro:***

«Empezad, pues, oh César, en nombre de vuestra fidelidad y de vuestra clemencia, empezad librándonos de este termor; no nos hagais sospechar, que os queda aun el menor resentimiento; os lo ruego por esa mano que presentasteis al rey Deyótaro como prenda de vuestra hospitalidad; por esa mano, digo, no menos firme en los combates, que en el cumplimiento de vuestras promesas y palabras».

306. La IMPRECACION consiste en desear nos sobrevenga algun grave mal á nosotros mismos. Tal es la siguiente del afligido Job en medio de su dolor y abatimiento:

«Pereat dies in qua natus sum, et nox in qua dictum est: conceptus est homo»—Perezca el dia en que nací, y la noche en que se dijo: un hombre es concebido».

307. La EXECRACION es un deseo de que sobrevenga algun grave mal á otras personas. Ejemplo.

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

308. La CONMINACION consiste en amenazar á uno con castigos ó males terribles, hechos con el ánimo de inspirar horror y espanto hácia los objetos que excitan nuestra indignacion. Tal es la siguiente tomada de un sermon de Massillon:

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

309. La EXCLAMACION es la expresion viva de los afectos y de las pasiones. Ejemplo:

«¡Oh miserables oidos, que ninguna otra cosa oireis sino gemidos! ¡Oh desventurados ojos, que ninguna otra cosa vereis sino miserias! ¡Oh desventurados cuerpos, que ningun otro refrigerio tendreis sino llamas!—FR. LUIS DE GRANADA.

310. La INTERROGACION es una pregunta dirigida á la consideracion del oyente ó lector, no para que nos responda, sino para expresar una afirmacion con mayor vehemencia. Ejemplo:

«¿Qué inteligencia sondeará las profundidades de este abismo? ¿Qué pensamiento nos representará el PODER *que llama las cosas que no son como si fuesen? ¿Admiraremos bastante á un* DIOS, *que quiere que* LA LUZ SEA Y LA LUZ ES?»

311. La APÓSTROFE ó *invocacion* consiste en torcer el curso de la frase, desviando la palabra del auditorio en general ó de los lectores, para dirigirla á alguno de ellos en particular, á nosotros mismos, á los ausen-

tes, á los seres invisibles, á los objetos inanimados, etc. Tal es el siguiente de un elocuente escritor en elogio de la virtud:

«Manes ilustres de los Fabricios y Camilos! imploro vuestro ejemplo. Decidme, ¿con qué arte dichoso hicísteis á Roma señora del mundo, y por tantos siglos floreciente? Glorioso Cincinato, vuela otra vez triunfante á tus rústicos hogares; seas el modelo de tu pátria, y el terror de sus enemigos; guarda para tí la virtud, y deja el oro á los Samnitas.

DEL ESTILO.

XLVI.

SUMARIO.—312. Qué se entiende por ESTILO?—313. Qué era el ESTILO entre los antiguos griegos y romanos?—314. Distincion entre el ESTILO y el TONO de una composicion literaria.—315.—Qué se entiende por TONO?—316. Cuales son sus cualidades características?—317. Denominaciones que recibe el ESTILO segun sus diferentes caracteres.

312. ESTILO es la manera particular que tiene cada cual de expresar sus ideas y pensamientos por medio del lenguaje. La Académia dice, que es el modo y forma de hablar ó escribir peculiar á cada uno. De aquí resulta, que el estilo viene á ser como la fisonomía del discurso ó del escrito; pues en él se halla reflejado, con rarísimas excepciones, el carácter del escritor. Esto es lo que se propuso dar á entender Buffon cuando dijo: *el estilo es el hombre.*

313. Entre los antiguos griegos y romanos *el estilo* era un punzon que usaban para escribir sobre tablas enceradas. Este punzon ó estilo tenia plano el extremo opuesto, para borrar con él lo que no estaba conforme; y de aquí, aquel precepto de Horacio «*sæpe stylum vertas*» quiere decir *que se vuelva á menudo el estilo*, prescribiendo *que se borre mucho*, para designar con ello, que el buen estilo era el resultado de borrar con frecuencia, esto es, de la contínua lima y correccion. Tal es la

significacion primitiva de la palabra estilo: mas por una traslacion metonímica, ó sea, por una de las especies de la metonímia que hace emplear *la cosa efectuada por el instrumento con que se efectua*, pasó el estilo á designar *la manera de expresar cada cual sus ideas y pensamientos*.

314. Algunos confunden el estilo con el tono de una composicion literária; y conviene distinguir con claridad estos dos accidentes del lenguaje, que no deben confundirse.

315. *Tono*, en su sentido propio, es la elevacion ó depresion de la voz en la pronunciacion de las palabras; ó bien, las diversas inflexiones y modulaciones del sonido que revelan el estado del ánimo. Pero en las composiciones literárias la palabra *tono* se ha trasladado metafóricamente para designar aquel carácter particular que reciben los escritos, á consecuencia del mayor ó menor grado de elevacion del estilo, y de la intencion y situacion moral del que habla.

316. El tono de una composicion literaria no es, por consiguiente, el estilo mismo, sino una modificacion que este recibe. Se dice, pues, que el tono de una obra ó de un escrito es *elevado*, *grave*, *noble*, *majestuoso*, *bajo*, *familiar*, *sério*, *alegre*, *festivo*, *risueño*, *chancero*, *burlesco*, *irónico*, *satírico*, *afirmativo*, *magistral*, *imperativo*, *dogmático*, *profético*, *triste*, *iracundo*, *amenazador*, etc.

317. El estilo recibe várias y muy diversas denominaciones.—Se llama *elevado*, *sublime*, *majestuoso*, *bajo*, *humilde*, *popular*, *gracioso*, *chistoso*, *jocoso*, etc., segun el tono dominante de la obra.—*Poético*, *prosáico*, *oratorio*, *sagrado*, *forense*, *histórico*, *didáctico*, *epistolar*, *épico*, *cómico*, *trágico*, etc., segun el género de composicion de que es propio.—*Ciceroniano*, *demosténico*, *pindá-*

rico, anacreóntico, gongorino, etc., segun los escritores que lo han usado.—*Asiático, lacónico, ático, rodio, oriental, provenzal, afrancesado*, etc., segun los paises en que se ha empleado. Y finalmente, segun las cualidades accidentales que pueden modificar la elocucion, son tantas las denominaciones que el estilo recibe, que seria muy prolijo enumerarlas todas.

Así pues, nos fijaremos solamente en aquellas que determinan los diversos géneros de estilo mas marcados y reconocidos por la crítica.

XLVII.

SUMARIO.—318. Qué es ESTILO CORTADO Y PERIÓDICO?—319. ESTILO CONCISO.—320. Qué es lo que constituye la ABUNDANCIA en el estilo, ó lo que llamamos estilo ABUNDANTE?—321. Ventajas que tienen estos dos géneros de estilo.—322. Qué es estilo ENÉRGICO ó NERVIOSO, y cuando se llama FLOJO, DÉBIL ó LÁNGUIDO.—323. Circunstancias que contribuyen á dar energía al estilo.

318. ESTILO CORTADO Y PERIÓDICO. Se llama *cortado* el estilo en que predominan las cláusulas sueltas y cortas; y es *periódico* cuando la mayor parte de las cláusulas son extensas y periódicas, ó verdaderos periodos. El primero es propio de las descripciones y narraciones rápidas; el segundo, de las amplificaciones y de los asuntos elevados en general. Tanto el uno como el otro deberán, pues, acomodarse á la naturaleza del asunto. Pero como la variedad con la unidad constituyen la belleza, para que esta resalte en todo escrito ó composicion literária, deberán entrelazarse las cláusulas cortas ó sueltas con las periódicas y periodos, coordinándose de tal modo, que formen un conjunto armónico.

319. ESTILO CONCISO Y ABUNDANTE. Es *conciso* el estilo cuando con pocas palabras se expresan muchas ideas. Los pensamientos profundos, las imágines muy

vivas y oportunas, dicen mas de lo que literalmente suenan, y constituyen por consiguiente la *concision* en el estilo. Pero no debe confundirse esta con el *laconismo*: la concision no se opone á la extension material del discurso; el laconismo sí. Se dice de una expresion ó contestacion que es lacónica cuando, además de ser concisa, consta de muy pocas palabras.

320. Las digresiones ó ideas accesorias, las deducciones y transiciones, las descripciones, y en general todo lo que pueda considerarse como medio de adorno y amplificacion en el discurso, constituyen la *abundancia* en el estilo *(copia dicendi)*, ó lo que llamamos *estilo abundante*.

321. Los dos géneros de estilo tienen sus ventajas: el *conciso* causa en el ánimo una impresion mas viva y fuerte, y es por lo tanto el mas útil y apropiado para persuadir y mover: el estilo *abundante* deleita mas el ánimo, y sirve para dar claridad y embellecimiento al discurso. Uno y otro han sido usados por escritores de primera nota. Tucídides y Demóstenes, Salustio y Tácito son modelos de concision en el estilo. Herodoto, Tito-Livio y Ciceron son, por el contrario, abundantes.—La *abundancia* en el estilo no debe confundirse con la *difusion*, que es la amplificacion viciosa y la redundancia ó superfluidad de palabras, ó sea, la estéril abundancia.

322. Estilo enérgico. Llámase estilo *enérgico* ó *nervioso* el que produce en el ánimo una impresion tan viva y eficaz, que parece que los conceptos que encierra, han de quedar grabados para siempre en la memoria. El estilo en que las ideas pasan desapercibidas, no dejando, por consiguiente, impresion alguna en el ánimo, se llama *flojo*, *débil* ó *lánguido*.

323. Una de las circunstancias que mas contribu-

ye á dar nervio y energía al estilo, es la concision: y como esta es un resultado de la brevedad, de aquí el haber confundido muchos el estilo *nervioso* con el *conciso* y *cortado*, que se distinguen entre sí por caracteres bien notables en cada uno de ellos.

XLVIII.

SUMARIO.—324. Cuando se dice que el estilo es VIVO, y cuando se llama VEHEMENTE ó IMPETUOSO?—325. ¿Á qué clase de estilo se dá el nombre de PATÉTICO?—326. ¿Qué es estilo SENCILLO ó LLANO?—327. ¿Cuando se llama CLARO y NATURAL?—328. Estilo PURO, LIMPIO ó CORRECTO, y FLÚIDO.—329. Qué se entiende por estilo ELEGANTE?—330. Cualidades del estilo ELEGANTE: ¿Cuando recibe el nombre de FLORIDO?

324. ESTILO VIVO Y VEHEMENTE. Se dice que el estilo es *vivo*, cuando los afectos y los pensamientos están penetrados de un color suave, que parece darles animacion y movimiento: y se llama *vehemente* ó *impetuoso*, cuando se precipita con ímpetu al reiterado impulso de la pasion, y de la sucesion rápida de las ideas, que se agolpan y hierven en el espíritu, pugnando por desbordarse al exterior. Quintiliano le compara con el torrente que arrebata las piedras y las rocas.

325. ESTILO PATÉTICO. Se dá el nombre de *patético* al estilo en que predomina la mocion de afectos, ya dulces y sosegados, ya enérgicos y fogosos. La suavidad y ternura del estilo, purificadas en la dulce llama de la piedad y de la caridad cristiana, toman el nombre de *uncion*.

326. ESTILO SENCILLO Ó LLANO. Es *sencillo* ó *llano* el estilo que, prescindiendo de los adornos brillantes y movimientos apasionados, solo busca la claridad y pureza en la expresion.—El estilo que excluye completamente de sí todo lo que tenga visos de ornato, faltando además la claridad y pureza en la expresion, se llama *árido*, *áspero* y *pesado*.

327. Estilo claro y natural. Se llama *claro* el estilo, cuando es el resultado de pensamientos, palabras y cláusulas claras, y por consiguiente no puede menos de ser entendido por aquellos á quienes se dirige.—Es *natural* cuando el todo de la diccion es tan fácil y apropiada, que enamora y seduce por su sencillez, en términos que diga cualquiera: *eso lo hubiera yo dicho de la misma manera.*

328. Estilo puro, limpio ó correcto, y flúido. Estilo *puro* es el que sin barbarismos ni solecismos ostenta la mas selecta habla castellana, y la mas severa construccion gramatical.—*Limpio ó correcto* es el estilo que está rigorosamente corregido y castigado, en términos, de que no pueda notarse en él nada que le sobre ni que le falte.—Y finalmente, es *flúido* aquel estilo cuya flexibilidad le permite correr fácilmente, acomodándose á todos los tonos que exija el asunto.

329. Estilo elegante y florido. Se llama *elegante* el estilo que está adornado con todas las galas de la imaginacion, recreando dulcemente el oido con la armoniosa coordinacion de las palabras. En la elegancia del estilo van comprendidas la *gracia* y la *belleza*, la *finura* y *delicadeza* de los pensamientos, imágines y afectos. La siguiente estrofa es un buen ejemplo:

Junto al agua se ponia
Y las ondas aguardaba,
Y en verlas llegar huia;
Pero á veces no podia,
Y el blanco pié se mojaba.

Gil Polo.

330. El estilo *elegante* que, como dice Blair, al paso que instruye, halaga la fantasia, se presenta engalanado con todas las gracias y bellezas de la imaginacion y del lenguaje. Los tropos y las figuras de dic-

cion, las comparaciones y descripciones, son los adornos que mas le distinguen. Cuando estos adornos se emplean con profusion, revistiéndose el estilo con todas las galas de la diccion para regalar el oido y deleitar la imaginacion, recibe entonces el nombre de *florido*, *brillante* y *poético*. Este es un ameno vergel lleno de lozanas flores de fresco colorido, ó como dice Dionisio de Halicarnaso, un tegido de seda de variados y delicados matices. Conviniendo á muy pocos asuntos, es el estilo de que mas se abusa, sin embargo de ser el mas ocasionado á caer en el *phebus* ó falso brillo, por un exceso, ó por falta de gusto.

XLIX.

SUMARIO.—331. Qué es estilo ELEVADO?—332. Estilo SUBLIME.—333. En qué consiste el estilo FAMILIAR?—334. En qué consiste el estilo JOCOSO.—335. ¿Cuando se llama SATÍRICO?—336. Division del estilo, segun Ciceron y Quintiliano: ¿Á qué clase de estilo dieron el nombre de ÁTICO, ASIÁTICO y RÓDIO?—338. Preceptos que deben tenerse presentes para lograr un buen estilo.

331. ESTILO ELEVADO Y SUBLIME. Se llama *elevado* y tambien *majestuoso*, *pomposo* y *magnífico* aquel estilo en que á lo espléndido de las imágines y á la elevacion del pensamiento, corresponde la pompa de la frase, y la rotundidad del periodo.—El estilo en que los adornos de la elocucion sobrepujan á la grandeza del asunto, degenera en *hinchado* ó *afectado*.

332. El estilo *sublime* es un resultado de la magnificencia, energía, vehemencia, de la concision y sencillez misma, adaptadas á la grandiosidad de los afectos, imágines y pensamientos.

333. ESTILO FAMILIAR, JOCOSO, SATÍRICO, Y HUMORÍSTICO.—El estilo *familiar* consiste en la forma que se dá á la expresion, cuando media la confianza con las personas á quienes nos dirigimos. Este es el estilo de las conversaciones y de las cartas entre amigos.

334. El estilo *jocoso* ó *festivo* consiste tambien en la forma que se dá á los pensamientos, forma en la cual se respira la alegria del escritor. Este estilo degenera en *chocarrero*, *bufon*, y *grosero*, cuando empeñándose el escritor en hacer reir á toda costa, no acierta á encerrarse dentro de los límites de la honestidad y del buen gusto.

335. Se llama *satírico* el estilo que empleamos en la censura y burla de los defectos y vicios de los hombres; y es *humorístico* el estilo que nace de la mezcla de lo poético con lo prosáico, de lo tierno y patético con lo mordaz é irónico, de lo terrible y sublime con lo risueño y festivo.

336. Ciceron y Quintiliano dividieron el estilo en tres géneros, que llamaron: estilo *sencillo* ó *ténue*, *medio* ó *templado* y *grave* ó *sublime*. El estilo *medio* ó *templado* se corresponde con el que nosotros llamamos *elegante* y *florido*; y al *grave* ó *sublime* corresponde el *enérgico*, el *vehemente*, y el *patético*.

337. Quintiliano dividió tambien el estilo en *ático*, *asiático* y *ródio*; dando el nombre de *ático* al estilo limpio, correcto y elegante como él de Salustio: *asiático* al abundante y majestuoso como él de Ciceron; y *ródio* al estilo medio entre el *ático* y el *asiático*.

338. Los preceptos que deben tenerse muy presentes para lograr un buen estilo son:

1.° Adquirir ideas claras y distintas del asunto sobre el cual se ha de hablar ó escribir. Para ello medítese bien la materia, estudiando y considerándola bajo todos sus aspectos, á fin de dominarla por completo.

2.° Estar bien familiarizado con el estilo de los clásicos de mejor gusto. La asídua y meditada lectura de

buenos modelos, forma en el principiante un caudal riquísimo, que es imposible procurarse por otros medios.

3.° Ejercitarse en componer con mucha frecuencia. Pues como decia Ciceron «*Stylus optimus discendi magister*»—*la pluma es el mejor maestro para enseñar á componer*. Estos ejercicios ó ensayos producen el mejor resultado; pero en ellos deberá procurarse: 1.° componer muy despacio, porque escribiendo de priesa, nunca se logrará escribir bien; y escribiendo bien, se llegará á escribir de priesa: y 2.° corregir mucho, y limar con esmero los ensayos ó composiciones que se hagan. El principiante no debe poner reparo en borrar mucho, y volver á escribir de nuevo los escritos, antes de darlos al público.

DE LA PRECEPTIVA LITERARIA

ó

ARTE DE COMPOSICION LITERARIA.

Al estudio de la Retórica, ó sea, al tratado de la *elocucion*, debe seguir el de la *Preceptiva literaria* ó *Arte de composicion literaria*, que no pocos confunden con la Retórica, dando á esta una extension que no debe tener (30).

La *Preceptiva literaria* es el arte que nos dá á conocer los varios géneros literarios, ó sea, las formas que cada uno de estos pide para su mas ventajoso uso. Pero aunque el estudio de este arte debe ser objeto de un tratado separado, suele darse á continuacion de la Retórica, formando una 2.ª parte de la misma asignatura.

Nos ocuparemos, pues, de los varios géneros literarios, principiando por la oratoria, y terminando nuestro estudio con la Poética.

L.

SUMARIO.—339. El don de la palabra: ventajas de esta facultad exclusiva del hombre, y esmero con que debemos cultivarla.—340. Cuestiones suscitadas sobre el origen de la palabra.—341. DEL LENGUAJE:—su formacion; primeros elementos del lenguaje, y su perfeccionamiento.—342. Caracteres distintivos del lenguaje antiguo.—343. ¿Qué es lo que resulta de estos caracteres?

339. El don de la palabra es uno de los mas calificados privilegios que Dios concedió al hombre. Si en alguna cosa nos distinguimos del resto de los animales, es, como dice Quintiliano, en este don de inapreciable valor. La palabra, como signo oral convencional para expresar una idea, es el instrumento con que mas nos favorecemos unos á otros: ella es el medio mas poderoso de trasmision de nuestras ideas y pensamientos; y sin esta gran facultad serian muy escasos é ineficaces los conocimientos humanos. Si la palabra es, en efecto, la posesion mas digna de nuestra consideracion y constante anhelo, ¿cuan grande no debe ser nuestro esfuerzo por cultivarla con el mayor esmero?

340. Grandes han sido las cuestiones suscitadas sobre si la palabra debió su orígen á la divinidad, ó fue invencion humana. Sin pararnos á examinar las razones y argumentos aducidos, como pruebas de una y otra opinion, solo diremos por nuestra parte, que siendo al hombre tan natural el uso de la palabra, como á cada una de las aves su canto propio, no podemos desconocer su orígen divino.

341. LENGUAJE. La coleccion de palabras convenidas por cada nacion para formar su lengua propia, constituye el *lenguaje* en general. La formacion de este debió coincidir con la formacion de la sociedad; pues no de otro modo puede concebirse, considerando la necesidad de comunicacion entre los hombres. Pe-

ro el lenguaje hubo de ser necesariamente en su orígen muy rudimentario é imperfecto. Debemos suponer, que en un principio se comunicarian los hombres sus ideas por medio de sonidos inarticulados; y bajo este supuesto, las interjeciones debieron ser los primeros elementos del lenguaje; luego los nombres y los artículos, y por último las palabras que expresan ideas de relacion. De esta manera se iria formando y perfeccionándose el lenguaje que, como las demás facultades concedidas al hombre por su Hacedor, es tan susceptible como estas de educacion y mejora.

342. Los caracteres distintivos del lenguaje antiguo pueden reducirse á los siguientes:

1.° Gran copia de signos naturales propios de la pasion, ó sean, interjeciones.

2.° Abundancia de gestos, acciones y tonos tan variables, que hacian las lenguas canoras y muy expresivas.

3.° Riqueza en tropos y figuras infinitamente mas propias y bellas, que las usadas actualmente. Dichos tropos y figuras eran entonces de absoluta necesidad, tanto por la escasez de términos propios, cuanto por la mayor energía de las pasiones

4.° Finalmente, la sintáxis era muy distinta de la actual, y las partes de la oracion se colocaban por un órden mas animado, y mas propio para halagar la fantasía.

343. Resulta, pues, que el lenguaje antiguo, producto de todos estos elementos, era la expresion mas viva y efectiva del sentimiento y de los afectos del alma, y por lo tanto el mas idóneo para la poesia y la oratoria. Hoy dia la precision y frialdad de una civilizacion donde todo es ficticio, al haber privado al len-

guaje antiguo de sus propios caracteres, es innegable que le han reducido á ser mas á propósito para la razon, ó sea para aquellos escritos en que la imaginacion debe tomar la menor parte.

LI.

SUMARIO.—344. Lengua castellana:—sus cualidades y caracteres distintivos:—su orígen y desarrollo.—345. De la escritura:—invencion de este portentoso descubrimiento.—346. Medios de fijar la palabra para trasmitirla:—pinturas, geroglíficos y símbolos arbitrarios:—letras:—su invencion:—¿por quien fueron trasmitidas á la Grecia? ¿Quien fué el que las completó, y quien el que, habiéndolas ya usado en sus libros, las introdujo en Judea?—Método de escribir en los primeros tiempos.

344. Lengua castellana. La feliz combinacion de vocales y consonantes dulces y sonoras que entran en la composicion de las palabras, hace que la lengua castellana sea tal vez la mas armoniosa de todas las modernas. Nuestra lengua tiene además otros caracteres que la distinguen, haciéndola tan viva y graciosa, como llena de pompa y energía.—Todos aseguran que su primitiva forma fué un latin corrompido y degenerado, al cual se dá vulgarmente el nombre de romance; y que del pulimento y mejoras que recibió este, resultó la lengua castellana. Hugo Blair es, con respecto á este punto, de distinta opinion: dice, que siendo tan distinta la índole de nuestra lengua y de la latina, es una prueba casi irrefagable de la diversidad de su orígen; y asegura con bastante copia de datos, que la lengua castellana es de orígen godo, y que incorporándose con el latin, y despues tambien con el árabe y aun con el vascuence, se formó un idioma mixto que participó de varias fuentes encontradas en su curso. De aquí, dice, que resultó la lengua castellana, la cual desarrollándose poco á poco, llegó á presentar en el reinado de Alfonso el Sábio todos los caracteres de un idioma bien constituido. Desde aquella época encontramos

siempre una misma frase, mas ó menos desembarazada; y solo advertimos alguna que otra alteracion en ciertos vocablos, y el haberse desechado otros con perjuicio tal vez del tesoro de la lengua.

345. Escritura. La escritura, ó sea el medio de fijar la palabra para trasmitirla, es sin duda alguna el descubrimiento mas grande y portentoso que se ha efectuado en la humanidad; pero desgraciadamente, mientras que otros descubrimientos mas insignificantes han enaltecido el nombre de sus inventores, él de aquel maravilloso acontecimiento se ha perdido en la oscuridad de los tiempos.

346. Dos son los medios de fijar la palabra para trasmitirla: el uno por signos de cosas, y el otro por el de la palabra misma. El primero existió en un principio bajo la forma de pinturas, geroglíficos y símbolos arbitrarios. El segundo es el que hoy dia se usa bajo la forma de letras. Estas fueron trasmitidas á la Grecia, en número de diez y seis, por el fenicio Cadmo; y Moyses, que yá las usó en sus libros, fué el que las introdujo en Judea.—Palamédes completó mas adelante en Grecia el número de letras.—En un principio se escribió de derecha á izquierda; despues por el método llamado *Boustrofedon*, esto es, una línea de derecha á izquierda y otra de izquierda á derecha, hasta que por último quedó definitivamente establecido el método de escribir de izquierda á derecha.

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

ORATORIA.

LII.

SUMARIO.—347. Division de las composiciones ú obras literarias en PROSÁICAS y POÉTICAS.—348. ¿Á qué es relativa la division que generalmente se hace de composiciones en PROSA y en VERSO?—¿Es admisible esta division?—349. Composiciones prosáicas:—sus géneros mas principales.—350. De la oratoria:—¿Qué clase de composiciones pertenecen à este género, y cual es el nombre que reciben?—351. El orador:—¿Quien debe merecer el nombre de orador?—Condiciones que debe reunir el orador.

347. Todas las composiciones ú obras literárias (14) se dividen en PROSÁICAS y POÉTICAS. Son *prosáicas* aquellas composiciones que, proponiéndose como fin directo la utilidad, se valen siempre de la verdad científica (37): y *poéticas* se llaman aquellas composiciones que, teniendo por fin directo y principal el agrado y ameno entretenimiento, se valen de la verdad *poética* (38).

348. La division que generalmente se hace de composiciones en *prosa* y en *verso*, solo es relativa á la extructura material del lenguaje ó del sonido, y no forma por consiguiente ningun límite de separacion en el fondo, ni aun en el género de las obras. La *historia ficticia* y la *comedia*, aunque escritas en prosa, son obras poéticas: ejemplos son de ello el Telémaco de Fenelon, los Mártires de Chateaubriant, y un gran número de comedias en prosa de nuestro teatro antiguo y moderno.

349. COMPOSICIONES PROSÁICAS. Cuatro son los géneros mas principales de *composiciones prosáicas:* la ORATORIA, el género DIDÁCTICO, el EPISTOLAR, y la HISTORIA.

350. DE LA ORATORIA. Pertenecen á este género todas aquellas composiciones que, proponiéndose por fin

la realizacion de lo útil y de lo bueno (9), se pronuncian de viva voz ante un auditorio mas ó menos numeroso. Esta clase de composiciones se llaman *discursos oratorios*, distinguiéndose tambien con los nombres de *oraciones* ó *peroraciones*, *arengas*, *alocuciones*, etc.

351. El artífice de estas composiciones, ó sea, el que efectúa con arte un discurso oratorio, se llama *orador*. Mas para que pueda llamarse verdaderamente tal, para merecer con justo título el nombre de orador, no basta *ser un hombre completamente instruido;* es de imprescindible necesidad *ser hombre de bien*. El orador debe reunir, á sus grandes condiciones científicas, las mas relevantes prendas morales, la virtud mas acrisolada; debe ser, en fin, un hombre altamente distinguido y respetable por su virtud y por su ciencia.

LIII.

SUMARIO.—352. ¿Cómo definió Caton al orador?—¿es admisible esta definicion?—Opinion de Quintiliano.—353.—Oficios del orador y objeto que se propone en sus discursos:—¿cómo logrará el orador la persuasion?—cualidades inseparables del orador.—354. ¿Porqué debe ser tan grande el caudal de conocimientos que debe tener el orador?—355. Opinion de Ciceron respecto al orador, y circunstancias que le son necesarias.—356. Estudios en que el orador debe estar muy versado.—357. Facultad que debe tener muy arraigada el orador:—MNEMOTÉCNIA: ¿en qué estriba todo este arte de los antiguos?

352. Caton definió al orador «*vir bonus dicendi peritus*»—*un hombre de bien, instruido en el modo de decir;* y Quintiliano sostuvo con grande empeño esta definicion, que admitimos en todas sus partes.

353. Siendo, en efecto, los oficios del orador *instruir*, *mover* y *deleitar*, y proponiéndose por objeto la *persuasion*, nunca logrará esta de un modo completo, por mas sábio que sea, no siendo lo que llamar se puede un hombre de bien en toda la extension de esta palabra. El auditorio oye con indiferencia las mejores razones de un orador, que carece de todas aquellas vir-

tudes que trata de inculcar en el ánimo. Es, pues, de absoluta é imprescindible necesidad, que todo aquel que esté consagrado al desempeño de una mision tan delicada, sea un dechado de virtud, teniendo en sí mismo todas las buenas prendas morales, que tanto realce dan á la autoridad de la palabra, esparciendo al propio tiempo en el discurso un encanto irresistible. La honradez, la caridad, la benevolencia, la dignidad, la modestia, etc., etc., son todas ellas cualidades inseparables del orador.

354. Mas si el orador ha de *instruir* ó *enseñar*, lo cual es por necesidad, *deleitar* por la suavidad, y *mover* el ánimo de los oyentes para alcanzar la victoria, ó conseguir el objeto que debe proponerse en su discurso, ¿cuán grande no ha de ser el caudal de conocimientos que debe tener en los diferentes ramos del saber humano?

355. El perfecto orador, en concepto de Ciceron, ha de reunir á las cualidades del filósofo las del poeta, y las de los grandes actores. Le es necesario un gran talento oratorio, un conocimiento profúndo del corazon humano, de su propio idioma y del espíritu del siglo: un gusto muy exquisito para presentar sus ideas bajo el aspecto mas agradable, y que mas viva impresion hagan en el ánimo del oyente: una delicadeza muy refinada para distinguir las situaciones que deben tratarse con alguna extension, y las que solo debe manifestar para hacerlas sensibles en cierto modo; y en fin, todo el arte que se requiere para hermanar la variedad con la unidad, con el órden y con la claridad, que constituyen toda la belleza de un discurso.

356. Debe además estar muy versado en la historia, así en la sagrada como en la profana, en el estu-

dio del derecho, y sobre todo en los diferentes ramos que comprende la Literatura. La Gramática, la Retórica y la Lógica deben formar la base de todos sus conocimientos.

357. El orador ha de tener tambien una feliz memoria (28), fácil y muy pronta, para recordar con toda exactitud las cosas y el órden con que las dispuso en el momento de la premeditacion, así como las transiciones y los diversos matices que conviene dar al estilo. La memoria es un auxiliar muy necesario y poderoso de las demás facultades, y la que mas apoyo puede encontrar en los medios artificiales.—Los antiguos hicieron un gran estudio del arte de ayudar la memoria, que llamaron MNEMOTÉCNIA. Todo este arte estriba en asociar las ideas de las cosas, que recordamos con dificultad, con las ideas de cosas sensibles y muy familiares; en unir mentalmente el órden ideal con el órden material: el plan de un discurso, por ejemplo, con la planta de un edificio.

LIV.

SUMARIO.—358. Del discurso oratorio:—operaciones que es necesario practicar para realizarlo, y division de la oratoria segun los antiguos.—359. ¿En qué consiste la INVENCION ORATORIA?—360. ¿Qué es persuadir?—361. Medios de persuadir.—362. ¿Qué son pruebas, y bajo qué nombres se distinguen?—363. Qué son costumbres oratorias?—364. Pasiones en la oratoria.—365. ¿Qué es lo que se llama PATÉTICO en un discurso?

358. DEL DISCURSO ORATORIO. Para realizar un discurso oratorio es necesario practicar las operaciones siguientes: *pensar lo que se ha de decir, ordenarlo de la manera mas conveniente, expresarlo, y pronunciarlo.* De aquí la division de la oratoria, segun los antiguos, en cuatro partes ó tratados, que denominaron: *invencion, disposicion, elocucion* y *pronunciacion.*

359. La *invencion oratoria* consiste en hallar los medios de que el orador debe valerse para persuadir.

360. *Persuadir* es poner en accion á la voluntad, para que crea una cosa, y se decida á obrar conforme á ella. Para persuadir á otro es necesario convencerle antes con razones; de manera que la persuasion supone la conviccion: y como esta se dirige al entendimiento, y cae bajo el dominio de la Lógica, de aquí la necesidad de que el orador estudie de un modo profundo aquel ramo de la filosofia.

361. Los medios de persuadir pueden reducirse á los tres siguientes: *pruebas* para convencer al entendimiento, *costumbres oratorias*, y *pasiones* para mover la sensibilidad.

362. *Pruebas* son una série de razones con que se establece una verdad, ó se confirma un hecho. Las *pruebas* pueden ser *verdaderas*, *probables*, *sofísticas* y *falsas*, cuya distincion pertenece á la Lógica.

Pueden para este caso consultarse con preferencia: *El arte de pensar* por Port—Royal. III. part., cap. 14; y *La filosofia del espíritu humano* por Dugalt—Stewart.

363. Llámanse *costumbres oratorias* las buenas dotes que debe poseer el orador para conciliarse la estimacion, y la confianza de sus oyentes. Las costumbres oratorias forman la parte moral del orador, cuyas prendas deben estar á la altura de una reputacion intachable (351, 352 y 353).

364. *Pasiones*, en la oratoria, son las vivas emociones de amor ú ódio, de admiracion, entusiasmo ó indignacion, que inspiran al orador el asunto de que se ocupa.

365. Finalmente, se llama *patético* cualquier pasaje del discurso que mueva fuertemente los corazones, produciendo el enternecimiento del auditorio.

LV.

SUMARIO.—366. ¿Qué es DISPOSICION ORATORIA?—367. Partes de que consta un discurso completo: ¿son todas ellas esenciales en un discurso?—368. ¿Cuales son las únicas partes necesarias en todos los discursos?-370. EXORDIO: su objeto y fin.-371. Importancia que debe tener el exordio en el fondo, y correccion en la forma.—372. Diferentes formas de que es susceptible el exordio, y nombres que, segun estas, recibe.—373. ¿Qué es exordio EX ABRUPTO, y en qué casos deberá emplearse?—374. Qué es exordio POMPOSO?—375. ¿Qué es exordio de INSINUACION?—376. ¿Qué es exordio de PRINCIPIO 377. Principales condiciones que debe reunir un buen exordio.

366. La *disposicion oratoria* consiste en colocar en el órden mas conveniente los medios de persuadir suministrados por la invencion.

367. Un discurso completo consta de diferentes partes. Las admitidas generalmente por los retóricos, son: EXORDIO, PROPOSICION, DIVISION, NARRACION, CONFIRMACION, REFUTACION, y CONCLUSION. Pero no todas estas partes son esenciales en un discurso. La *narracion* y la *refutacion* son inútiles en los discursos en que no hay nada que narrar ni refutar: en algunos está demás la *division;* y hay otros en que puede prescindirse del *exordio* y de la *conclusion*

368. Resulta, pues, que el *exordio*, la *division*, la *narracion*, la *refutacion*, y la *conclusion*, no son partes absolutamente indispensables del discurso oratorio; y que las únicas necesarias son la *proposicion* y la *confirmacion*.

369. Mas como quiera que todas las partes enumeradas pueden tener cabida en los discursos, las examinaremos suscintamente por su órden.

370. EXORDIO: es el preámbulo ó introduccion del discurso: su objeto es disponer el ánimo de los oyentes, de suerte que reciban favorablemente lo que se les vá á decir. Para que el orador pueda lograr este objeto, es necesario que consiga captarse desde luego la atencion, docilidad y benevolencia del auditorio, ó como

decian los antiguos, hacer á los oyentes atentos, benévolos y dóciles.

371. Siendo el exordio la primera parte del discurso, conviene que tenga grande importancia en el fondo, y la mayor correccion en la forma. Al principiar el discurso, hallándose los oyentes sosegados y sobre sí, se notan los menores defectos; y cuando se causa desde luego una mala impresion, ya no será tan fácil al orador borrarla en lo sucesivo. Debe, pues, procurar que el exordio esté trabajado con el mayor esmero, poniendo para ello todo el cuidado y atencion que exige un asunto tan importante.

372. El exordio es susceptible de cuatro formas distintas, que constituyen sus cuatro especies, á saber: *ex abrupto*, *pomposo*, *de insinuacion* y *de principio*.

373. Llámase *ex abrupto*, y tambien *impetuoso* ó *vehemente*, aquella forma que recibe el exordio, cuando excitado el orador por fuertes pasiones, empieza á hablar lleno de fuego y energía. Modelo de esta forma de exordio es el de la oracion de Ciceron contra Catilina: *¿Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? ¿Quamdiu nos etiam* etc.—Esta forma de exordio solo deberá emplearse en aquellos casos en que al orador le consta, que el auditorio, ó es muy suyo, ó está muy á favor del asunto de que se ocupa.

374. El *exordio pomposo* es aquel cuya forma se presenta con cierto carácter de elevacion y dignidad. Tal es el de la oracion fúnebre á la muerte de la reina de Inglaterra por *Bossuet*.

375. Se llama *exordio de insinuacion* aquel en que sabiendo el orador que tiene contra sí, ó contra el asunto que se propone, á los que le escuchan, se vale de ciertos rodeos presentados con todo artificio, á fin de

apoderarse del ánimo de aquellos á quienes dirige la palabra. Modelo muy acabado de esta forma muy ingeniosa de principiar un discurso, nos lo suministra Ciceron en su *Ley agraria*, y Demóstenes en su oracion *por la Corona*.

376. Por último, se llama *exordio de principio* aquel en que el orador empieza á hablar sencilla y directamente, sacando sus primeros pensamientos del fondo y de las circunstancias del asunto.

377. Las principales condiciones que debe reunir un buen exordio, son:—1.ª Que nazca del asunto mismo de que se vá á tratar.—2.ª Que se maneje de una manera tranquila y sosegada, pero sin que adolezca de frialdad y falta de animacion.—3.ª Que se presente de la manera mas modesta, pero digna y decorosa.—4.ª Finalmente, que sea proporcionado en duracion y en género.

LVI.

SUMARIO.—378. ¿Qué es PROPOSICION ORATORIA?—379. ¿Cómo debe presentarse esta parte del discurso?—380. Cuando se llama SIMPLE la proposicion oratoria, y cuando es COMPUESTA?—381. Qué es DIVISION ORATORIA.—382. En qué clase de discursos tiene lugar esta parte?—383. Preceptos que deben tenerse presentes en la division oratoria.—384. Qué es NARRACION ORATORIA?—385. ¿Es esencial en todos los discursos?—386. Qué es lo que la NARRACION ORATORIA exige en los discursos en que sea necesaria?

378. PROPOSICION: es la parte del discurso oratorio en que se enuncia de una manera clara, precisa y completa el asunto de que se vá á tratar.

379. Esta parte del discurso debe presentarse de una manera breve y sencilla; pues en ninguna otra parte perjudica tanto miembro alguno que pueda oscurecer la claridad, que tan necesaria es en la exposicion de un asunto cualquiera.

380. La proposicion oratoria es *simple* cuando encierra un solo punto; v. gr. *La religion es nuestro mayor*

consuelo en las adversidades: y *compuesta* cuando abraza dos ó mas puntos; como la siguiente *pro Archia: Y ya que me dais esta licencia, probaré sin duda alguna, que no solo no debe excluirse del número de los ciudadanos á este Aulo Licinio, siendo uno de ellos: sino que, aun cuando no lo fuera, deberia ser admitido en él.*—CICERON.

381. DIVISION: es la enunciacion formal de los varios puntos que comprende la proposicion, tratándose de ellos separadamente, y siguiendo el orador el mismo órden con qué los enunció.

382. La division solo tiene lugar en el discurso oratorio, cuando la proposicion es compuesta, ó cuando, siendo simple, debe ser probada de distintos modos. Fuera de estos dos casos la division es innecesaria.

383. En esta parte deberá procurarse:—1.° Que la division reuna las mismas cualidades que la proposicion, esto es, que sea *clara, breve, sencilla, precisa* y *completa.*—2.° Que sea *una*, es decir, que se refiera á un solo objeto, considerándolo bajo un solo punto de vista. 3.° Y finalmente, que sea *distinta*, ó que ningun miembro de la division esté comprendido en otro, guardándose en cada uno de ellos una gradacion constante.

384. NARRACION: es toda relacion de hechos verdaderos ó fabulosos; pero en la oratoria la *narracion* es aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia de la causa, y para la consecucion del fin que el orador se propone.

385. Quintiliano dió á esta parte una extension notable, considerándola de grande importancia. Sin embargo, la *narracion* no es esencial en todos los discursos, puesto que no siempre hay necesidad de narrar hechos.

386. En los discursos en que la narracion sea necesa-

ria, deberá tener todo el lleno de *claridad*, *brevedad*, *sencillez* y *precision* que hemos dicho se requiere en la proposicion y division del discurso. Exige además, que sea *probable*, *distinta* y *suave*; entendiéndose aquí por *probabilidad* la circunstancia de que en la exposicion de los hechos no haya nada que se contradiga entre sí: por *distincion* la circunstancia de que las fechas, los lugares, y todos los hechos en general no se confundan unos con otros: y por *suavidad* el que la narracion sea presentada con todo el lleno de belleza que le es propia, y que en esta parte consiste en la llamada *pintura narrativa*, esto es, que todo se presente con tal grado de animacion, que aparezca como si presente estuviera ante la vista del concurso.

LVII.

SUMARIO.—387. Qué es CONFIRMACION ORATORIA?—388. Importancia de esta parte en el discurso.—389. Cuantos y cuales son los fines con que se aducen las pruebas en la confirmacion?—390. Reglas mas principales respecto á la eleccion y órden con que deben presentarse las pruebas.—391. Qué es REFUTACION?—392. ¿Cómo deberá refutar el orador las razones del contrario:—medios de refutacion.—393. Qué es lo que debe hacerse cuando los argumentos del contrario encierran razones positivas y muy poderosas?—394. Cómo se emplearán bien los medios de refutar?—395. Qué son sofismas, y de qué provienen estos falsos argumentos.—396. En qué discursos es innecesaria la refutacion?

387. CONFIRMACION: es la parte del discurso en que se prueba la verdad de la proposicion.

388. La confirmacion es la parte mas importante del discurso oratorio, por cuanto en ella estriba el logro del fin que el orador se propone. En esta parte es en donde hay que aducir todas las pruebas, y cuantos recursos sean necesarios para demostrar de la manera mas concluyente la verdad que se ha sentado en la proposicion.

389. Dos son los fines con qué se aducen las pruebas en la confirmacion: el uno que es la base funda-

tal de la persuacion para probar la verdad, la bondad, etc. del asunto de que se trata; y el otro que consiste en una verdadera amplificacion para demostrar la conveniencia, utilidad y necesidad de aquella.

390. Las reglas mas principales respecto á la eleccion y órden con qué deben presentarse las pruebas, son:—1.ª Que solo se haga uso de aquellas que estén al alcance del auditorio, procurando sean lo mas sólidas y concluyentes, y que tengan el mayor grado de fuerza posible.—2.ª Que no se mezclen entre sí las pruebas que sean de distinta naturaleza.—3.ª Que no se insista demasiado sobre una misma prueba.—4.ª Que se dé á las pruebas cierto carácter de novedad, evitando con el mayor esmero el menor descuido ó desaliño.—5.ª Que se dé la preferencia á las propias y peculiares del asunto sobre las generales de la materia.—6.ª Finalmente, cuando las pruebas son todas de igual solidez y fuerza, es indiferente su órden de colocacion; pero no siendo así, se colocarán en un órden gradual, principiando por las mas débiles, y concluyendo por las de mayor fuerza demostrativa.

391. Refutacion: es la parte del discurso en que el orador destruye los argumentos de su adversario.

392. Refutar es, en general, destruir con razones mas poderosas los argumentos opuestos á la cuestion que se defiende: para ello es preciso demostrar que dichos argumentos están apoyados en falsos principios, ó que de principios verdaderos se han deducido consecuencias falsas ó exageradas, etc. Son excelentes medios de refutacion: hacer resaltar las contradicciones en que hubiese incurrido el contrario; deducir de sus principios consecuencias favorables á nuestra causa; redargüirle con sus propias razones, lo cual se llama *retor-*

cer ó convertir el argumento—retorquere argumentum; etc.

393. Cuando los argumentos del contrario encierran razones positivas y muy sólidas, se hace caso omiso de ellos, ó se tratan de paso y con cierto desden como si no hubiesen llamado la atencion, ó bien se debilitan por medios indirectos, ya reforzando nuestros propios argumentos, ya concitando los afectos, ya valiéndonos de la ironía ó de algun chiste decoroso, que distraiga al auditorio, y desconcierte al contrario: pero siempre que haya necesidad de emplear estos medios, deberá hacerse de la manera mas conveniente y digna, sin ofender en lo mas mínimo la moral y las buenas costumbres, que deben resplandecer siempre en toda clase de discurso.

394. Para emplear bien los medios de refutar, no hay mas reglas que las que nos suministra la sana lógica, en donde se aprenden las verdaderas leyes del razonamiento, y los medios de destruir los sofismas (362).

395. Llámanse *sofismas* aquellos razonamientos falsos que se presentan con cierta apariencia de verdad. Todos los sofismas provienen casi siempre, ó de un error de juicio, ó de un vicio de razonamientos; pero las mas de las veces son hijos de la pasion, de las preocupaciones, y hasta de la mala fé.

396. Por último, en los discursos en que no haya nada que refutar, la refutacion es innecesaria; pero en aquellos en que esta parte sea precisa, deberá colocarse, bien sea antes ó despues de la confirmacion, ó bien formando cuerpo con esta.

LVIII.

SUMARIO.—397. Qué es CONCLUSION?—398. Cómo puede verificarse la conclusion.—399. Qué es lo que el orador debe emplear en esta última parte del discurso?—400. Principales reglas que deberán tenerse presentes para efectuar una buena conclusion—401. PRONUNCIACION ORATORIA: su importancia.—402. Partes que comprende.—403. Reglas relativas á la VOZ.—404. Qué es lo que hay que tomar en cuenta respecto á la ACCION?

397. CONCLUSION: es la última parte del discurso: su objeto es asegurar, cuanto mas se pueda, el buen éxito de aquel, ya reforzando las impresiones causadas, ya presentando el asunto bajo el punto de vista mas favorable.

398. La conclusion puede verificarse, ó recapitulando los hechos, en cuyo caso se llama EPÍLOGO ó *recapitulacion*, ó bien moviendo los afectos, y entonces toma el nombre de PERORACION. Puede así mismo efectuarse de una manera *mixta* ó reuniendo las dos formas anteriores, es decir, recapitulando y moviendo los afectos.

399. En esta última parte del discurso es donde el orador debe hacer el mayor esfuerzo, empleando toda la fuerza de su elocuencia, y poniendo de manifiesto todos los tesoros de su ingenio, á fin de dejar el ánimo completamente satisfecho; pues que las últimas impresiones son las que mas grabadas quedan siempre en el alma de los oyentes. La conclusion de un discurso, bien sea por recapitulacion ó por peroracion, no debe ser una repeticion breve y fria de lo que se ha dicho: si no realzase el asunto, si no lo presentase de un modo interesante, tal vez fuera mejor omitirla.

400. Las principales reglas que deberán tenerse presentes para efectuar una buena conclusion, son:—1.ª Que sea *breve*, quiere decir, que no vaya á hacerse á título de recapitulacion un nuevo discurso, sino que se reduzca solamente á aquellas cosas mas principales

y precisas.—2.ª Que sea *concreta*, esto es, que se presente bajo un solo golpe de vista y como de relieve de todo el discurso.—3.ª Que sea *innovada*, entendiendo por esta palabra, el que se varie el modo de presentar los pensamientos, y esto bajo la forma de mas peso y vehemencia posible.—4.ª Que promueva aquellos afectos que movieran al mismo orador, si estuviera en el lugar del auditorio.—5.ª Póngase lo último aquello en que estribe toda la fuerza de la causa, y mas convenga que quede en el ánimo de los que escuchan.—6.ª Y finalmente, conclúyase el discurso donde el mismo asunto lo pida de suyo.

401. Pronunciacion oratoria. De tan grande importancia es la pronunciacion oratoria, que de ella depende las mas veces el buen éxito de un discurso. En efecto, una buena pronunciacion basta para dar apariencias de bueno á un discurso mediano ó malo, al paso que el discurso mas sublime pareceria detestable en labios de un orador balbuciente ó desairado. Sabidos son los medios que, para adquirir una buena pronunciacion, empleó Demóstenes, quien preguntado varias veces, qué era lo que creia mas principal en un discurso, contestó siempre que la pronunciacion.

402. Este tratado comprende dos partes: *voz* y *accion*.

403. Respecto á la voz debe procurarse:—1.º Que no sea mayor ni menor que la que exige el auditorio, es decir, que sea proporcionada al ámbito del concurso.—2.º Que se suavice de suerte que venga á ser lo mas dulce posible, disminuyendo la aspereza de las consonantes: empero debe variarse segun lo pidan la pasion y el estado del discurso.—3.º Que se articulen bien las palabras, distinguiéndolas unas de otras, é igualmente

las sílabas y letras que las constituyen.- 4.ª Por último, póngase un gran cuidado en marcar debidamente las pausas mayores ó menores de las cláusulas y de sus miembros, deteniéndose lo necesario, á fin de que no se atropelle el que habla, y lo confunda todo.—Quintiliano pide que la pronunciacion sea expedita, mas no precipitada; moderada, mas no lenta ó consona.-La pronunciacion mas conveniente, segun Ciceron, es aquella que tiene mas proporcion con las cosas de que nos ocupamos.

404. Respecto á la accion hay que tomar en cuenta lo relativo al *gesto* y á los *ademanes*.—En cuanto al *gesto* deberá procurarse que esté conforme y en armonía con las palabras, de suerte que no las desmienta, y que se evite la violencia y descomposicion en los movimientos de la boca, nariz, ojos, etc.—Respecto á los *ademanes* solo hay que advertir, que la posicion del cuerpo sea la mas natural, y que los movimientos de brazos, manos y cabeza se efectuen con toda soltura, dignidad y gracia. Finalmente, téngase en cuenta, que en la accion, como en la voz, deben hermanarse siempre la naturaleza y el arte.

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE ORATORIA.

ORATORIA SAGRADA.

LIX.

SUMARO.—405. De qué provienen los diversos géneros de oratoria?—406. Division de la oratoria, segun los modernos preceptistas.—407. ORATORIA SAGRADA: ¿qué clase de discursos pertenecen á este género, y cual es su objeto?—408. Nombre que toman los discursos sagrados, y su distincion segun el objeto particular que se proponen.—409. Á qué deberá acomodarse todo discurso sagrado?—410. Debe el orador sagrado enseñar y probar desde el púlpito las verdades de nuestra religion?—¿cual es su verdadera mision?—411. ¿Cuales son las circunstancias que no deben faltar nunca en los sermones?

405. Siendo el discurso oratorio aplicable á tan diversos asuntos, y cambiando de carácter segun las circunstancias del auditorio, las del tiempo, lugar, etc., resultan de aquí los diversos géneros de oratoria, que no son mas que la recta aplicacion de las reglas generales á determinados casos particulares.

406. Los modernos preceptistas han dividido la oratoria, segun sus géneros mas principales, en SAGRADA, FORENSE, POLÍTICA y ACADÉMICA.

407. ORATORIA SAGRADA. Pertenecen á este género todos los discursos que se pronuncian desde el púlpito sobre asuntos de religion ó de moral. Su objeto es guiar al hombre por el recto sendero de la virtud, inculcando en su ánimo las sacrosantas verdades de la fé y de la religion.

408. Los dicursos sagrados, que se predican con el citado objeto, toman el nombre de *sermones*; los cuales se llaman *dogmáticos* cuando se explican los misterios de nuestra sacrosanta religion: *morales* cuando se excita á la práctica de la virtud: *panegíricos* cuando se hace el elogio de algun santo: *pláticas doctrinales* cuando se explica el evangelio ó la epístola del dia: y *oracio-*

nes fúnebres cuando se elogia la vida de algun príncipe ó personaje ilustre que ha dejado de existir.

409. Todo discurso sagrado debe acomodarse siempre á la generalidad de las personas que concurren á oirlo. En su consecuencia deberá ser lo mas claro posible, á fin de que todos puedan entender con facilidad la palabra del orador cristiano, que habla á un pueblo de creyentes compuesto de toda clase de personas mas ó menos ilustradas. El empeñarse en largas y profundas disertaciones metafísicas, difíciles de comprender, es altamente censurable; pues con ello, muy lejos de cumplir el orador su sagrado ministerio, no consigue mas que cansar á los fieles que á escucharle acudieron.

410. Tampoco deberá empeñarse el orador cristiano en enseñar y probar desde el púlpito verdades que nadie niega ni le contradice; porque las que constituyen el fondo de la oratoria sagrada son verdades asequibles á todas las inteligencias, y mas bien prácticas que especulativas. La elevada mision del predicador le exige otra cosa muy distinta, cual es *persuadir á su auditorio*, esto es, *mover el ánimo de los oyentes y lograr por este medio que practiquen lo que ya saben.* Fortalecer las creencias, comunicar vigor al sentimiento religioso y moral, encender el amor de Dios y del prójimo, hacer que la religion descienda á las obras y que presida en todos los actos de la vida, finalmente que la fé no sea una fé estéril y muerta: tal es en resúmen todo el ministerio de la predicacion, y el fin á que debe aspirar siempre el orador cristiano.

411. La *sencillez apostólica* es otra de las circunstancias mas recomendables, que no debe faltar nunca en los sermones, así como la *gravedad* que tanto exige la

dignidad del asunto, la del lugar y la de la persona del orador. Tampoco deberá faltar la *cultura* y la *elegancia* en el estilo; pero sin afectacion, sin ostentacion de ninguna especie, pues seria altamente reprensible en el orador cristiano la menor sombra de arrogancia ó de mundana vanagloria.

LX.

SUMARIO.—412. Preceptos que deberán observarse en todo discurso sagrado. 413. Observaciones acerca de las partes constitutivas de un sermon.

412. Respecto á los preceptos que deberán observarse en todo discurso sagrado, para que se consiga el objeto y fin á que se dirige,

El 1.º y mas principal estriba en lo que se llaman *costumbres tácitas* ó antecedentes en la conducta del orador, y que aquí se reducen á todo cuanto constituir pueda su fama de virtud y hasta de santidad. Creemos innecesario detenernos en probar cuanta debe ser la virtud de aquel, cuya mision es inculcarla en el ánimo de los demás.

2.º Que el plan del sermon tenga la completa unidad, meditándose con el mayor detenimiento y sin violentar el texto.

3.º Que se evite con todo empeño la verbosidad, reduciéndose en su consecuencia los sermones á la extension que exija tan solo la persuasion, la cual jamás debe prolongarse mucho.

4.º Que las citas aducidas, como pruebas, sean pocas y muy oportunas.

5.º Que el estilo sea lo mas llano posible, pero sin que degenere en demasiado familiar, que desecha siempre la gravedad del púlpito. Evítese tambien la aridez y desaliño, así como la vana pompa y ornato en el decir.

6.° Que la materia sea peculiar y muy precisa, lo cual equivale á hacer *característicos* los sermones, esto es, á circunscribirlos ó individualizarlos. Si el asunto de un sermon es demasiado vago y general, nunca logrará el orador dar interes á su composicion.

7.° Que se procure con el mayor esmero la *uncion evangélica*, que es aquel modo de predicar afectuoso y persuasivo que penetra en el alma de una manera dulce y suave.

413. En cuanto á las partes constitutivas de un sermon, deberá observarse:—1.° Que el *exordio* sea breve y circunscrito, no expléndido ni vago, sino sencillamente tomado del texto ó de la historia sagrada. Hallándose logrados los fines de esta parte del discurso, puesto que el auditorio está naturalmente dócil, atento y benévolo, es muy difícil su buena formacion en este género, en el que rigorosamente hablando es innecesario.—2.° La *proposicion* deberá ser precisa, expresando terminantemente y por entero la materia y el giro que se la vá á dar.—3.° Respecto á la *division* solo deberá hacerse cuando lo exija la materia ó asunto de que se trata, y en este caso se procurará que sea lo mas clara que ser pueda, no pasando de dos ó lo mas tres el número de partes.—4.° La *narracion* clara, breve y circunstanciada, explanando el asunto y explicando el texto con ilustracion, propiedad y distincion.—5.° La *confirmacion* deberá hacerse por amplificacion del modo mas persuasivo, poniendo en ella el mayor esmero, puesto que en todo rigor es la parte que verdaderamente constituye un sermon. La *refutacion* no tiene lugar en esta clase de discursos, porque nadie niega ó disputa al orador la doctrina, los principios y los hechos que establece.—6.° Finalmente, la *conclusion* será por *pero-*

racion con apóstrofe ó prosopopeya en los sermones morales, y por *epílogo* en las pláticas doctrinales.

LXI.

SUMARIO.—414. Orígen de la oratoria sagrada:—oradores que mas brillaron en este género.—415. ¿Entre los españoles, cuales son los oradores sagrados que deben citarse como muy notables?—446. Modelos de oradores sagrados entre los franceses.—417. Conocimientos que debe reunir el orador sagrado.

414. La oratoria sagrada nació con las predicaciones de los Apóstoles, cuyos discursos, llenos del Espíritu de Dios, hicieron un efecto maravilloso en todo el mundo. Despues de los Apóstoles, brillaron en este género San Bernabé y San Clemente, papa, en el primer siglo de la Iglesia; y en los siglos siguientes, San Ignacio, obispo de Antioquia, y los apologistas San Justino, San Clemente de Alejandria, Orígenes, Tertuliano y Lactancio, los cuales abrieron la senda á los oradores del siglo IV.—Este fué el siglo de oro de la oratoria sagrada. Brillaron en él como grandes y muy famosos oradores los griegos Atanasio, Gregorio Nacianceno y Gregorio de Niza, San Basilio y San Juan Crisóstomo *(boca de oro)*. Entre los latinos se distinguieron San Hilario, San Ambrosio, San Gerónimo y San Agustin.—En el siglo XI floreció San Bernardo, que fue el digno precursor de San Francisco de Sáles, de San Vicente de Paul, y de los ilustres predicadores franceses del siglo XVII, los cuales renovaron las antiguas glorias de la oratoria sagrada.

415. Entre los españoles merecen citarse como muy notables predicadores, dignos de la gran fama que alcanzaron, á Fr. Luis de Granada, á los PP. Juan de Ávila, y Juan Marquez, Malon de Chaide, Fr. Diego Estella y otros admirables oradores sagrados que son la honra del púlpito en nuestra nacion.—Merecen es-

tudiarse además, para la buena práctica en el púlpito, los escritos del doctor estático San Juan de la Cruz, de Santa Teresa de Jesus, de Fr. Luis de Leon, y de otros insignes escritores ascéticos de nuestro pais.

416. Entre los franceses son modelos acabados en este género, y deben ser consultados por todo el que quiera sobresalir en el púlpito, Bossuet y Fenelon, Massillon y Bordaloue, Flechier, Lacordaire, y otros muchos de muy bien merecida fama y reputacion sin igual en nuestros dias.

417. El orador sagrado, despues de la virtud que, segun ya hemos observado, ha de resplandecer en él en su mas alto grado, debe ser un profundo teólogo y un gran moralista, conocer á fondo la Escritura sagrada y la historia profana, estar bien instruido en la legislacion y disciplina de la Iglesia, y muy versado en la lectura de los Santos Padres, en la de los modelos de oratoria que dejamos citados en los párrafos anteriores, y aun en la de los clásicos profanos del mejor gusto para el buen manejo del lenguaje.

El que deseáre ampliar mas sus conocimientos en esta materia, deberá consultar con toda preferencia el excelente tratado sobre la Elocuencia Sagrada, debido á la elegante pluma de nuestro dignísimo director D. Manuel Muñoz y Garnica.

DE LA ORATORIA FORENSE Ó JUDICIAL.

LXII.

SUMARIO.—418. Discursos que pertenecen al género forense.—419. ¿Cuantos y cuales son los asuntos de que se ocupa el orador forense en sus discursos?—420. Objeto de la oratoria forense.—421. Cuantas y cuales son las clases de cuestiones que se ventilan en el foro?—422. Cualidades del orador forense.—423. Desde qué época viene practicándose la oratoria forense?—424. Idea de este género de oratoria en los tiempos antiguos, y desde cuando data en todo rigor el orígen de nuestro foro.

418. ORATORIA FORENSE Ó JUDICIAL. Pertenecen á este género todos los discursos que se pronuncian ante un tribunal de justicia, con el fin de que se absuelva ó condene á una ó mas personas, en una demanda civil ó criminal de cualquier especie que sea.

419. Dos son generalmente los asuntos de que se ocupa el orador forense en sus discursos: de los *pleitos* ó *litigios*, que son unos procedimientos en que se ventilan los derechos de dos ó mas particulares sobre dominio, propiedad ú otra circunstancia; y de las *causas criminales*, que son los procedimientos en que se acusa ó defiende á una ó mas personas, á quienes se imputa haber infringido las leyes. Los primeros son asuntos *civiles* que nada tienen que ver con lo *criminal*; y los segundos son asuntos *criminales* que deben distinguirse de lo *civil*.

420. Todo el objeto de la *oratoria forense*, tanto en lo civil como en lo criminal, estriba en la recta aplicacion de la ley á un caso determinado, á fin de realizar la justicia en la proteccion de los derechos de los ciudadanos.

421. Todas las cuestiones que se ventilan en el foro, se reducen á tres clases, á saber: cuestiones de *hecho*, cuestiones de *nombre*, y cuestiones de *derecho*. Son cuestiones de *hecho* aquellas en que se discute sobre la exis-

tencia ó no existencia del hecho mismo: se llaman cuestiones de *nombre* las que versan sobre la cualidad ó circunstancias del hecho: y cuestiones de *derecho* son aquellas que versan sobre la interpretacion ó aplicacion de la ley. Las cuestiones llamadas de *tramitacion* ó de *competencia* son verdaderas cuestiones de derecho.

Acusado alguno, por ejemplo, del crímen de asesinato, se defiende, ó bien negando rotundamente el hecho *(cuestion de hecho)*, ó probando que fué simple homicidio con circunstancias atenuantes, como en desafío, etc. *(cuestion de nombre)*, ó sosteniendo que tenia derecho de cometer la muerte que se le imputa, porque la hizo en propia defensa *(cuestion de derecho)*.

422. Acerca de las cualidades del orador forense, debe advertirse, que tiene mucho terreno adelantado para el buen éxito de la causa que defiende, aquel que, con solo presentarse en estrados, tiene ya los jueces de su parte, á consecuencia de su nota de reconocida integridad é incorruptibilidad, de la extension de sus conocimientos jurídicos, y sobre todo de su gran pericia en la facultad.

423. La oratoria forense viene practicándose desde la mas remota antigüedad, y aun los mismos tiranos han concedido siempre el derecho de defensa, aunque no fuese mas que de fórmula. La importancia y necesidad de este género se demuestran por la de la ley, sin la cual no se concibe sociedad alguna posible.

424. En lo antiguo era muy distinta la forma de los tribunales, y en su consecuencia lo era tambien la práctica en este género de oratoria. El número y la calidad de las leyes en primer lugar era corto, y aquellas en extremo claras: en segundo lugar los jueces se sacaban del comun del pueblo, ó cuanto mas eran jueces escogidos. Todo aquello desapareció con la invasion de los bárbaros, y hasta el siglo XII no se ven figurar

los *voceros* en el fuero de Molina y en el fuero viejo de Castilla; pero aun estos no eran letrados, ni lo fueron hasta que los introdujo D. Alonso el Sábio, quien en la ley primera, título catorce del libro undécimo de la *Novísima recopilacion*, dijo:—*Que las partes aleguen de palabra cuanto convenga á su derecho.* Desde entonces data en todo rigor el orígen de nuestro foro actual.

LXIII

SUMARIO.—425. ¿Cuales son los principales preceptos que deberán tenerse presentes para la práctica en el foro?—426. ¿Qué deberá procurarse con respecto al plan del discurso forense?—427. Modelos de este género de oratoria.

425. Los principales preceptos que deberán tenerse presentes para la práctica en el foro, son los siguientes:

1.° Que se medite mucho el asunto hasta lograr dominarlo por completo, haciéndolo como propio. De esta detenida meditacion y estudio nace el acertar á tomar la defensa por su lado mas ventajoso, que es lo que constituye el verdadero tipo ideal en esta materia, ó sea, el genio del abogado.—Ciceron nos dice en su libro del *orador*, que conversaba largamente con el cliente que iba á consultarle, se encerraba con él á solas, le hacia varias objeciones, y luego pesaba los hechos bajo tres caracteres: el suyo, él del juez, y él del contrario.

2.° Que se evite la difusion que resulta de acumular leyes, citas, etc., y en caso necesario que se haga con la mayor *claridad*, *precision* y *solidez*, que son las cualidades mas características de los discursos forenses.

3.° Que se estudie un buen método de presentar las cuestiones, fijando con órden toda la materia. Esto dá mucha maestría, facilita sobremanera el discurso, y hace que los jueces vean las cosas como conviene, las

entiendan con facilidad, y puedan retenerlas sin trabajo.

4.° Que se observe siempre gran dignidad, no prostituyendo nunca las personas ni las cosas, ni abatiendo hasta la bajeza lo noble de la profesion y la importancia del cometido. Para ello este género pide grandeza de sentimientos, y que estos se reflejen constantemente en todo el discurso.

426. Respecto al plan del discurso forense debe procurarse: Que el *exordio* saque á los jueces de su indiferente estado, ya picando su curiosidad con la grandeza del asunto, ya con la manera nueva de tratarlo. La *proposicion* deberá tener igualmente cierta novedad, mucha claridad, y la necesaria distincion.—La *narracion* breve, directa cuanto ser pueda, y con toda la amenidad de que sea susceptible por medio de la belleza descriptiva.—La *confirmacion* es la parte en que el orador forense debe hacer un esfuerzo supremo, procurando presentar pruebas concluyentes, que nada dejen que desear.—La *refutacion*, que en este género es de grande importancia, debe estar trabajada con el mayor esmero, cuidando siempre el orador refutar con la delicadeza y decoro que requiere el augusto santuario de la justicia. En esta parte es muy conveniente que el orador se adelante á las objeciones que se le puedan hacer, y que las desvirtue contestándolas anticipadamente.—Finalmente, la *conclusion* por peroracion, cuidando siempre que el patético sea verdadero, nada afectado ni poético, sino vehemente y positivo, expresado con el lenguaje del corazon, y reducido á la mayor brevedad.

427. Muchos son los modelos que exhibirse pueden en este género de oratoria; pero los mas principales, y

sobre los que debemos llamar la atencion del abogado que quiera sobresalir en la práctica en el foro, son: entre los griegos Demóstenes, Antifon, Lisias, é Iseo: Ciceron, Craso, Marco Antonio y Hortensio, entre los latinos; y en los tiempos modernos debemos citar como oradores forenses de primer órden, á los franceses Cousin, Petrus, d' Aguesseau, Doupalí, Dupin, de Berryer, y algunos otros. Entre los españoles merece especial mencion, y debe figurar en primer término, el Sr. Melendez Valdés, cuyas acusaciones jurídicas son modelos acabados en este género de oratoria: y entre los actuales abogados resplandece un buen número de oradores de reconocido mérito y muy bien sentada reputacion.

Para la ampliacion de los estudios en este género, remitimos á nuestros discípulos al tratado de ELOCUENCIA FORENSE por el Sr. Sainz de Andino.

DE LA ORATORIA POLÍTICA.

LXIV.

SUMARIO.—428. Discursos que pertenecen à la oratoria política.—429. Objeto de los discursos políticos ó parlamentarios.—430. En qué consiste principalmente la verdadera y genuina belleza de esta clase de discursos.—431. Qué estudios se requieren en el orador parlamentario, y preceptos á que deberá ceñirse en sus discursos.

428. ORATORIA POLÍTICA. Pertenecen á este género todos los discursos en que se discuten los intereses de un Estado.

429. Los discursos *políticos*, que pronunciándose en las asambleas legislativas ó parlamentos, toman el nombre de *parlamentarios*, tienen por objeto la realizacion de todo cuanto tienda á la prosperidad, grandeza y bien estar de los pueblos, á la utilidad y honra de toda una nacion.

430. La verdadera y genuina belleza de esta clase de discursos, que consiste casi toda en el fondo, es siempre obra del orador, segun la aplicacion que del asunto quiera hacer. Con míseras y mezquinas pasiones, con egoismo llevado al extremo, ó con el frenesí de opiniones que todo lo ofusquen, no es posible dar á los asuntos públicos la predicha genuina belleza que tanto reclaman; y poco importa la apariencia mas ó menos seductora en las formas, cuando el fondo se halla corrompido, y es por consecuencia deforme. En el sagrado recinto de las leyes es donde mas debe triunfar el *vir bonus dicendi peritus*, que es el basamento exclusivo del bello ideal en este género de oratoria.

431. Siendo los discursos parlamentarios en su mayor parte improvisados, se requieren en el orador estudios muy especiales, y sobre todo una gran práctica en el decir. Mas para que produzcan todo el efecto que se

desea, deberá el orador ceñirse á los preceptos siguientes:

1.º Medítese bien el asunto de que se vá á tratar, estudiándolo de antemano bajo todos sus aspectos, hasta lograr dominarlo por completo, llevando siempre aquellos apuntes mas precisos, y disponiéndose intuitivamente un método que dirija constantemente todo el discurso: pues el que sin este requisito se ponga á improvisar á la ventura, marchará errante todo el camino, y concluirá por donde menos se podia figurar.

2.º Nunca deberá hablar el orador sino inspirado por la equidad y justicia de la causa que defiende, por la gloria nacional, y por el interes público.

3.º No deberá tratar á la vez en un solo discurso pluralidad de materias de distinta naturaleza; pues nada daña tanto á los asuntos parlamentarios, como ese afan de quererlo abarcar todo, despachándose á su gusto en la ocasion en que le toca el turno de la palabra.

4.º Procúrense emplear siempre las mas sólidas pruebas y raciocinios, á fin de dejar al entendimiento plenamente convencido. El orador deberá tener en cuenta, que el mejor modo de perder un asunto consiste en pedir la palabra en *pro*, y defenderlo con debilidad de pruebas y abundancia de palabras.

5.º El calor que manifieste el orador al pronunciar sus discursos, debe ser natural: «*vere voces ab imo pectore*»: para lo cual nunca se empeñará sino en lo que esté íntimamente convencido. Pero el calor y la vehemencia no se oponen jamás á que el orador conserve siempre todo el dominio de sí mismo; pues allí acaba el arte donde este falta, y siempre debe tenerse muy en cuenta aquello de *quid dicam, quo loco, et quo modo.*

6.° Observará siempre el mayor decoro y dignidad, no faltando nunca á las simples reglas de moral y buena crianza. En las alusiones personales procurará ser muy comedido y conveniente, no suscitando ciertas cuestiones repugnantes que rechaza el buen sentido.

7.° No estará usando continuamente la palabra; pues nada perjudica tanto al orador como la nota de díscolo y cuestionista.

8.° No mostrará nunca un grande empeño en lucirse y estar hablando largas horas; pues es muy perjudicial para lograr la persuasion el deslumbrar al auditorio con apariencias mas ó menos seductoras. Téngase siempre en cuenta, que el mejor orador parlamentario es aquel, que sin obtener grandes aplausos, consigue el fin que se propone.

9.° Por último, el estilo deberá variarse segun la ocasion, procurando que sea siempre claro y natural, franco, animado y enérgico; no florido y de la imaginacion, sino persuasivo y de la razon.

LXV.

SUMARIO.—132. Plan de un discurso parlamentario.—433. Cualidades que deben adornar al orador político.—134. ¿Qué otra clase de producciones deben sujetarse á los mismos principios y reglas de los discursos políticos?—435. Modelos mas principales que deben citarse en este género de oratoria.

432. En cuanto al plan del discurso, el *exordio* con mucha frecuencia puede ser de costumbres, y no pocas veces tomado de lo dicho por los contrarios; pero siempre muy sujeto á los preceptos que se han dado (377). La *proposicion* deberá ser sumamente clara; y si hay necesidad absoluta de *division*, se procurará que esta llene tambien por completo sus propios preceptos (383). La *confirmacion* deberá estar muy nutrida de

pruebas completamente sólidas y concluyentes, y la parte patética descansará sobre estas por entero. Finalmente, la *conclusion* por peroracion en alto grado vehemente y persuasiva.

433. Grandes son las cualidades que deben adornar al orador parlamentario. En primer lugar han de resplandecer en él, en su mas alto grado, las costumbres oratorias, que deben estar fundadas en la mas grande opinion de virtudes cívicas de todo género, en la mas completa abnegacion y desinteres, y en un verdadero patriotismo. Debe tener además gran suficiencia parlamentaria, producida por un profundo conocimiento en el derecho público y administrativo, civil y eclesiástico: conocer á fondo la economía política, la estadística general, la historia, y en fin, la mayoria posible de cuantos ramos constituyen el saber humano.

434. Los *artículos* de periódico, llamados *artículos de fondo*, las *proclamas políticas*, las *arengas militares*, y la *elocuencia tribunicia* ó *callejera*, con la de los famosos *meetings*, son otras tantas ramas de la *oratoria política*, y deben por lo tanto sujetarse á los mismos principios y reglas que se acaban de sentar.

435. Como modelos en este género de oratoria debemos citar en primer término á los griegos Pericles, que es quizás el mas eminente de cuantos oradores políticos han existido, y á Demóstenes, cuyas *filípicas* y *olintiacas* son de lo mas notable que se conoce. Entre los latinos fueron excelentes oradores Tiberio Graco y su hermamo Cayo, Caton, César, y sobre todos Ciceron. En los tiempos modernos han sobresalido como oradores políticos, B. Francklin entre los *norte-americanos:* Lord Chatam, William Pitt, Bourke, Fox, Sheridan, y O'Connell entre los *ingleses*: Mirabeau, Danton,

Barnave, Royer Collard, C. Perier, y Benjamin Constant entre los *franceses;* y por último, entre los españoles se han distinguido algunos oradores políticos de tan reconocida fama y bien merecido renombre, como los mas brillantes de entre los extrangeros.

Remitimos á los que deseen mas pormenores sobre este punto, á el *Libro de los oradores,* de Cormenin, que contiene excelentes juicios críticos de los discursos parlamentarios, pronunciados por los mas famosos oradores de nuestra época.

DE LA ORATORIA ACADÉMICA.

LXVI.

SUMARIO.—436. Oratoria académica. ¿Qué clase de discursos pertenecen á este género de oratoria?—437. Nombres diferentes que reciben los discursos académicos, segun su objeto y fin especial.—438. Qué otra clase de discursos han incluido además los preceptistas?

436. Oratoria académica. Pertenecen á este género los discursos que, sobre materias científicas, artísticas y literarias, se pronuncian en las sociedades creadas al efecto, como son academias, liceos, establecimientos de enseñanza, etc.

437. Segun el objeto y fin especial de estos discursos, reciben diferentes nombres. Llámase discurso de *recepcion* el que pronuncia un indivíduo con motivo de su entrada en una academia. *Inaugural,* es todo discurso que se pronuncia con motivo de la apertura de un establecimiento. Toman el nombre de *memorias* aquellos discursos ó disertaciones que, sobre inventos, adelantamientos y puntos históricos, se pronuncian en las academias en los dias de sus sesiones. Se llaman *elogios* y tambien *panegíricos profanos* los discursos que se pronuncian para encomiar los méritos y acciones de algun personaje ilustre, ó de un académico que ha dejado de existir. Finalmente, son discursos *universitarios* todos

aquellos que se pronuncian con motivo de un exámen ó recepcion de grados académicos, y los que se hacen en las oposiciones á cátedras.

438. Los preceptistas han incluido además en este género los discursos llamados *invectivas*, que son aquellos que se pronuncian vituperando las acciones; y los llamados *vituperacion*, los que se pronuncian vituperando las personas; añadiendo aun todos los asuntos *laudativos*, *gratulatorios* y *consolatorios*, cuyos discursos se distinguen con los nombres de *oracion genilliaca*, cuando se dirige á cumplimentar á uno con motivo de haberle nacido un hijo: *epitalamio* el que se hace en elogio de los recien casados; y *eucarística* aquella en que se dan gracias por los beneficios recibidos.

LXVII.

SUMARIO.—439. Fin que el orador se propone en todos los discursos académicos, y principales preceptos á qué deberán sujetarse.—440. Modelos en este género de oratoria.—441. Géneros de causa en que dividieron los antiguos retóricos todos los asuntos oratorios:—qué clase de asuntos oratorios pertenecian al género DEMOSTRATIVO, cuales al DELIBERATIVO, y cuales al JUDICIAL?

439. Como el fin que el orador se propone en todos estos discursos es amenizar un asunto didáctico, tratándolo oratoriamente, pueden ser considerados como simples producciones de bellas artes; pero que debiendo ser dichas de viva voz, tienen que sujetarse á los siguientes preceptos:

1.° El asunto debe procurarse que tenga el mayor interes posible. Para ello deberá meditarse mucho su eleccion, dando siempre la preferencia á aquellas materias que estén mas al alcance de la pluralidad, que puedan ser á esta de mayor agrado, y que mejor se presten á la forma oratoria con que deben ser tratadas.

2.° Al exornarlas, la pompa y ornato con que se

las embellezca, y que aquí constituye su parte principal, deberá ser de buen gusto y que no peque en excesiva.

3.° Se cuidará de distinguir bien la forma oratoria y la didáctica, procurando tomar un solo punto ó cuanto mas dos de la materia de que se trata, y amplificarlos oratoriamente, elevándolos á objeto de estímulo é imitacion.

4.° Estos discursos, apesar de la práctica establecida ya todos los dias, deben ser dichos y no leidos. Esto último, si bien facilita notablemente este trabajo poniéndolo mas al alcance de todos, es por completo ageno á la verdadera oratoria, en la cual la pronunciacion es parte muy principal, y una de sus mayores bellezas.

5.° Con respecto al plan del discurso, el *exordio* deberá ser breve y en extremo correcto. La *proposicion* debe anunciar terminantemente la materia, y con toda elegancia el modo de tratarla. La *narracion*, caso de ser necesaria, deberá ser tambien lo mas breve posible, y circunscrita á solos los hechos que se quiere hacerlos figurar como culminantes en el indivíduo ó corporacion á que se refieren. La *confirmacion*, debiendo casi por sí sola constituir todo el discurso, será por amplificacion, luciendo en ella el orador todo su talento y buen gusto. Por último, la *conclusion* por epílogo ó por peroracion sumamente corta, y en la que sobresalga bien el afecto que antes se haya desarrollado.

440. Como modelos en este género debemos citar el discurso de recepcion de Corneille, él de Fontenelle *sobre la paciencia*, algunos elogios de d'Alembert, y sobre todos, el discurso del célebre Jovellanos sobre la *union de las ciencias y la literatura*.

441. Los antiguos retóricos dividieron los géneros de causas, que dan lugar á los asuntos oratorios, en tres clases que denominaron: *demostrativo*, *deliberativo* y *judicial*. Pertenecian al género *demostrativo* los elogios ó panegíricos, la vituperacion, las felicitaciones, y en general todos los asuntos que son objeto de la oratoria académica.—El *deliberativo*, cuyo objeto era aconsejar ó disuádir, se empleaba en las discusiones políticas, comprendiendo por consiguiente todos los asuntos que son objeto de la oratoria política ó parlamentaria.—El *judicial* tenia por objeto la litigacion de los intereses privados, la acusacion y la defensa, comprendiendo los asuntos que son objeto de la oratoria forense. Aristóteles observa, que el género demostrativo trataba de lo presente, el deliberativo de lo venidero, y el judicial de lo pasado: y Ciceron dice, que la materia del primero era lo bello ó lo feo, la del segundo lo util ó lo pernicioso, y la del tercero ó *judicial* lo justo ó lo injusto, ó bien, lo verdadero y lo falso.

DEL GÉNERO DIDÁCTICO.

LXVIII.

SUMARIO.—442. Género didáctico:—¿qué clase de obras ó composiciones literarias pertenecen á este género?—443. ¿Qué clase de obras se llaman magistrales?—444. Qué son obras elementales?—445. Cuales son los tratados que se conocen con el nombre de compendios?—Qué circunstancias deben tener los compendios para cumplir debidamente con su objeto?—446. Qué clase de tratados se conocen con el nombre de nociones.—447. Qué son monografias.—448. Objeto de las memorias didácticas y disertaciones:—qué otra clase de composiciones se subordinan á las disertaciones?

442. Género didáctico. Pertenecen á este género todas aquellas obras ó composiciones literarias, cuyo principal objeto es la instruccion en alguno de los ramos del saber humano. Dichas obras se llaman didácticas ó doctrinales y tambien científicas (14), y se di-

viden en *magistrales*, *elementales* y *monografias* ó *tratados especiales*.

443. Son *magistrales* aquellas obras que contienen un cuerpo completo de doctrina para los que, iniciados ya en el arte ó ciencia de que se trata, desean ampliar mas sus conocimientos en la materia. El objeto de esta clase de obras es ilustrar y explanar en toda su extension los principios, y su recta aplicacion á los casos árduos y cuestionables que ofrece la práctica.

444. Obras *elementales* son aquellos tratados que, destinándose á la enseñanza de la juventud, deben contener todos los principios fundamentales del arte ó ciencia de que se ocupan.

445. Los tratados conocidos con el nombre de *compendios* tienen por objeto reasumir en corto volúmen toda la materia contenida en una obra elemental, compendiando, ó lo que es lo mismo, extractando todos los principios fundamentales del arte ó ciencia de que se ocupan. Así, pues, para que un *compendio* pueda cumplir debidamente con su objeto, debe abrazar por completo la materia de que trata, con la misma extension que una obra elemental, y solo diferenciándose de esta, en que aquel debe ser su compendio, esto es, su extracto.

446. Las simples *nociones*, *manuales*, *prontuarios*, etc., son tratados destinados á la primera enseñanza, y deben por lo tanto ser sumamente breves, expuestos en estilo muy claro, fácil y en todo acomodado á la inteligencia de los principiantes, comprendiendo tan solo aquellos puntos mas principales del arte ó ciencia á que se refieren, y que mas pueden estar al alcance de la capacidad de los que empiezan sus estudios.

447. Finalmente, los *tratados especiales* ó *monografias*

son aquellos escritos en que se desenvuelve por completo un punto aislado de alguna ciencia ó arte, desarrollando el asunto á que se refiere, de una manera magistral.

448. Las *memorias didácticas* y las *disertaciones* tienen por objeto dar una idea razonada de la materia de que se ocupan, sobre un punto doctrinal en alguno de los ramos del conocimiento humano. Á esta clase de composiciones se subordinan los *artículos de enciclopedias* insertos en los periódicos literarios, diccionarios, almanaques, etc.

LXIX.

SUMARIO.—449. ¿Qué es lo primero y mas principal á que debe atenderse en toda clase de obras didácticas?—450. ¿Qué es lo que se requiere en las obras ELEMENTALES?—451. ¿Qué deberá procurarse en los tratados MAGISTRALES?—452. Qué se tendrá presente en las MONOGRAFIAS?—453. Diferentes formas de presentar la materia en las obras didácticas.

449. En todas las obras didácticas, ya sean magistrales ó elementales, compendios, simples nociones ó tratados especiales, lo primero y mas principal á que hay que atender, es al plan, ó sea al método rigorosamente lógico en la exposicion de toda la doctrina, y al estilo ó manera de expresar los conceptos. Todo debe ser pesado y calculado de la manera mas escrupulosa. La falta de un buen método es una de las cosas que mas embarazan para el estudio, y por consiguiente un defecto capital, que debe evitarse con el mayor cuidado por todo el que se propone dar al público un trabajo literario, destinado á la enseñanza de un arte ó ciencia. Así mismo deberá evitarse la menor oscuridad en las expresiones y en los pensamientos, procurando siempre la mayor claridad, precision y exactitud, tanto en aquellas como en estos. Y por último, se procurará hermanar la elegancia y atractivo de un se-

ductor estilo con la aridez que pueda ofrecer el asunto didáctico, de suerte que se venga á enseñar deleitando.

450. En las obras *elementales*, que son las mas esencialmente didácticas, se requiere un órden lógico mas rigoroso, subordinando el método á la imprescindible regla de pasar de lo conocido á la desconocido, de lo fácil á lo difícil. No deberán emplearse voces técnicas sin definir y explicar con claridad su sentido, y se clasificará exactamente toda la materia, dando mayor ó menor extension á las diferentes partes de la obra, á fin de que se revelen sus respectivos grados de importancia y su mútua dependencia.

451. En los tratados *magistrales* se procurará presentar la materia bajo el punto de vista mas culminante, con muy acertado plan y un método aventajadísimo. Pero no deberá empeñarse el autor en quererlo apurar todo, entrando en simples definiciones y minuciosidades inútiles, y argumentando sobre lo que nadie contradice. Esta clase de obras deben amenizarse, en cuanto sea posible, haciéndolas agradables por cuantos medios estén al alcance del escritor, ya valiéndose de un estilo pulcro, elegante y de buen gusto, como lo ha hecho Buffon en su *Historia de los animales*, ya empleando las varias formas que el talento del autor pueda hacer hermanables con los asuntos de que se ocupa, segun vemos que lo han hecho Montesquieu, Chateaubriant y otros varios.

452. En cuanto á las *monografías ó tratados especiales*, deberá desarrollarse bajo todos sus aspectos el punto aislado á que se refieren, teniendo siempre muy presente, que deben servir para material á donde vaya á entresacar el autor de obras magistrales lo que le interese para la formacion de estas. Lo mismo que en las

obras magistrales, no se entrará en simples definiciones y otras generalidades, que solo tienen cabida en los elementos ó nociones de la ciencia.

453. Respecto á la forma de presentar la materia en las obras didácticas, la mas comun y conveniente, á nuestro juicio, es la exposicion seguida de la doctrina. Hase empleado, sin embargo, con buen éxito la forma *dialogada* por Platon, Luciano, Ciceron, Berkeley, Fontenelle, y algunos otros autores. En las obritas destinadas á los niños de corta edad, la forma *en diálogo* no deja de ofrecer sus ventajas.—Otra de las formas empleadas es la *novelesca*, de la cual ha sabido sacar un gran partido Barthelemy en su muy notable *Anacharsis*. Tambien se ha empleado la forma *epistolar*, que para cierta clase de asuntos didácticos, no deja de ser muy á propósito y aceptable.

DEL GÉNERO EPISTOLAR.

LXX.

SUMARIO.—454. Género epistolar: ¿qué clase de escritos pertenecen á este género?—455. Asuntos que pueden tratarse bajo la forma de cartas, y manera de efectuarlo.—456. ¿Qué es lo que deberá procurarse en las composiciones epistolares?—457. Estilo propio de este género de escritos.—458. Cual es el motivo por que las composiciones epistolares suelen ser buscadas y leidas con avidez?—459. Modelos en este género de composiciones.

454. GÉNERO EPISTOLAR. Pertenecen á este género todos aquellos escritos que, bajo la forma de cartas familiares ó privadas, encierran un verdadero interes para el público. Solo, por consiguiente, caen bajo el dominio de este género, mereciendo el título de composiciones literarias, aquellas producciones epistolares que, ya sean verdaderas, ó bien sean fingidas, pero con tal arte que parezcan verdaderas, pueden interesar é ilustrar al público, instruyéndole en alguno de los ramos del saber humano.

455. Bajo la forma de cartas puede, en efecto, el escritor discurrir sobre algun punto de historia, de filosofía, de ciencias y de artes, de política, de moral y de costumbres, de crítica, etc., pero sin enfrascarse didácticamente sobre la materia, y no abandonando nunca la sencillez que requiere siempre la forma epistolar. Con soltura, facilidad y con gracia natural, y sin la severa sujecion de los demás géneros literarios, tiene el escritor en este género vasto campo para poder discurrir libremente sobre cualquiera de los puntos de verdadero interes científico, artístico y literario, procurando siempre agradar é instruir al propio tiempo. Pero esta libertad no debe degenerar en licencia, ni la facilidad en descuido y abandono; pues que la dificultad es siempre tanto mayor, cuanto mas necesidad hay de ocultar el arte.

456. En las composiciones de este género, ó sea, en las cartas deberá procurarse siempre la mayor brevedad posible, extendiéndose á muy pocos puntos, y estos tocados solo como por encima. Se evitarán en ellas las estravagancias, ridiculeces y trivialidades, debiendo comprender tan solo asuntos dignos y decorosos, capaces de dar nombre y de ser útiles al saber humano. Aprovéchese enhorabuena la libertad en la forma; pero no se abuse de ella, y sea siempre bueno el fondo.

457. El estilo propio de este género de composiciones es el *suelto* ó *cortado*, pero siempre *natural* y *sencillo*, debiéndose expresar los conceptos con cierto gracejo y viveza, y con tal agudeza de ingenio, que deleiten al lector de la manera mas agradable. Siendo, pues, el carácter de este género de escritos una negligente pero correcta y natural facilidad, el acepillar demasiado el estilo con pretensiones de gran pureza, le-

jos de constituir una belleza en el género, es mas bien un verdadero demérito; y las pretensiones manifiestas, no son ya defectos, sino verdaderas ridiculeces.

458. Las composiciones de este género suelen ser muy buscadas, y leidas generalmente con avidez; por cuanto apareciendo en ellas el hombre mas bien que el escritor, deseamos conocer á este profundamente, si es que su importancia lo merece.

459. En cuanto á modelos en este género de composiciones, muchos son los que pudieran exhibirse; pero los que mejor pueden servir para formar el buen gusto literario, son las cartas ó epístolas selectas de Ciceron, las cuales nos instruyen, tal vez mejor que ningun libro de historia, sobre los íntimos pormenores de aquella interesantísima época de la República romana á que se refieren. Escritas estas cartas sin intencion alguna de que vieran la luz pública, no se vé en ellas pretension de ninguna especie, sino un laconismo, facilidad y decoro que seduce y encanta. Plinio el Jóven es otro de los que, entre los latinos, se han distinguido mas en este género, despues de Ciceron. El crecido número de cartas que nos ha dejado, es un verdadero modelo de buen gusto literario, por la bondad y excelencia de principios que contienen. Entre los franceses pueden citarse como escritores en este género á Balzac, Voiture, y á Madame de Sevigné; y entre nosotros se han distinguido notablemente el Bachiller Fernan Gomez de Cibdareal, Fernando del Pulgar, el maestro Juan de Ávila, Sta. Teresa de Jesús, Antonio Perez, el P. Isla, Caldalso, Jovellanos y otros muchos.

LXXI.

SUMARIO.—460. ¿Qué se entiende por simples cartas confidenciales?—461. Division de estas en FAMILIARES y ELEVADAS, y definicion de unas y otras.—462. ¿Qué otros nombres toman las cartas segun los diversos fines á que pueden dirigirse, y los asuntos sobre que versan?—463. Reglas que deberán observarse para su composicion. 464. ¿Qué otra clase de escritos se refieren al género epistolar?

460. Las simples cartas confidenciales, que no vienen á ser mas que una conversacion por escrito entre personas ausentes, tienen el carácter de correspondencia privada, y no merecen en todo rigor el título de composiciones literarias.

461. Estas cartas pueden dividirse con toda generalidad en *familiares* y *elevadas*. Son cartas *familiares* las que se escriben mútuamente los amigos ó parientes, tratándose en ellas con toda la franqueza y seguridad que inspira la confianza. Y son cartas *elevadas* las que se escriben á personas de alta posicion social, no mediando en ellas la confianza que hay entre los amigos ó personas muy conocidas.

462. Las cartas toman además otros nombres segun los diversos fines á que pueden dirigirse, y los asuntos sobre que versan. Hay, por consiguiente, cartas de *pésame*, de *enhorabuena*, de *recomendacion* y de *ofrecimiento:* las hay tambien *consolatorias*, *suasorias* y *disuasorias;* de *oficio*, de *peticion* y de *agradecimiento* por algun beneficio recibido, que técnicamente se llaman *eucarísticas*.

463. Las reglas que deberán observarse para su composicion, son comunes á todas ellas, y pueden reducirse á las siguientes:

1.ª El carácter dominante de este género de escritos será siempre la *soltura* y *facilidad*; pero deberá evitarse, no obstante, un completo descuido y desaliño

en la forma de presentar las ideas y pensamientos, de suerte que no vaya á resultar un embrollo que nadie pueda comprender.

2.ª Como consecuencia del precepto anterior, deberá procurarse en las cartas la mayor claridad, precision y exactitud en la exposicion de las ideas y pensamientos que se comuniquen por escrito.

3.ª El estilo deberá ser natural y sencillo en el mas alto grado posible; pero esta naturalidad y sencillez no excluyen los pensamientos ingeniosos y profundos, los cuales podrán emplearse, pero sin afectacion ni estudio, y con mesurada economía.

4.ª El lenguaje y el tono deberán ser familiares, pero solo en aquel grado que corresponda á la intimidad, á la importancia del asunto, y á la mayor ó menor dignidad de la persona á quien se dirija la carta.

5.ª No deberán emplearse en las cartas cláusulas muy numerosas, ni una coordinacion de palabras demasiado musical: las cláusulas cortas ó sueltas son las mas propias del estilo epistolar.

6.ª Finalmente, deberá excluirse de las cartas ese tono remontado y pretencioso del lenguaje, lleno de símiles, alusiones y demás figuras oratorias, que solo manifiestan el aire de pedanteria del que las escribe.

464. Los memoriales ó solicitudes, las exposiciones y recursos, y las comunicaciones oficiales, se refieren, en cuanto á su forma, al género epistolar, pero debiéndose guardar en dichos escritos las fórmulas de uso.

DEL GÉNERO HISTÓRICO.

LXXII.

SUMARIO.—465. Género histórico: composiciones ú obras literarias que pertenecen á este género, y nombre que reciben.—466. ¿Qué clase de hechos son los únicos que tienen cabida en la historia, y cual es el objeto de esta?:—definicion de la historia, segun Ciceron.—467. ¿Qué es lo que se halla reflejado en las obras históricas?—468. Métodos de escribir la historia:—narrativo ó expositivo, y filosófico.—469. En qué estriba todo el fundamento de la historia?—470. Qué es lo primero y mas principal que debe tenerse presente en la narracion histórica?

465. Género histórico. Pertenecen á este género todas aquellas obras ó composiciones literarias en que se refieren fielmente los hechos ó acontecimientos de verdadera importancia que han ocurrido en el mundo desde sus primeros tiempos hasta nuestros dias. Estas obras ó composiciones literarias toman el nombre de *históricas*, y la ciencia que de ellas se ocupa se llama *Historia*, palabra originada del verbo griego ἱστορέω—*yo refiero* y *afirmo con conocimiento de causa*.

466. En el vasto campo dè la Historia solo tienen cabida los hechos ó acontecimientos de *verdadera importancia*, esto es, los que han influido en la formacion, progresos, decadencia y destruccion de las naciones y en los destinos de la humanidad. El objeto, pues, de la Historia es suplir la falta de experiencia, y su interes aumenta tanto mas, cuanto mas crece la vida pública de las naciones. Ciceron dice: que la Historia es el testimonio de los tiempos, la luz de la verdad, la vida de la memoria, la mensagera de la antigüedad, la maestra de la vida.

467. En las obras históricas se halla reflejado constantemente el carácter de la época en que fueron escritas. *Poéticas* ó *pintorescas*, y por consiguiente mas propias de la imaginacion que de la verdad, en los pri-

meros tiempos: *faltas*, despues, del criterio que deben tener estas composiciones; puramente *narrativas* luego; y por último *filosóficas* en el siglo anterior.

468. El método *narrativo* llamado tambien *expositivo* es el que refiere los hechos con mas ó menos belleza, absteniéndose de consideraciones filosóficas, ó siendo estas muy raras y como de paso. El método *filosófico* es el que examina los hechos, discurriendo sobre ellos y explicando la influencia que han tenido en los progresos y decadencia de los pueblos. Estos dos métodos reunidos son los que deben constituir el verdadero carácter en toda clase de composiciones ú obras históricas.

469. Todo el fundamento de la historia estriba en la *veracidad* é *imparcialidad*; por consiguiente el historiador ha de poseer indispensablemente estas dos cualidades. Debe además estar adornado de grande *instruccion*, *fidelidad*, *independencia*, *discernimiento*, y *moralidad*, cualidades todas que deberán revelarse en sus obras ó composiciones históricas.

470. En cuanto á la narracion histórica, lo primero y mas principal que debe tenerse presente, tanto para su formacion, cuanto para su juicio crítico, es el que la obra tenga la debida *unidad de plan*, esto es, que todas las partes que constituyen el asunto vengan á un solo pensamiento dominante que sirva de principio fundamental. Sin la predicha unidad de plan, ó sea, quedando disgregadas y sin un mútuo enlace las diversas partes que constituyen toda la materia, nunca se llega á aprender lo que con tanto afan se solicita.

LXXIII.

SUMARIO.—471. Cualidades de la narracion histórica.—472. ¿En qué consiste la CLARIDAD en la narracion histórica, y cómo se conseguirá esta cualidad?—473. Importancia de la BREVEDAD en el narrar:—¿por quien es observada generalmente esta importantísima condicion histórica?—474. Qué es ELEGANCIA en la narracion:—PINTURA NARRATIVA:—importancia de esta cualidad.—475. DIGNIDAD en la narracion histórica

471. La narracion histórica deberá ser constantemente *clara*, *breve*, *elegante*, y *digna*.

472. La *claridad* en la narracion histórica es una de sus prendas mas estimables. Consiste esta cualidad en referir los hechos con un órden lógico tal, que podamos ver desde luego su conexion y mútuo enlace. Consíguese por la acertada colocacion de los hechos y las fáciles transiciones, no divagando jamás por causa alguna.

473. La *brevedad* en el narrar es otra condicion importantísima en la historia, por cuanto no tan solo facilita su comprension, sino que dá tambien á la narracion histórica una belleza sobresaliente. Esta cualidad es observada generalmente por aquellos autores, en los cuales se halla muy predominante el mas profundo discernimiento; pues solo el buen criterio histórico es el que puede hacer compendiar la materia en términos de decirlo todo, y decirlo en muy reducidas páginas.

474. La *elegancia* en la narracion, que es la manera bella de decir las cosas, describiéndolas con gracia y viveza, precision, energía, y hasta con aquel carácter patético que tanta animacion imprime en los escritos, constituye lo que con toda propiedad se llama *pintura narrativa*. Esta cualidad es sin disputa la mas apreciable en toda obra de esta especie, y la que mejor asegura su buen éxito. Hasta en las conversaciones familiares hallamos con frecuencia personas, que dotadas

naturalmente de esta cualidad, nos atraen de un modo irresistible, aun cuando se ocupen de sucesos insignificantes. César, Salustio, Tito-Livio, y Tácito, son en esta parte modelos de primer órden.

475. Finalmente, la *dignidad* en la narracion histórica, que es su carácter esencial, no consiente bajeza ni trivialidad alguna; desecha los adornos frívolos, las sutilezas, los juegos de palabras y los conceptos epigramáticos. En la grandeza de estas obras no pueden tener cabida los chistes y chocarrerias. El verdadero historiador debe sostener siempre el carácter de un sábio que habla á la posteridad.

LXXIV.

SUMARIO.—476. Entre los adornos que pueden servir para embellecer la historia, ¿cuales son los que figuran en primer término?—477. RETRATOS HISTÓRICOS.—478. ARENGAS:—cómo deben ser estos discursos?—479. REFLEXIONES:—circunstancias que deben tener en la historia.—480. ANALES Y MEMORIAS HISTÓRICAS.—481. BIOGRAFIAS.—482. Estilo en las composiciones históricas.—483. Modelos en este género.

476. Entre los adornos que pueden servir para embellecer la historia, figuran en primer término los *retratos*, las *arengas*, y las *reflexiones*.

477. Llámanse *retratos históricos* aquellos rasgos característicos en que se describen de tal modo las cualidades morales y políticas de algun personaje, que no dejan duda acerca de la índole de aquel á quien se refieren.

478. *Arengas* son ciertos discursos que el historiador introduce en sus obras, poniéndolos en boca de algun personaje. Aunque debidos á la pluma del historiador, estos discursos deben ser tales en el fondo, que aparezcan como verdaderos y propios del personaje á quien se refieren, y que nos proporcionen algun conocimiento importante en costumbres, legislacion, política, etc.

479. Por último, se llaman *reflexiones* en la historia ciertas sentencias políticas ó morales, con que el historiador dá realce á la narracion. Las *reflexiones* deberán ser *nuevas* é *interesantes*, *breves*, *profundas* y *nacidas de los hechos mismos*. Al censurar, por ejemplo, Salustio la conducta de una dama romana, dice: «que bailaba mejor de lo que conviene á una muger honesta», reflexion profunda en que nos dá á entender de una manera nueva, que no era propio de las mugeres honestas bailar con demasiada soltura.

480. Los *anales*, que no son mas que la narracion de sucesos memorables acaecidos durante un periodo de tiempo mas ó menos largo, dispuestos en rigoroso órden cronológico y año por año, están sujetos al mismo plan y propios preceptos que todas las composiciones históricas. Igualmente las *memorias históricas*, ó composiciones en que el autor dá cuenta detallada y minuciosa de alguno ó algunos sucesos en que se muestra muy profundamente enterado, ó por haber acaecido en su presencia, ó porque él solo ha estado en situacion de conocer circunstanciadamente.

481. Las *biografias*, ó vidas de personajes ilustres, á que los antiguos fueron tan aficionados, se encuentran tambien en igual caso. Las excelentes obras de Cornelio Nepote, Suetonio, y Plutarco, son tenidas en tanta estima como las mejores producciones históricas. Plutarco, con especialidad, merece ser considerado como el mas excelente modelo en este género, por haber sabido interesar tanto con sus atractivos y dotes de buen escritor, como por la bondad en el fondo de sus composiciones.

482. El estilo en toda clase de composiciones históricas deberá ser en general grave y digno sin fausto,

animado y elegante sin artificio, natural sin bajeza, rápido en las narraciones, majestuoso en las descripciones, fuerte en los cuadros, y cortado en las reflexiones.

483. Los mejores modelos en este género son, á más de los mencionados Tito-Livio, César, Salustio, y Tácito entre los latinos, Herodoto, Tucídides y Genofonte entre los griegos; y en los tiempos modernos Hume y Roberston entre los ingleses; el conde de Segur y Anquetil entre los franceses; Muratori, Tirabosqui y César Cantú entre los italianos; y entre nosotros podemos presentar como modelos al P. Mariana, Mendoza, Solís, Moncada, Melo y el Sr. Conde de Toreno.

HISTORIA FICTICIA.

NOVELAS Y CUENTOS.

LXXV.

SUMARIO.—484. Historia ficticia:—¿Cómo se llaman las composiciones de este género?—¿Qué se entiende por novela ó cuento, y en qué difieren de la historia verdadera?—485. Diferencia que existe entre las novelas y los cuentos, y carácter de este género de composiciones.—486. Importancia de esta clase de producciones literarias.—487. Su utilidad cuando están bien desempeñadas.—488. Grandes inconvenientes de algunas novelas dignas de la execracion pública.—489. Diferentes especies de novelas.

484. Historia ficticia. Bajo el nombre de *historia ficticia* se comprenden las composiciones ú obras literarias llamadas *novelas* ó *cuentos*, que no son mas que la narracion ingeniosa de una accion fingida, pero verosímil, ocurrida en la vida privada de algunas personas. Las *novelas* ó *cuentos* solo difieren de la *historia verdadera* en que los hechos ó sucesos que en ellas se refieren, no han pasado realmente, sino que son fingidos por el autor.

485. Entre las composiciones llamadas *novelas*, y las

que se conocen con el nombre de *cuentos*, existe una pequeña diferencia que solo consiste en la extension. Las *novelas* abrazan un periodo considerable de tiempo, siendo muchos los acontecimientos que comprenden: los *cuentos* se reducen á la narracion de pocos sucesos, siendo corto el tiempo que en ellos se ocupa. El carácter de este género de composiciones es altamente poético, puesto que en el fondo no son mas que una mera ficcion, cuyo fin directo es la amenidad moral. En las *novelas* y en los *cuentos* la narracion es toda ella una creacion producida por la imaginacion, é hija del ingenio ó talento del autor. La verdad poética es por lo tanto la que mas caracteriza todas las producciones de este género literario.

486. La importancia de esta clase de composiciones es muy grande, si se atiende al extraordinario influjo que ejercen sobre la sociedad, la cual propende á buscar en lo ficticio lo que no puede hallar en lo real. El placer que inspiran estas producciones y la expresada tendencia humana, hace que la novela se extienda á todas las clases, alcanzando una popularidad tal, que bien merece fijar toda la atencion en este género literario, que debiera figurar entre los primeros.

487. La utilidad de las novelas es tambien considerable; pero solo cuando, bien desempeñadas tanto por su buen fondo, como por la belleza de su forma, pueden servir para hacer amable la virtud y odioso el vicio. La novela completa en cierto modo la historia, pintándonos las costumbres y usos de la vida privada de los paises; y puede además utilizarse para la comunicacion de los conocimientos, de una manera agradable y entretenida.

488. Pero desgraciadamente se han escrito novelas

con funesta tendencia de principios tan disolventes, que bien lejos de prestar su lectura utilidad alguna, han contribuido en gran manera á extraviar la opinion pública, y á pervertir á la juventud del modo mas deplorable. Tales libros merecen ser mirados con el mas alto desprecio, debiéndose fulminar contra los mismos muy severos anatemas, y prohibirse á los jóvenes, los cuales no deben lanzarse nunca á leer novelas, sin consultar antes á personas de reconocida moralidad é ilustracion.

489. Hay varias especies de novelas, á saber: las de *caballería* ó *novelas caballerescas*, expresion de la edad media, y hoy en completo desuso. Las *pastoriles*, mezcla de las anteriores y de la descripcion de la vida del campo, ya tambien casi en completo olvido. Las *truanescas* ó *picarescas*, propio desahogo de nuestros escritores para pintar las costumbres de las clases mas bajas de la sociedad. Las *heróicas*, que tuvieron orígen en los tiempos de Luis XIV, y en las cuales los franceses, tomando de la historia sus mas notables personajes, les hacian hablar y obrar al uso de aquella época. Las de *costumbres*, exhibicion de caracteres y costumbres de la vida comun. Las *sentimentales*, laudables esfuerzos efectuados para oponerse á las anteriores. Y las *históricas* debidas principalmente á Walter Scott. Hay además novelas *políticas, filosóficas, satíricas, familiares*, etc.; pero todas ellas no son mas que variedades de las anteriormente citadas.

LXXVI.

SUMARIO.—490. Preceptos á que deberán sujetarse todas las novelas.—491. Exhibicion de modelos en este género de composiciones.

490. Los preceptos á que deberán sujetarse todas las novelas, sean de la clase que fueren, pueden reducirse á los siguientes:

1.° Que de los acontecimientos que se narran, se desprenda un fondo de moral la mas sana. Sin esta bella circunstancia no puede admitirse como buena ninguna novela.

2.° Que esta belleza de fondo vaya constantemente acompañada de la belleza literaria ó de forma, esto es, que la novela sea bella interior y exteriormente.

3.° Que se imprima en la novela el mas grande interes, ó como dice D. Alberto Lista, un maravilloso que interese y agrade.

4.° Que figure en la novela un protagonista interesante con el fin indicado en el anterior precepto, y que el tal protagonista sirva para facilitar la mas sostenida unidad, que debe reinar en toda la obra.

5.° Que la predicha unidad vaya siempre acompañada de la novedad mas variada, y que las pinturas descriptivas, tanto de situaciones como de afectos y sentimientos, sean lo mas vivas y animadas que ser puedan.

6.° Que los caracteres sean propios, bien diseñados y sostenidos, y convenientemente contrastados.

7.° Que el estilo sea elegante, poético y de buen gusto, propio en suma de obras artísticas que tienen lo bello como medio y como fin; pues como tales, admiten todas las galas de la poesía, mucha originalidad y sensibilidad, y un gran conocimiento del corazon humano.

8.° Finalmente, que no se concluyan estas producciones como cortándolas á golpe de hacha; pues son muchos los autores de novelas, que despues de escribir tomos y mas tomos, cuando se cansan, terminan su obra con un brusco desenlace cualquiera.

491. Como modelos en este género de composiciones, presentamos las novelas del Richardson, *Pamela*, *Clara* y *Grandisson; Mariane* de Mariveaux, y algunas de las producciones de Prevot y de Arnaud. *Las aventuras de Robinson Crusoe* es otra de las novelas mas recomendables; y en clase de las *históricas* lo son las de Walter Scott, y las de Fenimore Cooper. El *Anacharsis* de Barthelemy, el *Antenor*, y *Fílida*, mas bien que novelas, son historias verdaderas escritas en forma novelesca, pero de un interes grandísimo. Los *Mártires* de Chateaubriant, *Fabiola* del Cardenal Vissemain, y el *Telémaco* de Fenelon, son verdaderos poemas épicos escritos en prosa, obras clásicas del mejor gusto y de un gran fondo moral. Lo son igualmente los cuentos morales de Marmontel, y los de nuestro compatriota D. Antonio Trueba.—Por último, son modelos en este género, el *Quijote* y demás novelas ejemplares de D. Miguel de Cervantes; el *Gil Blas de Santillana*, novela atribuida á Mr. Le Sage, pero originalmente escrita en español; el *Lazarillo de Tormes* por D. Diego de Mendoza, *Guzman de Alfarache* por D. Mateo Aleman, y la novela titulada *Fé, Esperanza* y *Caridad*, recien publicada por D. Antonio Flores.

COMPOSICIONES POÉTICAS.

LXXVII.

SUMARIO.—492. ¿Á qué atendemos al dividir las composiciones en PROSÁICAS y POÉTICAS:—verdad que forma la base de cada una de estas, y verdadero carácter de las POÉTICAS.—493. POESÍAS ó POEMAS; POETA, y POÉTICA: orígen de cada una de estas palabras.—494. Definicion de la POESÍA.—495. Diversas opiniones de los retóricos sobre este punto.—496. ¿Qué es ARTE POÉTICA?—497. Extension de la POESÍA.

492. Al dividir las composiciones ú obras literarias en PROSÁICAS y POÉTICAS (347), atendimos, no á la extructura material del lenguaje ó del sonido que ningun límite de separacion forma en el fondo ni aun en el género de las obras (348), sino al fin directo que cada una de ellas se propone. Y así como la base fundamental de las composiciones *prosáicas* es la verdad científica, por cuanto su fin directo es la utilidad; así la verdad poética forma la base de las composiciones poéticas, por cuanto el fin directo que se proponen es deleitar. Mas como la verdad poética no debe estar en pugna con la científica, sino que debe ser una vivísima imágen suya (38), las composiciones ú obras poéticas, mezclando lo últil con lo dulce, deleitan é instruyen y moralizan á la vez.

493. Las composiciones ú obras poéticas reciben el nombre de POESÍAS ó POEMAS; el que las compone se llama POETA; y el arte de componerlas, POÉTICA: palabras originadas del verbo griego ποιέω que significa *yo hago, compongo, invento;* y de aquí ποίησις *(poesis)*, ποίημα *(poema) obra, composicion, invencion*, y ποιητής *(poeta) hacedor, autor, inventor.*

494. Defínese la POESÍA *la expresion de lo bello por medio de la palabra sujeta á una forma artística.*

495. Platon hacia consistir la poesía en el *entusiasmo*, y Horacio en el *genio:* de aquí el haberse definido

el lenguaje del entusiasmo y la obra del genio.—Aristóteles dijo, que la poesía consiste en la *imitacion de la bella naturaleza;* y Hugo Blair, al definirla, dice que es *el lenguaje de la pasion y de la imaginacion animadas, formado por lo comun en números regulares.* Estas definiciones tienen el defecto de no explicar la verdadera esencia de la poesía que es la belleza. La poesía no depende ni del lenguaje ni del estilo, sino del fondo de la obra: está en la idea misma, en el modo de concebir y de sentir.

496. ARTE POÉTICA es el conjunto ó coleccion de reglas que nos dá á conocer las obras literarias de este género, ó sean las composiciones cuyo fin es deleitar, instruyendo á la vez y moralizando. La *poética* es, pues, á la *poesía*, lo que la *teoría* es á la *práctica*, lo que la *retórica* á la *elocuencia*. Por consiguiente, LA RETÓRICA Y POÉTICA, aunque dos artes distintas, se unen estrechamente para formar una misma asignatura, á causa de la afinidad que entre sí tienen, de ser la primera la teoría de la elocuencia, y la segunda la teoría de la poesía.

497. En el dominio de la poesía entra todo aquello que puede interesar á la imaginacion y al sentimiento. Su campo es tan extenso como el de la ciencia misma; y aunque su fin directo es causar el placer puro de la belleza, la verdad debe siempre constituir su fondo. Instruye y moraliza indirectamente, porque la verdad y la moral son inseparables de la verdadera belleza, la cual no podria existir sin estas dos cualidades.

LXXVIII.

SUMARIO.—498. Caracteres distintivos del lenguaje poético.—499. VERSIFICACION: ¿el verso es de esencia en la POESÍA?—¿Qué es VERSIFICACION, VERSO, y ARTE MÉTRICA?—500. Qué es lo que hay que considerar en cuanto al mecanismo del verso castellano?—501. SÍLABAS: su naturaleza: Diptongos y triptongos.—502. SINÉRESIS.—503. DIÉRESIS.—504. SINALEFA.

498. El lenguaje poético, hijo de la inspiracion y del entusiasmo, es mucho mas vivo y animado que el de las composiciones prosáicas. Distínguese principalmente por el uso de licencias y voces exclusivamente propias de la poesía, por el de ciertos y determinados arcaísmos y acepciones latinas, y por las construcciones figuradas mucho mas libres y atrevidas. Forma así mismo su propio colorido el frecuente empleo de epítetos é imágines brillantes y seductoras, de comparaciones, perífrasis, prosopopeyas y toda clase de tropos y figuras. Pero todos estos adornos del lenguaje deberán ser empleados con toda oportunidad y buen gusto, de suerte que vengan á causar siempre el placer puro de la belleza.

499. VERSIFICACION.—El verso no es de esencia en la poesía; pero la forma exterior que mas comunmente se emplea, y la que mas se adapta al lenguaje poético, por el placer y el deleite que produce en nuestro oido, es la *versificacion*, ó sea la artificiosa combinacion de los diferentes elementos del lenguaje, por medio de la cual se distribuye toda una obra ó composicion literaria en porciones simétricas de determinadas dimensiones. Cada una de estas porciones, sujetas á una medida determinada, toma el nombre de *verso*: y el conjunto de reglas que nos dan á conocer su mecanismo, sus especies y combinaciones, se llama *arte métrica*.

500. MECANISMO DEL VERSO CASTELLANO.—En cuanto al mecanismo del verso castellano, hay que conside-

rar las *sílabas*, el *metro* ó *medida*, el *número*, y la *rima* ó *cadencia*.

501. Sílabas.—Llámase *sílaba* una ó mas letras que se pronuncian con una sola emision de voz. Toda sílaba consta necesariamente de una vocal sola ó acompañada de una ó mas consonantes: puede tambien constar de dos y de tres vocales formando *diptongo* y *triptongo*, como *au-xi-liais*.

502. Algunas veces forman *diptongo*, y por consiguiente una sola sílaba en el verso, dos vocales seguidas que en prosa se pronuncian con separacion constituyendo dos sílabas distintas: y esta licencia poética, que se conoce con el nombre de *sinéresis*, suele tener lugar cuando concurren las vocales *ea*, *eo;* pero debiéndose usar con suma discrecion, como en este verso de Morillo.

Mal-dí-ga-te | Dios, | vie-ja, | *seas* | quien | fue-res.

503. Otras veces, por el contrario, forman dos sílabas en el verso dos vocales seguidas que en prosa constituyen diptongo; v. gr.

Del | Tór-mes, | cu-ya | voz | ar-mo-*ni*-o-sa.

Esta division ó separacion de las vocales de un diptongo, se llama *diéresis*, y se marca en la escritura con dos puntitos sobre una de las vocales.

504. Finalmente, cuando concurren dos palabras de las cuales la primera termina en vocal ó diptongo, y la siguiente empieza tambien en vocal ó diptongo, se juntan dichas dos vocales ó diptongos formando una sola sílaba; v. gr.

Me | pu-so | *la-áu*-rea | cí-ta-*ra-en* | la | ma-no.

Esta union de vocales ó diptongos toma el nombre de *sinalefa*; y deja de cometerse cuando de ella resulta di-

ficultad ó dureza en la pronunciacion, como en este verso:

Mi | á-ni-ma, | do-quier | que | se | vol-vi-an.

LXXIX.

SUMARIO.—505. Metro ó medida de un verso.—506. Diversas clases de versos segun su metro.—507. Nomenclatura de los versos.—508. Modo de medir los versos.—509. Versos AGUDOS, LLANOS, y ESDRÚJULOS.

505. METRO.—Se llama *metro* ó *medida* de un verso el número de sílabas de que consta.

506. Los versos, segun su metro ó medida, son de varias clases. Su nomenclatura se funda en el número de sus sílabas, que en nuestra versificacion castellana no pasan de catorce, bajando hasta tres y aun dos; pero estas dos últimas clases de versos son de poco uso.

507. Así pues, se llaman versos de cuatro sílabas, de cinco, de seis, etc., hasta catorce que son los de mayor metro ó medida. Los de siete sílabas se distinguen con el nombre de *heptasílabos*, los de ocho *octosílabos*, los de diez *decasílabos*, y los de once *endecasílabos* y tambien *heróicos* á causa de su rotundidad y por emplearse en los asuntos mas sublimes. Los de doce sílabas se distinguen con el nombre especial de versos de *arte mayor*, y los de catorce sílabas se llaman versos *alejandrinos*.

508. Para medir un verso se cuenta el número de sílabas que contienen por él de sus respectivas vocales, considerando como una sola sílaba los *diptongos*, *triptongos*, *sinéresis* y *sinalefas*, y como dos sílabas cuando hay *diéresis*. Además se tomará en cuenta la palabra final del verso: si dicha palabra es *aguda*, ó lo que es lo mismo, si la última sílaba del verso está acentuada, tal sílaba se cuenta por dos, y el verso toma el nombre de *agudo:* mas si la palabra final fuere *esdrújula*, esto es,

si estuviere acentuada la antepenúltima sílaba del verso, se reputa este como de una sílaba menos de las que materialmente tiene, y el verso se llama *esdrújulo*: finalmente, cuando la última palabra del verso es *llana*, ó lleva el acento en la penúltima sílaba, en este caso se cuentan las sílabas que materialmente tiene, y tal verso es *llano*.

509. De lo dicho resulta, que los *heptasílabos agudos* se consideran como *octosílabos*, los *decasílabos agudos* como *endecasílabos*, y así respectivamente los demás versos *agudos*. Por el contrario, los versos *esdrújulos* de doce sílabas se consideran como de once ó *endecasílabos*, los de nueve sílabas, como de ocho ú *octosílabos*, etc. etc. Sean, por ejemplo, los dos siguientes versos de Moratin:

En el estrecho límite
Tu mudo cuerpo está!

que, apesar de tener el primero ocho sílabas y el segundo seis, son verdaderos *heptasílabos*, y se miden:

1 2 3 4 5 6 7
En—el—es—tre—cho—lí—mite.
1 2 3 4 5 6 7
Tu—mu—do—cuer—po es—ta—a.

Y así mismo, cuantos versos de las diferentes clases enumeradas nos propusiéramos.

LXXX.

SUMARIO.—510. Número en los versos.—511. Acento.—512. Nombres que reciben las palabras segun la sílaba acentuada.—513. En qué casos se expresa el signo del acento.—514. Importancia del estudio del acento en la versificacion castellana.—515. ¿Qué debe tenerse presente acerca de la colocacion del acento?—516. Licencias poéticas relativas á la colocacion del acento, adicion y sustraccion de letras en las palabras.—517. Qué es lo que depende de la acertada colocacion del acento en los versos:—MELODÍA:—CESURA:—HEMISTIQUIO.

510. NÚMERO.—Se llama *número*, en el verso, la sonoridad musical que recibe de la buena colocacion del acento.

511. *Acento* es la mayor detencion de la voz en la pronunciacion de las sílabas.

512. Segun que la mayor detencion de la voz se efectúe en la última, penúltima, ó antepenúltima sílaba de una palabra, recibe esta el nombre de *aguda*, *llana*, ó *esdrujula*. Por ejemplo: *rubí*, *sofá*, *señor*, son palabras *agudas*; *árbol*, *cárcel*, *prado*, son palabras *llanas*; y *tálamo*, *cándido*, *cólera*, son *esdrújulas*. Hay tambien palabras que llevan el acento en la cuarta ó quinta sílaba antes de la final; como *imputándosele*, *magníficamente*, etc.

513. El signo (´) del acento solo se expresa en las palabras agudas que terminan en vocal, en las graves que terminan en consonante, en todas las esdrújulas, y en aquellas en que la mayor detencion de la voz se efectúa en la cuarta ó quinta sílaba antes de la final. Deja, por consiguiente, de expresarse el acento en las palabras agudas terminadas en consonante, y en las graves terminadas en vocal.

514. El estudio del acento es de suma importancia en el verso. En efecto, para que un verso sea tal, no solo ha de constar del número de sílabas correspondiente, sino que es además indispensable que los acentos recaigan sobre aquellas en que deben estar colocados, á fin de que resulte la entonacion ó sonoridad musical que se requiere.

515. Acerca de la colocacion del acento se tendrá presente, que los versos que constan de sílabas pares resultan mas flúidos y sonoros cuando el acento recae sobre las impares; sucediendo lo contrario en los versos que constan de sílabas impares, en los cuales resulta mayor sonoridad cuando el acento recae sobre las pares. Cuanto mas se desvian los versos de esta regla,

tanto mas duros é insoportables se hacen al oido, principalmente cuando al final del verso aparecen con acento sílabas seguidas ó inmediatas.

516. Los poetas se permiten ciertas licencias, no tan solo con respecto á la colocacion del acento en las palabras, sino tambien añadiéndolas ó quitándolas sílabas ó letras.—1.° Suelen dislocar el acento en ciertas voces, diciendo *ferétro*, *meteóro*, *occeáno*, etc., en vez de *féretro*, *metéoro*, *occéano*.—2.° Les es permitido añadir una *e* al fin de ciertas palabras, y decir *felice* por *feliz*, *mendace* por *mendaz*, etc. Esta licencia poética, que se llama *paragoge*, fué muy usada en los romances antiguos.—3.° Pueden, por el contrario, quitar una letra y hasta una sílaba entera del final de una palabra *(apócope)*; y así dicen *apena* por *apenas*, *entonce* por *entonces*, *diz* por *dicen*, *do quier* por *donde quiera*, etc.—4.° Igualmente pueden quitarla del medio de una diccion *(síncope)*; como *guarte* por *guárdate*, *vierdes* por *viéredes*, *espirtu* por *espíritu*, etc.—5.° Otras veces añaden una letra en medio de la palabra *(epéntesis)*, y dicen *corónica* por *crónica*, *veyendo* por *viendo*, etc.—6.° Por último, suelen alguna vez trasponer las letras de una diccion *(metátesis)*, como *Tibre* por *Tíber*.

517. De la acertada colocacion de los acentos depende la buena entonacion, la sonoridad musical del verso, su *armonía*. Pero no basta que los versos sean *armoniosos*; es necesario que tengan tambien *melodia*, la cual consiste en una ligera pausa que se hace al recitarlos; pausa que en el metro se llama *cesura (corte, cortadura)*. Cuando esta se halla en medio de los versos de sílabas pares, cada una de las partes divididas por mitad, toma el nombre de *hemistiquio;* y de aquí el que solo tengan verdaderamente hemistiquios los versos que constan de

sílabas pares, debiéndolos tener necesariamente los de doce sílabas y los de catorce, á fin de que se perciba bien su cadencia.

LXXXI.

SUMARIO.—518. RIMA Ó CADENCIA:—su definicion.—519. Rima perfecta é imperfecta, ó sea, ASONANCIA Y CONSONANCIA.—520. Versos SUELTOS Ó LIBRES.—521. Combinacion métrica:—ESTANCIAS.—522. Clasificacion de las estancias: 1.° Versos pareados: 2.° Tercetos; tercerillas.

518. RIMA Ó CADENCIA.—Lo que mas principalmente forma el carácter de nuestra versificacion y la distingue de la antigua es la *rima* ó *cadencia*, que forma su propio carácter.—Llámase *rima* la igualdad ó semejanza en la terminacion de dos palabras, contando desde la última vocal acentuada hasta el fin.

519. La *rima* es perfecta ó imperfecta.—La *rima perfecta*, que se llama *consonancia*, consiste en que todas las letras (vocales y consonantes) sean las mismas al final de dos ó mas palabras, contando desde la última vocal acentuada; como am-*or*, ruiseñ-*or*, clam-*or*; ambi-*ente*, corri-*ente*, ori-*ente*; bá-*culo*, orá-*culo*, etc. Estas palabras se llaman *consonantes*.—La *rima imperfecta*, llamada *asonancia*, consiste en que las vocales del fin de dos ó mas palabras, contando desde la última acentuada, sean las mismas, aunque las consonantes sean diversas; como h-*ombre*, r-*oble*; s-*elva*, p-*erla*, mu-*erta*, etc. Estas palabras se llaman *asonantes*.

520. Hay versos en que se prescinde absolutamente de la rima ó cadencia: dichos versos llamados *sueltos* ó *libres*, no estando sujetos á las trabas de la consonancia, aunque sí á las del metro y número, suelen mezclarse con los asonantes y aun con los consonantes. Pero los poetas suelen alguna vez sujetarlos á

estrofas imitando versos latinos, como en la siguiente de Moratin:

Esta corona adorno de mi frente,
Esta sonante lira y flautas de oro,
Y máscaras alegres, que algun dia
Me disteis, sacras musas, de mis manos
Trémulas recibid, y el canto acabe.....

Y en esta otra de Jovellanos:

Dejas, oh Poncio! la ociosa Mántua
Y de sus musas separado corres
Á dó las torres de Cipion descuellan
Sobre las ondas.

521. COMBINACION MÉTRICA.—Las diversas combinaciones de versos formando grupos regulares, que se van repitiendo hasta dejar explanado el pensamiento de una obra ó composicion poética, se llaman *estancias* ó *estrofas*.

522. Las *estancias* se clasifican regularmente por el número de versos que contienen.

1.° Se llaman *pareados* las estancias de dos versos consonantes entre sí; v. gr.

Sirvió en muchos combates una espada
Tersa, fina, cortante, bien templada,
La mas famosa que salió de mano
De insigne fabricante toledano.—IRIARTE.

Empléanse con ventaja en el epígrama, cuando hay una sola estancia de esta clase, ó bien, cuando el *pareado* es único; v. gr.

Aquí fray Diego reposa,
Que jamás hizo otra cosa.—JERICA.

2.° *Tercetos* son las estancias de tres versos rimados en consonancia, á saber: el 1.° con el 3.ª, quedando suelto el 2.°; ó bien, el 1.° suelto y los dos siguientes pareados. Ejemplo:

¡Ay del pobre cantor que, amortajado
Con su negro sayal de peregrino,

Yace en su propia tumba desterrado!
. . . . . .
Por las desiertas y sombrias calles
Donde duerme tu féretro escondido
No pasa, no, la vírgen de los valles!—E. F. Zanz.

Cuando los versos de esta clase de estancias son de pocas sílabas ó de arte menor, se llaman *tercerillas*, y suelen usarse para motes y empresas; v. gr.

Aquí yace un cortesano
Que se quebró la cintura
Un dia de besamano.
. . . . . .
Aquí enterraron de balde
Por no hallarle una peseta....
No sigas; era poeta.—M. de la Rosa.

LXXXII.

SUMARIO.—522. 3.° Cuartetos.—4.° Cuartetas; redondillas:—5.° Quintilla.—6.° Sextina.—7.° Octava real.—8.° Décima.—9.° Soneto; estrambote.

3.° *Cuartetos* son las estancias de cuatro versos endecasílabos, que riman en consonancia el 1.° con el 4.°, y el 2.° con el 3.° pareados; v. gr.

Puro y luciente sol, oh! que consuelo!
Al alma mia en tu presencia ofreces,
Cuando en rostro cándido esclareces
La oscura sombra del nocturno velo.—Sorís.

Pueden tambien rimar el 1.° con el 3.°, y el 2.° con el 4.°, así:

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé: rompí los lazos:
Ven, y verás el alto fin que aspiro
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.—Rioja.

4.° Las *cuartetas* son unas estancias de cuatro versos octosílabos rimados en consonancia el 1.° con el 3.°, y el 2.° con el 4.°; v. gr.

Guarde para su regalo
Esta sentencia el autor:

Si el sabio no aprueba, malo:
Si el necio aplaude, peor.—T. DE IRIARTE.

Mas tambien pueden rimar el 1.° con el 4.°, y el 2.° con el 3.°, y en este caso toman el nombre de *redondillas*. Ejemplo:

Tu nariz, hermosa Clara,
Ya vemos visiblemente
Que parte desde la frente:
No hay quien sepa donde para.—B. DE ALCÁZAR.

5.° La *quintilla* es una estancia de cinco versos que pueden rimar de seis modos diferentes, con tal que no vayan seguidos tres consonantes. Tales son las siguientes de Moratin:

Sobre un caballo alazano
Cubierto de galas y oro,
Demanda licencia ufano
Para alancear un toro
Un caballero cristiano.

El bruto se le ha encarado
Desde que le vió llegar
De tanta gala asombrado,
Y al rededor le ha observado,
Sin moverse de un lugar.

6.° La *sextina* es una estancia de seis versos que pueden rimar de diferentes modos, aunque su forma mas comun es; el 1.° con el 3.°, el 2.° con el 4.°, y los dos últimos pareados; v. gr.

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

7.° La *octava real* es una combinacion de ocho versos endecasílabos, cuyos seis primeros riman alternando en consonancia, siendo pareados el 7.° y el 8.° Ejemplo:

¡Oh mudanza forzosa en la fortuna!
¿Qué vanidad en tu valor blasona?
La que á sus plantas ostentó la luna
Pareciéndole poco una corona,
Ya sin aliento de esperanza alguna

Entre la turba vil que la baldona,
Es víctima sangrienta de villanos:
Esto acontece, y ¿duermen los tiranos?—L. Ulloa.

8.° La *décima*, cuya introduccion se atribuye á Vicente Espinel, es una combinacion de diez versos octosílabos que riman en consonancia del modo siguiente: 1.° con 4.° y 5.°; 2.° y 3.° pareados; 6.°, 7.°, y 10 rimados entre sí, y pareado el 8.° con el 9.°; v. gr.

Apurar, cielos, pretendo
Por qué me tratais así.
¿Qué delito cometí,
Contra vosotros naciendo?
Aunque si nací, ya entiendo
Qué delito he cometido:
Bastante causa ha tenido
Vuestra justicia y rigor,
Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.

Sueña el rico en su riqueza
Que mas cuidados le ofrece;
Sueña el pobre que padece
Su miseria y su pobreza.
Sueña el que á medrar empieza;
Sueña el que afana y pretende;
Sueña el que agravia y ofende;
Y en el mundo en conclusion,
Todos sueñan lo que son
Aunque ninguno lo entiende.

9.° El *soneto* es una combinacion de catorce versos endecasílabos, formando dos cuartetos y dos tercetos seguidos. En los cuartetos se riman los versos 1.° con 4.°, 5.° y 8.°, siendo pareados el 2.° y el 3.°, el 6.° y el 7.° con iguales consonantes. Los tercetos se riman al arbitrio del poeta; pero resulta en ellos mayor sonoridad cuando se componen de dos solos consonantes alternados, como en el siguiente ejemplo:

Un soneto me manda hacer Violante,
Que en mi vida me he visto en tal aprieto:
Catorce versos dicen que es soneto:
Burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa que en los cuartetos me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y aun parece que entré con pié derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho

Que estoy los trece versos acabando:
Contad si son catorce, y está hecho.

No pudiendo á veces encerrarse todo un pensamiento en los estrechos límites del soneto, se han permitido los poetas añadirle una estancia mas ó menos larga que se llama *cola* ó *estrambote*, como en este ejemplo:

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

LXXXIII.

SUMARIO.—523. Otras varias combinaciones métricas arbitrarias:—1.° LIRAS: 2.° SILVA:—3.° COPLAS DE PIÉ CUADRADO.—524. Combinaciones métricas de arte menor: 1.° Estancias de versos de tres sílabas:—2.° Id. de cuatro:—3.° Versos ADÓNICOS ó de cinco sílabas:—4.° Ectasílabos:—5.° HEPTASÍLABOS.—525. Combinaciones métricas en asonante:—1.° ROMANCE:—2.° ENDECHAS:—3.° LETRILLAS:—4.° SEGUIDILLAS;—carácter de estas composiciones.

523. Á más de las combinaciones métricas en consonancia hasta aquí expuestas, hay otras varias arbitrarias que se encuentran en los poetas:

1.° Las *liras* son unas estancias compuestas de versos endecasílabos rimados en consonancia, con heptasílabos rimados tambien entre sí, y mezclados unos con otros al arbitrio del poeta. Ejemplos:

¡Cuan solitaria la nacion que un dia
Poblára inmensa gente;
La nacion cuyo imperio se extendia
Del ocaso al oriente!—ESPRONCEDA.

Oye que al cielo toca
Con temeroso son la trompa fiera;
Que en Africa convoca
El moro á la bandera
Que al aire desplegada va ligera.—F. L. DE LEON.

2.° La *silva* es una combinacion de versos endecasílabos con heptasílabos, en que el poeta emplea los consonantes á su arbitrio, y aun mezcla versos sueltos con los rimados; v. gr.

Por las henchidas calles
Gritando se despeña
La infame turba que abrigó en su seno.
Rueda allá rechinando la cureña,
Acá retumba el espantoso trueno,
Allá el joven lozano,
El mendigo infeliz, el venerable
Sacerdote pacífico, el anciano
Que con su arada faz respeto imprime
Juntos amarra en su dogal tirano.
D. J. NICASIO GALLEGO.

3.° Las *coplas de pié cuadrado* son unas estancias en que se combinan algunos versos con sus hemistiquios; v. gr.

Despierte el alma adormida
Avive el seso y despierte
Contemplando
Como pasa la vida
Como se viene la muerte
Tan callando.—J. MANRIQUE.

524. Por último, hay combinaciones de versos de tres sílabas, de cuatro, de cinco, de seis y de siete, que se llaman de *arte menor*, y forman estancias regulares.

1.° Las estancias formadas de versos de tres sílabas

son muy poco usadas. Hay sin embargo alguno que otro ejemplo:

El mónstruo
Que engaña,
Que empaña
La luz,
Y en lanza
De muerte
Convierte
La cruz.—AYGUALS.

2.° De las estancias de versos de cuatro sílabas se valió alguna que otra vez Iriarte en sus fábulas:

Señor mio,
De ese brio,
Ligereza
Y destreza
No me espanto,
Que otro tanto; etc.

3.° Los versos de cinco sílabas, llamados tambien *adónicos*, dan ya mayores ensanches al poeta, y en ellos nos ofrecen composiciones muy lindas nuestros cancioneros. Véase la tierna oda de D. Nicolás Moratin, titulada *Amor aldeano*, que principia así:

Hoy mi Dorisa
Se va á la aldéa
Pues se recréa
Viendo trillar.
Sígola aprisa:
Cuantos placeres
Mántua tuvieres,
Voy á olvidar.

4.° Los *octasílabos* ó versos de seis sílabas han sido muy comunes en la poesía castellana, y están dotados de singular ligereza; v. gr.

En el valle, donde
Tu dolor te cela,
Nadie te consuela,
Nadie te responde.—F. DE LA TORRE.

5.° Los *heptasílabos* se han empleado mucho en las *anacreónticas* y en toda composicion cantable, á causa de la dulzura y suavidad que en sí llevan. El Sr. Burgos los ha usado en la traduccion de varias odas de Horacio; véase la 30 del lib. 1.° que dice así:

Reina de Pafo y Gnido,
Deja á tu Chipre amada,
Y ven dó mi adorada
Te llama con fervor;
Dó en tu honor encendido
Incienso arde oloroso:
Contigo venga hermoso
El rapazuelo amor.

Las Gracias, desceñida
La túnica, tus huellas
Sigan, y marchen de ellas
Las Ninfas á la par:
La juventud pulida,
Si Amor la inflama ardiente,
Y Mercurio elocuente
Te sigan al altar.

Hasta aquí las combinaciones métricas en consonante. Estas tienen en sí mismas la mayor gracia y belleza, cuando de la acertada eleccion de consonantes resulta naturalidad en la versificacion. Al contrario sucede cuando los consonantes son forzados y ociosos sin mas objeto que el de embutir el verso: dichos consonantes se llaman *ripios*, como los materiales del desecho que sirven para llenar los huecos en las obras de albañilería, y dan pobre idea de la habilidad del versificador.

525. Las combinaciones métricas en asonante son:

1.° El *romance*, en el cual se riman los versos pares en asonancia, dejando sueltos los impares; v. gr.

Afuera, afuera Rodrigo
El soberbio castellano;
Acordársete debria
De aquel buen tiempo pasado,
Cuando fuiste caballero
En el altar de Santiago,
Cuando el rey fué tu padrino,
Tu, Rodrigo, el afijado.—Rom.

2.° Las *endechas* son unas estancias del romance en versos heptasílabos. Si las estancias terminan por un

endecasílabo, toman el nombre de *endechas reales*. Sirva de ejemplo la siguiente:

La máxima es trillada
Mas repetirse debe:
No escriba quien no sepa
Unir la utilidad con el deleite.—Iriarte.

3.° Las *letrillas* son unas estancias de versos octasílabos, en que se riman los pares, dejando sueltos los impares. Tal es la siguiente de Melendez que principia así:

Parad, airecillos,
No inquietos voleis,
Que en plácido sueño
Reposa mi bien:
Parad, y de rosas
Tejedme un dosel,
Pues yace dormida
La flor del Zurquen.

4.° Finalmente, la *septina* llamada vulgarmente *seguidilla*, compuesta de siete versos: el 1.°, 3.° y 6.° de siete sílabas y sueltos, los restantes de cinco, rimados en consonancia, el 2.° con el 4.° formando una cuarteta, y el 5.° con el 7.° formando una *tercerilla*, que se denomina *estribillo*. Esta especie de composicion es de mucha gracia, y se emplea en los cantares rústicos. Ejemplos:

Eres tonto de noche,
Tonto de dia,
Tonto por la mañana
Y al medio dia.
No me acordaba
Que tambien eres tonto
De madrugada.

Dijo la zorra al busto
Despues de olerlo,
Tu cabeza es hermosa
Pero sin seso.
Como este hay muchos,
Que aunque parecen hombres,
Solo son bustos.

Queda terminada la brevísima reseña que nos habiamos propuesto hacer sobre el *arte métrica castellana*. Para simples nociones basta con lo dicho. El que desee mas noticias puede consultar la *poética* de Luzan, la

de Rengifo, la de Sanchez Barbero y otras. Pero aquel que no se halle dotado por la naturaleza de un oido fino y delicado, capaz de percibir la armonía del verso, desista de luchar con el destino, y no se empeñe en versificar.

DIVERSOS GÉNEROS DE COMPOSICIONES POÉTICAS.

POESÍA LÍRICA.

LXXXIV.

SUMARIO.—526. Poesía lírica: su definicion y orígen: forma especial de este género.—527. Qué se entiende por ODA.—528. ¿Cuantas especies de ODAS se distinguen generalmente.—529. Objeto de las ODAS SAGRADAS: su carácter: modelos de ODAS SAGRADAS.—530. Composiciones que pertenecen á esta especie de odas.—531. ¿Á qué clase de composiciones se dá tambien el nombre de HIMNOS?—532. ODAS HERÓICAS:—modelos: Píndaro y Horacio.—533. Poetas españoles que mas figuran en esta especie de ODAS.

526. Se entiende por *poesía lírica* aquella cuyo fin directo es conmover los pasiones. Llámase *lírica* porque en su orígen fué exclusivamente destinada al canto que se efectuaba al son de la lira ú otro instrumento. La forma especial de este género de poesía es la *oda*, palabra originada del griego ᾠδή, que literalmente significa *cancion*.

527. ODA.—La *oda*, pues, es una composicion poética que, destinándose al canto, expresa los sentimientos apasionados ó arrebatados á impulsos del entusiasmo. Aunque el canto inspirado en la oda no se efectúa ya al son de la lira ni de otro instrumento, se realiza no obstante en el entusiasmo de la admiracion, que en nosotros produce un objeto capaz de impresionar vivamente nuestro espíritu.

528. Distínguense generalmente cuatro especies de *odas*: *sagradas*, *heróicas*, *filosóficas* ó *morales*, y *festivas* ó *ligeras*.

529. Las *odas sagradas* tienen por objeto excitar y enaltecer el sentimiento religioso, cantando las glorias de Dios y de la religion. Sublimes de suyo por la majestad y grandeza del asunto, piden grande entusiasmo y entonacion, formando su propio carácter cierto sabor místico que debe acompañarlas.—Son modelos en esta especie las odas de Fr. Luis de Leon *Á la ascension del Señor*, la titulada *Noche serena*, y la que empieza *¿Cuando será que pueda*, etc. Lo son tambien la de Don Alberto Lista *Á la muerte de Jesús*, y la de Melendez titulada *La presencia de Dios*.

530. Los *salmos* de David, los *himnos* y *cánticos sagrados* pertenecen así mismo á esta especie de odas; y son sublimes modelos el *Cántico de Moises despues del pasaje del mar Rojo*, el *Cántico de Débora*, y él de la *Vírgen* que se conoce con el nombre de *Magnificat*.

531. Se dá tambien el nombre de *himnos* á los cantos en alabanza de las acciones, y de todos aquellos objetos dignos de elogio. Tal es el himno *en loor del cardenal Espinosa*, por D. Diego Hurtado de Mendoza; el himno *Á la luna*, por Jovellanos, y el de Espronceda *Al Sol*.—Llámanse así mismo *himnos*, ciertas canciones patrióticas escritas para ponerse en música, y que han sido quizas las composiciones mas populares de nuestros tiempos.

532. Las *odas heróicas*, llamadas tambien *pindáricas*, son aquellas en que se cantan con todo el fuego del entusiasmo las grandes acciones de algun personaje ilustre, ó se elogia á algun héroe por sus hazañas marciales.—Ningun modelo mas perfecto y acabado en esta especie de odas que el sublime poeta griego Píndaro, del cual han tomado el nombre de *pindáricas*. Sus cantos *En loor de los vencedores en los juegos olímpicos* son y

serán siempre los mas grandiosos modelos que puedan exhibirse.—Horacio, sin elevarse á tan grande altura como Píndaro en esta especie, es el que mejor ha sabido imitarle, principalmente en sus odas *Pastor cum traheret*, etc. *Qualem ministrum fulminis*, etc., y en otras muchas que pueden exhibirse tambien por modelos.

533. Entre nuestros poetas figuran en primera línea: Herrera en su oda *Á D. Juan de Austria*, y en sus canciones *Por la victoria de Lepanto* y *Por la pérdida de D. Sebastian;* Fr. Luis de Leon en *La Profecía del Tajo*; Melendez en *La gloria de las artes*, y Quintana en sus odas *Al dos de Mayo* y *Al Inventor de la imprenta.*

LXXXV.

SUMARIO.—534. Odas filosóficas ó morales: ¿quien es el príncipe de los poetas en esta especie de odas? Modelos que pueden exhibirse entre nuestros poetas.—535. ¿Qué son anacreónticas: modelos en esta especie.—536. Eróticas.—537. Odas ligeras: composiciones que se refieren á esta especie de odas. Cancion popular española. 538. Epitalamio: Catulo.—539. Romances: ¿Qué fueron en su orígen los romances, y para qué se emplean en el dia?—¿Como se formará el buen gusto literario en este género de composiciones?—540. Lenguaje, estilo y versificacion en la poesía lírica.

534. Las *odas filosóficas ó morales* son aquellas que expresan los sentimientos que nos inspiran la vista de algun objeto y nuestras propias reflexiones, sobre los sucesos de la vida, las revoluciones de la fortuna, la instabilidad de las cosas humanas, etc. Horacio es en esta especie de odas el príncipe de los poetas. Sus bellísimas producciones *Beatus ille qui procul nogotiis*, etc. *Otium divos rogat*, etc. *Rectius vives, Licini*, etc., con otras muchas de este género, son los mas perfectos modelos que pueden presentarse.—Entre nosotros figuran como muy excelentes modelos Fr. Luis de Leon en su oda *Á la tranquilidad de la vida del campo* que empieza «*Qué descansada vida*. etc., y Rioja en la suya *Á las ruinas de Itálica*, cuyo principio es «*Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora*, etc.

535. Las *anacreónticas* son aquellas odas en que el autor juguetea, á la manera de *Anacreonte*, sobre un pensamiento ingenioso y delicado, retratando las conmociones vivas que nos causan los placeres puros y legítimos de la vida. Modelos en esta especie nos los presenta Iglesias en su oda que empieza «*Siendo yo tierno niño*, etc.; Melendez en la suya «*Retórico molesto*, etc.; y Cadalso «*¿Quien es aquel que baja*, etc.

536. Las *eróticas* son una especie de odas, en las cuales se respira el ardor de una pasion amorosa. Tales son las del príncipe Esquilache, de Figueroa, y las *Villanescas* de Iglesias.

537. Las *odas ligeras ó festivas* son aquellas cuya índole tranquila en nada altera ni perturba la razon, caracterizándose por una dulzura y gracia particular acompañada de armonía y suave versificacion. Refiérense á esta especie las *letrillas*, *cantatas*, *cantinelas*, y toda clase de composiciones dispuestas para el canto, como son las *árias*, *cavatinas*, *rondós*, etc., cuyo objeto es servir para la representacion de los dramas líricos.

La cancion popular española la constituyen las *letrillas*, los *villancicos*, los *gozos*, las *seguidillas*, los *cantarcillos*, las *jácaras* y *coplas sueltas* para jotas, tiranas, etc. Para formarse una idea de buen gusto en esta clase de poesías ligeras, véase el *Cancionero general de Hernando del Castillo*, y el que no ha mucho publicó el Sr. D. Eugenio de Ochoa titulado el *Cancionero de Baena*.

538. El *epitalamio* (canto nupcial) fue un poema destinado á cantarse en celebracion de alguna boda. El elogio de los esposos, y las súplicas al dios Himeneo para que proteja y corone de felicidad el nuevo enlace, forman el asunto de este género de composicion lírica. Excelente modelo de epitalamio es el dedicado por Catulo al casamiento de Julia y Manlio.—D. Nicolas F. Moratin escribió uno *Á las bodas de la infanta doña Maria Luisa*

de Borbon, único regular que podemos exhibir por modelo en nuestra lengua.

539. Finalmente, pertenecen tambien á este género de composiciones poéticas los *Romances*, poemas populares en su orígen, que se ocupaban en celebrar los hechos que el pueblo juzgó dignos de ser objeto de sus cantos. Hoy dia se emplean los *romances* para diversos asuntos; pero de cualquier modo que ello sea, el romance siempre será considerado como la poesía nacional en España.—Para formar el buen gusto literario en este género de composiciones, véase la *Coleccion de Romanceros* publicada por el Sr. Duran.

540. En cuanto al lenguaje, estilo y versificacion en la poesía lírica, son tan variados sus carácteres, como lo son sus diversas especies. En las *odas sagradas y heróicas* se requiere elevacion y sublimidad; en las *filosóficas* ó *morales* cierta gravedad majestuosa; y en las *ligeras* ó *festivas* la mayor gracia y elegancia, y una gran delicadeza y jovialidad. Las expresiones mas enérgicas, las imágines mas vivas y los giros mas atrevidos forman en general el carácter del estilo de la oda. La enagenacion y entusiasmo que debe sentir el poeta hácia el objeto de su canto, ocasiona con frecuencia cierto desprecio de la regularidad, algunos estravios y digresiones, y un aparente *desórden* que puede llamarse *bello*. La *versificacion* debe ser siempre la mas armoniosa y musical. El verso mas comunmente usado es el *endecasílabo* mezclado con el *heptasílabo*, formando estancias mas ó menos regulares á manera de silvas. En las odas ligeras se han empleado diversas combinaciones métricas, que deberán estudiarse en la observacion y detenida lectura de buenos modelos.

ELEGIA, SÁTIRA, EPÍGRAMA, MADRIGAL, SONETO.

LXXXVI,

SUMARIO.—541. De la elegía: ¿qué es elegía: ¿pertenece á la poesía lírica? ¿En qué se distingue la elegía de la oda?—542. Versificacion propia de la elegía.—543. Modelos mas perfectos y acabados en este género, y carácter de las elegías de Propercio, Tíbulo y Ovidio.—544. ¿Cuales son los poetas eligíacos que mas han brillado entre los españoles?—545. Sátira: naturaleza y carácter de esta composicion; modelos. 546. Epígrama: partes que contiene; ejemplos.—547. Modelos en este género.—548. Madrigal; su propia naturaleza, caracteres y versificacion; ejemplo.—549. Soneto; naturaleza de esta composicion poética: versificacion: modelos.

541. Elegía.—*Elegía* es un canto consagrado á los movimientos dulces y tiernos del corazon.—La *elegía* pertenece tambien á la poesía lírica; pero se diferencia de la *oda* en que, al ocuparse como esta de los afectos y sentimientos, no lo hace con tanto arrebato y desórden, sino que pide extremada verdad en ellos, y un tono propio, tierno y melancólico. Solo la manera y forma de tratar los asuntos hace distinguir la *elegía* de la *oda*: el *Quis desiderio sit pudor* etc. de Horacio á la muerte de Varo, es una oda; y el *Flebilis indignor elegeia solve capillos* etc. de Ovidio á la muerte de Tíbulo, es una bellísima elegía, apesar de la conformidad de asuntos. Las victorias de Druso cantadas por el primero, lo han sido en forma de oda; y los triunfos de Tiberio por el segundo, en forma de elegía.

542. La versificacion en tercetos es la mas propia de la elegía, y la que mejor imita el dístico que emplearon los latinos.

543. Los modelos mas perfectos y acabados en este género debemos buscarlos en las producciones de los poetas latinos Propercio, Tíbulo y Ovidio. En el primero domina el sentimiento mas profundo, en el segundo la mas dulce conmocion, y en el tercero la imaginacion mas

viva. El carácter predominante de las elegías de Propercio es, por consiguiente, la pasion; en las elegías de Tíbulo resalta la ternura, y en las de Ovidio se nota esa gracia y facilidad tan elogiadas por los críticos.

544. Los poetas que mas han brillado entre nosotros en este género, son Herrera, Rioja y Melendez, cuyas elegías presentamos por modelos. Lo es así mismo la que en forma de epístola escribió el Sr. Martinez de la Rosa con motivo del fallecimiento de la duquesa de Frias, y la elegía *Á las musas* por D. Leandro F. Moratin. Es, por último, notabilísima la célebre cancion elegíaca titulada *El dia dos de Mayo*, por el ilustre poeta D. J. Nicasio Gallego.

545. SÁTIRA.—La *sátira* es una composicion poética en que se combaten los vicios y las ridiculeces humanas. Forman su objeto las debilidades y estravagancias del hombre, su perversidad, y en suma todos los caracteres odiosos y perjudiciales á la sociedad. Son modelos las sátiras de Persio, las de Juvenal, y las de Horacio, sobre todas. Entre nuestros poetas se han distinguido en la sátira Lupercio de Argensola, Góngora, Quevedo, Iglesias y D. Meliton Fernandez.—Sirva de modelo la escrita por el primero contra una dama cortesana, llamada la *Marquesilla*, que empieza así:

Muy bien se muestra, Flora, que no tienes
De esta mi condicion noticia cierta. etc.

546. EPÍGRAMA.—Llámase *epígrama* una composicion poética de corta extension, que presenta del modo mas feliz é interesante un pensamiento festivo ó satírico, pero siempre ingenioso y agudo. Apesar de su brevedad, el *epígrama* contiene dos partes: la primera es la proposicion del asunto que dá motivo al pensamiento, y la

segunda el desenlace de dicho pensamiento. Sirvan de ejemplo los dos siguientes:

En un muladar un dia
Cierta vieja sevillana
Buscando trapos y lana
Su ordinaria grangeria,
Acaso vino á hallarse
Un pedazo de espejo,
Y con un trapillo viejo
Lo limpió para mirarse.
Viendo en él aquellas feas
Quijadas de desconsuelo,
Dando con él en el suelo,
Le dijo: *maldito seas.*—ALCÁZAR.

Un casado se acostó,
Y con paternal cariño
Á su lado puso al niño,
Pero sucio amaneció.
Entonces torciendo el gesto
Miróse uno y otro lado
Y exclamó desconsolado:
¡Ay amor, cómo me has puesto!

IGLESIAS.

547. Como modelos en este género deben citarse los poetas latinos Catulo y Marcial. Entre nosotros figuran Baltasar Alcázar, Iglesias, Polo, Iriarte, Hurtado de Mendoza, Argensola, y otros.

548. MADRIGAL.—El *madrigal* es, como el epígrama, una breve composicion poética fundada en un pensamiento ingenioso, pero mas inocente, delicado y agradable que el epígrama. Su estilo debe ser fácil, sencillo y gracioso, y los mismos caracteres deberá tener el metro que generalmente es la silva (523—2.º). Sirva de modelo el siguiente de Luis Martin:

Iba cogiendo flores
Y guardando en la falda
Mi ninfa para hacer una guirnalda;
Mas primero las toca
Á los rosados labios de su boca,
Y las dá de su aliento los olores.
Y estaba (por su bien) entre una rosa
Una abeja escondida,
Su dulce humor hurtando;
Y como en la hermosa
Flor de los labios se halló atrevida,
La picó, sacó miel, fuese volando.

Algunos de los epígramas de Catulo son mas bien

verdaderos madrigales que pueden servirnos de modelo.

549. SONETO.—El *soneto* es igualmente una breve composicion poética en que se desenvuelve, como en el epígrama y madrigal, todo un pensamiento con sujecion á una forma prescrita (522—9.º). Como dechados de sonetos pueden presentarse el de L. de Argensola, *Imágen espantosa de la muerte;* él de su hermano Bartolomé, *Dime, Padre comun, pues eres justo*; él de Arquijo, *Vierte alegre la copa*, etc.; y el siguiente *Á Itálica* del Sr. Quirós:

¿Itálica dó estás? Tu lozanía
Rendida yace al peso de los años:
¡Quien á la luz que dán tus desengaños,
En la pompa velóz del tiempo fia....!
Cedió tu gloria á la fatal porfia
De tirana ambicion de los estraños,
Mas hízote el ejemplo de tus daños,
Libro de sabios, de ignorantes guia.
Mal dije: no humilló tus torres claras
Tiempo ni emulacion con manos fieras,
Que á resistirte, de los dos triunfáras;
Tu deber fue morir; que si hoy vivieras,
Ni á tus hijos mas triunfos les halláras,
Ni del mundo en el ámbito cupieras.

POESÍA ÉPICA.

LXXXVII.

SUMARIO.—550. De la EPOPEYA.—551. ¿Qué es EPOPEYA?—552. ¿Qué hay que considerar en toda EPOPEYA?—553. ¿Qué es ACCION ÉPICA?—Cualidades de la ACCION ÉPICA.—554. ¿Cuando se dice que la accion épica es UNA EN SÍ MISMA?—EPISODIOS: cualidades de los buenos EPISODIOS.—555. INTEGRIDAD de la accion épica:—exposicion, nudo y desenlace.—556. GRANDEZA de la accion épica: MÁQUINA Ó MARAVILLOSO.—557. INTERES de la accion épica.—558. Extension del poema épico.

550. La manifestacion de la poesía épica ú objetiva en su forma mas pura y completa es la EPOPEYA, el poema por excelencia, la produccion mas noble y elevada de las Bellas letras, la obra mas grande del genio, el esfuerzo mayor del talento humano.

551. EPOPEYA, del griego ἔπος *(epos)* que significa *palabra*, *relacion* ó *discurso*, se define la narracion poética de una empresa interesante, maravillosa y memorable, efectuada con cuanta elevacion y magnificencia reclama la accion misma. Su objeto es inspirar el amor á la gloria por medio de la admiracion y el entusiasmo hácia las virtudes y acciones heróicas.

552. En toda epopeya hay que considerar *la accion, los personajes que intervienen en ella, el plan, el estilo* y *la versificacion*.

553. *Accion épica* es una série de actos humanos enlazados entre sí de tal suerte, que todos concurran á un mismo y determinado fin. La *accion épica* debe ser *una, íntegra, grandiosa, interesante* y *de extension proporcionada*.

554. Será *una en sí misma* la accion, cuando se concentran en un resultado comun todas las acciones secundarias indispensables para presentarla con el mayor interes. Dichas acciones secundarias, que pódrian separarse de la principal, sin hacerle falta para llegar á su término, se llaman *episodios*. Algunos dan el nombre de *episodios* á la variedad de incidentes, de escenas, de sucesos y de personajes, que constituyen acciones parciales subordinadas á la accion principal. De todos modos, para que los episodios sean buenos, deberán ser traidos naturalmente por las circunstancias, guardar una extension proporcionada, mas bien cortos que largos, interesantes y bellos.

555. La accion épica será *íntegra* cuando comprenda todos los hechos que por su naturaleza debe comprender. Al efecto es preciso que conste de *exposicion, nudo* y *desenlace*.—La *exposicion* comprende los hechos que motivan la accion del poema; el *nudo* los obstáculos que

hay que vencer para que la empresa se lleve á cabo; y el *desenlace* consiste en la tótal desaparicion de estos obstáculos.

556. Será *grande* la accion épica cuando la empresa principal y los medios de que se vale el poeta tienen el esplendor é importancia suficientes para levantar el ánimo, llenándole de admiracion, y para justificar además el magnífico aparato de la epopeya.—Contribuye á esta *grandeza* de la accion épica la intervencion de algun dios ó de un ser sobrenatural en los acontecimientos humanos, á lo cual se dá el nombre de *máquina* ó *maravilloso*.

557. La accion épica debe ser *interesante*, esto es, digna de ser presentada á los hombres como un objeto de admiracion, de terror ó de compasion; además será *independiente* de sistemas, de preocupaciones nacionales, y fundada en los sentimientos y en las luces invariables de la naturaleza.

558. Por último, la extension del poema épico suele ser algo considerable, pero sin límites fijos: así, puede durar mas ó menos tiempo, aunque en justa proporcion con el argumento. Tampoco es indispensable que la accion épica pase en un lugar fijo ó invariable; puede desenvolverse en diferentes lugares y en distintos paises.

LXXXVIII.

SUMARIO.—559. Personajes que deben intervenir necesariamente en la accion épica: héroe de la empresa: seres sobrenaturales y alegóricos:—costumbres y caracteres de todos estos personajes.—560. Composicion de la epopeya: cosas que deben considerarse en la composicion de la epopeya.—561. PLAN: division de la epopeya en CANTOS: introduccion y narracion.—562. Qué comprende la introduccion de la epopeya?—563. Narracion épica.—564. Descripciones y comparaciones en la epopeya.—565. Estilo de la epopeya.—566. Versificacion.

559. Con respecto á los *personajes* que deben intervenir necesariamente en la accion épica, pueden ser

hombres y seres sobrenaturales. Entre los hombres se distinguen el *héroe* ó personaje principal, que debe presentarse como el alma de la empresa, y los secundarios. Entre los *seres sobrenaturales* se cuentan las *divinidades* que admiten las creencias del pueblo á que se refiere la epopeya. Pueden intervenir *seres alegóricos*, como la *discordia*, la *ira*, la *gloria*, etc. Las costumbres y caracteres de todos estos personajes deberán ser *buenos, convenientes, parecidos, iguales* y *variados*.

560. Composicion de la epopeya.—En la composicion de la epopeya hay que considerar el *plan*, el *estilo* y la *versificacion*.

561. Plan.—La epopeya, como uno de los poemas de mayor extension, ya por la naturaleza del argumento, ya por el carácter distintivo de la obra, se divide en varias partes, á las que se dá el nombre de *cantos* ó *libros*. La *Ilíada* consta de veinte y cuatro, la *Eneida* de doce.—Tiene además *introduccion* y *narracion*.

562. La *introduccion* de la epopeya comprende: la *proposicion*, en la que el poeta anuncia brevemente el asunto que va á tratar ó cantar. Así Virgilio en su *Eneida*: *Arma, virumque cano*, etc.—*Canto los combates*, y *al varon*, etc. Y Homero en su *Ilíada*: Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος—*Canta, ó diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peléo*, etc.—La *invocacion*, en la que el poeta implora el favor de su musa ó de alguna divinidad, con el fin de que le revele los secretos impenetrables para su limitada inteligencia; y la *exposicion*, en la cual se presenta la situacion de los personajes, comenzando á manifestarse tambien los obstáculos, cuya complicacion debe formar el nudo de la fábula ó ficcion poética.

563. La *narracion épica*, que es la exposicion formal de los hechos, hermoseada con todos los adornos, epi-

sodios é incidentes que la conduzcan con interes hasta el fin, puede hacerse: bien siguiendo un órden cronológico, como Homero en la *Ilíada*, y el Tasso en la *Jerusalen libertada;* ó bien lanzándose de repente en medio de los hechos, como si fuesen conocidos por el lector: tal hace Virgilio en la *Eneida*, y Homero en la *Odisea*.

564. Las *descripciones* y las *comparaciones* son los medios de dar vida y animacion al poema épico de la manera mas interesante. Homero y Virgilio son en este punto los mas grandes modelos que podemos proponernos. Véase en el primero la descripcion del *escudo de Aquiles*, con otras muchísimas de un mérito incomparable, y en el segundo la de los *Campos eliseos*, etc., etc.

565. Siendo la epopeya la primera de las concepciones literarias, el último esfuerzo del ingenio humano, y en una palabra, el compendio del arte, el estilo debe ser constantemente elevado, digno y majestuoso; ha de tener esa magnificencia sencilla, la sublimidad, y la calma que es lo que principalmente le distingue.

566. Por último, en cuanto á la *versificacion*, los poetas griegos y latinos emplearon el verso exámetro. Entre nosotros la mas acomodada y la que mejor se adapta al asunto de la epopeya es la *octava real*, que es el metro empleado por el Tasso en su *Jerusalen libertada*.

LXXXIX.

SUMARIO.—567. Modelos en la epopeya.—568. Poemas épicos secundarios: poemas ÉPICO-HISTÓRICOS, ÉPICO-BURLESCOS, CANTOS ÉPICOS, CUENTOS Y LEYENDAS.

567. Los modelos mas perfectos y acabados en este género son los poemas de Homero la *Ilíada* y *Odisea*; sigue detras la *Eneida* de Virgilio; y en tiempos posteriores la *Divina comedia* del Dante, la *Jerusalen* del Tasso, el *Paraiso perdido* de Milton, y la *Luisiada* de Camoens.

La *Henriada* de Voltaire, y la *Mesiada* de Klopstok, se tienen como poemas épicos de inferior altura. El *Telémaco* de Fenelon, los *Mártires* de Chateaubriant, *Hermann y Dorotea* y el *Fausto* de Gœthe, el *D. Juan* y el *Childe-Harold* de Byron, han sido tambien considerados por los críticos como poemas épicos de mayor ó menor mérito. Y finalmente, entre los españoles merecen leerse, aunque no como grandes modelos, la *Araucana* de Ercilla, la *Jerusalen conquistada* de Lope de Vega, el *Bernardo* de Valbuena, la *Cristiada* de Fr. Diego de Ojeda, y la *Creacion del mundo* de Alonso de Acevedo.

568. Distínguense tambien como *poemas épicos*, que podemos llamar *secundarios*:—1.° Los poemas *épico-históricos*, que son los que refieren poéticamente una accion mas ó menos ilustre ó interesante, pero sin ficcion ni maravilloso: tal es la *Farsalia* de Lucano.—2.° Los *épico-burlescos*, que son aquellos cuyos personajes son animales, y con un fin jocoso ó satírico vienen á ser unas paródias de la epopeya. Tales son la *Batrocomuomáquia* ó *guerra de las ranas y de los ratones*, atribuida á Homero; la *Gatomáquia* de Lopé de Vega, y la *Mosquea* de Villaviciosa. Tambien los hay en que figuran como personajes los hombres; como el *Facistol* de Boileau, y el *Bucle robado* de Pope.—3.° Los *cantos épicos*, poemas de cortas dimensiones que, en cuanto al estilo y forma, se acercan á la epopeya; tal es el poema titulado *Las naves de Cortés destruidas*, escrito por Don Nicolás F. de Moratin.—4.° Los *cuentos*, en que la accion no es heróica, y en que el estilo y la versificacion varian á cada paso, siguiendo el caprichoso vuelo de la imaginacion del poeta, como el *Don Juan* de Espronceda.—5.° Las *leyendas*, que son ciertas narraciones apoyadas generalmente en la historia y en la tradicion:

tales son los *Cantos del Trovador* del Sr. Zorrilla, y el *Moro expósito* del Sr. Duque de Rívas.

POESÍA DIDÁCTICA.

XC.

SUMARIO.—569. Poesía didáctica:—utilidad de este género de composiciones poéticas.—570. Clases de composiciones que en el mismo se comprenden.—571. Poemas didascálicos.—572. Preceptiva de este género.—573. Modelos tomados de Hesiodo, Virgilio, Lucrecio, Pope y Martinez de la Rosa.—574. Bajo qué aspecto pueden llamarse poesías esta clase de composiciones?—575. Epístolas.—576. Preceptiva de este género.—577. Versificacion.—578. Modelos tomados de Horacio, Boileau, y Rioja.

569. Siendo el fin de la poesía didáctica instruir en alguna materia de ciencias ó artes, embelleciendo las verdades con las galas de la poesía, es sin duda alguna la mas útil de las composiciones poéticas.

570. Comprendemos en este género:—1.° *Los poemas didascálicos ó didácticos propiamente tales;*—2.° *Las epístolas;*—y 3.° *Las fábulas* ó *apólogos.*

571. Poemas didascálicos.—Se entiende por *poemas didascálicos* ó *didácticos propiamente dichos* los tratados en verso sobre alguna ciencia ó arte.

572. Los preceptos que deberán observarse en esta especie de poemas, pueden reducirse á los siguientes:—1.° Que la materia no se trate en toda su formal extension, sino tomando los puntos mas culminantes de ella, y sujetándose siempre al mas acertado método.—2.° Que en la doctrina sobresalga siempre una bondad y verdad absoluta, la mayor claridad, y la oportuna ilustracion.—3.° Desde lo mas trivial hasta lo mas abstracto deberá amenizarse con la pintura y amplificacion poética, con episodios de fáciles transiciones, y en suma con toda la riqueza de la poesía.—4.° Evítese la aridez y tono dogmático.—5.° Por último, la versificacion debe ser elevada y armoniosa, siendo preferente la *oc-*

tava real, ó á falta de esta, las estrofas de seis versos endecasílabos aconsonantados tres con tres. Algunos han empleado el endecasílabo suelto, ó ligado en asonante ó consonante, alternando alguna vez con el heptasílabo.

573. Los modelos mas principales en este género son: El poema de Hesiodo Ἔργα καὶ ἡμέραι *Opera et dies—los trabajos y los dias;* las *Geórgicas* de Virgilio; el poema de Lucrecio de *Rerum natura—sobre la naturaleza de las cosas*; los *Ensayos* de Pope *sobre la crítica*; la *Poética* del Sr. Martinez de la Rosa, y algunos otros.

574. Todas estas composiciones no son verdaderas poesías en el fondo, y sí en el colorido poético de que se hallan revestidas.

575. Epístolas.—Las epístolas en verso se reducen á tratar filosóficamente algun punto de moral ó de crítica. Son, por consiguiente, de dos clases: *morales* y *literarias*, que se distinguen entre sí por el asunto.

576. Sus principales preceptos son:—1.° Que estén escritas con singular soltura, facilidad y gracia.—2.° Que sin elevar el tono á una grande altura, sea todo acompañado de la posible riqueza poética.—3.° Que no se empeñe en manera alguna en la materia.—4.° Y finalmente, que haya en la doctrina la mayor concision, cumpliendo el precepto de Horacio «*Quidquid præcipies esto brevis*».

577. La *versificacion* ordinaria de las epístolas en castellano son los tercetos, aunque hay algunas en que se han empleado los versos endecasílabos sueltos.

578. Como modelos de *Epístolas*, presentamos todas las de Horacio que se distinguen por su fondo moral, excepto la dirigida á los hijos de Pison *(epístola ad Pisones)* llamada con alguna impropiedad *Arte poética*, y la 1.ª

del lib. 2.º dirigida á Augusto, cuyas dos *Epístolas* crítico-literarias son del mejor gusto, y deben ser leidas por todos los amantes de las Bellas letras. Entre los franceses merece especial mencion Boileau por sus magníficas *Epístolas morales* y por su *Poética*: y entre nosotros ha sobresalido Rioja, cuya *Epístola moral* es el modelo mas perfecto y acabado que poseemos en nuestra literatura.

XCI.

SUMARIO.—579. FÁBULAS.—¿Qué se entiende por FÁBULA, y cuando toma el nombre de APÓLOGO, PARÁBOLA y MIXTA? ¿Qué otra denominacion toman las fábulas.—580. Objeto de la fábula: ADFABULACION y POSFABULACION.—581. ¿Qué es lo que deberá tenerse en cuenta para la recta formacion de la fábula?—582. Modelos tomados de Esopo, Fedro, La Fontaine, Samaniego, Iriarte y Don Ramon de Campoamor.—583. Qué es METAMÓRFOSIS; su fin moral; Metamórfosis de Ovidio.—584. Á qué clase de poemas se dá el nombre de DESCRIPTIVOS?—585. Fueron conocidos estos poemas, como género particular, por los antiguos?—586. Modelos temados de Akenside, Thompson, Saint-Lambert y Delille.

579. FÁBULAS.—Se entiende por *fábula* una ingeniosa alegoría moral que se encamina directamente á la instruccion. Las fábulas toman el nombre de *apólogos* cuando los que intervienen en la accion son animales irracionales ó seres insensibles; *parábolas* si son hombres, y *mixtas* cuando alternan todos. Son igualmente *morales*, *literarias* y *políticas*, segun el asunto de que se ocupan.

580. El objeto de la *fábula* es divulgar de la manera mas agradable á toda clase de gentes verdades importantes, máximas saludables de moral y de conducta.—La máxima moral puede colocarse indistintamente al principio ó al fin de la fábula: en el primer caso se llama *adfabulacion*, y en el segundo *posfabulacion*.

581. Para la recta formacion de la fábula, se tendrá presente:—1.º Que la accion sea *una*, *interesante*, *entretenida*, y *bien imaginada*.—2.º Que haya grande individua-

lidad y propiedad en los caracteres, presentando siempre á la zorra astuta, al lobo voraz, etc.—3.° Que la moralidad sea evidente, útil, nada trivial, y que se desprenda fácilmente de la alegoría.—4.° Que en toda la composicion reine gran naturalidad y sencillez.—5.° Que la fábula tenga su principio ó prólogo, medio ó enredo, y fin ó solucion.—6.° Y finalmente, que la versificacion sea la mas fácil, flúida y armoniosa. En nuestra lengua se emplea para la fábula toda clase de metros: en latin se escribieron en versos senarios yámbicos.

582. Modelos en este género son: entre los griegos Esopo, y Fedro entre los latinos; La Fontaine entre los franceses; y entre nosotros son recomendables las *fábulas morales* de Samaniego, y las *literarias* de Iriarte. En nuestros dias se ha enriquecido nuestra literatura con la preciosa coleccion de lindísimas fábulas del Sr. Campoamor. He aquí un buen ejemplo:

La col y la flor.

Una col en un cercado
Probaba á una rosa bella
Que era tan buena como ella
Y aun de tierra mejor.

Mas aunque de cuna iguales
Dijo un pepino: ¡mastuerza!
¿Dejarás tú de ser *berza*
Mientras que ella es una flor?

583. La *metamórfosis* es una especie de fábula en que se refiere la trasformacion de un dios ó de un hombre en animal, roca, flor, etc., como castigo ó expiacion de una falta, de una pasion, ó de un crímen. La metamórfosis debe tener un fin moral, y un carácter sério y profundo. Presentamos por modelo la METAMÓRFOSIS de Ovidio, cuyos argumentos están tomados de la *mitología* ó *historia fabulosa*.

POESÍA DESCRIPTIVA.

584. Se dá el nombre de *poemas descriptivos* á aquellas composiciones que se ocupan exclusivamente en describir las grandes escenas de la naturaleza: pueden tambien describirse los *Placeres de la imaginacion*, segun lo efectuó Akenside en su obra que lleva el expresado título.

585. Aunque la *descripcion* ha sido siempre un poderoso medio de embellecimiento poético, como género particular fué completamente desconocido de los antiguos, no habiendo sido usado hasta el siglo pasado, en que los reflexivos y meditabundos ingleses hicieron los primeros ensayos, siguiendo en pos los franceses y alemanes.

586. Los modelos que pueden presentarse en este género, además de los *Placeres de la imaginacion* de Akenside, son: las *Estaciones* de Thompson, las de Saint-Lambert, y *Los tres reinos* de Delille.

POESÍA BUCÓLICA Ó PASTORIL.

XCII.

SUMARIO.—587. Poesía BUCÓLICA Ó PASTORIL: objeto de este género de poesía. 588. Nombres que toman los poemas bucólicos: idílios y églogas: ¿hay alguna diferencia que distinga los idílios y las églogas?—589. Materia de este género de poesía, y caracteres de los personajes.—590. Estilo de la égloga.—591. Formas bajo las cuales puede presentarse la égloga.—592. Versificacion.—593. Modelos tomados de Teócrito, Bion, Virgilio, y de nuestros poetas Garcilaso, Francisco de la Torre, Melendez, y otros.

587. La *poesía bucólica* ó *pastoril* no es mas que la imitacion de la vida campestre representada con todos sus encantos.—Su objeto es inspirar un amor puro á la naturaleza, haciendo sentir todo lo que tiene de agradable y poético, y distrayéndonos por un momento de

la vida convencional y ficticia de las ciudades, de la agitacion y lucha de las pasiones, etc.

588. Los *poemas bucólicos ó pastoriles* se llaman *Idilios (pequeñas imágines ó pinturas)*, y *Églogas (poesías escogidas)*. En los *Idilios* habla solo el poeta, y piden vivas imágines, narraciones expresivas, y animados sentimientos: en las *églogas* hablan los personajes que intervienen en el discurso, y exigen mas accion. Por lo demás, ninguna diferencia distingue los Idilios y las Églogas, puesto que ambas composiciones se ocupan de asuntos pastoriles.

589. La materia de este género de poesía es la vida sencilla y libre de los pastores y campesinos en medio de sus ganados, los regocijos y contiendas en sus amores castos é inocentes. Los caracteres de estos personajes deberán ser, por consiguiente, sencillos y naturales, aunque siempre vivos y animados: son, pues, censurables los que aparecen afectados y sofistas, ó por el contrario, rústicos y groseros.

590. El estilo de la Égloga debe ser sencillo y natural; pero con cierta elegancia que no desdiga de las costumbres y objetos pastoriles. Puede amenizarse con las pinturas risueñas de la naturaleza, siendo lícito al poeta expresar sus conceptos mas delicados y profundos, y dar mas libre campo á su imaginacion, cuando en la parte narrativa habla en su propio nombre.

591. Bajo tres formas puede presentarse la Égloga, á saber: *narrativa*, *dramática* y *mixta*. En la primera habla solo el poeta, en la segunda los personajes que pone en escena, y en la tercera el poeta y los personajes.

592. Respecto á la *versificacion* en este género, los poetas latinos emplearon el exámetro. Los españoles han escrito sus églogas en tercetos, silvas, octavas, y

en otras varias combinaciones métricas, como el verso endecasílabo suelto. Igual metro se ha empleado en los idilios; pero Melendez escribió todos los suyos en versos de seis sílabas asonantados, y Jovellanos en romance heptasílabo.

593. Los modelos mas acabados en este género de poesía son: entre los griegos Teócrito, Bion y Moscho; entre los latinos Virgilio, cuyas églogas son altamente reputadas; y entre nosotros han sobresalido Garcilaso, Valbuena, Francisco de la Torre, Melendez, y algunos otros. En Alemania brilló á mediados del siglo pasado el poeta Gesner, cuyos idilios, traducidos en la mayor parte de las lenguas europeas, le han colocado al frente de todos los poetas bucólicos modernos, y segun algunos críticos, superior aun á los mismos griegos y romanos.

POESÍA DRAMÁTICA.

XCIII.

SUMARIO.—594. Poesía dramática. ¿Qué se entiende por drama; su objeto.—595. Orígen filosófico é histórico del drama.—596. Qué hay que considerar en todo drama.—597. Objeto del drama; ¿como debe ser la accion dramática.—598. Verosimilitud dramática: ¿en qué está basada esta cualidad de la accion dramática? Verosimilitud material y verosimilitud moral.

594. *Drama*, palabra originada del verbo griego δράω *(drao) facio, yo hago*, es la representacion poética de las acciones humanas. Su objeto es apoderarse fuertemente del corazon causando en él vivas y profundas impresiones, ó como dice el Sr. Ortiz de Zárate, interesar y complacer á los espectadores, produciendo en ellos una ilusion tal, que les parezca hallarse presenciando la accion que se finge á su vista.

595. El orígen filosófico del drama debemos buscarlo en la naturaleza misma del hombre, que se complace

en ver la representacion de acciones humanas, ora para compadecer la desgracia, ora para ridiculizar los defectos. Su orígen histórico se halla en las fiestas de Baco, en las cuales se recorrian las calles por algunos coros entonando himnos en alabanza de este dios.

596. En el drama hay que considerar:—1.° *La accion dramática.*—2.° *Los personajes* y *caracteres.*—3.° *La forma de la obra dramática.*—Y 4.° *Las diversas especies de dramas.*

597. De la definicion del *drama* se deduce, que solo las acciones humanas son las únicas que pueden formar su objeto. En algunos, no obstante, se introducen obrando seres sobrenaturales; mas para ello se requiere un gran talento en el escritor. Pero la accion dramática deberá ser siempre *verosímil*, *una*, *íntegra* é *interesante*.

598. VEROSIMILITUD DRAMÁTICA.—La *verosimilitud* está basada en la realidad del asunto, cual deberia ser admitidas ciertas suposiciones: la verosimilitud no es, por consiguiente, mas que la misma verdad poética, cualidad esencial en todo poema, pero mas principalmente en el drama, cuya accion, si ha de interesarnos y complacernos, es indispensable que sea verosímil, ó lo que es lo mismo, que esté dispuesta de tal modo, que nos cause completa ilusion creyéndola verdadera. Pero en la poesía dramática hay que distinguir dos clases de verosimilitudes: la una *material* y la otra *moral*. La verosimilitud *material* es la que resulta de hacer la representacion teatral lo mas parecida que sea posible á la versificacion natural del suceso; y la verosimilitud *moral* es la que resulta de estar unos incidentes sostenidos y enlazados con los otros hasta la *catástrofe*, y deducidos de los caracteres de los personajes.

XCIV.

SUMARIO.—599. Unidad dramática: ¿en qué consiste la unidad de accion?: episodios dramáticos: ¿qué nombre toma el personaje principal de toda obra dramática?—600. Unidades de tiempo y de lugar: ¿son de absoluta necesidad en la accion dramática?

599. UNIDAD.—La accion dramática debe ser *una*, es decir, que sea llevada á efecto por un solo hecho principal. Pero esta *unidad de accion* no excluye la variedad y multitud de incidentes ó acciones secundarias y subalternas, necesarias para que la principal se verifique. Al contrario, para que la atencion se sostenga durante toda la representacion, es menester que la accion principal se componga de otras varias subordinadas, y que encuentre en su progreso ciertos obstáculos que la retarden, y hagan dudoso el éxito final; pero es preciso no complicarla demasiado, y no amontonar tantos sucesos que oscurezcan y confundan el hecho capital. Estos incidentes ó lances, que se llaman *episodios dramáticos*, solo deberán emplearse cuando sean necerarios para el progreso y conclusion final de la accion. De aquí resulta que toda obra dramática presenta por lo regular un personaje principal, que es el que fija en sí todo el interes de la accion, contribuyendo únicamente los demás personajes á darle mas brillo y realce. Á este personaje principal se dá el nombre de *protagonista*.

600. Los preceptistas exigen á más de la *unidad de accion*, las llamadas unidades de *tiempo* y de *lugar*, por considerarlas enlazadas con la primera. Empero no está fuera de la verosimilitud el que una misma accion dure mas ó menos tiempo, y que en el trascurso de esta duracion pueda tener lugar, primero en un sitio y despues en otro distinto; por cuya razon la unidad de *tiempo* y la de *lugar* no son absolutamente indispensables. Mas

deberá procurarse que estos cambios de tiempo y de lugar se verifiquen durante los entreactos, y nunca á la vista del espectador.

XCV.

SUMARIO.—601. Integridad dramática: exposicion de la accion dramática: nudo ó trama y desenlace.—602. ¿Á qué está destinada la exposicion de la accion dramática, y qué cualidades debe tener?—603. Nudo del drama: ¿á qué se llama PERIPECIA?—604. ¿Qué se entiende por desenlace ó desenredo de la accion dramática, y cuando recibe el nombre de catástrofe.—605. Interes de la accion dramática: ¿de donde nace este interes?

601. INTEGRIDAD.—La accion dramática, lo mismo que la de la epopeya (555), debe ser *íntegra*, y constar por lo tanto de *exposicion*, *nudo* ó *trama*, y *desenlace*.

602. La *exposicion*, que ha de ser el principio del drama, está destinada á indicar á los espectadores cual es el argumento. Deberá ser *activa*, enterando desde luego al espectador de las causas de la accion, y de todo lo necesario para su cabal inteligencia, así como de los designios y situacion respectiva de los personajes. Ha de ser tambien *clara*, puesto que tiene por objeto facilitar la inteligencia del drama; *breve*, para que lleguen pronto los acontecimientos principales; é *ingeniosa*, porque la ilusion teatral exige que el poeta no parezca acordarse del público.

603. Sigue luego el *nudo* del drama, y aquí es donde principalmente debe ostentar el poeta su inventiva. Su arte consiste en avivar el interes de la accion por medio de incidentes que la compliquen, ocultando el resultado á los ojos de los espectadores; pues nada disgusta tanto como preveer desde luego lo que va á suceder. Divisándose el término, se anhela llegar á él, y todo cuanto retarda este momento, impacienta. Imposible es en este caso que sienta el ánimo fuertes conmociones; pues estas nacen de la incertidumbre, de la

alternativa de temor y esperanza, del flujo y reflujo de sentimientos encontrados, nacidos de situaciones opuestas, y que sacudiendo fuertemente el alma, producen el placer propio de las composiciones dramáticas. Por esta razon se prefieren las fábulas *compuestas*, ó sean los dramas en que los personajes que nos interesan, cambian repentinamente de situacion, pasando de la felicidad al infortunio ó vice-versa, y esto es lo que se llama *peripecia*. Esta, ó bien se verifica por *reconocimiento*, como en el *Edipo*, ó por el natural desenvolvimiento de los sucesos, como en el *Macbet*, ó por cámbio de voluntad en los personajes, como en el *Cinna*.

604. Finalmente, el *desenlace* ó *desenredo*, que es la solucion final de la cuestion que encierra todo drama, exige aun mas arte que el nudo mismo. El *desenlace dramático* contiene esencialmente una peripecia. Cuanto mas repentino é inesperado sea el cámbio de situacion, cuanto mayores sean las dificultades de la intriga y la incertidumbre y zozobra del espectador, mejor será el *desenlace*, y mas intensa la impresion de terror y alegria que deje en el ánimo. Un *desenlace* previsto y fijado de antemano sería impropio del drama. Por consiguiente, en el desenlace es donde la accion debe caminar lo mas rápidamente posible: los largos razonamientos, permitidos en otros lugares del drama, están aquí enteramente fuera de su lugar, y mas aun las frases estudiadas, y las vanas sutilezas: todo ha de ser sencillo, natural y apasionado: la menor inverosimilitud en el *desenlace* es una falta de la mayor trascendencia. Por lo demás, el desenlace de un drama puede ser feliz ó desdichado, y en este último caso recibe el nombre de *catástrofe*.

605. Finalmente, la accion dramática ha de ser *inte-*

resante. La accion nos interesa y nos complace como una novela bien escrita, cuyo desenlace deseamos conocer. Este interes nace de la novedad de la accion, verosimilitud de los incidentes, y recta conduccion de ella hasta el fin. Hay además otro interes en el drama todavia mas considerable; tal es el interes que se toma por la persona ó personas á cuyo favor ha querido el poeta escitar nuestras simpatías. Los personajes que intervienen en la accion nos interesan, en efecto, mas vivamente que la accion misma, como hombres partícipes de nuestros afectos, vicios y pasiones. La manera de imprimir este interes en un drama consiste en presentar á los personajes bajo el aspecto moral mas agradable. Si el efecto que produce la representacion de cualquiera accion humana no es bueno, si no contribuye á afianzar en el espectador los sentimientos de rectitud innatos en todos los hombres, ha de ser forzosamente malo; y todo el genio poético del autor no salvará su pieza de la proscripcion de los hombres de bien. Además, como ya hemos dicho y repetimos, no puede ser bello lo que no es moral. La virtud y la belleza tienen entre sí una union mas íntima de lo que se cree; y este sentimiento es tan natural en el hombre, que siempre se inclina á dar formas feas y desagradables á cuantos séres tienen en su concepto la fama de perversos.

XCVI.

SUMARIO.—606. Personajes dramáticos: ¿como deben ser sus caracteres?—607. Forma de la obra dramática.—608. Plan del drama.—609. Actos y escenas en que se divide la accion dramática.—610. Estilo y versificacion del poema dramático.

606. PERSONAJES.—Los personajes que introduce el poeta en sus dramas pueden ser verdaderos ó fingidos. En ambos casos deberá procurar la mayor propiedad en sus caracteres, alterándolos segun los casos y circuns-

tancias particulares de la vida. Pero esta alteracion de carácter solo tiene lugar en los personajes que finge el poeta, no en los verdaderos, á los cuales les ha de dar siempre el carácter que tienen señalado en la historia. Sería, por ejemplo, tan desacertado presentar en la escena á César cual hombre débil y sin talento, como el que Neron se mostrase compasivo y humano.

607. Forma de la obra dramática. En esta parte hay que tomar en cuenta el *plan* del drama, su *estilo* y *versificacion*.

608. En cuanto al *plan* del drama, es preciso disponer todas sus partes de suerte que la accion marche del modo mas natural, verosímil é interesante, empezando oportunamente, desenvolviéndose con arte, y concluyendo á satisfaccion de los espectadores. Esto que se llama tambien disposicion de la *fábula*, tiene que ser objeto de las mas profundas meditaciones del poeta, puesto que de aquí nacen la mayor parte de las bellezas ó defectos que hermosean ó deslucen su obra.

609. La accion dramática se divide en *actos*, y estos en *escenas*.—*Actos* son las partes del drama en que todos los actores salen de la escena, cae el telon, y la accion se suspende.—*Escenas* son las partes de un acto señaladas por la salida ó entrada de uno ó mas personajes de los que intervienen en la accion. La division de un drama en actos, y estos en escenas, es necesaria para procurar algun descanso, no solo á los actores, sino tambien á los espectadores, á quienes llegaría á fatigar la sucesion no interrumpida de sensaciones fuertes durante el curso de una accion larga.

610. El *estilo* del poema dramático será proporcionado á la accion, á la condicion de los personajes, á su edad, educacion, situacion y pasion.—La *versificacion*

debe ser sumamente flexible y rápida, de manera que se preste fácilmente á la diversidad de afectos y situaciones. Los griegos y los latinos emplearon el verso yámbico y el trocáico; nuestro teatro nacional ha empleado con preferencia el verso octosílabo asonantado, ó bien reunido en armoniosas y fáciles redondillas, admitiendo tambien el endecasílabo en los asuntos elevados.

DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS DRAMÁTICOS.

XCVII.

SUMARIO.—611. Distintas especies de poemas dramáticos: tragedia y comedia.—612. ¿Rigorosamente hablando, existen en la poesía dramática mas que estos dos géneros?—613. Exactitud de esta distincion.—614. Término medio entre la tragedia y la comedia.—615. ¿Cuantas especies de poemas dramáticos debemos distinguir?—616. Origen de la tragedia y de la comedia.

611. En todos los actos de la vida humana existen dos tendencias diametralmente opuestas: ó bien consideramos las cosas *sériamente*, ó las consideramos dando libre curso á nuestro *buen humor*. Estas dos tendencias del espíritu, que en ningun género literario se manifiestan tan separadas como en el poema dramático, dán lugar á sus dos especies distintas, que se conocen con los nombres de *tragedia* cuando prevalece la primera, y *comedia* cuando prevalece la segunda.

612. Rigorosamente hablando, en la poesía dramática no existen más que estos dos géneros, deducidos naturalmente de los dos caracteres claros y distintos que presentan las acciones humanas: uno que tiende á conmover el alma, excitando en ella las sensaciones de dolor, tristeza, compasion ó ternura *(tragedia)*; y otro en que, por el contrario, se procura inspirar el contento y la alegria *(comedia)*. El llanto y la risa: tales son los dos fines principales que tienen todas las acciones hu-

manas, y por consecuencia las dos únicas fuentes de la poesía dramática.

613. Esta distincion es exactísima, atendiendo solo al fin ideal del arte. En efecto, por un lado se busca el bello ideal de lo grande, de lo sublime, la parte mas noble del hombre, aquella que le acerca mas á los dioses, y hé aquí la *tragedia*. Por otro lado se trata de hallar el bello ideal de lo ridículo, esto es, el ridículo puesto en su forma mas picante y graciosa, aplicándose á los vicios de los hombres, á sus ridiculeces, á su parte mas humana, y hé aquí la *comedia*. La tragedia tiene por objeto producir el terror y la compasion; la comedia solo quiere promover la risa.

614. Mas entre el llanto producido por la tragedia, y la risa que nos inspira la comedia, hay un término medio que puede aproximarse mas ó menos al uno ó al otro extremo, presentándose tambien muchas veces el dolor alternando con la alegria. Dé aquí resulta un nuevo género de poesía dramática, que se conoce con el nombre de *drama* propiamente dicho.

615. Distinguiremos, pues, tres especies de poemas dramáticos: la *tragedia*, la *comedia*, y el *drama*.

616. La *tragedia* y la *comedia* tuvieron su orígen en Grecia. Estos dos géneros de poesía fueron de carácter tan distinto entre los griegos, que jamás los confundieron. Las fiestas de Baco ocasionaron la invencion de la *tragedia*. Téspis, despues Esquilo, y por último Eurípides y Sófocles, mejoraron y perfeccionaron esta invencion, pasando la tragedia en pocos años desde los mas informes principios al mayor grado de prosperidad y belleza.—La *comedia*, siendo otro su objeto, tuvo tambien otro orígen distinto. Si la tragedia se dirigía á ensalzar á los dioses y á los héroes, la comedia se in-

ventó para satirizar á los hombres; pero llegó ya á tal extremo la desenfrenada libertad que se permitieron en este género de composicion, que tuvo que ser severamente corregida y castigada por la ley.

DE LA TRAGEDIA.

XCVIII.

SUMARIO.—617. ¿Qué es tragedia? ¿Qué cosas hay que considerar como esenciales en la tragedia?—618. ¿Cómo debe ser la accion y los personajes de la tragedia.—619. Nudo y desenlace de la tragedia.—620. Estilo, tono y lenguaje.—621. Versificacion.—622. Modelos tomados de Sófocles, Eurípides, Séneca, Corneille y otros escritores de tragedias.

617. TRAGEDIA.—Tragedia es la representacion de una accion extraordinaria y grande, en la que intervienen altos personajes, y destinada á producir en los espectadores el terror, la compasion ó la ternura. En la tragedia hay que considerar como esenciales la grandeza de la accion, el carácter heróico de los personajes, la sencillez del nudo ó trama, la observancia de las unidades, y la sostenida elevacion del estilo y de la versificacion.

618. La tragedia requiere una accion extraordinaria é interesante, porque la atencion del espectador no llegará á empeñarse suficientemente si se le presenta un suceso comun y ordinario. Tómanse ordinariamente para asunto de las tragedias las grandes revoluciones de los imperios, las terribles calamidades en que algunas veces caen ó á las cuales se ven expuestos aquellos personajes que por su elevacion estaban menos sujetos á ellas, y finalmente todos aquellos sucesos que producen el *terror trágico*, terror que solo se excita al contemplar perturbada por las pasiones humanas la armonía del órden moral. Los personajes de la tragedia han de ser de la clase mas elevada, debiendo sobresalir entre to-

dos el protagonista por sus relevantes prendas personales, y por su gran fondo de virtud y honradez. Estas circunstancias le hacen altamente interesante; mas deberá ser desventurado por dejarse alucinar por un error, ó arrastrar por una pasion funesta.

619. El nudo y desenlace de la tragedia han de estar constituidos por la lucha de los diversos principios morales que representan los héroes trágicos, con el restablecimiento de su armonía, mediante la destruccion de los obstáculos que la habian perturbado. Pero esta trama debe estar expresada de la manera mas sencilla, y el desenlace ha de ser una verdadera catástrofe, sin que por ello haya necesidad absoluta de que se derrame sangre.

620. El estilo y el tono de la tragedia deben ser elevados, nobles y majestuosos. El lenguaje, que ha de pintar las pasiones de los personajes, será llano y sencillo, abundando tan solo de aquellas figuras que retratan la agitacion interior, y desechando todas las que son de mero ornato y puro raciocinio.

621. La versificacion deberá ser tambien elevada, noble y majestuosa. El metro mas apropiado en nuestra lengua es el endecasílabo asonantado, porque á su armonía reune toda la facilidad necesaria para tomar cuantos diferentes tonos exige el estilo trágico. Pueden emplearse tambien en ciertas situaciones y en determinados asuntos los versos cortos de ocho sílabas, y aun otras combinaciones métricas; pero siempre con todo el artificio que reclama la elevacion del asunto.

622. No permitiendo el estrecho círculo que nos hemos trazado, presentar una larga lista de las diferentes tragedias que se han escrito, exhibimos como modelos el *Edipo* y *La Antígona* de Sófocles; *La Ifigenia* y *Las Tro-*

yanas de Eurípides; *La Medea* de Séneca; *El Poliuto* y *El Cinna* de Pedro Corneille; *El Bayaceto*, *La Andrómaca*, *Fedra*, *Ifigenia* y *Atalía* de Racine; *El Otelo* y *El Macbet* de Shakspeare, y algunas de las tragedias de Alfieri. Entre nuestros poetas merecen especial mencion las tragedias de Cienfuegos, la *Raquel* del Sr. Garcia de la Huerta, y el *Edipo* de D. Francisco Martinez de la Rosa.

DE LA COMEDIA.

XCIX.

SUMARIO.—623. Comedia:—su naturaleza y verdadero objeto.—624. Ridículo cómico.—625. Estilo y versificacion de la comedia.—626. Especies principales en que se divide la comedia.—comedia de carácter ó de costumbres; sus variedades.—627. Escritores que mas han sobresalido en el género cómico.—modelos.

623. Comedia.—Comedia es la representacion de una accion vulgar entre personas particulares, con el objeto de ridiculizar los vicios y errores comunes de la sociedad, y destinada á promover la risa y alegria en los espectadores. Su verdadero objeto se encamina á pulir las costumbres, corregir el exterior, quitarnos la máscara, y presentarnos el espejo para que nos avergoncemos de nosotros mismos, puesta en claro la conducta que intentábamos ocultar.

624. Se llama *ridículo cómico* un defecto que causa vergüenza y no dolor. Los amores en un viejo, la gravedad estóica en un niño, el fraude en un hipócrita, la pretension de sabiduria en una muger, la teologia en una hilandera, etc., son asuntos ridículos propios para la comedia.

625. El estilo de la comedia debe ser puro y elegante, no admitiendo la elevacion que él de la tragedia, ni descendiendo á un lenguaje conocidamente trivial, bajo y chavacano. El diálogo deberá ser fácil y natural,

los caracteres bien dibujados, y los chistes y sales llenos de viveza y de buen gusto.—La versificacion debe ser flúida y suave: el metro comunmente empleado en nuestras comedias es el octosílabo asonantado, por ser el mas acomodado al estilo propio de este género de composicion. Hay, no obstante, algunas comedias escritas en prosa, por permitirlo así el asunto y tono de la composicion.

626. La comedia se divide en dos especies principales que se llaman: comedia de *carácter* ó *de costumbres*, y comedia de *enredo*. La primera, á la que propiamente puede llamarse comedia, pinta los caracteres de la sociedad, y admite dos variedades que se conocen con los nombres de *alto cómico*, en que el ridículo debe ser agradable y delicado, cual conviene á la gravedad, decoro, fina educacion y costumbres de un pueblo ilustrado; y *bajo cómico*, al que pueden reducirse las comedias de *figuron* ó de *gracioso*, y los *sainetes*.

627. Los escritores que mas han sobresalido en el género cómico, son los griegos Aristófanes y Menandro; los latinos Plauto y Terencio; Moliere entre los franceses; y Moratin, Breton de los Herreros y otros muchos entre los españoles. Sirvan de modelo las graciosas comedias de la mayor parte de nuestros poetas, y principalmente la titulada *El sí de las niñas*, de Moratin; *El señorito mimado*, de Iriarte, y otras muchas de nuestro teatro antiguo y moderno.

DEL DRAMA.

C.

SUMARIO.—628. Naturaleza del drama propiamente dicho.—629. Reglas á que deberá sujetarse el drama.—630. Licencias propias de este género de composicion.—631. Extravíos de los escritores en este género de composicion.—632. Modelos tomados de Lope de Vega, Calderon de la Barca y otros poetas dramáticos.—633. Del melodrama; su naturaleza:—recitados, árias, cavatinas, rondós, etc,—634. Coros en los poemas lírico-dramáticos.—635. Óperas; sus distintos caracteres; zarzuelas.

628. Drama es la representacion de una accion, ora extraordinaria, ora vulgar, en la que intervienen personajes de todas clases y categorías, y destinada á producir en los espectadores toda clase de afectos, ya de terror ó de alegría, ya de compasion ó de risa. El drama es el género intermedio entre la tragedia y la comedia que son los dos extremos opuestos, pudiendo tomar un carácter mas trágico ó mas cómico: de suerte que muchas composiciones que llevan el nombre de tragedias ó comedias, no son en realidad mas que verdaderos dramas.

629. Participando el drama de ambos géneros, ó sea de la tragedia y de la comedia, se sujetará mas á las reglas del uno ó del otro, segun el género á que mas se acerque. Sin embargo, no deja de tener el drama algunos caracteres que le son peculiares.

630. En la accion del drama se permiten ciertas licencias propias de este género de composicion.—1.ª Se tolera una complicacion de acciones subordinadas á una principal, siempre que se guarde la unidad de interés. 2.ª Se emplea todo el tiempo que conviene al escritor para el desenvolvimiento completo de su plan.—3.ª Recorre paises distantes, y aun lugares muy diversos en un mismo punto.—4.ª No se sujeta estrictamente á los principios generales de la tragedia y de la comedia, per-

mitiéndose muchas licencias en la unidad de accion, en el plan, tanto material, como intrínseco, y mucho mas en el estilo y versificacion.—5.ª Admite arbitrariamente en lo material el número de actos que mas place al escritor, subdividiéndolos á veces en diversos cuadros, y no sujetándose tampoco al rigorismo clásico con respecto á las escenas.—6.ª Hace á veces la exposicion por medio de un prólogo; complica el enredo y el nudo mas allá á veces de lo verosímil, y termina la catástrofe en ocasiones con una especie de epílogo.—7.ª Por último, admite toda clase de estilos y tonos, y emplea la versificacion al arbitrio del poeta.

631. De todo esto resulta, que es muy fácil en este género caer en mil defectos, abusos y extravíos; como ha sucedido por desgracia á muchos escritores modernos, que mas bien que dramas, han dado á luz horribles monstruosidades.

632. Como modelos en este género podemos exhibir algunos dramas de Lope de Vega, como *La estrella de Sevilla*; *La vida es sueño*, de Calderon; *La verdad sospechosa*, de Alarcon; *El delincuente honrado*, de Jovellanos; *Los amantes de Teruel*, de Hartzembusch; y ademas deben leerse con interés *La devocion de la cruz*, *El jugador*, *El médico de su honra*, y otros dramas de reconocido mérito literario.

633. Melodrama.—El *melodrama* es una composicion poética puesta en música y destinada á representarse por medio del canto. Se conoce tambien con el nombre de *drama lírico*, y hay que distinguir en este género *los recitados*, las *árias*, *cavatinas*, *rondós*, etc.—*El recitado* es una declamacion notada, sostenida y conducida por un bajo.—El *ária* consiste en desenvolver una situacion interesante. Una especie de ária dialogada y

cantada por dos personas animadas de una misma pasion, ó de pasiones opuestas, se llama *duo* ó *dueto*: cuando es cantada por tres personas, toma el nombre de *terceto*; y *cuarteto, quinteto, sexteto*, cuando cantan cuatro, cinco, ó seis personas.—La *copla* es una pequeña composicion jovial, satírica ó sentimental. La cancion de una copla dá á las palabras un carácter general, una expresion vaga.—*Las cavatinas* son especies de árias cortas que se emplean frecuentemente entre los recitados. El *rondó* es tambien una especie de ária con dos ó mas vueltas, de tal estructura que, concluida la segunda repeticion, se vuelve á la primera, y así sucesivamente; por manera que siempre se acabe por donde se ha empezado.

634. Los *coros*, en los poemas líricos, deben reducirse á exclamaciones de alegría, de dolor, de admiracion, de indignacion, de espanto, etc., ó bien á un himno en honor de una divinidad.

635. Los *melodramas ó poemas lírico-dramáticos* son los que se conocen con el nombre de *óperas*, las cuales toman distintos caracteres segun el asunto de que se ocupan, llamándose *óperas sérias* ó *bufas*. Á estas últimas pueden referirse nuestras *zarzuelas*.

FIN.

ÍNDICE

DE LAS LECCIONES DE RETÓRICA Y POÉTICA.

Lec.		Pág.
1.ª	Nociones preliminares:—naturaleza y orígen de la Retórica	1
2.ª	Distincion entre la Retórica, la Elocuencia y la Oratoria	2
3.ª	Naturaleza de la Oratoria:—Preceptiva literaria	4
4.ª	Composiciones literarias:—Literatura	5
5.ª	Humanidades:—utilidad del estudio de la Retórica:—árte:—reglas en las ártes	6
6.ª	Investigaciones sobre la invencion de la Retórica:—retóricos antiguos y modernos dignos de tomarse en cuenta para el estudio de este árte	7

DE LA ELOCUCION.

7.ª	Division de la Retórica segun los antiguos:—Elocucion	9
8.ª	Análisis del pensamiento:—elementos constitutivos	11
9.ª	Pensamientos verdaderos:—verdad científica y verdad poética	12
10.	Pensamientos claros, oscuros, confusos, etc.	13
11.	Pensamientos nuevos, comunes, vulgares, etc.	15
12.	Pensamientos naturales, violentos, obvios, etc.	17
13.	Pensamientos acomodados al tono dominante de la obra	18
14.	Análisis del lenguaje:—elementos constitutivos	20
15.	Palabras claras y oscuras; cultas, técnicas, etc.	21
16.	Palabras propias, exactas y precisas	23
17.	Palabras puras ó castizas; palabras inusitadas:—arcaïsmo, neologismo, barbarismo, etc.	25
18.	Palabras correctas é incorrectas; naturales y estudiadas	28
19.	Palabras enérgicas y débiles:—epítetos é imágines	30

Lec.		Pág.
20.	Palabras armoniosas:—armonía imitativa:—palabras decentes, decorosas y dignas.	33
21.	Palabras definidas, indefinidas, oportunas, etc.	34
22.	Oracion gramatical:—elementos esenciales y accidentales.	36
23.	Cláusula:—cláusulas simples y compuestas:—cláusulas sueltas, periódicas y periodos.	38
24.	Colocacion y órden de las palabras en las cláusulas. .	41
25.	Cualidades de las cláusulas:—pureza y purismo:—modismos é idiotismos:—correccion.	43
26.	Claridad de las cláusulas:—precision:—unidad. . .	44
27.	Energía en las cláusulas:—palabras homólogas:—braquiología:—énfasis retórico.	47
28.	Armonía en las cláusulas:—monotonía, discordancia, sonsonete, etc.	49
29.	Del lenguaje figurado:—sentidos en que pueden emplearse las palabras.	51
30.	De los tropos:—tropos de diccion:—sinecdoque. . .	54
31.	Metonimia; sus principales especies.	56
32.	Metáfora; sus principales reglas.	58
33.	Catacresis:—silepsis retórica:—onomatopeya. . . .	61
34.	Tropos de sentencia:—alegoría; sus especies. . . .	63
35.	Prosopopeya; variedades de este tropo.	66
36.	Pretericion:—permision:—ironía; sus variedades:—sarcasmo:—asteïsmo.	68
37.	Hipérbole:—litote:—alusion:—metalepsis:—reticencia: asociacion:—paradoja.	70
38.	Figuras de diccion:—polisíndeton y asíndeton. . . .	73
39.	Anáfora:—conversion:—complexion:—reduplicacion:—conduplicacion:—reiteracion:—concatenacion:—conmutacion:—batologia.	74
40.	Aliteracion:—asonancia:—similicadencia:—equívoco:—paranomasia:—derivacion:—polipote:—sinonimia:—datismo:—paradiástole:—trasposicion ó hipérbaton.	76
41.	Figuras de pensamiento:—descripcion.	79

Lec. Pág.

42. Enumeracion:—distribucion:—congeries:—perífrasis:-conmoracion ó amplificacion. 82
43. Comparacion:—antítesis. 85
44. Sentencia:—epifonema:—dubitacion:—comunicacion:-concesion:—anticipacion:—sujecion:—correccion:—gradacion ó clímax:—sustentacion. 87
45. Obtestacion:—imposible:—optacion:—deprecacion:—imprecacion:—execracion:—conminacion:—exclamacion:—interrogacion:—apóstrofe.. 90
46. Estilo y tono de las obras literarias.. 93
47. Estilo cortado y periódico; conciso y abuntante:—estilo enérgico. 95
48. Estilo vivo y vehemente:—estilo patético; uncion:—estilo sencillo ó llano; claro y natural; puro, limpio y flúido; elegante y florido. 97
49. Estilo elevado y sublime:—estilo familiar, jocoso, satírico y humorístico:—estilo sencillo, templado y sublime; ático, asiático y ródio. 99

De la Preceptiva literaria.

50. De la palabra y del lenguaje en general. 105
51. Lengua castellana:—escritura. 107
52. Composiciones prosáicas y poéticas:—Oratoria.. . . 109
53. Definicion del orador. 110
54. Discurso oratorio. 112
55. Disposicion oratoria:—exordio. 114
56. Proposicion oratoria, division y narracion. 116
57. Confirmacion y refutacion:—sofismas.. 118
58. Conclusion.—Epílogo y peroracion:—pronunciacion oratoria. 121
59. Oratoria sagrada.. 124
60. Preceptiva de la oratoria sagrada. 126
61. Origen de la oratoria sagrada, y oradores que mas han brillado en este género. 128
62. Oratoria forense ó judicial. 130

Lec. Pág.

63. Preceptiva de la oratoria forense. 132
64. Oratoria política. 135
65. Plan de un discurso parlamentario. 137
66. Oratoria académica.. 139
67. Preceptiva de la oratoria académica:—géneros de causa en que los antiguos retóricos dividieron todos los asuntos oratorios. 140
68. Género didáctico:—obras magistrales, elementales, etc. 142
69. Preceptiva del género didáctico. 144
70. Género epistolar.. 146
71. Cartas confidenciales; reglas que deben observarse para su composicion. 149
72. Género histórico. 151
73. Cualidades de la narracion histórica. 153
74. Retratos históricos, arengas y reflexiones:—anales, memorias y biografias. 154
75. História ficticia:—novelas y cuentos. 156
76. Preceptos á qué deberán sujetarse todas las novelas. . 159

Poesía.—Arte poética.

77. Composiciones poéticas:—poesía:—árte poética. . . 161
78. Caracteres distintivos del lenguaje poético:—mecanismo del verso castellano.. 163
79. Metro:—diversas clases de versos segun su metro.. . 165
80. Número en los versos:—licencias poéticas. 166
81. Rima ó cadencia:—combinacion métrica. 169
82. Diversas clases de combinaciones métricas:—cuartetos y cuartetas:—quintilla, sextina, etc. 171
83. Liras, silva, coplas, romance, etc. 174
84. Poesía lírica:—oda. 179
85. Odas filosóficas ó morales:—anacreónticas:—eróticas.. 181
86. Elegía, oda, sátira, epígrama, madrigal y soneto. . . 184
87. Poesía épica:—epopeya.. 187

Lec.		Pág.
88.	Personajes que deben intervenir en la accion épica:—plan y division de la epopeya.	189
89.	Modelos de la epopeya:—poemas épicos secundarios.	191
90.	Poesía didáctica:—poemas didascálicos:—epístolas.	193
91.	Fábulas:—poesía descriptiva..	189
92.	Poesía bucólica:—églogas é idilios.	197
93.	Poesía dramática..	199
94.	Unidad dramática.	201
95.	Integridad dramática.	202
96.	Personajes dramáticos:—forma de la obra dramática.	204
97.	Distintas especies de poemas dramáticos.	206
98.	Tragedia.	208
99.	Comedia.	210
100.	Drama y melodrama.	212