



R. 67007

AMT
XIX
577

INSTITUCIONES
DE
RETORICA Y POETICA,

POR
EL DOCTOR EN FILOSOFIA Y LETRAS,

D. DIEGO MANUEL DE LOS RIOS,

ANTIGUO PROFESOR DEL SEMINARIO DE NOBLES DE MADRID Y CATEDRATICO NUMERARIO DE LA INDICADA ASIGNATURA EN EL COLEGIO REAL É INSTITUTO DE SEGUNDA ENSEÑANZA DE GRANADA.

Obra declarada de texto para la segunda enseñanza por el Gobierno de S. M.

Segunda edicion.

MADRID.—1864.
IMPRESA A CARGO DE J. FERNANDEZ CANCELA,
Calle del Fomento, 13, principal.



INSTITUCIONES

DE

RETORICA Y POETICA

DE

EL DOCTOR EN FILOSOFIA Y LETRAS

D. DIEGO MANUEL DE LOS RIOS

Este libro es una obra de gran utilidad para los que se dedican a la enseñanza de la Retórica y Poesía. El autor trata de una manera clara y sencilla los principios de estas ciencias, y los aplica a los usos de la vida civil y política. La obra está dividida en dos tomos, el primero de Retórica y el segundo de Poesía. Cada tomo contiene una introducción y varios capítulos que tratan de los diferentes géneros de discurso y de los diferentes géneros de poesía.

En Madrid en la imprenta de D. Manuel de los Rios, calle de San Mateo, número 10, el día 15 de Mayo de 1811.

Segunda edición.

MADRID.—1811.

Impreso en la imprenta de D. Manuel de los Rios, calle de San Mateo, número 10, el día 15 de Mayo de 1811.

...no es hoy posible, sin grave error, y se-
...de todo sin error y erradas perturbacion en
...las ideas y extrinsecos trascendentes en la
...en el estudio el objetivo en la investigacion de
...aludiendo lo que en el estudio de la gramatica, cuyo
...gradual desarrollo en el estudio de las que se
...consignan en el estudio de la Retorica y la
...Retorica tienen por unico y exclusivo objeto
...la parte rudimental y extrinsecos de las letras;

ADVERTENCIA.

Vano y pueril empeño sería el pretender demostrar aquí la utilidad y conveniencia del estudio de la *Retórica* y *Poética*. Señalado en el cuadro de la segunda enseñanza el lugar que le corresponde, cumple sólo al profesor que aspire á consignar con provecho de la juventud el fruto de su experiencia, determinar lo que debe constituir realmente aquella interesante asignatura.

Pecado harto comun es por desgracia el confundir lo que toca de cerca y corresponde de derecho á la *Retórica* y la *Poética* con lo que pertenece esencialmente á la *Literatura*. Pero si tuvo racional disculpa antes de la reorganizacion de los estudios académicos y dadas las condiciones de las antiguas escue-

II

las, no es hoy posible, sin grave error, y sobre todo sin causar verdadera perturbacion en las ideas y extravíos trascendentales en la juventud, el obstinarse en la impenitencia, olvidando lo que se debe á la enseñanza, cuyo gradual desarrollo está confiado á los que se consagran á su ministerio. La *Retórica* y la *Poética* tienen por único y exclusivo objeto la parte rudimental y externa de las letras: la *Literatura*, propiamente dicha, abarca mayor espacio, y apoyándose en la filosofía, explica las leyes fundamentales de las creaciones artísticas, elevándose á las verdaderas fuentes de la belleza, cuya realizacion es el fin principal del arte.

Que estas enseñanzas, aunque encaminadas á un mismo fin, son realmente distintas, lo prueban ya, fuera de las razones indicadas, las mismas disposiciones del legislador, quien teniendo en cuenta sus varias esferas, no sólo las ha separado convenientemente, sino que las ha colocado en dos diferentes grados de los estudios académicos. Así, lejos de ambicionar un fruto anticipado que esterilice dolorosamente en la juventud los esfuerzos de

la inteligencia, cargándola de nocivas malezas, debe aspirarse á suministrarle aquellas nociones que han de fructificar en hora y momento determinados, cuidando con todo esmero de que sólo arraiguen las plantas salu- tíferas, destinadas á producir duraderos y sa- zonados frutos.

Á este fin he dirigido pues todas mis fuer- zas, al escribir las presentes *Instituciones*. Una experiencia de muchos años de enseñanza me ha dado á conocer que jamás se falta impunemente á estas leyes superiores de la naturaleza, siendo inmensa la responsabilidad moral del profesor que por vanidad personal ó por menosprecio de sus deberes, las desco- noce ú olvida. Todo el misterio de la enseñan- za estriba en no exponer á la contemplacion de los alumnos más nociones que aquellas que pueden recibir con facilidad y conservar con provecho: el mayor mérito del profesor consiste pues en ponerse al alcance de la in- teligencia de los jóvenes y seguirla en su gra- dual desarrollo.

He procurado encaminar todos mis pasos, no á decir cosas nuevas y peregrinas, expre-

IV

sadas en términos revesados, que interrumpen la tradición de los estudios, arrebatando á los padres el derecho de residenciar oportunamente á sus hijos, sino á ordenar y someter las nociones, de todos conocidas y recibidas, á un sistema tanto más racional cuanto más sencillo y asequible á todas las inteligencias. Con la vista en los alumnos de *Retórica* y *Poética*, y la mira en los estudios superiores de *Literatura*, he aspirado á decir sólo aquello que deben saber los alumnos expresados, bien que indicándoles á menudo que hay *un más allá*, cuyo conocimiento corresponde á edad más granada, y á otro grado de la enseñanza académica. Causa ha sido esta importante consideracion de que, al disponer la distribución de las materias que forman las presentes *Instituciones*, haya procurado consultar los programas de la Facultad de Filosofía y Letras en lo que á los *Principios generales de la Literatura* se refiere, para no caer en dolorosas contradicciones. Nada es en efecto más nocivo á la enseñanza que el desacuerdo entre los diferentes grados que la constituyen, y nada debe ser más repugnante

al profesor de Facultad que el verse forzado á contradecir lo que ha enseñado el Catedrático de Instituto, contribuyendo así al mútuo descrédito del profesorado.

No abrigo la presuncion de haber acertado en todo: bástame en una obra elemental, como esta, que mi intento merezca la aprobacion de los hombres sensatos que trabajan en bien de la enseñanza académica , y que mis esfuerzos produzcan respecto de los alumnos de *Retórica* y *Poética* el resultado á que aspiro. Llevan estas modestas *Instituciones* la confirmacion de la experiencia de muchos años dentro de mi cátedra: afortunadas las juzgaría, si obtenida ya la aprobacion superior del Real Consejo de Instruccion pública, fuesen recibidas con igual benignidad por mis comprofesores, y contribuyesen en alguna manera á la educacion literaria de la juventud estudiosa.

El profesor de Facultad que el verso forjado
a *contaduría* lo que ha enseñado el *Calendario*
lino de Instituto, contribuye en lo así al mismo
descubrimiento del profesorado.

No alabo la presunción de haber acertado
en todo; bastame en una obra elemental, como
esta, que mi intento mixto, la aprobación de
los hombres serenos que trabajan en bien de
la enseñanza secundaria, y que mis esfuerzos
produzcan respecto de los alumnos de *Wesley*
en *Wesley* el resultado que espero. He
y en estas modestas *Wesley* la continua-
ción de la experiencia de muchos años dentro
de mi *Wesley*; áfortunadas las jornadas, si óp-
tando en la aprobación superior del *Wesley*. Con-
sigo de la instrucción pública, fuesen recibidas
con igual benignidad por mis compañeros,
y contribuyesen en alguna medida á la educa-
ción literaria de la juventud estudiosa.

INSTITUCIONES DE RETÓRICA Y POÉTICA.

NOCIONES PRELIMINARES.

1 *Retórica* es el arte de bien decir, segun la feliz expresion de los antiguos. Distínguese de la *Gramática* en que esta se limita á la pureza y correccion del lenguaje, en tanto que enseña aquella á hablar de una manera propia y conducente á un fin determinado.

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

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

4 La *Estética*, la *Preceptiva* y la *Crítica*, dando á conocer los fundamentos de la belleza, los principios generales que rigen toda composicion ú obra de arte, y las leyes de su manifestacion, conforme á la natu-

raleza del espíritu humano, constituyen en consecuencia lo que se entiende por *Literatura*.

5 Pero su exámen corresponde ya á más elevadas esferas, así en el orden racional de los estudios, como en la mútua relacion que estos guardan, conforme á la organizacion académica.

ELEMENTOS COMUNES Á LA RETÓRICA Y LA POÉTICA.

§ I.

De los pensamientos en general.

I.

Idea de los pensamientos.

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

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

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

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

4 Es pues el *pensamiento* como el alma del escrito; y su cuerpo, ó forma exterior, el *lenguaje*. Sin el *pensamiento* sería toda composicion un insoportable tejido

de despropósitos; pero el mejor *pensamiento*, mal expresado, jamás producirá el efecto apetecido.

5 De lo dicho se infiere que el *pensamiento* y la *palabra* deben mutuamente corresponderse, siendo esencialísima su conformidad en toda composicion ó escrito.

II.

Expresion de los pensamientos.

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

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

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

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

Scribendi recte, sapere est et principium et fons.

III. 2

Condiciones principales del pensamiento.

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

Verdad del pensamiento.

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

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

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

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

El *pensamiento* de Saavedra Fajardo, por ejemplo:

«Nace el valor, no se adquiere», puede resultar con algun carácter de verdad, suponiendo que existen clases de la sociedad que llevan el valor por herencia: tomado en sentido absoluto, no hay sin embargo cosa más destituida de fundamento.

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

. . . No de manera que se junten
Mansos vichos y fieras alimañas.
(Horacio, traducido por Burgos).

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

IV.

Claridad del pensamiento.

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

2 La importancia de la *claridad* del *pensamiento* es tal, que solamente los malos escritores, ó los hombres de pocos estudios y escasa inteligencia faltan á este indispensable requisito de la buena composicion, así en prosa como en verso.

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

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

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

3. V.

Solidez del pensamiento.

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

denominacion de *fútiles*, que son los contrapuestos á los ya explicados.

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

VI.

Virtudes del pensamiento.

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

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

3 La *sencillez* del *pensamiento* nace inmediatamente de la simplicidad del sentimiento ó del objeto que expresamos ó describimos; y es una de las más precia-
das virtudes de la expresion, por lo cual se ha repe-

tido con acierto por los más doctos preceptistas que

La noble sencillez solo es sublime.

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

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

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

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

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

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

7 Entiéndese por *pensamiento vivo* aquel que re-

presenta el objeto clara y distintamente en breves rasgos, é hiriendo rápidamente la imaginacion del que lee ó escucha.

8 Son *pensamientos enérgicos ó fuertes* aquellos que nos conmueven profundamente, causando en nuestro espíritu una impresion inesperada.

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

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

VII.

Vicios del pensamiento.

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

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

La *oscuridad* de los *pensamientos* procede generalmente del descuido con que se usa de las palabras,

que sirven para expresar conexiones, relaciones y transiciones; y muchas veces de las omisiones de voces, que oportunamente empleadas, dan claridad á los conceptos.

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

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

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

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

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

6 Aunque es la *facilidad del pensamiento* una virtud en su expresion, debe cuidarse de que no sea

excesiva, porque entonces degenera en *bajeza*.

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

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

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

6. VIII.

Varia naturaleza del pensamiento.

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

tóricos con título de *conveniencia de los pensamientos*.

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

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

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

5 La calificacion de los *pensamientos*, así considerados, nace de la apreciacion artística de las composiciones en que tienen cabida; no siendo indispensable hacer menuda exposicion de ellos, despues de cuanto llevamos dicho.

6 Como *pensamientos patéticos* se admiten sin embargo los que surgen inmediatamente del sentimiento: *bellos* son las concepciones del espíritu, que nos recrean agradable y gradualmente, y para cuya expresion cuenta el arte con los medios necesarios; y *sublimes* los que nos conmueven y arrebatan profun-

damente, y para cuya *exposicion rara vez disponen* arte de los medios adecuados.

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

pleo de voces técnicas, ó pertenecientes á ciencias, ó artes: 2.º El uso indiscreto de voces cultas, ó tomadas por vez primera de las lenguas sábias, á lo cual se ha dado el nombre de *culleranismó*: 3.º El uso de voces de dos ó más acepciones, lo cual ocasiona el vicio llamado *anfíología*.

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

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

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

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

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

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

III.

Accidentes de la dicción.

1 Pueden señalarse como principales accidentes y aún vicios de la *dicción*, el *arcaismo*, el *neologismo* y el *barbarismo*.

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

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

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

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

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

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

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

9 § III.

De la cláusula.

I.

Idea y division de la cláusula.

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

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

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

4 Damos el nombre de *período*, voz tomada del griego, á la *cláusula* compuesta; y recibe esta diferentes nombres, segun el número de miembros, de que se compone.

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

9 II.

Condiciones principales de la cláusula.

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

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

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

Para alcanzar esta virtud, necesario es observar rigurosamente las reglas gramaticales, si bien no todas veces basta; pues aunque se halle sometida la sentencia á esos mismos preceptos, puede expresar ambiguamente el pensamiento. Cuando los miembros de la cláusula aparecen estrechamente enlazados, debe cuidarse mucho de dar á las palabras el

lugar más cercano posible, haciendo que las circunstancias vayan en su puesto respectivo, para preaverlas de toda ambigüedad. Los relativos y demás vocablos, que sirven para enunciar conexiones y transiciones, exigen el mayor esmero respecto de su colocacion; porque el más insignificante descuido produce á veces muy notables equivocaciones. Sirva de prueba de esta verdad el siguiente ejemplo de Rioja:

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

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

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

4 La *precision* de la cláusula estriba en que conste solamente del número de palabras indispensables para la expresion del pensamiento.

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

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

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

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

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

Procede principalmente:

1.º De que las palabras, de que conste, sean por su naturaleza y buena combinación fáciles de pronunciar y agradables al oído. 2.º De que sus partes, ó miembros, tengan entre sí cierta proporción musical, á la cual se dá el nombre de ritmo, ó número. 3.º De

que las palabras, por la naturaleza de sus sonidos, guarden cierta analogía con los objetos que representen.

8 El *ritmo* ó número del período se logra, haciendo que la distribución de sus partes sea tal, que no fatigue, al recitarlo, y resulte musicalmente agradable.

10 III.

Otras cualidades de la cláusula.

1 Consideradas las principales condiciones de la cláusula, conviene tener en cuenta otros requisitos que le son propios, y sin los cuales no es posible obtener su perfeccionamiento y belleza. Son estos requisitos: la *regularidad*, la *cadencia*, el *acento* y la *armonía imitativa*. Como se vé, se enlazan estas cualidades con las ya indicadas.

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

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

3 Fúndase la *cadencia* final en que los sonidos va-

yan en escala ascendente hasta la conclusion del período, para cuya terminacion se deberán reservar las palabras de mayor número de sílabas y las más sonoras. Los monosílabos y áun las dicciones agudas producen ordinariamente al final de la cláusula cadencia desagradable.

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

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

5 Consiste la *armonía imitativa*, ya en la conformidad del tono dominante de la composicion con los pensamientos que encierra, ya en la analogía particular que tiene un objeto con los sonidos empleados para describirlo: á esta semejanza de sonidos, expresados por medio de las palabras, se dá el nombre de *onomatopeya*.

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

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

Al ronco son de la tartárea trompa.

Retumba en torno el cóncavo sonoro.

En seco son de su furor quejarse.

Y para formarse una idea exacta de la imitacion del movimiento físico de los cuerpos, consideramos muy eficaz el siguiente ejemplo de la *Cancion á las ruinas de Itálica*, atribuida á Rioja, en que hablando de las mismas, se dice:

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

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

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

7 Esta *armonia* externa de la frase debe hallarse en perfecta consonancia con el fondo del escrito, y adaptarse por tanto al tono general de la composicion.

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

9 Tiene poderoso auxiliar en la *transposicion*, llamada tambien *hipérbaton*; figura gramatical que se reduce á no seguir en la oracion el órden regular de

sucesion de las palabras, cuidando más de la eufonía ó buen sonido de la frase que de las expresadas reglas.

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

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

IV.

Vicios de la cláusula.

1 Pueden señalarse, cual vicios principales de la cláusula, el *solecismo* y el *purismo*.

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

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

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

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

4 *Purismo* es cierta afectacion, cuya principal tendencia se dirige á curar demasiado de la *pureza* de la frase: refrenada esta tendencia dentro de los límites de una prudente moderacion, lejos de ser censurable, puede aparecer digna de imitacion y aún de aplauso.

5 Los defectos de sintáxis no son tan dignos de censura en los discursos hablados como en los escri-

tos, por su misma naturaleza oral y por la falta de lima, de que toda composicion de este género adolece.

Estas breves nociones, comunes á la diction y á la cláusula, demuestran cuál es la importancia que realmente tiene la conservacion de la pureza de la lengua, dón el más precioso de cuantos el Hacedor Supremo hizo al hombre, distinguiéndole de los demás animales, y arma poderosísima para la defensa y guarda de todos sus intereses.

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

§ IV.

De las figuras del discurso.

I.

Idea y division de las mismas.

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

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

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

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

II.

Elegancias ó figuras de diction.

1 Consisten las *figuras de diction* en la repeticion ó multiplicacion de una ó más palabras en determi-

nado lugar de la sentencia, ó de la cláusula, siendo por tanto ciertas maneras de decir, que dan frescura, gracia, energía, ó gallardía á los pensamientos.

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

3 Designanse estas elegancias con los títulos de *adjuncion*, *conjuncion*, *asíndeton*, *epíteto*, *repeticion*, *conversion*, *complexion*, *conduplicacion* y *concatenacion*.

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

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

6 *Asíndeton* es la supresion de todas las conjunciones, con el determinado propósito de llegar más fácil y rápidamente al fin que nos proponemos, como se vé en el siguiente ejemplo de la magnífica *Profecía del Tajo*:

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

(F. Luis de Leon).

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

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

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

9 Cométese la *conversion*, cuando se repite una mis-

ma palabra al fin de los miembros del periodo, á saber: «Parece que los gitanos nacieron en el mundo para ladrones, estudian para ladrones, críanse con ladrones y por último salen con ser ladrones corrientes y molientes á todo ruedo» (*Cervantes*).

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

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

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

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

Derriba, rompe, hiende, parte y mata,
Trastorna, arroja, oprime, estrella, asuela,

Envuelve, desaparece, y arrebatá ;
Consumo, despedaza, esparce, vuela,
Traga, deshace, y sin piedad sepulta
A quien del daño ménos se recela.

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

Y lo que siento más es verme atado
á la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado, ¡
ciego, sin lumbré, en cárcel tenebrosa.

12 § V.

De los Tropos.

I.

Idea y clasificacion de los tropos.

1 *Tropo* es la expresion de un pensamiento por medio de una ó más voces, cuyo significado propio sólo guarda alguna analogia ó semejanza directa con la idea, que pretendemos manifestar.

2 Dividense los *tropos*, en sentir de los retóricos, no todos conformes en este punto, en *tropos de diction* y *tropos de sentencia*: corresponden á la primera clase la *sinécdoque*, la *metonimia* y la *metáfora*: pertenecen á la segunda la *alegoría* (forma tambien de pensamiento), la *metalépsis*, la *catacrésis*, la *hipálage*, la *silépsis* y el *eufemismo*.

12 II.

Nociones preliminares al estudio de los tropos.

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

:

ces, es oportuno, antes de ofrecer la definicion de los expresados *tropos*, determinar perfectamente esa diferencia.

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

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

4 Es *sentido natural* el que resulta de usar las palabras en su verdadera acepcion (que es la etimológica), y conforme á la indole de las ideas contenidas en la composicion; y el *tropológico* el que depende de la significacion, que las voces llegan á tener, tomadas en acepcion traslaticia.

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

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

extension, el *figurado*, el *extensivo* ó el simplemente *extenso*.

7 *Sentido tropológico por extension* es la libertad de que usamos, al expresar una idea con el signo de otra, valiéndonos para ello de palabras, que no tienen la significación que les dá el diccionario de la lengua, sino otra distinta introducida en el idioma por abuso, ó falta de palabra adecuada para la expresion del pensamiento.

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

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

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

13 III.

Tropos de diction.

1 La *metonímia*, ó *transnominacion*, es aquella libertad que tenemos de señalar una cosa, que aparece antes con el nombre de la que está despues. Puede verificarse de ocho diferentes maneras.

2 Redúcese la primera á nombrar la causa por el

efecto. V. g.: *Baco*, por el *vino*; *Neptuno*, por el *mar*.

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

La tercera se verifica, tomando el efecto por la causa, como cuando Virgilio llama á Elena el *crimen* y la *infamia*.

La cuarta se comete, nombrando el país en vez de los habitantes. V. g.: «Se levantó España; lloró Jerusalem».

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

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

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

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

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

4 Dicho *tropo* se verifica, tomando la parte por el

todo de un objeto físico ó metafísico, ó el todo por la parte; y puede emplearse de ocho distintos modos.

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

El segundo, tomando el todo por la parte. Verbi gracia: Resplandecian las *picas*, por los aceros que habia en ellas.

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

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

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

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

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

El octavo, empleando el nombre comun por el propio, ó vice versa, lo cual equivale á la especie por

el individuo, ó el individuo por la especie: el *Cartaginés*, por *Aníbal*; el *Romano*, por *Escipion*; un *Ciceron*, un *Homero*, un *Neron*.

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

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

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

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

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

IV.

Tropos de sentencia.

1 Cometemos la *alegoría*, cuando para expresarnos usamos solamente de palabras, tomadas en sentido traslaticio.

Así Fr. Luis de Leon dijo:

Alma region luciente,
Prado de bienandanza, que ni al hielo
Ni con el rayo ardiente
Fallece, fértil suelo
Productor eterno de consuelo, etc.

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

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

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

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

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

6 El *eufemismo*, última de las figuras que con alguna razon han admitido entre los tropos la mayor parte de los retóricos, es en suma cierta manera de disfraz ó velo, con que se ocultan aquellas ideas que expuestas con sus formas naturales, podrian ofender el pudor ó la decencia.

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

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

Limitanse exclusivamente los tropos á la sustitu-

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

9 En las figuras de pensamiento no se altera el sentido de la palabra, sino el de la frase. Cuando constan los tropos de más de una sola palabra ó se componen de mayor número de ellas, no hay suficiente razon para denominarlos así, pues como hemos ya dicho, si nos expresamos usando sólo de palabras tomadas en sentido metafórico, cometemos una *alegoría*; y en este caso dicha forma de expresion corresponde más bien á las figuras de pensamiento que á las del lenguaje, porque entonces se expresan las ideas con cierto disfraz ó disimulo. Pasemos á tratar de las figuras de pensamiento, señaladas ya las diferencias que las separan de los tropos.

§ VI.

De las figuras de pensamiento.

1.

Idea y division de las mismas.

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

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

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

1.^a Figuras para dar á conocer los objetos en sí

mismos, tales como la *descripcion*, la *enumeracion* y la *amplificacion*.

2.^a Figuras para comunicar simples raciocinios, como la *antítesis*, la *concesion*, la *epifonema*, la *gradacion*, la *paradoja*, y el *símil*.

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

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

15 II.

Primera clase.

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

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

..... el ave de Jove..... saliendo
Inesperta del nido, en la vacía

Region desplegar osa!
Las alas voladoras, no sabiendo
La fuerza que la guía;
Y ora vaga atrevida, ora medrosa,
Ora más orgullosa
Sobre las altas cumbres se levanta;
Tronar siente á sus piés la nube oscura
Y el rayo atronador ya no la espanta,
Al cielo remontándose segura.
Entonce el pecho generoso herido
De miedo y alborozo ufano late,
Riza su cuello el viento,
Que en cambiantes de luz brilla encendido;
El ojo audaz combate
Derecho el claro sol, le mira atento
En su heróico ardimiento,
Y con acentos graves
Su triunfo engrandeciendo, se declara
Reina del vago viento y de las aves.

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

Compuestas son todas aquellas enumeraciones, en que á cada uno de los particulares se añade alguna circunstancia. Por ejemplo: «Hechas pues estas prevenciones, no quiso don Quijote aguardar más tiem-

po á poner en efecto su pensamiento, apretándole á ello la falta que él pensaba hacia en este mundo su tardanza, segun eran los agravios, que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmen- dar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer».

4 La *amplificacion* tiene por objeto dar la mayor extension posible á las ideas, de que nos hacemos cargo, debiendo resultar de ella la más viva y ani- mada pintura de los objetos, de que hacemos referen- cia. Las más veces es sin embargo peligrosa, áun en- tre los poetas de primer orden, como sucede en la ya citada *Cancion á las ruinas de Itálica*, donde pintán- dose el poder del emperador Trajano, leemos:

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

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

III.

Segunda clase.

1 *Antítesis* es la contraposicion de unos pensa-

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

O, si tu voz cantase mi gemido!...

O, si gimiera mi dolor tu canto!...

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

2 *Concesion* es cierta manera de otorgamiento que hacemos á nuestros contrarios de una cosa, al parecer con perjuicio nuestro; pero siempre con deliberado intento de rebatirla. V. g.: «El oro, decís, alienta los ingenios; lo concedo: ¿pero cuántos corazones no corrompe antes?»

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

4 La *gradacion* no es otra cosa más que una série de pensamientos presentados de tal modo que vayan

en escala ascendente hasta la terminacion del periodo. De esta forma de expresion hemos dado un ejemplo, al tratar de la cláusula.

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

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

6 El *simil* es la comparacion inmediata que hacemos del objeto pintado ó descrito con otro existente en la naturaleza, para poner de relieve los efectos del primero. Así sucede en este del inmortal Rioja:

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

IV.

16 Tercera clase.

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

Ante leves ergo pascentur in aetere cervi,
Ante pererratis amborum finibus exul,
Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tygrim
Quàm nostro illius labatur pectore vultus.

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

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

3 Es la *conminacion* una terrible amenaza, que tiene por objeto disuadirnos de un propósito determinado, como puede verse en el siguiente ejemplo de Virgilio:

I, sequere Italian ventis, pete regna per undas;
Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
Supplicia hauxurum scopulis, et nomine Dido
Saepe vocaturum. Sequar atris ignibus absens;
Et cum frigida mors anima seduxerit artus,
Omnibus umbra locis adero; dabis improbe poenas.
Audiam, et haec manes veniet mihi fama sub imos.

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

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

(Ulloa, *La Raquel*).

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

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

6 Empleamos la *imprecacion*, para expresar nuestro vehemente deseo de que acaezcan terribles males á alguna persona ó cosa. Por ejemplo:—«Yo creo, Sancho, que todo ese mal te viene de no ser armado caballero; porque tengo para mí que este licor no debe aprovechar á los que no lo son.—Si eso sabia vuesa-merced, replicó Sancho, ¡mal haya yo y toda mi parentela! ¿para qué consintió en que lo tomase?» (*Cervantes*).

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

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

(Ciceron, *pro Dejotaro*).

8 La *hipérbole*, nacida de la mayor vehemencia de

:

los efectos, consiste en atribuir á los objetos, ó á los sentimientos mayor bulto y grandeza; pero de manera que no pierdan su naturaleza propia, y puedan ser quilatados en su justo valor por los oyentes ó lectores. Así en Herrera:

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

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

10 Puede la *personificación* ser de cuatro maneras:
1.^a Dando á seres inanimados y á virtudes ó vicios morales cualidades que sólo corresponden á seres animados ó cosas corpóreas. V. g.: «La codicia rompe el saco».

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

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

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

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

(F. L. de Leon.)

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

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

(F. L. de Leon.)

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

139. Quos ego. Sed motos praestat componere fluctus.....

12 Estriba la *interrogacion* en hablar preguntando, no para que nos contesten, sino para dar más



fuerza al pensamiento, que pretendemos comunicar á los demás. Así en Calderon:

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

13 La *histerología* se reduce á hablar de un modo trastrocado, á consecuencia del exceso de pasion, que agita al individuo, como en este pasaje latino de Virgilio:

Moriamur, et in media arma ruamus.

ó en este otro castellano:

Moriré, y mi último aliento será por tí.

16 V.

Cuarta clase.

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

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

Ó este del padre de la elocuencia romana;

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

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

4 *Atenuacion* consiste en la rebaja artificiosa de las buenas, ó malas cualidades de un objeto. Si decimos, por ejemplo: no te aborrezco, podremos expresar en algunas ocasiones la idea de que amamos la persona, á quien dirijimos la palabra.

5 La *perífrasis* ó *circunlocucion* se verifica, cuando no citamos un objeto por su propio nombre, sino que hacemos solamente referencia de las principales circunstancias, que lo caracterizan y dan mejor á conocer. Dicha forma de expresion sirve para presentar

el pensamiento con más elegancia, y hasta con más energía y delicadeza. Por ejemplo:

.....La luna mueve

La plateada rueda, y va en pos della

La luz, dó el saber llueve,

Y la graciosa estrella

De amor, le sigue reluciente y bella.

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

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

§ VII. 177

Del estilo.

I.

Idea del estilo.

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

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

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

17 II.

Cualidades del estilo.

1 Las cualidades esenciales del estilo son: la *unidad*, la *variedad*, la *armonía*, la *claridad*, la *sobriedad*, la *naturalidad* y la *adecuación*.

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

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

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

4 La *armonía* del estilo es una de las virtudes de mayor precio en toda producción literaria, y como la *unidad* y la *variedad*, de tal forma inevitable que sin

ella no habria verdadera obra de arte. Es el lazo que liga en la manifestacion de la forma los diferentes términos de la expresion con el tono general de la composicion, hablada ó escrita.

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

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

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

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

III. 18

Division del estilo.

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

2 Llamaron los antiguos estilo *llano* al que, descargado de figuras y ornamentos, servia para los

asuntos más sencillos y familiares; *medio* al que los admitia como elemento especial de su carácter, bien que no con exceso; *sublime* al que forzosamente los requería, engalanándose con todos ellos, y era empleado en las obras de mayor importancia.

3 Clasificaron también el estilo, según la menor ó mayor fastuosidad y pompa de la dicción, al expresar los pensamientos; y en tal concepto lo denominaron *ático*, *rodio* y *asiático*.

4 Los atenienses economizaban deliberadamente las palabras y adornos del lenguaje; los rodios usaban de unas y otros con racional moderación; y los asiáticos se distinguían por la difusión y aun la exuberancia, empleando para expresar sus ideas mayor número de expresiones y de adornos que los necesarios.

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

IV. 18

Vicios y virtudes del estilo.

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

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

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

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

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

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

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

7 Damos el nombre de *familiar* al estilo, que resulta de la franca y sencilla manera de expresarse, usada por las personas entre quienes existe alguna confianza; *vulgar* al modo de producirse por la gene-

ralidad de las clases populares; y *desaliñado*, al estilo que resulta de cometer graves descuidos ú omisiones en la estructura de las sentencias.

V. 19

Otros caracteres del estilo.

1 Nacen de la forma especial de los escritos otros diversos caracteres del estilo, por los cuales recibe tambien diferentes denominaciones. Apellidase en efecto *cortado*, *periódico*, *conciso*, etc., conforme á la naturaleza del lenguaje empleado en el discurso.

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

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

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

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

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

Hay notable diferencia entre la *concision* y la *precision* del estilo; y consiste en que la *precision* desecha todo lo innecesario en lo relativo á las ideas, y la *concision* emplea las ménos palabras posibles, para expresar los pensamientos. Por lo dicho se conocerá desde luego que la sobriedad ó precision se refiere á las ideas, y la concision al lenguaje.

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

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

6 Diferéncianse grandemente el *estilo* y el *tono* dominante de la composicion. El *estilo*, cual va dicho, es la forma peculiar, que cada individuo tiene de ex-

presar sus ideas; mientras el *tono* dominante de la composicion estriba en la indole de los pensamientos contenidos en el escrito y en la forma que les damos, al expresarlos.

Las reglas, producto de la observacion y del buen gusto, contribuyen mucho á la formacion de un buen estilo, aunque el arte por sí solo no sea suficiente para ello, si no cuenta con algun apoyo en las disposiciones naturales del orador ó del poeta, y en su esmerada aplicacion, pues como dice Horacio en su *Epístola* didáctica á los Pisones :

Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium :
Altera poscit opem res, et conjurat, amice.

El estudio sin genio, y el genio sin estudio son dos cosas incompletas, pero que ambas se auxilian y favorecen, cuando felizmente se adunan. Constituyendo los conocimientos humanos un conjunto de hechos, hay notabilísima diferencia entre los que han tenido la suerte de aprovecharse de todo cuanto los demás cuerdamente acaudalaron, y aquellos que por primera vez intentaron por sí solos producir alguna cosa.

El estudio se aprovecha del resultado de la experiencia, que dirige al blanco de la perfeccion los pasos del individuo, evitándole extraviarse.

NOCIONES ESPECIALES SOBRE LA POÉTICA.

§ I.

De la Poética en general.

I.

La poesía y la prosa.

1 Hemos procurado hasta aquí exponer la doctrina de los elementos comunes á las letras, en cuanto á sus formas se refiere. Desarrollándose el arte en la doble esfera del *sentimiento* y de la *razon*, como en más altos estudios se hace manifiesto, es evidente que las obras literarias, áun consideradas segun su forma, tienen ese doble carácter. En el primer caso se realizan por medio de un lenguaje preterlógico, á que damos el nombre de *poesía*: en el segundo por medio de un lenguaje severamente lógico, que se ha determinado con título de *prosa*.

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

3 De aquí se deduce que, siendo la poesía lenguaje

de la pasion y del sentimiento, debe indubitadamente tener sus formas de manifestacion propias y adecuadas, para llenar las condiciones del arte. Y no otra cosa sucede con las producciones en prosa, segun despues manifestaremos.

4 Así nacieron la Poética y la Oratoria.

5 La poética tiene á su cargo, no solamente la legislacion relativa á los elementos artísticos, sino tambien la que se refiere á todas las producciones que de ellos se revisten. Trata en el primer concepto del *metro* y de la *rima* y de sus variadas combinaciones: discierne y fija en el segundo las reglas generales y particulares, á que cada produccion se ajusta, enseñando á conocer las bellezas de forma, que á cada obra avaloran.

II.

Idea de la métrica.

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

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

artificio por medio del *acento*; y á las armonías del *ritmo* han sucedido las correspondencias de las *rimas*.

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

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

5 Los elementos del verso ó metro latino son los siguientes: 1.º La sílaba, que es larga ó breve, segun su naturaleza ó posicion. 2.º El pié, cuya distincion y clasificacion dependen de la cantidad y número de las sílabas. 3.º El número ó *ritmo*, que determina la modulacion especial de cada linaje de metros. 4.º El acento, que fija la flexion ó extension de la voz en la recitacion y el canto.

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

III.

Métrica latina.

1 Medir ó escandir versos latinos no es otra cosa que comprobar si se componen ó nó del número de

:

piés y *cesuras* con la *distribucion* de sílabas y la cantidad convenientes.

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

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

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

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

6 Los poemas latinos reciben tambien diferentes nombres, segun el número y clases de versos, de que se componen. Cuando tienen sólo un género de versos, se llaman *monócolos*; *dícolos*, cuando constan de dos; *trícolos*, si de tres, y *tetrácolos*, si de cuatro. Si la estrofa se forma de dos versos, recibirá además el

nombre de *dístrofos*; *trístrofos*, si de tres, y *tetrástrofos*, si de cuatro. De modo que, si el poema es de dos clases de versos y cada estrofa se compone de cuatro, recibirán el nombre de *dícolos-tetrástrofos*.

IV.

Mensura de los versos latinos.

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

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

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

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

V. g.:

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

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

Chara de—um sobo—les mag—nun Jovis—incre—mentum.

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

Bea—tus il—le qui—procul—nego—tiis.

Estos versos pueden admitir en sus piés impares dáctilos, espóndeos, y anapestos; y todos, exceptuando el sexto, pueden ser tribraquios. Por ejemplo:

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

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

Rex U—niver—si re—gios—fugit—cultus.

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

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

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

Mecae—nas ata—vis—edite—regibus.

7 El *pentámetro* consta de cinco piés distribuidos en la siguiente forma: los dos primeros dáctilos ó espóndeos, una cesura despues, dos dáctilos y otra cesura; mas como la indicada cesura recae sobre una sílaba larga, pueden escandirse estos versos, ha-

ciendo el tercer pié espóndeo y los dos últimos anapestos. V. g.:

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

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

8 El verso *faleuco*, ó faleucio tiene asimismo cinco piés, en la siguiente forma: el primero espóndeo, el segundo dáctilo, y los tres restantes troqueos:

Arces—turrige—ra su—perba—lecta.

9 El verso *sáfico* se forma tambien de cinco piés, de los cuales el primero es coreo, el segundo espóndeo, el tercero dáctilo, y los dos últimos coreos. V. g.:

Jam sa—tis ter—ris nivis—atque—dirae.

A estos versos sigue generalmente un *adónico*, que se forma de un dáctilo y un espóndeo.

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

Quicum—que ter—rae—munere—vescimur.

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

Ena—vigan—da—sive—reges.

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

Sive ino—pes eri—mus co—loni.

11 El verso *dímetro-yámbico*, se compone de cuatro piés, de los cuales el último es siempre yambo, y los tres primeros como los del *trímetro* ó senario, de que hemos hablado anteriormente.

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

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

13 El verso *glicónico* consta de un espóndeo y dos dactilos, segun demuestra el siguiente:

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

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

Quamvis—pontica—pinus.

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

Terruit—urbem.

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

V.

Idea de la métrica española.

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

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

3 Por sinalefa, ó concurso de vocal con vocal, se

pierde siempre la última vocal de la palabra que antecede, no contándose las dos más que por una sola, como hemos observado, al hablar de la elision en la métrica latina.

4 Las voces esdrújulas al fin del verso hacen que tenga este una sílaba de más, así como las agudas una de ménos; porque siendo ley normal de la lengua española, para la determinación de los metros, el valor fónico de las palabras graves, sólo se cuenta en ellos el número de sílabas que piden aquellas para llenar su respectiva medida. Las voces esdrújulas y agudas son por otra parte de tal naturaleza que en las primeras desaparece al pronunciarse la sílaba intermedia, mientras en las segundas tiene la última doble valor, prolongándose el sonido sobre ella. Esta ley es propia de la lengua, y se cumple asimismo, al final de los primeros hemistiquios de los versos, lo cual determina su fijeza, según después notaremos.

VI.

Diversos metros castellanos.

1 En la métrica castellana hay versos desde dos hasta catorce y diez y seis sílabas inclusive, si bien no todos han llegado á generalizarse, y tienen algunos solamente significación histórica. Nos limitaremos por tanto á los más usuales, advirtiendo que ciertos metros, tales como los de nueve sílabas, nunca tuvie-

ron, por sus escasas condiciones de armonía, suficiente numero de cultivadores que los acreditasen en nuestro parnaso.

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

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

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

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

6 Los versos castellanos se clasifican en dos gran-

des grupos, como consecuencia de lo dicho. Llámanse los mayores *versos largos* ó de *arte mayor*, y fueron en lo antiguo designados con el nombre de *rimos de maestría mayor* ó de *gran maestría*; y los menores *versos cortos* ó de *arte menor*, determinados tambien en la edad media con el título de *rimos de arte* ó *maestría real*. El primer grupo abraza ahora desde los de diez inclusive en adelante, y el segundo todos los de menor número de sílabas.

VII.

Nociones particulares sobre los metros castellanos.

I.

Metros menores.

1 Comenzando por los metros menores, y teniendo en cuenta que el regulador de las mismas sílabas es siempre la voz grave, observaremos que los versos de dos tienen el acento en la primera, reduciéndose por tanto á una sola sílaba, cuando la palabra es aguda. Así lo vemos en estos de Espronceda:

Leve

Breve

Son.

2 Llevan los de tres sílabas, por la misma razon, el acento en la segunda, y pueden, como vá indicado,

ser considerados cual hemistiquios de los de seis: tal como vemos en estos del mismo poeta:

Tal dulce
suspira
la lira,
que hirió
en blando
concento
del viento
la voz.

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

Tantas idas
Y venidas,
Tantas vueltas
Y revueltas,
Quiero, amiga,
Que me diga:
Son de alguna
Utilidad?

4 Para que los de cinco sílabas sean buenos, deben acentuarse en la primera de ellas. Estos versos sirven á veces para concluir las estrofas de los sáficos imitados de los latinos. Por ejemplo estos de Cadalso:

Manto de estrellas el Olimpo cubra,
Su gala oculten pájaros y flores,

Délfico númen, y á tu luz suceda
Pálida noche.

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

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

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

Sin esos lindos ojos,
Sin esa amable boca,
Que al mismo amor provoca
¿Qué dicha podré hallar?

7 El octosílabo es el verso más conocido y generalizado entre nosotros, y el que más ventajosamente sirve para el diálogo, y para el romance, propio y característico de nuestro parnaso. Siendo varia la division de los hemistiquios en los versos octosílabos, no tienen determinada sílaba para el acento: sin embargo puede, como ley general, asegurarse que carga este más principalmente en las sílabas impares, cualquiera que sea la estructura de aquellos. Sirvan de ejemplo los siguientes de un poeta de nuestros dias:

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

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

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

II.

Metros mayores.

1 Los versos de diez sílabas tienen dos hemistiquios de cinco, ó uno de cuatro y otro de seis. Por ejemplo:

1.º

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

2.º

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

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

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

El dulce lamentar | de dos pastores.

O en Herrera:

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

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

Huésped eterno | del abril florido.

y el ya citado Cadalso:

Manto de estrellas | el Olimpo cubra, etc.

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

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

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

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

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

Estos versos, que tienen alta significacion histórica en la poesía española, habian caído en completo desuso, hasta que en nuestros días han logrado cierta manera de rehabilitacion, merced al movimiento

histórico-crítico que ha llamado la atención hácia los monumentos literarios de la edad media.

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

VIII.

De las rimas castellanas.

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

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

3 Entiéndese por *rima perfecta*, determinada vulgarmente con el nombre de *consonancia*, la identidad de todas las letras finales de la dicción, consideradas desde la sílaba en que carga el acento. Es *rima imperfecta* ó *asonancia*, ornamento exclusivo de la *poética* española, la igualdad de las vocales finales de la dicción, consideradas asimismo desde la sílaba en que el acento aparece.

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

De rimas graves (*Lope de Vega*):

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

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

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

De rimas esdrújulas (*Iriarte*):

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

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

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

:

De consonancias graves (*Góngora*):

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

De agudas (*Idem*):

Valientes son en las armas
Los moros de Canastel;
Valentísimos son todos,
Y más que todos Hazen.

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

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

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

§ II.

De las combinaciones métricas españolas.

I.

Idea general de las mismas.

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

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

II.

Nociones especiales.

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

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

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

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

Ó este (*Moreto*):

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

Ó este:

Quien solo come su gallo,
Solo ensilla su caballo.

3 Consta el *terceto* de tres versos endecasílabos, concertados en consonante el primero con el tercero, y el segundo con el primero del segundo terceto, ó el que viene á ser el cuarto, etc., estabonándose de igual forma en toda la composicion, como en estos de Herrera:

La dulce Vénus, madre regalada
del tierno Amor, estaba lastimosa
y en fatiga continúa congojada;
Porque su hijo, cuya poderosa
diestra mide, herido y humillado,
cuanto cerca del sol la luz fogosa, etc.

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

4 Compónese el *cuarteto* de cuatro piés ó versos de arte mayor, ya sean de once, ya de doce, ó ya de catorce sílabas. Aparecen en ellos las rimas, ora encadenadas, ora concertadas del primero al último verso, quedando pareados el segundo y el tercero.

Poco usuales los cuartetos de catorce sílabas, nos limitaremos á poner aquí algunos ejemplos de los restantes. De los de doce ofrecen dignos modelos las obras del ilustre marqués de Santillana: así leemos en su *Elegía* al marqués de Villena:

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

Ó este de la *Comedieta de Ponza*:

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

De los de once bastará citar este de rimas cruzadas, debido á Esprónceda:

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

Ó este de Argensola, en que las rimas van del

primero al último verso, resultando en el centro los dos pareados :

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

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

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

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

Ó en esta mucho más antigua :

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

Lo mismo sucede con los demás metros menores.

6 La *quintilla* se compone, generalmente hablando, de cinco versos octosílabos, concertados en consonan-

te el primero con el tercero y cuarto, y el segundo con el quinto. Por ejemplo esta de Gil Polo:

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

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

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

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

De cinco:

Cuando contemplo el cielo
De innumerables luces adornado,
Y miro hácia el suelo,
De noche rodeado
En sueño y en olvido sepultado, etc.

De seis:

Corre al grato banquete,
 Y no siempre admirar de Tibur quieras
 El frondoso bosque,
 Ni de Escuda las plácidas laderas;
 Ni los campos que un día
 El parricida Telegon regía.

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

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

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

Hay otro linaje de *sextimas*, más usuales y más

aptas para la narracion y exposicion poéticas. Compónese de un cuarteto y dos versos pareados, como enseña el siguiente ejemplo del poeta rabínico Moseh Pinto Delgado en su poema de *Esther*:

Labrada plata enlosa el pavimento
que bordado tapiz, cubriendo, ofende;
entre columnas sube el alto asiento
y en cielo de zafiros se suspende:
en trono de marfil, con arte obradas,
várias se miran piedras engastadas.

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

No en colmenas de abejas la frecuencia,
Priesa y solicitud, cuando fabrican
En el panal la miel, con providencia
Que á los hombres jamás lo comunican;
Ni aquel salir ni entrar con diligencia,
Con que las tiernas flores melifican,
Se puede comparar, ni su figura,
De lo que aquella gente se apresura.

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

10 Al lado de la *octava real* conviene dar á co-

nocer la *octavilla*. Es esta una combinacion de arte menor, en que suelen rimar entre sí los segundos y terceros versos de cada cuarteta, y el cuarto y el octavo en agudo, quedando sueltos, aunque no siempre, el primero y quinto. Tal vemos en esta de Espronceda:

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

11 La *estanza* ó *estancia* es combinacion propia de las *canciones reales*, de que adelante hablaremos. Compónese de un número indeterminado de versos endeca y eptasilabos, ordenados con entera uniformidad y presentando siempre las rimas en los mismos sitios. Sirva de ejemplo la siguiente de Garcilaso:

Si á la region desierta, inhabitable
Por el hervor del sol demasiado
Y sequedad de aquella arena ardiente;
Ó á la que por el hielo congelado
Y rigurosa nieve es intratable
Del todo inhabitada de la gente,
Por algun accidente
Ó caso de fortuna desastrada,
Me fuésedes llevada,

Y supiese que allá vuestra dureza
Estaba en su crueza,
Allá os iría á buscar, como perdido,
Hasta morir á vuestros piés rendido.

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

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

13 La *décima*, cuya invencion se atribuye á Vicente Espinel, consta de diez versos octosílabos, combinados siempre de la misma manera. Para que sea buena, debe presentar en sus cuatro primeros versos un pensamiento completamente formulado; pero la idea total que encierra, no se desarrolla hasta los últimos versos que expresan una sentencia epigramática. Los versos de la *décima* conciertan el primero

con el cuarto y quinto, el segundo con el tercero, el sexto y sétimo con el décimo, y el octavo con el noveno. Por ejemplo esta de Calderon, tan conocida y citada:

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

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

Imágen espantosa de la muerte,
Sueño cruel, no turbes más mi pecho,
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo sólo de mi adversa suerte.
Busca de algun tirano el muro fuerte,
De jaspé las paredes, de oro el techo;
Ó al rico avaro en el angosto lecho
Ház que, temblando, con sudor despierte.
El uno vea el popular tumulto

Romper con furia las herradas puertas,

Ó al sobornado siervo el hierro oculto.

El otro sus riquezas descubiertas

Con falsa llave, ó con violento insulto...

Y déjale al Amor sus glorias ciertas.

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

Pecho de amor herido

Tarde se alivia,

Si no dá los remedios

Quien dió la herida:

Que sus dolores,

En no viendo la causa,

Se hacen mayores.

III.

Del verso suelto y sus combinaciones.

1 Como demuestra el estudio hasta aquí realizado, no tiene el sistema métrico de griegos y latinos completa aplicacion á nuestra lengua, si bien reconozcamos en él los verdaderos orígenes del castellano, lo cual sucede tambien respecto de las *rimas*. La prueba más eficaz de este aserto la ofrecen los estériles esfuerzos hechos una y otra vez, desde Villegas hasta nuestros dias, para conseguirlo, y el poco éxito que

han logrado y logran cuantos ensayos se hacen con el intento de proscribir las *rimas*, sustituyéndolas con el verso *suelto*, *libre* ó *blanco*, que de todas maneras se denomina.

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

Filis un tiempo mi dolor sabia;
Filis un tiempo mi dolor lloraba:
Quísome un tiempo, más agora temo,
Temo sus iras.

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

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

4 Respecto del uso de este género de versos, añadiremos que cumple al poeta evitar muy cuidadosamente las asonancias finales, así como es también muy conveniente el esquivarlas en las composiciones rimadas, lo cual descuidaron en demasía los vates de los siglos XVI y XVII.

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

§ III.

De la poesía y de las composiciones poéticas.

1.

Idea de la poesía y su division.

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

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

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

La oda; el himno; la cancion; la balada; el villancico; el madrigal; el epitalamio; el idilio; la égloga; la endecha; la elegía; el epigrama; la sátira; la letrilla; el soneto, etc.

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

II.

La Oda.—Oda religiosa

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

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

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

Y dejas pastor santo,

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

4 Como se comprende fácilmente, la *oda sagrada* es susceptible de todos los tonos de la poesía lírica, respondiendo ámpliamente á todos los sentimientos que excita en nuestra alma la idea de la religion.

:

Cuándo es una *plegaria*, cuándo una *accion de gracias*, cuándo un *canto de victoria*. Los ejemplos abundan en nuestro parnaso; y conocida ya la bellisima *plegaria* de Fray Luis de Leon, que acabamos de citar, será bien recordar la oda *Á la muerte de Jesus* del celebrado Lista, la cual comienza :

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

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

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

5 Debe advertirse respecto de las formas artísticas de la *oda sagrada*, que si bien se escribe generalmente en *liras*, conforme lo hicieron Fray Luis de Leon, San Juan de la Cruz, Malon de Chaide y otros, puede admitir tambien todo género de versos y combinaciones métricas.

III.

Oda profana.

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

2 El sentimiento que inspira la *oda erótica*, nace de la íntima y pura adhesion de uno á otro sexo, por lo cual se ha dicho con frecuencia que tiene este género de poesías por númen al amor.

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

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

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

IV.

Oda heroica.

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

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

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

4 Entre los muchos ejemplos que podríamos traer aquí, nos limitaremos á citar las magnificas odas de Herrera *A don Juan de Austria*, vencedor de la rebelion de las Alpujarras, y *Á la muerte de don Sebastian*, que pereció desdichadamente en la batalla de

los cinco reyes; obras dignas no ménos que la bellísima *Profecía del Tajo* de ser tenidas siempre cual modelos de la verdadera *oda heróica* en el parnaso castellano.

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

V.

Oda anacreóntica.

1 Méno elevada en los sentimientos que la animan, más sencilla y modesta en los pensamientos que la enriquecen, y ménos apasionada de la grandiosidad de las formas que reviste, es la *oda festiva ó anacreóntica* de ménos importancia que las ya indicadas, si bien tiene algunos puntos de contacto con la *erótica*. Sus musas, siguiendo los modelos del parnaso griego, son el *amor* y el *vino* (Cupido y Baco); pero despertando sólo placeres pasajeros, y apareciendo casi siempre destinadas á prestar momentánea alegría á los banquetes y festines.

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



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

VI.

Oda moral.

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

2 El sentimiento que la inspira, no puede ser más elevado; pero más pacífico y tranquilo que el de la *oda heróica*, no há menester de su arrebató y entusiasmo, comunicándole una entonacion más dulce y apacible, lo cual se propaga tambien á las formas artísticas.

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

Integer vitae scelerisque purus
Non aeger mauri iaculis nec arcu,
Nec venenatis grávida sagitis
Fusce pharetra, etc., etc.

El segundo exclama, al contemplar la tranquilidad del justo:

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

4 La *oda moral* admite varios metros, conforme al sentimiento de que el poeta se halla animado, al escribirla.

VII.

El himno.—La canción.

1 El *himno*, que vulgarmente se confunde con la *oda*, difiere de esta, no solamente en sus formas, sino también en sus fines. No es, como la *oda*, hijo de un sentimiento individual; y revelando por el contrario un sentimiento colectivo, no se limita, para expresarlo, á los medios de que aquella se vale.

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

3 El *himno* recorre casi todas las esferas del sentimiento, como la *oda*. Es *religioso*, *heróico* ó *patriótico*, *amoroso* ó *erótico*, y en todos estos conceptos emplea las multiplicadas formas de la metrificación y de las

rimas, gozando sin duda de mayor libertad que la misma *oda*.

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

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

6 Los poetas eruditos han aplicado sin embargo esta denominacion á las *odas*, segun queda advertido, dividiéndolas en simples *canciones* y *canciones reales*. La *cancion* es en este caso susceptible de todos los tonos, y reviste cuantas formas son propias de la *oda*: cuando esta lleva el titulo de *cancion real*, emplea únicamente las *estanzas*, ya en lugar oportuno mencionadas.

7 Esta doctrina, tanto respecto del *himno* como de la *cancion*, tiene completa ilustracion en los ejemplos, una vez definida, y comprendida por el alumno.

VIII.

La balada.—El villancico.

1 Es la *balada* una composicion breve y ligera, propia al mismo tiempo para el canto y el baile.

Tomó su nombre del italiano *ballata*, y ha sido en todos tiempos raramente cultivada en nuestro parnaso. Interpretando un sentimiento alegre y pasajero, componíase en lo antiguo de tres estrofas, cuyo último verso á manera de estribillo, era igual en todas.

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

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

4 El *villancico* se acerca igualmente, por sus formas y su fin especial, ya al *himno*, ya á la *balada*. Como el *himno*, es expresion de un sentimiento colectivo, y admite en su *estribillo*, que equivale al *coro*, la intervencion de otras personas, demás del poeta: como la *balada*, se auxilia del canto y del baile. Destinados generalmente á celebrar la Natividad del Salvador, y puestos en boca de pastores, son expresion de sentimientos sencillos, dulces y apacibles, expuestos siempre con extremada naturalidad.

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

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

Estribillo. No te tardes, que me muero:

Carcelero,

No te tardes, que me muero.

Villancico. Apresura tu venida,

Porque no pierda la vida:

Que la fé no está perdida.

Carcelero,

No te tardes, que me muero, etc.

IX.

El madrigal.—El epitalamio.

1 Es el *madrigal* una composicion breve, picante y graciosa, inspirada por un sentimiento delicado y apacible. Destínase en general á los asuntos amorosos, y se escribe con frecuencia en versos de siete y once sílabas, admitiendo en metro y rima aquellas combinaciones que más convienen á la naturaleza del pensamiento.

2 Escribiéronlos muy esmerados Cetina, Góngora y Quirós, y sobre los muy conocidos *A los ojos*, debidos al primero, pueden presentarse, cual modelos,

los que dedicaron los segundos *A una dama presentándole unos jazmines* y *A una tórtola*.

Aquel empieza:

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

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

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

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

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

6 No son abundantes en nuestro parnaso los buenos *epitalamios*. Durante la segunda mitad del último siglo, y áun en el presente, se han escrito no obstante algunos dignos de ser tenidos cual modelos. Don Leandro Moratin se distinguió en su cultivo.

X.

El idilio.—La égloga.

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

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

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

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

5 Siendo el *idilio* susceptible de variedad de asuntos, admite en su manifestación diversos géneros de metros y de rimas.

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

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

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

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

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

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

XI.

La endecha.—La elegía.

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

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

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

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

5 Guarda la *elegía* con la *endecha* la misma relacion que la *égloga* con el *idilio*. Su objeto es lamentar sucesos tristes y desconsoladores, por lo cual la han apellidado algunos *canto del dolor*.

6 Más levantada y susceptible, de más profunda pasion que la *endecha*, no alcanza sin embargo el arrebató de la *oda*, si bien necesita del bello desórden que á esta caracteriza, como que descansa principalmente en la sinceridad y verdad del sentimiento.

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

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

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

XII.

El epigrama.—La sátira.

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

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

3 Escribese en variedad de metros; pero en el parnaso castellano se apasiona comunmente de los de

arte menor, en cuyo cultivo han sido los españoles por extremo afortunados.

4 Así pocas naciones cuentan epigramáticos más felices en las sales que España, mereciendo ser reputados cual modelos, con muy notables poetas de la edad media, Alcázar, Salinas, Polo de Medina, Lope de Vega y otros.

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

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

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

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

XIII.

La letrilla.—El soneto.

1 Es la *letrilla* una de las producciones poéticas con mayor acierto cultivada en el parnaso castellano. Ligera y graciosa en su pensamiento y en sus formas, excita generalmente afectos dulces y amorosos, si bien no pocas se inclina á las burlas y al sarcasmo.

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

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

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

5 El *soneto*, que hemos dado ya á conocer como combinacion métrica y rímica, es una de las compo-

siciones más difíciles de nuestra *poética*, observando algunos preceptistas que fué inventado por Apolo para martirio de los malos poetas. Préstase á todo linaje de sentimientos, y admite indistintamente todos los tonos.

6 Así, ya es religioso, ya erótico, ya heróico, ya elegiaco, ya epigramático, ya satírico, ya burlesco, ya simplemente descriptivo, guardando siempre la misma estructura.—Á veces se muestra sin embargo exornado de cierta cola, que lleva el nombre de *estrabote*, como en aquel famoso de Cervantes al *Túmulo de Felipe II en Sevilla*: terminado el segundo terceto, dice:

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

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

XIV.

De los romances castellanos.

1 Como en su lugar expusimos, es la forma que lleva en la *poética* española título de *romance*, suscep-

tible, por su flexibilidad extremada, de todos los tonos, habiendo merecido que muchos preceptistas la designen como la verdadera forma lírica, propia del parnaso español.

2 El *romance*, considerado en su fondo, admite la clasificación de *religioso*, *heróico*, *erótico*, *satírico*, *burlesco* ó *jocoso*, etc.: estudiado en sus relaciones con los siglos en que fué cultivado, recibe los nombres de *histórico*, *caballeresco*, *morisco*, *pastoril* y *vulgar*, segun han establecido nuestros primeros críticos.

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

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

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

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

Para la aplicación de la doctrina, recomendamos muy eficazmente á nuestros profesores los tomos IV y V de la *Coleccion de Autores Selectos* publicada por el Gobierno. Debemos declarar finalmente que hemos omitido de propósito todas las formas líricas de decadencia, más propias de los copleros que de los verdaderos vates, y muy á propósito para malar el gusto de los jóvenes, á quienes sólo conviene aleccionar en el estudio de los buenos modelos. Asimismo hemos huido de dar plaza entre los diferentes géneros de composiciones poéticas á ciertas formas, que por ser novísimas en nuestro parnaso, carecen todavía de la consagracion, que dá el tiempo á las obras de arte.

§ IV.

De la poesía épica en general.

I.

Idea del poema épico.

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

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

3 La forma expositiva del *poema épico* es generalmente *narrativa*, si bien no se excluyen, y antes bien

se consocian con ella la *lirica* y la *dramática*, apareciendo como una manifestacion intermedia que las enlaza en la historia de las formas artísticas.

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

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

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

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

8 Épocas hay en la vida de los pueblos, que pare-

cen del todo contrarias á la realizacion de la *epopeya*, aumentándose las dificultades, que han sido siempre grandes, á medida que adelanta la civilizacion: hoy parecen aquellas á algunos distinguidos críticos absolutamente insuperables.

II.

De la accion épica y sus episodios.

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

2 Las cualidades principales de la *accion épica* son: la *unidad*, la *variedad* y la *armonía*.

3 Consiste la *unidad* de la *accion épica* en que sus diferentes partes aparezcan tan estrechamente relacionadas y dependientes unas de otras, que, á pesar de los hechos secundarios, no se relajen en modo alguno los vínculos que encadenan los hechos principales, constitutivos de la verdadera narracion.

4 La *variedad* de la *accion épica* estriba en la riqueza de las situaciones que se desarrollan en la narracion principal, y en la abundancia de los hechos secundarios ó *episodios* que á la misma se enlazan.

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

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

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

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

III.

Division de la accion épica.

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

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

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

Puede la *invocacion* hacerse de dos maneras: 1.^a Comenzando con ella el poema: 2.^a Enlazándola despues de principiado aquel, con los sucesos que se van refiriendo.

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

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

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

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

Al exigir pues los preceptistas que el desenlace

de la *epopeya* sea feliz, se han conformado sustancialmente con su índole especial y con su más íntima naturaleza, y los poemas en que no se cumpla esta ley, serán contrarios á la misma.

IV.

Desarrollo de la accion épica.

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

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

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

4 Los poetas de la antigüedad clásica pusieron, al trazar sus epopeyas, en contribución el Olimpo, distribuyendo las divinidades gentílicas en opuestos bandos, bien que subordinadas al inexorable Destino: los poetas cristianos, si no pueden ya emplear de igual suerte la mitología, cuentan en cambio con la intervención de los ángeles y la aparición de los santos, no siendo ménos fecunda fuente de lo maravilloso los presentimientos y los sueños. La epopeya moderna se ha valido tambien, y no sin fortuna, de los encantamientos, que pueblan el mundo de séres fantásticos, dando extraordinario brillo é interés á los sucesos, que constituyen la *accion épica*.

5 Oportuno es tener presente que todos estos medios cumplen al desarrollo natural de la *epopeya*, porque esta vive principalmente en los tiempos primitivos de todos los pueblos.

V.

Términos de la accion épica.

1 No es posible fijar el tiempo de la *accion épica*, segun han pretendido algunos preceptistas, encadenando así el ingenio del poeta.

2 La *accion épica* debe consumarse en el tiempo necesario, para su natural desarrollo. Dánaela en consecuencia así la excesiva duracion, como la brevedad exagerada; pues que no será fácil en el primer caso

poner en armonía los hechos, reduciéndolos á perfecta unidad, y faltará en el segundo espacio suficiente para desenvolver, como pide su naturaleza, el pensamiento capital de la epopeya.

5 Ni es más hacedero el determinar si la accion épica ha de tener entero desenvolvimiento en un solo lugar; ley á que algunos preceptistas han intentado sujetarla.

La naturaleza misma de la epopeya, esencialmente narrativa, y la grandeza de su accion, que exige el concurso de dos ó más pueblos para desarrollarse, nos persuaden de que no es posible aspirar razonablemente al cumplimiento de esta pretendida ley de la *unidad de lugar* respecto de este género de composiciones; y los numerosos ejemplos de los más grandes poetas, entre quienes hallamos al mismo Homero con su *Odisea*, nos convencen de que jamás ha sido respetada.

VI.

De los caractéres en la epopeya.

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

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

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

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

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

6 No es lícito sin embargo al poeta épico falsificar ni aun alterar los caracteres propiamente históricos, sin manifiesta exposicion de despojar al poema de su propia índole, pues que teniendo la *epopeya* por fundamento la historia, no es posible su desarrollo, negando á los personajes que han de ejecutar la acción, las dotes principales que los distinguieron en vida.

7 Siguiendo la naturaleza misma de la acción épica, debè predominar entre todos los caracteres del poema, el del héroe principal, al cual deben subordinarse, en valor y virtud, los demás personajes que

en la referida accion intervienen. Pero no deben carecer estos de la perfeccion ó de la grandeza que los haga dignos del amor ó animadversion de los lectores, conforme el lugar que ocuparen en la *epopeya*, dado el fin moral de la misma.

VII.

De las formas de la epopeya.

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

2 Los antiguos escribieron, segun nos testifica Horacio, la epopeya en versos *exámetros*, que recibieron tambien nombre de *heróicos*: los modernos, principalmente desde la época del *Renacimiento*, han empleado en este género de obras los versos de once sílabas, á excepcion de los franceses, que usan del pentámetro ó *alejandrino*.

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

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

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

Pero estas indicaciones deben tener la correspondiente ampliacion en las enseñanzas superiores.

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

§ V.

Poemas secundarios.

I.

Noción general de los mismos.

1 Además de la verdadera epopeya y de los poemas meramente históricos que se le asemejan y áun hermanan en casi todas sus condiciones externas, existen otros poemas narrativos, tales como el *heróico-cómico* ó *burlesco*, el *cuento*, la *leyenda*, etc.

2 Todos estos poemas, como derivados de la *epopeya*, reconocen las mismas leyes generales, así respecto de la acción como de los episodios, caracteres y situaciones, acomodándose igualmente á los preceptos relativos á las formas, de que se revisten.

II.

Poema heróico-cómico.

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

se, por no descansar en los verdaderos principios del arte, que hallan explicacion en otro grado superior de la enseñanza.

2 El poema burlesco tiene por el contrario verdadera representacion en todos los pueblos, y existiendo en parnasos que no han llegado á producir epopeyas, es desde luego evidente que no ha nacido del deseo de parodiarlas.

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

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

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

6 El ejemplo de estos dos poemas, escritos, el primero en octava rima y en silva el segundo, manifiesta que tanto en su division como en sus formas artísti-

cas, pueden seguir la ley de la *epopeya*, á la cual se asemejan en el desarrollo de la accion y en la pintura de las costumbres y caractéres, segun por punto general vá indicado.

III.

El cuento.—La leyenda.

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

2 El cuento es en efecto un poema, que se somete á las leyes más generales de la *epopeya*, respecto de sus formas expositivas, punto principal á cuyo conocimiento se encamina la *poética*.

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

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

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

5 Modelos de *cuentos* y de *leyendas* han dado al parnaso de nuestros días Espronceda y Zorrilla: de los primeros en *El Estudiante de Salamanca*; de las segundas en: *A buen Juez mejor Testigo*, *Margarita la Tornera*, etc.

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

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

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

§ VI.

Poesía dramática.

I.

Del drama en general.

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

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

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

4 Refiérese el interés dramático ya á la acción, ya

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

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

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

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

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

9 Por *ilusion dramática* comprendemos aquel estado particular de arrobamiento, en que nos hallamos á vista de toda *representacion*, que cumple perfectamente las leyes y condiciones expresadas. Nada es en consecuencia más difícil de lograr que la verdadera *ilusion dramática*, constituyendo esta el mayor triunfo del poeta; y nada se malogra con mayor facilidad, bastando un simple accidente para desvacerla y burlar las esperanzas mejor fundadas y más legítimas.

II.

Condicion y desarrollo de la accion dramática.

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

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

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

Los medios de realizar la *exposicion* han sido diferentes, conforme al progresivo desarrollo del arte. Valiéronse primero los antiguos de la intervencion de

los dioses ó de otros seres sobrenaturales: emplearon despues ciertos personajes, que anunciaban al público cuanto más directamente interesaba á la *representacion*, y usaron finalmente de prólogos, con los cuales se lograba el mismo objeto. En el teatro moderno, á contar desde el renacimiento de las letras, se han llenado los fines de la *exposicion* con el auxilio de confidentes, á quienes se daba conocimiento de los hechos que precedian á la accion, llegándose á perfeccionar en nuestros dias esta parte de la *representacion dramática*, que se enlaza estrechamente con lo restante del argumento, y que requiere por tanto grande habilidad é ingenio en el poeta.—La *exposicion*, siendo interesante y adecuada, constituye uno de los mayores méritos de toda produccion dramática.

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

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

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

6 A estos incidentes dan los preceptistas nombre de *peripecias*, designándolas como los principales resortes del arte dramático, cuyo empleo ofrece no pequeños obstáculos; porque si es en efecto difícil el complicar los sucesos de una manera natural y aceptable, no lo es menos el darles una solucion que nazca de su propio fondo, sin romper los hilos que forman el tejido de la accion, ley superior en toda obra dramática.

III.

Unidades dramáticas.

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

2 Dicho se está sin embargo que la *unidad de accion*, tal como la hemos definido tratando de la *epopeya*, es ley suprema de toda obra dramática, no pudiendo esta en modo alguno realizarse, si aquella

se adultera ó desnaturaliza. La principal accion debe pues ser siempre una en el drama, por más que la acaudalen, subordinándosele convenientemente, los episodios ó acciones secundarias.

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

Sin duda puede esta ley tener cumplimiento respecto de algunos asuntos dramáticos, considerado en general este difícil é importante género de poesía; pero es indudable que aplicada sin discernimiento y en todo caso, haria imposible muchas veces el desarrollo de la accion, esterilizando al par la fuerzas del génio.

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

Mas como hay muchas y muy importantes acciones dramáticas, que no pueden encerrarse por su propia índole en tan estrecho círculo, sería contradecir las leyes de la *verosimilitud*, ya explicadas, el obstinarse en imponer fatalmente una regla que no halla

justificacion ni en la naturaleza, ni en las mismas obras del arte, de que se ha intentado deducirla.

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

6 Debe pues concedérsele el uso de una prudente libertad, que así le preserve de los despropósitos lamentados por los preceptistas, respecto de ambas unidades, como de los estériles esfuerzos hechos por muchos autores para dar vida é interés á sus producciones, mientras las despojaban de toda espontaneidad y lozanía, encerrándolas en estrecho círculo de hierro.

IV.

De los caracteres y situaciones dramáticas.

1 Cuanto dijimos sobre los caracteres, al tratar de la poesía épica, puede repetirse aquí respecto de la dramática. No es posible concebir los caracteres que en la representacion dramática figuran, sin compren-

der su *unidad* y su *variedad* en los términos en dicho lugar expresados.

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

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

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

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

doloroso efecto de los extrayíos de las primeras y los peligros de los segundos.

V.

De las formas del drama.

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

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

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

4 Algunos poetas modernos han sustituido al de *actos* el nombre de *cuadros*; pero en sustancia no hay diferencia entre unos y otros: los cuadros suelen ser no obstante más breves.

5 Divídense á su vez los *actos* en *escenas*. Entiéndese por escena aquella parte del acto, en que se aumenta ó disminuye el número de personajes que

en la accion intervienen, segun pide su natural desarrollo.

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

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

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

§ VII.

Diversas especies del drama.

1 El drama se divide principalmente en *tragedia*, *comedia* y *drama*, propiamente dicho.

2 Conócense además, como obras dramáticas, el *melodrama* ó la *ópera*, que se divide en *heróica* y *bufa*, la *zarzuela*, el *entremés*, el *sainete*, la *tonadilla*, la *mogiganga*, etc.

3 La *tragedia* y la *comedia* fueron cultivadas por la antigüedad clásica: el *drama* pertenece á los tiempos modernos; y lo mismo puede decirse del *melodrama*, la *zarzuela*, etc.

Entremos en su estudio, que abreviará grandemente la exposicion que acabamos de hacer de los principios generales.

I.

De la tragedia y de la accion trágica.

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

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

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

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

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

6 Lícito es sin embargo advertir que entre todas las acciones dramáticas debe ser la *trágica* la más

sencilla y ménos cargada de episodios, considerada su especial naturaleza.

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

II.

De los caractéres y situaciones trágicas.

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

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

3 Ni fuera tampoco hacedero al poeta imaginar situaciones verdaderamente trágicas; porque no siendo otra cosa las situaciones que el resultado contradictorio de los caractéres, en vano sería esperar de personajes, dotados de igual temperamento y atentos á unos mismos fines, el que se contradijeran

mútuamente hasta producir la verdadera *situación trágica*.

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

5 Sólo así será posible que las situaciones trágicas merezcan título y estimación de tales, y que el interés que la acción produce, vaya en aumento de situación en situación hasta el *desenlace*.

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

III.

De las formas de la tragedia.

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

2 Representada en la antigüedad, sin variación alguna en el escenario, llenábanse los entreactos por medio de *coros*, los cuales tenían verdadera importancia literaria.

El poeta suplía con ellos el tiempo intermedio de la acción, informando á los espectadores de lo que sucedía en aquel espacio, y aún anunciando á veces lo que debía acontecer en lo futuro.

:

5 En los tiempos modernos reconoce en esta parte la ley comun á toda representacion dramática.

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

5 Por las mismas causas exige la *tragedia* que sea la metrificación que la exorna verdaderamente heroica: los antiguos las escribieron por lo general en versos exámetros; los poetas castellanos han empleado con frecuencia los endecasílabos, combinándolos de varias suertes, inclinándose, sobre todo en los últimos tiempos, á las rimas imperfectas.

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

§ VIII.

De la comedia.

I.

Idea general de la comedia.

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

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

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

4 Dedúcese de estos principios que tiene este género de representaciones por fuentes principales lo

cómico y lo *ridículo*, debiendo valerse por tanto de los cuadros más frecuentes de la vida, ley fundamental á que ha de sujetarse.

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

II.

De la accion cómica y de sus leyes especiales.

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

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

3 La accion *cómica* tiene en cuanto á su estructura, así como la *trágica*, *exposicion*, *nudo* y *desenlace*, disposicion sin la cual no podria realizarse en modo alguno. La *exposicion* debe ser clara, breve é inge-

niosa: el *nudo*, tan estrecho y bien tejido que excite vivamente el interés y mantenga despierta la curiosidad: el *desenlace* tan singular é inesperado, que aun pareciendo natural y fácil á los espectadores, no les consienta adivinarlo.

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

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

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

III.

De los caracteres y situaciones cómicas.

1 Las principales reglas, relativas á los caracteres, son comunes á la *tragedia* y á la *comedia*, segun han observado todos los preceptistas.

2 Así como en la primera toma cuerpo en el *protagonista* la pasion que sirve de fundamento y móvil á toda la accion trágica, así tambien en la segunda encarna en el mismo *protagonista* el vicio ó la flaqueza, que expone el poeta á la burla pública, girando sobre este polo todo el argumento.

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

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

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

6 La pintura de los caracteres es altamente esencial en la *comedia*.

IV.

De las formas de la comedia.

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

2 El estilo que más le conviene, conforme á su propia naturaleza, ha de ser fácil, ligero y verdaderamente urbano, sin excesivo aliño ni abandono, lo cual constituye la mayor dificultad de su cultivo.

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

4 Lo mismo debe entenderse respecto del lenguaje, que ha de ser en la *comedia* tan claro, natural y sencillo, como lo es el habla familiar que imita, abundando en aquellos preciosos modismos que son esmalte de la lengua, y en aquellas sales urbanas y

castizas que caracterizan á la sociedad, de que es la representacion ideal trasunto.

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

Esta cuestion no puede resolverse plenamente, sin el estudio de la *Estética*, que pertenece á otro grado superior de la enseñanza.

6 La versificacion de la *comedia* ha de ser fácil, sencilla, natural y apta para el diálogo, cuya flexibilidad debe reflejar con viveza; plegándose suelta y desembarazadamente al movimiento del mismo en las diversas situaciones que revela.

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

8 La *comedia*, aun sometiéndose á estas reglas generales, se divide en *comedia de costumbres*, de *carácter*, de *intriga* y de *figuron*. Admitense tambien bajo esta denominacion las *representaciones de magia*; pero el exámen de esta clasificacion, así como el de los diferentes géneros de *epopeya* y de *tragedia*, cor-

responde ya al estudio de la literatura propiamente dicha.

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

§ XI.

Del drama, melodrama, etc.

I.

Idea general del drama.

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

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

3 El *drama* es en efecto representacion intermedia entre la *tragedia clásica* y la *comedia*; pero no sin que estribe principalmente en las mismas leyes de la naturaleza.

Hállanse mezclados en la vida real lo *trágico* y lo *cómico* de tal manera, que es por extremo difícil, cuando no imposible, establecer una separacion, la

cual no sea artificial y áun arbitraria. Los príncipes y los reyes, los sacerdotes y los guerreros, etc., se muestran enlazados en la sociedad y en la historia con las demás clases y categorías, que figuran en la historia y existen en la sociedad; y fuera empeño de todo punto vano el romper esta singular armonía de los hechos, negando el orden superior á que se someten.

De aquí nació pues la idea del *drama* propiamente dicho.

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

5 Su esfera es por tanto más amplia que las de la *tragedia* y la *comedia*, admitiendo también mayor libertad, así en el desarrollo de la acción, como en sus formas artísticas.

II.

Acción, caracteres, situaciones y formas del drama.

1 Aunque la acción del *drama*, obedeciendo su propia naturaleza, consienta al poeta mayor amplitud que la *tragedia* y la *comedia*, no por eso ha de sustraerse á las leyes de la *unidad*, sin las cuales no es posible verdadera creación de arte. La misma licen-

cia, de que goza al disponer el argumento del *drama*, le obliga por el contrario á dar mayor interés á la accion, para asegurar el éxito total de la obra, punto no ménos difícil por cierto en este género de representaciones que en las ya estudiadas.

2 La libertad, concedida al *drama*, tiene pues su principal ejercicio respecto de las *unidades de tiempo y de lugar*, por la misma índole de la accion, que pide órbita más dilatada para su natural desenvolvimiento.

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

4 Inspirándose el *drama* principalmente en la historia, no es dado al poeta atribuir á su protagonista ni á los demás personajes sentimientos, creencias ni costumbres, ajenos á la edad en que florecen, sin quebrantar todas las reglas arriba establecidas, y cometer groseros anacronismos, que jamás consiente ni perdona el público ilustrado.

La verdad de los caractéres y de las costumbres, de que nace la belleza de las situaciones, es en consecuencia una de las más estrechas condiciones del *drama*, y escollo tal, que apenas han logrado salvarle los más afortunados ingenios.

5 Como vá ya indicado, goza tambien el *drama* de mayor libertad en órden á sus formas; pero no

por esto dejará de ofrecer aquella regularidad y armonía que necesita toda obra de arte para merecer este nombre, ni ménos aquel estrecho enlace, que piden las partes entre sí, para constituir un todo perfecto.

6 Dedúcese de aquí sin dificultad que debe existir una discreta proporción entre los *actos* del *drama*, ya sean estos cinco, ya tres (que es lo más habitual), y que el encadenamiento de las *escenas* debe ser tanto más estrecho y bien trabado, cuanto es mayor la necesidad de que no decaiga un punto el interés, alma de este linaje de representaciones.

7 El *drama* admite en conclusion todo género de versos y combinaciones métricas, conforme al sentimiento que anima cada una de sus várias situaciones; y es tal en esta parte su libertad, que ora emplea con fortuna la *octava rima*, ora la *silva*, ora la *redondilla*, ora el *romance* (de ocho y once sílabas). Al buen juicio, y sobre todo al verdadero sentimiento poético, corresponde la elección.

8 El *drama* se divide en *histórico*, *fantástico religioso*, etc., conforme al sentimiento que en él predomina ó á la esfera social, donde se realiza.—Pero los fundamentos de esta division deben reconocerse y estudiarse en otro grado superior de la enseñanza.

9 Cual modelo de *dramas*, pueden citarse en el teatro antiguo español: *El médico de su honra* y *La vida es sueño*, de Calderon; *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina; *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla, etc.: entre los modernos merecen ser cita-

dos el *Don Alvaro*, del duque de Rivas; *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch; *Guzman el Bueno*, de Gil y Zárate; *El Trovador*, de García Gutierrez, y otros muchos no ménos estimables.

III.

Del melodrama, la zarzuela, etc., etc.

1 Ateniéndonos á la etimología de la voz *melodrama*, entiéndese por esta palabra *música* y *representación* al propio tiempo.

2 El *melodrama*, *ópera* ó *drama lírico* (que de todos modos se le denomina), es en efecto una representación dramática, que se auxilia de la *música* y del *canto*.

3 Cual obra poética, está sujeta á las leyes que reconocemos por punto general, como propias de toda composición dramática; pero la práctica nos enseña que esta parte se subordina en el *melodrama* con frecuencia á las necesidades de la *música*, sacrificándose la regularidad, la verosimilitud y áun la acción misma al prestigio del *canto*.

4 La composición música viene en consecuencia á ser en el *melodrama* lo más estimado y principal, alterándose hasta cierto punto las condiciones de la obra poética.

5 Es en efecto inevitable, dada esta necesidad, que la acción dramática experimente ciertas modifi-

caciones, no siendo la ménos importante la introducción de los *coros*, los cuales, colocados á placer por el artista, detienen el curso de la misma acción, si bien pueden contribuir alguna vez á su desarrollo.

6 El *drama lírico*, como nacido á expresar las pasiones, tiene no obstante dos momentos ó estados principales, á saber: el *tranquilo* y el *apasionado*. Al primer estado responde lo que lleva el título de *recitado*; al segundo lo que se denomina *ária*.

7 Por *recitado* se entiende una declamación notada, sostenida y conducida por un bajo: el *ária* «consiste en desenvolver una situación interesante», conforme á su propia naturaleza; debiendo reservarse para los cuadros principales y los momentos sublimes del *melodrama*.

8 El *ária* puede cantarse en consecuencia por dos ó más personas, recibiendo en tales casos los nombres de *duo*, *terceto*, *cuarteto*, etc.

9 Distingúense también las *árias* en determinados casos con los nombres de *cavatina* y *rondó*: son en el primer concepto más breves, carecen de vuelta y de segunda parte, y se emplean con frecuencia entre los *recitados*: tienen en el segundo dos ó más vueltas, en tal forma que terminada la segunda repeticion, se torna á la primera, y así sucesivamente.

10 El *melodrama*, *ópera* ó *drama lírico* se divide principalmente, como arriba indicamos, en *heróico* y *cómico* ó *bufa*; pero admite también los asuntos religiosos, en cuyo caso recibe el título de *sacro*, y no se

desdeña de los campestres, tomando el de *pastoril*.

11 Cuando en cualquiera de estos casos es la accion sencilla y de corta duracion, lleva el nombre de *opereta*.

12 Á este género de *melodramas* pueden equipararse las *zarzuelas* y *tonadillas* del antiguo teatro español.

13 En nuestros dias ha tomado sin embargo más extension y ganado mayor importancia la *zarzuela*, cobrando tambien alguna mayor perfeccion, ya como obra dramática, ya como composicion música. La *tonadilla* era unas veces unipersonal, y admitia otras dos ó más personas: en el primer caso era toda cantada; en el segundo se componia, como la *zarzuela*, de *representado* y de *cantado*.

14 Conveniente es advertir que todas estas composiciones reconocen las mismas reglas que el *melodrama*, bajo el doble aspecto de obras *musicales* y obras *dramáticas*; y no debe desconocerse que la metrificacion, destinada á unas y otras representaciones, debe ser esencialmente cadenciosa, y aparecer acentuada en tal forma que siga fácilmente el movimiento lírico, como que tiene por objeto principal y fin inmediato el *canto*. Esta ley superior en todo *drama lírico* exige el uso de los metros más convenientes á cada situacion y áun á cada momento determinado; pero sobre este punto no pueden darse reglas fijas.

15 El *entremés* y el *sainete* son representaciones dramáticas, cuya accion se desenvuelve en un solo

acto, que es tambien de cortas dimensiones. Uno y otro tienen por objeto asuntos *cómicos*, y á veces del todo *grotescos*: el *entremés*, que logra cierta significacion histórica en nuestro suelo, fué cultivado principalmente en el siglo XVI; el *sainete* se destina en la actualidad para *fin de fiesta*. Se distinguieron en los primeros Lope de Rueda y Cervantes: puede señalarse como el rey de los segundos, don Ramon de la Cruz, cuyo repertorio abastece todavía el teatro.

16 La *mogiganga* y el *baile* son finalmente ciertos géneros de representaciones, en que por medio de movimientos concertados ó de la *pantomima*, se imitan ciertas acciones humanas. La *mogiganga* ha desaparecido ya del teatro, acogiéndose á los circos ecuestres y á otros lugares análogos: el *baile* se conserva todavía en la escena, como tal representacion, y no carece en la actualidad de cultivo.

§ X.

Poesía didáctica.

I.

Nociones generales y división de la misma.

1 Diferénciase la *poesía didáctica* de los demás géneros hasta aquí examinados, en que aspira á producir inmediatamente cierta enseñanza en los lectores ú oyentes, mientras la *lirica*, la *épica* y la *dramática* la ofrecen sólo de una manera mediata.

2 Esta singular condicion la sacaría sin duda de la esfera del arte, si al mismo tiempo que se propone *instruir*, no se valiese de todos los medios para *deleitar*, haciendo de este modo aceptable y aún amena la doctrina, que en otro caso ofrecería no poca dificultad y aridez, sin que lograra grabarse fácilmente en el ánimo.

3 La enseñanza que produce la *poesía didáctica*, aunque inmediata y útil, como la de la ciencia misma, únicamente llega á realizarse, excitando el placer que en nosotros engendra toda obra de arte; pudiendo asegurarse que sólo bajo esta ley merece el título de *poesía*.

4 El indicado efecto útil se alcanza de dos mane-

ras: directa é indirectamente. La *poesía didáctica* reviste por tanto dos diferentes formas.

5 Caen bajo el dominio de la primera, que es la *directa*, los *poemas didascálicos*, las *epístolas*, los *discursos morales* y alguna vez las *sátiras*: clasificanse bajo la segunda los *apólogos* ó *fábulas*, las *parábulas*, los *enigmas*, los *proverbios*, *refranes*, etc.

I.

Forma directa.—Poemas didascálicos.

1 Dáse el nombre de *poema didascálico* á los tratados escritos en verso sobre asuntos científicos, artísticos ó literarios.

2 Dedúcese de este principio la necesidad de que la idea fundamental de todo poema *didascálico* sea verdadera; y como no sería dable su demostracion, sin que apareciese expuesta de un modo á todos aceptable y de todos inteligible, es evidente que dada la verdad de la doctrina, ha de ser presentada con grande claridad y sencillez, sin que los ornatos poéticos la adulteren ni áun la desfiguren.

3 Este fin del *poema didascálico* no puede en modo alguno alcanzarse, sin aquel orden y método que basten á producir en el que lee ó escucha verdadera instruccion y convencimiento.

4 De advertir es sin embargo que para evitar la sequedad y la aridez de una mera exposicion cientí-

fica, debe aparecer el referido poema enriquecido de oportunas descripciones, símiles y aún episodios, ornatos todos que aumentan considerablemente su precio, y en los cuales se fia de continuo el éxito de la obra.

5 Como obra de arte, pide el *poema didascálico* que los episodios, descripciones y demás ornamentos que lo enriquecen, se unan discretamente al asunto principal, ya sea este científico, ya artístico, ya literario, á fin de que se forme y constituya en tal manera un todo regular y armónico.

6 El poeta, llenas todas estas condiciones, procurará por último dar á su lenguaje la naturalidad y sencillez posibles, evitando todo dogmatismo y pedantería, ya por abuso de voces técnicas, ya por la ostentacion de noticias triviales ó impertinentes.

7 La naturalidad y sencillez del lenguaje no han de ser tales sin embargo que induzcan á prosaismo ó abandono: antes por el contrario el poeta didáctico debe animar sus cuadros de tan vivo y brillante colorido que se imprima, por efecto mismo de las imágenes, la doctrina en el ánimo del lector ú oyente.

8 Los *poemas didascálicos* se escriben en variedad de metros, conforme sea el fin principal del poeta. En el parnaso español imperan la *octava real* y la *silva*.

9 Modelos de *poemas didascálicos* nos ofrece la literatura clásica en los de Hesodio sobre *Los Dioses* y *La Agricultura*, y en los de Lucrecio y Virgilio sobre

la *Naturaleza de las cosas* y las *Geórgicas*. El último de los expresados poemas es reputado por los preceptistas «como el más acabado y perfecto que en este género ha salido de manos de los hombres».—El parnaso español no es tan afortunado: Céspedes nos dejó sin embargo notable ejemplo en su *Poema de la Pintura* en el siglo XVI, y Moratin, el padre, se hizo digno de aplauso en el de *La Caza*.

III.

Epístolas.—Discursos morales, etc.

1 Es la *epístola* una composición poética, que tiene por objeto, ya la ilustracion de un punto científico, artístico ó literario determinado, ya la exposicion de máximas ú observaciones relativas á la moral.

2 Las *epístolas* pueden dividirse bajo tal concepto, en *críticas* y *morales*: clasificanse bajo la primera denominacion las que se refieren á las ciencias, á las artes y á la literatura; compréndese en la segunda las que tratan exclusivamente de los principios de la moral, encaminándose á la correccion de las costumbres.

3 Piden los preceptistas, para que la *epístola* alcance la perfeccion posible, que sea el tono general de la misma «el de una conferencia familiar, como si el autor tratase de viva voz el punto que ilustra, en una reunion de personas entendidas ó en conver-

sacion con un solo amigo». Pero este precepto, exagerado indiscretamente, puede conducir á un repugnante prosaismo.

4 El poeta no debe en efecto olvidar nunca que lo es; y al emplear las formas que el arte le ofrece, aunque ménos arrebatado y ardiente que en la *oda*, debe exornar la *epístola* de aquellas preesas que basten á realzar el asunto, no despojando al lenguaje de aquellas lumbres y matices propios de toda locucion poética.

5 Es pues inevitable que la buena *epístola* se halle como sembrada de imágenes y símiles, que la aviven y presten brillante colorido, sin lo cual, por la misma razon que no admite otro género de ornatos, apareceria reducida á una impertinente y desalinada leccion, pues que tampoco puede sujetarse á un órden severamente lógico.

6 Modelos dignos de ser imitados tenemos de la primera clase de epístolas, en la que tratando del arte poética, dirigió Horacio á los Pisones; y de la segunda en la casi perfecta de Rioja, intitulada *A Fabio*.— Ambas merecen conservarse en la memoria de la juventud, como inextimables documentos.

7 Los *discursos poéticos* tienen el mismo objeto que la epístola: difieren sólo en la forma, pues que las *epístolas* se suponen siempre dirigidas á un personaje determinado, mientras los discursos se encaminan á la generalidad de los lectores ú oyentes, sin fijarse en ninguno.

8 Las *epístolas* admiten en castellano, ya los versos *sueltos*, ya la *silva*, y más habitualmente el *terceto*, como la ya citada de Rioja y otras de los Argensolas: el discurso puede escribirse en todo género de metros y combinaciones; pero más usualmente se ha empleado en ellos el *romance*, así octo como endecasílabo, como que tan fácilmente se acomoda á la sencillez didáctica.

9 Indicamos arriba que alguna vez puede clasificarse también la *sátira* entre las poesías didácticas; y esto se comprende fácilmente, al considerar que tiene por objeto la persecucion y censura de los vicios, según arriba indicamos.

Llevados de esta idea, la han colocado algunos preceptistas solamente entre las poesías, de que ahora tratamos; pero como es imposible que el poeta excrete el vicio y ensalce la virtud tranquilamente, y como de su condenacion no resulta, generalmente hablando, la enseñanza inmediata que debe producir toda obra didáctica, de aquí el que no deba en rigor sacarse de entre las composiciones propiamente líricas, donde la dejamos ya definida.

10 Por la misma razón, no pueden ponerse entre las poesías didácticas aquellas composiciones que, áun revistiendo las formas de la *epístola*, tratan de asuntos amorosos y patéticos: en semejante caso son verdaderas *elegías*, y por tanto obras esencialmente líricas.

IV.

Forma indirecta.—Del apólogo.

1 Tiene el *apólogo*, designado vulgarmente con nombre de *fábula*, por norma y principal objeto la demostracion de una verdad moral, política, religiosa ó literaria. Pero no exponiéndola en términos directos, como los *poemas didascálicos*, las *epístolas*, los *discursos*, etc., sino realizándola por medio de una accion, ya ejecutada por seres racionales, ya por irracionales.

2 El *apólogo* es en consecuencia una composicion, que se reviste de la forma *simbólica*, para lograr el fin inmediato de la enseñanza, á que aspira la *poesía didáctica*, sin que pueda ser otro su alcance y ministerio.

3 Es evidente, dada esta sencilla idea del *apólogo*, que la demostracion moral, religiosa, política ó literaria que el poeta procura realizar por tal medio, brota, digámoslo así, espontáneamente de la accion indicada, recibíendola el lector sin dificultad ni recelo alguno, porque muchas veces la deduce él mismo.

4 La moralidad aparece sin embargo más generalmente expresada en el *apólogo*, ya al principio, ya al fin de la narracion: en el primer caso lleva título de *afabulacion*: en el segundo se denomina *posfabulacion*.

5 Desenvolviéndose en todo *apólogo*, ora se valga

el poeta de seres racionales, ora de irracionales, una verdadera acción, sobre pedir entera *unidad*, necesita de *exposición*, *nudo* y *desenlace*, perfectamente adecuados á su naturaleza y breves proporciones.

6 La misma consecuencia exige en la pintura de los caracteres, no siendo lícito atribuirles indistintamente pasiones ó intereses que puedan confundirlos, ó deslustrarlos, ni ser contrarios á su propia naturaleza.

7 Debe la narracion del *apólogo* ser clara, natural, animada é interesante, y sobre todo sencilla y breve; desechando toda ampliacion innecesaria y toda circunstancia inútil.

8 Mas no por esto, y aunque su estilo debe ser natural en extremo, ha de carecer de ciertas galas, consistiendo principalmente sus adornos en las descripciones y retratos de los personajes, que en la accion intervienen.

El poeta que aspire al lauro de *fabulista*, así como necesita evitar cuerdamente que su estilo sea tan levantado que aparezca inverosímil y pedantesco, ha de huir de que pueda ser condenado de vulgar y prosáico.

9 Por la misma ley, debe ser la metrificacion del *apólogo* fácil, natural y corriente; pero no desanimada, perezosa y amañerada, defecto harto frecuente entre los que cultivan este género de poesías. Los *apólogos* pueden escribirse en toda clase de metros y combinaciones.

10 La antigüedad clásica, aunque recibió esta forma poética del Oriente, poseyó excelentes *apologuistas*, tales como Esopo y su imitador Fedro: en el parnaso español, fuera de algunos ingenios del siglo XVI, merecen citarse en el pasado Samaniego é Iriarte, en el presente Hartzenbuchs y Fernandez Baeza, Príncipe y el Baron de Andilla.

V.

De la parábola, el enigma, el proverbio, etc.

1 Háse dado el nombre de *parábolas* ó *fábulas racionales* á los apólogos, en que sólo intervienen figuras humanas. Pero esta doctrina no puede recibirse sin correctivo, porque la variedad de los seres que intervienen en la accion del apólogo, no puede en modo alguno desnaturalizar su esencia, ni ménos atribuir á la voz *parábola* un sentido de que en realidad carecé.

2 La *parábola*, considerada como composicion poética, tiene por objeto presentar bajo el aparato de la alegoría un pensamiento que se desea grabar profundamente en el ánimo de los lectores ú oyentes; y en este concepto la hemos clasificado entre las *poestas didácticas*, que se valen de formas indirectas. Pero no necesita, como el *apólogo*, expresarse por medio de una accion determinada, cuyo desarrollo dependa de

la intervención activa de seres racionales ó irracionales.

3 El *enigma*, poco usual en los parnasos modernos, y muy aplaudido en épocas de decadencia, es una composición en que bajo términos oscuros se vela y oculta una proposición ó verdad determinada, cuya revelación ó descubrimiento se propone á los que leen ó escuchan.

4 *Proverbio, refran ó adagio* es una sentencia, por medio de la cual se intenta demostrar una verdad, comprobada por la experiencia de las generaciones. Existe pues el *proverbio* en todas las lenguas conocidas, y en todas se ha revestido de las formas de la poesía; pero bien puede asegurarse que ninguna es más rica que la española en este género de enseñanzas.

5 Los *proverbios* ofrecen en el parnaso castellano todo género de metros, así de arte mayor, como de arte menor, y todo linaje de *rimas*, tanto perfectas como imperfectas.

Aunque la necesidad de presentar las nociones relativas á la poesía con la claridad posible, nos ha obligado alguna vez á hacer ciertas indicaciones históricas, oportuno juzgamos advertir aquí que es por extremo conveniente toda sobriedad en este punto por parte de los señores profesores; pues que ni la edad de los alumnos consiente excesiva ilustracion

en este punto, ni es propio de una cátedra de poética el entrar en largas disquisiciones literarias, que sobre aparecer del todo ociosas, serían también altamente perjudiciales. La consideracion histórica y crítica ya de la *poesía lírica*, ya de la *tragedia*, ya de la *comedia*, ora del *drama*, ora del *melodrama*, ora en fin de los *poemas didácticos*, corresponde á otros grados superiores de la enseñanza.

NOCIONES ESPECIALES SOBRE LAS COMPOSICIONES EN PROSA.

§ I.

De las obras en prosa.

I.

Idea de la elocuencia y de la oratoria.

1 Dadas á conocer las reglas más generales de las obras poéticas, tócanos ahora exponer las que se refieren á las composiciones que tienen por instrumento la *prosa*, bajo cuyo imperio caen, segun queda en lugar oportuno indicado, todas las producciones del ingenio humano que se fundan principalmente en el *raciocinio*.

2 Sin que nos sea dado elevarnos á las verdaderas regiones de la literatura, cúmplenos ante todo fijar la idea de la *elocuencia*, procurando así rectificar el vulgar error de confundirla con la *oratoria*.

3 Es la *elocuencia* aquella facultad, de que dota el cielo á los séres privilegiados para expresar las ideas y los sentimientos con abundancia y viveza tal de colorido, que se graben profundamente en el ánimo del lector ó del oyente, apareciendo á su vista los objetos descritos ó pintados con tal verdad y brillo, como si

estuviesen en realidad presentes á la imaginacion con sus propias formas.

4 La *elocuencia* se refiere por tanto, así á las obras que interpretan la pasion y el sentimiento, como á las que tienen por base principal el raciocinio: su imperio alcanza de igual modo al poeta que al historiador, al orador que al filósofo.

5 La *oratoria* es el arte, que trata de los principios y de las reglas, á que se ajustan los razonamientos, discursos ó arengas, que se dirigen de viva voz á un auditorio determinado. Su esfera, como más limitada que la de la *elocuencia*, comprende sólo las composiciones orales, de la manera que en breve advertiremos.

6 No es lícito pues, restablecidas estas nociones, confundir la *elocuencia* con la *oratoria*. Ni lo es tampoco el trocar la idea de la primera con la que dejamos ya expuesta respecto de la *poesía*; error en que han caido notables preceptistas, asegurando que era «la *elocuencia* el lenguaje de la pasion, de la imaginacion y áun del sentimiento».

II.

Clasificacion de las obras en prosa.

1 Las obras en prosa, donde puede resplandecer la *elocuencia*, se clasifican conforme á su propia naturaleza y al fin que las inspira.

2 Caen todas las que tienen por instrumento la palabra hablada, bajo la indicada denominacion de composiciones *oratorias*: reciben el nombre de *históricas* cuantas reconocen por objeto la narracion de los hechos, realmente acaecidos en edades pasadas: apellidanse *novelescas* las que se fundan en hechos finjidos ó fantásticos, y señálanse finalmente con título de *didácticas* las que tienen por término inmediato la enseñanza de ciencias, artes y letras.

3 Los discursos ú oraciones, las historias, las novelas y las obras magistrales deberán pues llamar principalmente nuestra atencion, no olvidadas tampoco las composiciones epistolares, cuya importancia ha sido extraordinaria, así en la literatura clásica, como en las vulgares.

§ II.

De la oratoria en general.

I.

Nociones comunes á las composiciones oratorias.

1 Siendo el objeto de la *oratoria* la exposicion de los principios y leyes, á que se sujeta la palabra hablada, es evidente que bajo esta denominacion general se comprenden las reglas que se refieren en comun á todo género de *discursos*.

2 Partiendo de este principio, y considerando que toda *oracion* ó *discurso* tiene por objeto ya persuadir, llevando al ánimo entero convencimiento; ya conmover, excitando vivamente las pasiones, no es difícil discernir que admite toda composicion oratoria una distribucion racional, á que han dado los retóricos título de *division del discurso*.

3 La expresada distribucion ofrece generalmente cuatro partes, que son: *exordio*, *proposicion*, *confirmacion* y *epílogo*.

4 Damos el nombre de *exordio*, á aquella parte del *discurso*, en que el orador procura preparar al auditorio, para que reciba benévolaemente cuanto se propone inculcarle ó demostrarle.

5 Entendemos por *proposicion* aquella parte, en que se expone ya el asunto, de que se vá á tratar, como objeto propio del *discurso*.

6 Apellidase *confirmacion* la parte destinada á probar lo que se intenta demostrar, ó á refutar lo que se pretende rebatir, en cuyo caso toma tambien el nombre de *refutacion*, sin que por esto constituya un miembro distinto de la *oracion* ó del *discurso*.

7 Denomínase por último *epilogo* la parte en que el orador recapitula y resume cuanto ha expuesto anteriormente, á fin de que se grave más profundamente y como de un solo golpe en el ánimo de los oyentes.

8 Cuando lejos de producir esta final demostracion, aspira el orador á excitar las pasiones, para mover al auditorio, arrastrándole á los fines que son objeto de su discurso, recibe esta parte el título de *peroracion*.

II.

Del exordio.

1 Procuran los retóricos señalar diversas reglas á cada una de estas partes de la *oracion* ó *discurso*. Las más principales é importantes, respecto del *exordio*, son:

1.^a Que nazca de la misma naturaleza del asunto.

:

2.^a Que sea en consecuencia sencillo, huyendo así de toda pompa y afectación innecesaria, como de toda trivialidad y bajeza.

3.^a Que revele desde luego las buenas prendas del orador, no sólo respecto de su capacidad y suficiencia, sino también de su honradez é integridad, mostrando que es, según la afortunada expresión de Quintiliano: *vir bonus, dicendi peritus*.

4.^a Que desvanezca asimismo toda preocupación ó prevención desfavorable respecto del asunto, de que se vá á tratar, ó de las personas á que se refiere.

2 El *exordio* puede además ser de dos maneras: *tranquilo* y *exabrupto*.

3 Llámase *tranquilo*, cuando lejos de despertar las pasiones, para moverlas á voluntad del orador, insinúa ya directa, ya indirectamente la materia de que ha de tratarse, ó combate discretamente y por grados los errores ó preocupaciones, á cuya extirpación se dirige.

4 Merece nombre de *exabrupto*, cuando excitado el orador por la presencia de algun objeto ó personaje, que se halla enlazado con el asunto de su discurso, prorrumpe en algun vigoroso apóstrofe, que revele ya la ira ó el dolor, ya la compasión ó el odio.

III.

De la proposicion.

1 La *proposicion*, á que algunos retóricos llaman tambien *narracion*, puede ser conforme á su vária naturaleza, *simple*, *compuesta* é *ilustrada*. Repútase como *simple* la *proposicion* que sólo consta de un miembro ó capítulo: tiénese por *compuesta* la que abraza dos ó más indistintamente; y adóptase como *ilustrada* la que admite la relacion ó exposicion de ciertos hechos, á fin de dar á conocer cumplidamente el asunto.

2 De la *proposicion*, que designamos con nombre de *simple*, sólo nos cumple decir que debe estar concebida en términos claros, terminantes y concisos, á fin de que no produzcan estos obstáculo alguno á su fin principal, que es el de instruir á los oyentes de cuanto parezca indispensable para la mejor inteligencia del asunto.

3 La *proposicion compuesta* reconoce como principales, las leyes siguientes:

1.^a Que sea clara y lógicamente ordenada en todas sus partes.

2.^a Que estas mismas partes aparezcan natural y oportunamente divididas entre sí.

3.^a Que la división expresada sea tan completa

que nada se omita en ella de cuanto conviene tener presente, para la mejor exposicion del asunto.

4.^a Que nada ofrezca tampoco inútil ú ocioso respecto del fin, á que el orador aspira.

4 Son tambien reglas generales de la *proposicion ilustrada*:

1.^a Que vayan desde luego insinuándose en ella las pruebas que han de explanarse en la *confirmacion*.

2.^a Que se deseche de ella todo hecho ó circunstancia visiblemente supérflua.

3.^a Que sean verdaderos y exactos los hechos sobre que se funde.

4.^a Que no se altere en ella el órden sucesivo de los hechos.

5.^a Que sea esencialmente verosímil.

5 La *proposicion*, así ordenada, puede admitir oportunas é importantes reflexiones, nacidas de los mismos hechos, y no desdeña los ornatos del estilo y del lenguaje, siempre que se use de ellos con la sobriedad exigida por la naturaleza especial de cada discurso.

IV.

De la confirmacion.

1 Dicho arriba lo que debe entenderse por *confirmacion*, ya se destine esta á probar, ya á refutar, ya á entrambas cosas, conforme la ocasion lo exija, con-

viene advertir que no producirá sus verdaderos fines, sin tener presentes los medios de persuadir, denominados generalmente por los retóricos *argumentos*, *costumbres* y *pasiones*.

2 Dáse el nombre de *argumentos* en retórica á los pensamientos que tienen por objeto probar ciertas proposiciones determinadas, valiéndose de las conexiones que ofrecen con otras, de cuya exactitud y verdad no puede dudarse.

3 Llámase *principio* el pensamiento que sirve de base á la indicada prueba, y *conclusion* el que se intenta elevar á la misma categoría de verdad probada.

Oportuno es consignar que los *argumentos* pueden ser de varias especies, segun los diversos fines que el orador intente realizar en sus discursos; pero como ni el modo de hallarlos, ni de elegirlos, ni áun la forma en que deben emplearse, pueden racionalmente prescribirse, por más que lo hayan intentado ciertos retóricos, parécenos lícito añadir que sólo con el juicioso análisis de los mejores modelos, será posible adquirir el tino y gusto, que se há menester para usar de los *argumentos* en la ocasion necesaria.

4 Entiéndese por *costumbres*, al tratar de la *oratoria*, aquellos pensamientos principales, que contribuyen poderosamente á inspirar al auditorio entera confianza en el orador, haciéndole formar alta idea de su veracidad y de su honradez.

5 De esta confianza, hija del buen concepto del orador, nacen la autoridad y crédito de su palabra,

llegando á cobrar á veces tanto prestigio y fuerza, que basta para producir el efecto deseado su simple aseveracion, á falta de pruebas positivas, y como tales, convenientes.

6 Denomínanse con título de *pasiones* aquellos pensamientos, cuyo fin es excitar el sentimiento público, en favor de lo que se intenta probar ó refutar; y en este concepto es lícito al orador comunicarles toda viveza y energía de colorido, pues que sólo en tal manera le será posible mover el ánimo del auditorio, ora á los efectos de la ira ó del temor, ora del dolor ó de la gratitud, conforme cuadre á los intereses que representa.

7 No todas veces admite la *confirmacion* este movimiento del ánimo, á que se dá título de *pasiones*: en los casos en que los solicita ó consiente, deben emplearse estos medios con aquella discrecion y sobriedad que rara vez enseña el arte, é inspira siempre la naturaleza.—En ninguna parte puede tener sin embargo más exacta aplicacion el conocido precepto del gran preceptor de los Pissones: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.*

V.

Del epilogo ó peroracion.

1 Dejamos advertido que tiene generalmente por fin el *epilogo* el recoger y presentar, bajo un solo punto de vista, las principales pruebas del *discurso*,

con el propósito de vencer las últimas prevenciones del auditorio, ó de desvanecer hasta el postrer argumento del contrario.

2 Cuando el fin del orador es únicamente excitar las pasiones, para acometer una grande empresa, recibe el *epílogo* extraordinaria fuerza de colorido; y hablando, no ya á la razon, sino al sentimiento, toma el nombre de *peroracion*, segun insinuamos arriba.

3 Mas no porque el *epílogo* merezca en tal forma nombre de *peroracion*, puede cambiar su esencia, siendo en uno ú otro caso un verdadero resúmen de los principales argumentos expuestos en el discurso.

4 Su mérito principal consistirá siempre en que, abrazando convenientemente todos los extremos tocados por el orador y dándoles nueva fuerza y realce, sea breve, enérgico, é interesante, á fin de que aleje del auditorio toda vaguedad, indecision y fastidio.

§ III.

Diversos géneros de oratoria.

I.

Division de las composiciones oratorias.

1 La *oratoria*, según su propia naturaleza, se refiere á las diferentes esferas de la vida. Cuándo tiene por objeto la resolución de los negocios del Estado; cuándo la defensa de los intereses privados y los fueros de la justicia; cuándo la ilustración de las verdades que entrañan las ciencias, las artes y las letras.

2 Partiendo de estos principios, dividiéronla los antiguos retóricos en tres diferentes géneros, á que dieron por nombre *deliberativo*, *judicial* y *demonstrativo*, equivalentes á *político*, *forense* y *académico*.

3 Pero á esta clasificación, que admite algunas subdivisiones, debe añadirse, cual miembro muy principal, el de la *oratoria sagrada*, no conocida de los antiguos, y de tal importancia entre los pueblos católicos, que ha venido á ser el primero y más trascendental de todos los géneros cultivados en los tiempos modernos.

4 La *oratoria sagrada*, la *política*, la *forense* y la *académica* constituyen pues los cuatro géneros de discursos, sobre que debemos fijar nuestras miradas.

II.

Oratoria sagrada.

1 Damos el primer lugar entre todos los géneros de oratoria á la *sagrada*, por los altos fines á que aspira. Desdeñando los intereses temporales, promueve y solicita con maternal anhelo é infatigable energía el triunfo de los intereses espirituales, completando diariamente, si es lícito decirlo así, la obra de la predicacion evangélica. Nacida en los divinos lábios del Salvador del mundo, no pueden ser para ella las glorias y pompas de la tierra fuentes de inspiracion, teniendo por único norte la eterna felicidad del hombre, á quien vino el Hijo de Dios á redimir del pecado.

2 Siendo tan grande y sublime el fin de la *oratoria sagrada*, es evidente que ejerce su benéfico y salvador influjo en varias esferas de la vida. Asi ya tendrá por objeto inculcar la doctrina evangélica, explicando los misterios del dogma; ya atenderá á proponer los ejemplos de la más acendrada virtud, para hacer aborrecible el vicio; ahora se exhalará en ardientes panegíricos de los bienaventurados y elegidos del Señor; tal vez derramará lágrimas y flores sobre la tumba de los héroes, presentando sus vidas cual modelos dignos de ser imitados; cuándo elevará al cielo piadosas súplicas, para conjurar los males de la patria aflijida, ó dará gracias á Dios por los beneficios recibidos de su santa diestra; y cuándo en fin defen-

derá, llena de celo y animada de viva fé, la integridad y pureza del dogma, combatiendo y exterminando el error ó la herejía.

3 Al realizar todos estos fines, admite la *oratoria sagrada* una division natural, que produce varias clases de discursos. Pueden estos denominarse: *doctrinales* ó *dogmáticos*, *morales*, *panegíricos*, *fúnebres*, *suplicatorios* y *polémicos*. Todos estos discursos son generalmente designados con título de *sermones*.

4 Para lograr plenamente el objeto, á que ha de dirigir todas sus fuerzas, debe ante todo el orador sagrado ser altamente virtuoso, ejercitándose en la mansedumbre y la piedad de tal manera, que su palabra siga siempre y sea natural corona de sus obras. Pero no le basta ser piadoso: necesita tambien ser verdaderamente docto, sin lo cual llegaria fácilmente á profanar la cátedra del Espíritu Santo.

5 La erudicion del orador sagrado debe principalmente referirse á las Sagradas Escrituras, á la teología dogmática y moral, á la historia, legislacion y disciplina de la Iglesia y á los Santos Padres. Pero el estudio y conocimiento de todas estas fuentes de la *oratoria sagrada*, á que debe añadirse el de los modernos dispensadores de la palabra divina, no excluye en modo alguno el cultivo de las letras, á que se dá vulgarmente título de *profanas*, sin las cuales no es fácil formar el buen gusto, ni perfeccionarse en el arte de persuadir y dominar las pasiones de la muchedumbre.

6 Porque téngase muy bien entendido: de todos los géneros de *oratoria*, cultivados en los tiempos modernos, inclusa la *política*, ninguno es tan popular como la *oratoria sagrada*; pero tampoco es en ninguno mayor la responsabilidad moral del orador, por lo mismo que los frutos que obtiene son tan abundantes y preciosos.

7 No es fácil determinar las reglas, á que debe el orador sagrado sujetarse, en cada uno de los casos indicados arriba. Conocidas ya las leyes generales del *discurso*, conviene añadir solamente que la misma índole del auditorio, á que de ordinario se dirige, pide toda sobriedad y discreccion, así respecto del plan como de los medios de desarrollarlo.

8 El estilo y lenguaje del orador sagrado, sin humillarse hasta la trivialidad ni la bajeza, vicio harto frecuente por desgracia, debe sobre todo resplandecer por aquella noble naturalidad y digna sencillez, que tan bien asientan siempre en quien anuncia la verdad y ensalza la virtud, procurando su duradero triunfo.

9 Cuando el orador sagrado defiende la pureza ó integridad del dogma, ó vindica los fueros de la virtud ó de la verdad, torpemente conculcadas, puede no obstante elevarse á las verdaderas regiones de la elocuencia.

10 De esto hallamos abundantes y preclaros ejemplos en los Padres: de lo primero nos los ofrecen no ménos insignes los *sermones* de fray Luis de Grana-

da, modelo el más acabado de cuantos poseemos en lengua española.

III.

Oratoria política.

1 Después de la *sagrada*, ocupa sin duda el primer lugar la *oratoria política*. Así como aquella tiene por objeto los más altos intereses de la humanidad, cuales son los espirituales, cuida esta de los más generales de la sociedad, procurando labrar el bien temporal de los pueblos.

2 Su esfera ofrece por tanto amplitud extraordinaria, clasificándose bajo esta denominación cuantos discursos, arengas ú oraciones se encaminen á defender ó combatir una resolución, ora se refiera esta á la gobernación del Estado, ora á su legislación; ya trate de los asuntos de la paz y de la guerra, ya de su administración, bajo sus multiplicadas ramificaciones.

3 Dedúcese de aquí que siendo tan varios los fines de la *oratoria política*, ha de ejercerse necesariamente en diversos círculos sociales, lo cual no puede ménos de modificar la naturaleza espécial del estilo y lenguaje de los discursos, que bajo su nombre se clasifican.

4 Es en efecto indudable que no puede racionalmente ser uno mismo el tono de quien aconseja la paz, ó declara la guerra; de quien rechaza y persigue

la tiranía, ó propone tranquilamente saludables reformas políticas, legislativas ó administrativas: ni puede usar el mismo lenguaje el que habla ante una asamblea popular, que el que se dirige á un consejo de Estado, ó á una junta de diplomáticos.—Así pues, aunque la *oratoria política* comprende todos los discursos pronunciados ante los cuerpos deliberantes y áun ante el mismo pueblo, siempre que se le intente inclinar á una resolución cualquiera, admite en su estilo, tono y lenguaje tantas modificaciones, cuantos sean los objetos á que aspire.

5 Debe advertirse que esta condicion es parte muchas veces á alterar las formas del discurso, ya desapareciendo unas el *exordio*, ó abreviándose por extremo, hasta ser un verdadero *exabrupto*; ya desapareciendo formalmente la *proposicion*, que es en suma el punto ó materia sobre que gira el debate; ora cambiando la naturaleza de la *confirmacion*, que en vez de *pruebas* positivas, pide *ejemplos* que sirvan de norma á lo futuro; ora en fin sustituyendo con frecuencia la *peroracion* al *epilogo*, por la necesidad de mover ó inflamar los ánimos del auditorio.

6 Algunos escritores dan modernamente título de *oratoria parlamantaria* á la *política*; pero hay en esto grave error, pues que el parlamento, congreso ó senado es sólo uno de los muchos teatros, en que se ejerce este linaje de oratoria; y por tanto, aunque sea muy importante la *parlamentaria*, no basta á caracterizar por sí este género.

7 Los antiguos cultivaron con gran fortuna la *oratoria política* (género deliberativo), distinguiéndose entre los griegos Demóstenes, y Cicerón entre los latinos: la literatura española no ha podido hasta los tiempos modernos ofrecer acabados modelos, por efecto de las formas de gobierno.

IV.

Oratoria forense.

1 Si la *oratoria política* logra el segundo lugar entre todos los géneros cultivados en nuestros días, no es indigna de colocarse á su lado la *forense*, destinada á defender los derechos del individuo en la sociedad, y los de la familia.

1 Abraza por tanto todos los discursos que se pronuncian ante los tribunales de justicia, cualquiera que sea su naturaleza; y si la *oratoria sagrada* pide grandes conocimientos en las letras divinas; si la *política* demanda asimismo estudio profundo de las ciencias que constituyen al verdadero repúblico, la *oratoria forense* exige perfecta posesion del derecho y de la legislacion del pueblo, á que el orador pertenece.

3 Sin esta posesion, auxiliada de las disposiciones naturales, puede asegurarse que serán inútiles todas las reglas.

4 El orador debe sin embargo consultar ante todas cosas la diversa índole del auditorio, á quien se

dirige, y el fin distinto que intenta alcanzar con su palabra; pues que de esta sencilla consideracion han de nacer las principales reglas que moderen su conducta.

5 Hablando ante un *tribunal*, compuesto de jueces doctos en la ciencia del derecho, y ejercitados en su aplicacion judicial, no le será en efecto lícito emplear el mismo lenguaje que usaria ante un *jurado*, en el cual lograsen asiento personas que han de tener por norma de sus juicios más la *conciencia* que la *ley*: acusando al criminal, no ha de valerse de iguales medios que defendiendo la inocencia injustamente perseguida: reclamando dudosos derechos, no podrá finalmente mostrarse tan enérgica y áun apasionada como en los solemnes momentos, en que denuncie á la pública execracion al torpe calumniador ó al usurpador afortunado.

6 De esta consideracion superior se desprende que no pueden ser siempre las mismas las partes del *discurso forense*; pues que si por regla general conviene que la *proposicion* sea en este género de oratoria distinta é individual; si la *narracion* pide más claridad y orden que en otro alguno, porque de ella dependen al par la *refutacion* y la *prueba*, y si el *epilogo* ó la *peroracion* admite por lo comun lo que entienden los retóricos por *elogio* ó *vituperio*, permitiendo al orador cierta manera de licencia ó desahogo contra el vicio ó el criminal, no en todos casos son necesarias todas estas divisiones, ni en toda ocasion han de presentar los mismos caractéres.

7 Al orador judicial ó forense, lo mismo que al sagrado y al político, conocido ya el asunto que ha de tratar y acaudalado con los estudios y la ciencia convenientes, toca determinar, segun el fin á que aspire, las partes de que ha de componerse su oracion ó discurso, dados el lugar, la ocasion y el momento en que hable; y sobre este particular fuera ocioso el empeñarnos en formular reglas que hayan de ser siempre acatadas.

8 La literatura clásica nos ofrece excelentes modelos de oratoria forense en las obras de Ciceron y Demóstenes: la castellana posee tambien algunas oraciones dignas de todo aplauso entre las de Jovellanos y Melendez.

V.

Oratoria académica ó demostrativa.

1 Así como los géneros de oratoria ya examinados, se encaminan á labrar la bienandanza eterna, á promover el bienestar de los pueblos y á defender los derechos del individuo en la sociedad, tiene la *oratoria académica ó demostrativa* por principal objeto la ilustracion ó dilucidacion de una verdad moral ó científica, cayendo tambien bajo su dominio el aplauso y elogio de los hombres doctos, ó que han prestado á la humanidad grandes servicios.

2 Partiendo del primer concepto, es evidente que

la *oratoria demostrativa ó académica*, excediendo de los límites que vulgarmente la han asignado los retóricos, debe llenar muy elevados fines, pues que á ella están exclusivamente confiados los progresos de las ciencias, en sus multiplicadas esferas.

3 Tiene en tal sentido la *oratoria demostrativa* por habitual teatro las Universidades literarias y las Escuelas públicas, las Academias, los Ateneos y las demás Corporaciones, cuyo instituto es el cultivo de las letras ó de las ciencias; y comprende, bajo este concepto, las *lecciones, disertaciones y oraciones inaugurales*, con todos los demás discursos, que tienen por fin inmediato la demostración de una verdad cualquiera.

4 Partiendo del segundo concepto arriba indicado, no es ménos digno y fecundo el fin de la *oratoria académica*; pues que sin el elogio de los hombres que consagran su vida en bien de sus semejantes, ya cultivando las letras y las ciencias, ya acometiendo altas y difíciles empresas, que cedan en beneficio y pró de la humanidad, ni se estimularia, como es justo, el verdadero mérito, ni se premiarían tampoco los generosos sacrificios de la inteligencia, que sólo pueden ser moralmente recompensados.

5 En esta importante relacion, caben también dentro de la *oratoria académica* los *elogios* y los *panegíricos*.

6 Tienen los primeros por asunto la alabanza de las acciones elevadas y meritorias, con abstracción de

:

las personas que en ellas intervienen, á fin de excitar con el ejemplo el amor á todo lo grande y noble, demostrando su utilidad y conveniencia: es objeto de los segundos honrar la memoria de los héroes, ensalzando sus virtudes, ó ya alabar las cosas inanimadas, personificándolas al efecto.

7 Pueden también señalarse los *elogios* con el nombre de *oraciones gratulatorias*, correspondiendo á variados actos y situaciones de la vida, y reciben las mismas en estos casos los títulos de *genethliacas*, *epithalámicas*, *eucharísticas*, *epiníticas*, *consolatorias*, etc.

8 Como opuesta al *panegírico* mencionan asimismo los retóricos la *invectiva* y aún la *vituperación*, oraciones que ya se refieren simplemente á las acciones, ya á las personas.

9 De todo lo expuesto se deduce naturalmente que así como las lecciones, disertaciones y demás discursos, que tienen por fin directo é inmediato la demostración de una verdad científica, piden cierta regularidad en sus formas y notable gravedad en su lenguaje y en su estilo, si bien debe ser claro y sencillo por excelencia, para hacer perceptible y aceptable desde luego la doctrina.

10 Son todas estas oraciones susceptibles de mayor variedad en las partes de que se compongan, como que no admiten tan largo desarrollo; y por su propia naturaleza dan entrada al movimiento de los afectos, consintiendo por tanto mayor libertad en el estilo y lenguaje.

11 Modelos de *disertaciones* literarias y científicas hallamos con frecuencia en los tomos de *Memorias* de las Reales Academias, principalmente en los que encierran los *Discursos de recepcion*: dignos son de imitarse respecto de los *elogios* y *panegíricos* los que Vargas Ponce y Jovellanos consagraron á *Alfonso el Sábio* y á *Cárlos III*; y pueden tambien proponerse para el estudio, respecto de las *oraciones gratularias*, algunos de los discursos, con que las Córtes de la nacion felicitan á los reyes en dias ó en acontecimientos determinados.

En este punto, como en otros muchos ya tocados, debe confiarse y esperarse el acierto del celo y discrecion de los profesores, quienes procurarán con su ejemplo dar á conocer la sencillez y sobriedad de las *lecciones* ó discursos universitarios.

§ IV.

Composiciones históricas.

I.

Idea general y division de la historia.

1 Entiéndese por historia, en cuanto á sus formas, la narracion ordenada y armónica de los hechos acaecidos en los tiempos ya pasados.

2 Tiene por objeto la enseñanza de los hombres y de los pueblos, con el ejemplo de los hechos que revela, en cuyo concepto fué designada por Ciceron como maestra de la vida (*magistra vitae*).

3 Realízase en el *tiempo* y en el *espacio*, teniendo en consecuencia, cual principales auxiliares la *cronología* y la *geografía*, llamadas por algunos sábios *ojos de la historia*.

4 La historia se refiere por tanto á todas las esferas de la vida, de donde nace naturalmente su division más fundamental.

5 Así la historia es religiosa, política, civil, militar, literaria, científica, artística, etc., ampliándose esta division, segun los diversos fines, á que el historiador aspire.

6 Clasifícase tambien la historia conforme á la ex-

tension de los sucesos y áun al teatro en que estos se realizan, ó lo que es lo mismo, conforme á los *tiempos* que abraza, y al *espacio* donde los hechos acaecen: en el primer concepto se denomina *antigua*, de la *edad media*, *moderna* y *novísima*: en el segundo: *universal*, *general*, *particular*, *de España*, *de Aragon*, *de Córdoba*, *de Segovia*, etc.

6 La historia admite por último, ya bajo un aspecto, ya bajo el otro, las denominaciones de *crónicas*, *anales*, *memorias*, *diarios*, *biografías*, etc., cuya clasificación corresponde, en su consideración filosófica, á los estudios superiores de las letras.

II.

Condiciones principales de la historia y del historiador.

1 La historia, para merecer dignamente este nombre, debe ser imparcial y á tal punto verdadera, que inspire desde luego en el lector entera confianza, alejando toda idea de bastardos intereses ó de apasionados afectos.

2 Nacen estas condiciones de la historia directamente de las cualidades personales del historiador, cuyo carácter y antecedentes ejercen activa y eficaz influencia en sus narraciones.

3 Ya sea la historia religiosa, política, ó literaria; cumple ante todas cosas al historiador poseer perfectamente el asunto que intenta tratar, á fin de presentar los hechos que han de constituir la narración,

tales como realmente acaecieron, sin alterarlos ni desfigurarlos á capricho.

4 Conviene asimismo al historiador, para que su libro merezca ser considerado como obra de arte, saber desechar cuerdamente todos aquellos hechos secundarios, que lejos de dar vida, energía y colorido á la narración, le sirven sólo de entorpecimiento y obstáculo, haciéndola lánguida, perezosa ó recargada de circunstancias inútiles; y con este sano criterio en la elección de los hechos principales, debe hermanarse aquel amor á la verdad y á la virtud, que le lleva á vituperar y condenar todo lo que ofenda la moral y la justicia.

4 La historia debe pues ser verídica é imparcial por excelencia: el historiador, instruido, fiel, discreto y de limpias y templadas costumbres; apasionado sólo de la virtud y enemigo irreconciliable de la maldad y del crimen.

6 La instrucción del historiador, que se refiere en general á la perfecta posesion del asunto que trata, atañe más particularmente al conocimiento del país, en que los hechos han acaecido (geografía); á la exacta relacion del tiempo, en que se verificaron (cronología); á la recta apreciacion de las formas de gobierno y de la legislación (política), y al estado de cultura de los pueblos que en ellos intervinieron (artes, letras, etc.); en una palabra, á cuanto se enlaza directamente con la civilización de la nación ó naciones, objeto del estudio histórico.

7 La fidelidad del historiador consiste en que se ajuste y ciña estrictamente á la verdad de los hechos, sin añadirles ni quitarles circunstancia alguna que pueda desfigurarlos ó adulterarlos, pesándolos al propio tiempo en la balanza de la justicia; todo lo cual constituye lo que han calificado los retóricos con los nombres de *veracidad*, *imparcialidad*, é *independencia*.

8 Estas condiciones no se oponen en modo alguno á lo que se ha designado con nombre de *candor histórico*: antes bien ateniéndose severamente al examen de los hechos, que es lo que demanda en el historiador la *fidelidad*, logrará presentarlos con su propio colorido, no atribuyendo á los personajes mayor maldad ni bondad de la que realmente tuvieron en vida, y hermanando así su narracion con la sanidad de sus intenciones; punto en que el expresado *candor* estriba.

9 No es la discrecion ó el *discernimiento del historiador* otra cosa que aquel seguro tacto, con que sabe distinguir y escoger entre los materiales allegados para trazar su obra, los que deben únicamente formar parte de la misma, desechando cuantos pudieran servirle de obstáculo, ó embarazar inútilmente la narracion. Pide este *criterio* superior perspicuidad y juicio, y es por lo tanto el lograrlo una de las mayores dificultades que ha de vencer el historiador.

10 La *moralidad del historiador* se funda muy principalmente en que aparezca celoso defensor de la

virtud y de la justicia, ya narre ó exponga los hechos, ya describa ó bosqueje los caractéres. Su aprobacion ó reprobacion no ha de manifestarse en largas reflexiones que interrumpán y dificulten la narracion, sino en breves, graves y elocuentes máximas y sentencias, que le sirvan como de esmalte, y basten para hacer amable la virtud y odioso el crimen.

11 Cuando el escritor se halle adornado de todas estas dotes, podrá ya fácilmente acometer la empresa de trazar la historia, con esperanzas de éxito.

III.

Medios expositivos de la historia.

1 Considerada la historia simplemente bajo el aspecto de las formas, que es el objeto á que aspira la retórica, conviene fijar desde luego las miradas en sus medios expositivos.

2 Debemos distinguir ante todo en este concepto el *plan* ó la *accion histórica*, y trás ella la *narraeion*, la *pintura de los personajes*, las *descripciones* propiamente históricas y los *discursos* ó *arengas* que oportunamente pronuncian los reyes, príncipes ó caudillos.

IV.

Plan de la historia.

1 Entendemos por *accion histórica* ó *plan de una historia* aquella disposicion general, á que se somete

la narracion de los hechos, para constituir un todo de partes proporcionadas y armónicas.

2 De esta nocion se deduce que es el primero y más interesante atributo de la narracion histórica la *unidad*, así como constituye la *variedad* de los hechos su principal riqueza.

3 Y no se opone á esta ley superior de la *unidad histórica* el que, abrazando esta muchos siglos, se realicen los hechos en diferentes regiones, tomando parte en ellos pueblos distintos, como sucederia escribiéndose una historia universal, por ejemplo.

La historia entera del género humano, como observan doctos preceptistas, puede en efecto ser *una*, si logra el historiador encadenar perfectamente sus diversas épocas, mostrando los distintos grados de cultura, por donde ha ido pasando la humanidad, ora llegando á su mayor estado de civilizacion, ora precipitándose en dolorosa decadencia; y como el fin inmediato de la historia es producir una enseñanza útil, es evidente que se habrá alcanzado la verdadera *unidad* de la narracion histórica, siempre que todos los hechos contribuyan á realizarla.

4 Dada la *unidad* de la narracion histórica, cumple al escritor distribuirla convenientemente, para que sea posible desarrollarla. Esta distribucion se hace con frecuencia en *partes*, *libros* y *capítulos*, cuando se refiere á las formas meramente literarias; y en *ciclos*, *subciclos*, *épocas*, etc., cuando respecta á las diferentes edades que la misma narracion abarca.



V.

Narracion histórica.

1 Ordenada ya en tal manera, debe la *narracion histórica* ostentar aquellas dotes literarias que la hagan de todos aceptable é inteligible: tales son principalmente la *claridad*, la *sobriedad*, la *dignidad* y la *elegancia*.

2 Pide la *claridad* que los hechos se expongan tan ordenadamente que se muestre desde luego su relacion y enlace; y esta virtud histórica podrá únicamente poseerse, dominando del todo la *cronología* y la *geografía*, cuya importancia dejamos reconocida.

3 Exige la *sobriedad* que el historiador toque ligeramente los sucesos secundarios, despojando al par á los principales de aquellas circunstancias inútiles, que pueden hacer tarda ó perezosa la narracion, mientras fijándose en las más relevantes y de mayor trascendencia, logra presentarlas bajo su más luminoso aspecto.

4 Demanda la *dignidad de la narracion* que evite el historiador cueradamente todo linaje de trivialidades y bajezas, ya respecto de los pensamientos, ya respecto de las palabras. Y será por lo mismo contrario á esta dignidad el hacer uso de sutilezas y de epigramas, de chistes y de burlas para producir la risa ó el menosprecio de los lectores hácia los hechos

que expone, ó hácia los personajes que describe.

5 Quiere finalmente la *elegancia* de la narracion que aparezca esta enriquecida de aquellos ornatos, que contribuyan naturalmente á realzarla, dándole mayor frescura y belleza. Debe por tanto desechar el historiador todo adorno vano, superfluo ó falso, huyendo así de la frondosidad del estilo, que ahoga y enmaraña los más felices pensamientos, como de la excesiva pobreza que reduciria la narracion á un descarnado y frio relato.

VI.

Personajes históricos.

1 Es la *pintura de los caracteres históricos* uno de los más difíciles obstáculos, que debe superar el historiador, si ha de obtener el lauro á que aspira. Porque no consintiendo la verdad, norte único de este linaje de composiciones, que se alteren ó desfiguren á capricho aquellos rasgos que dan vida en la historia á los personajes que florecieron en apartados siglos, se há menester mucho juicio, grande perspicuidad y mayor fuerza de observacion, para presentarlos con toda su integridad y consecuencia.

2 Está pues sujeta la *pintura de los personajes históricos* ó de los *retratos*, como los apellidan los retóricos, á la ley superior de la *unidad* que hemos reco-

nocido respecto de los *épicos*, si bien guardando mayor fidelidad con la misma naturaleza, ó lo que es lo mismo, ateniéndose estrictamente á lo que fueron realmente en vida los expresados personajes.

3 Enseñan estos principios á desechar en la pintura de los *retratos históricos* todo género de circunstancias, ocasionadas á dar excesivo bulto ó mayor viveza de colorido á los héroes, príncipes ó monarcas, llegando en este empeño á adulterarlos, con detrimento de la verdad histórica.

4 Y es asimismo digno de observarse, como racional consecuencia de estas nociones, que debe el historiador, en vez de enumerar ó reunir en un solo cuadro todas las cualidades morales y políticas de algun personaje, cuyo estudio aparezca aún dudoso ó poco determinado, presentar los rasgos dominantes de su carácter en breves, pero vigorosas y decisivas pinceladas, las cuales basten á darle á conocer, sin poner en peligro la fidelidad del parecido.

5 Debe esta finalmente deducirse más de lo que el personaje hace que no de lo que habla; porque segun cuerdamente han notado algunos retóricos, «los *personajes históricos* se han de pintar á sí mismos por sus acciones y conducta, y no los ha de dibujar la pluma del escritor».

6 La *pintura de los caracteres históricos*, siendo pues uno de los más difíciles ornamentos de las composiciones de que tratamos, constituye una de sus más altas perfecciones.

VII.

Descripciones históricas.

1 Si es una de las principales virtudes de la *narracion histórica* la *sobriedad*, debiendo por tanto ser rápida y concisa, cumple tambien á las *descripciones* que la esmaltan y vivifican, ser vivas y animadas; pero de tal manera, que para lograr el propósito de poner delante del lector con toda verdad el objeto pintado, no se olvide ninguna de sus principales circunstancias.

2 Exije la *narracion* cláusulas sueltas, breves y tal vez cortadas: piden las *descripciones* periodos amplos, llenos, armoniosos, para recoger dentro del cuadro cuantas circunstancias prestan vida, color y movimiento al objeto que se bosqueja.

3 Así, mientras no asientan en la *narracion* todas las galas de la elocuencia, con el aparato de las imágenes que constituyen el lenguaje figurado, cuadran perfectamente á las *descripciones históricas*, siempre que no se caiga en el vicio de la afectacion, reprehensible en toda suerte de escritos.

4 Son estas reglas aplicables principalmente á la *pintura ó descripcion de las batallas*, donde sin falsear la verdad de los hechos, puede el historiador lucir la riqueza de su imaginacion, presentando el cuadro magnífico, pero doloroso, de la humanidad entregada á sus furores.

5 Ni se prestan ménos á la frescura del pincel histórico, ya los países desconocidos, cuya varia naturaleza sorprende con sus raros tesoros la mente del lector, ya las costumbres, fiestas y ceremonias peregrinas de pueblos ignorados, cuya pintura no puede ménos de llevar en sí cierta novedad y extraordinario encanto.

6 Es en consecuencia innegable que son las *descripciones históricas* fuente caudalosa de bellezas para este género de obras literarias. El abuso de las mismas puede sin embargo ser altamente perjudicial á los fines de la historia.

VIII.

Arengas históricas.

1 Llámanse *arengas históricas* aquellos discursos que se suponen pronunciados por los personajes en ocasiones determinadas, ya al frente de un ejército, ya en una plaza pública; ora ante un monarca ó caudillo, ora en fin en una reunion dada, cualquiera que sea su objeto y naturaleza.

2 Como se deduce claramente, pide en este caso el historiador sus armas á la *oratoria*; pero no sin peligro de falsear los caracteres y áun las situaciones, en cambio del mayor movimiento dramático que puede comunicar á los hechos que narra.

3 Este peligro ha dado racionalmente origen á la

cuestion de si son ó nó las referidas *arengas* ornato legitimo y connatural á la historia.

Opinan unos preceptistas afirmativamente, asegurando que constituyen uno de los medios más aptos para pintar los personajes, cuyos caractéres se revelan por sus palabras: juzgan otros que son por extremo ocasionadas las *arengas* á que el historiador exprese, en vez de los sentimientos y creencias de los personajes, sus propios sentimientos, despojando así á los mismos de toda verdad y faltando en consecuencia á la principal ley de la historia.

4 Reconocido el riesgo indicado, justo es añadir que el uso de las arengas, discursos ó conciones históricas pide en el historiador estudio detenido y profundo, no solamente de los personajes considerados en sí, mas tambien de las costumbres, creencias y sentimientos de la época, en que aquellos florecieron; por lo cual es en realidad altamente difícil el acierto en la adopción de estos medios artísticos.

5 Extremáronse los antiguos en su empleo, de que dan ejemplo entre los latinos Livio y Salustio, y entre los griegos Xenofonte y Tucydides: y en su imitación lograron señalarse en España, durante los siglos XVI y XVII, Mendoza, Mariana, Melo y otros que adoptaron la misma forma.

Los historiadores modernos prefieren en nuestro suelo pintar los personajes por sus acciones y dar á conocer las situaciones por los hechos que las producen, no sin recojer cuidadosamente aquellos dichos

y sentencias que consta haber sido pronunciados por los personajes, y contribuyen á dar á la exposicion histórica el esmalte de la verdad. En el hecho pues, los historiadores de hoy desechan aquel artificio artístico, como peligroso y poco adecuado á los fines de la historia.

IX.

Escuelas históricas.

1 Conocidas ya las condiciones principales de la historia, las dotes del historiador y los medios expositivos, de que aquella se vale, cúmplenos observar que los historiadores han sido clasificados en escuelas, conforme al principio filosófico, que sirve de fundamento al criterio, á que someten la resolucion de los problemas históricos.

2 Clasificanse dichas escuelas en *católica ó providencial, racionalista, fatalista*, etc.; pero el estudio de las mismas y su juicio respectivo corresponde ya á los estudios propiamente literarios, confiados por su índole y naturaleza á otro grado superior de la enseñanza académica.

3 Lo mismo conviene observar respecto de las dos grandes escuelas que han adoptado alternativamente el principio de escribir *ad narrandum* y *ad probandum*.

§ V.

De la novela.

I.

Idea general de la novela.

1 Ponen casi todos los retóricos al lado de las históricas las composiciones literarias, que son conocidas generalmente con el título de *novelas*, manifestando que sólo se «distinguen de las historias verdaderas en que los hechos y sucesos que en ellas se refieren, no han pasado realmente, sino que son finjidos por el autor». Así las llaman *historias ficticias*.

2 Pero esta noción pide algun correctivo. La *novela* no se diferencia de la historia en que los hechos sobre que se funda, sean ó nó ciertos, sino que se asemeja á ella, sólo porque se vale de los mismos medios expositivos, para desarrollar su accion.

3 Obra esencialmente artística, como que es hija de la imaginacion y de la fantasia, tiene pues diverso origen, diversa índole y fines diversos que la historia.

4 És como ella, generalmente hablando, *narracion de hechos*; pero no subordinada al desarrollo natural que tienen estos en el *tiempo* y en el *espacio*, sino sometida á las leyes de una *accion* determinada,

:

como en la *epopeya*, la *tragedia* ó la *comedia*, y apareciendo por tanto, como una produccion intermedia, que une la *poesia* con la *prosa*.

5° Como obra artistica, semejante á la *epopeya*, dicho se está en consecuencia que la *novela* necesita ante todo de una *accion*, y que esta para desarrollarse, há menester asimismo de *exposicion*, *nudo* y *desenlace*.

6 La *accion* de la novela debe ser más dramática que épica, trascendiendo esta ley principal aún á sus formas expositivas, por lo cual es tan usual en ella el diálogo, de que tal vez ha llegado á abusarse en los tiempos modernos.

7 Respecto de la *exposicion*, *nudo* y *desenlace*, sólo cumple recordar cuanto dijimos oportunamente, al tratar de la *epopeya* y del *drama* en general, pues que todas las reglas allí establecidas, tienen total aplicacion á la *novela*.

8 Como la *epopeya* y la *comedia*, y tal vez con más libertad, admite la *novela*, para el más interesante desarrollo de su *accion*, aquellos incidentes que dejamos designados con nombre de *episodios*; pero si es lícito concederle en este punto alguna mayor licencia, conforme á su propia naturaleza, no debe el interés derramarse en tantos episodios, ni ser estos tan extensos que distraigan la atencion ó ahoguen la *accion* principal bajo su excesiva balumba.

9 La novela, como obra de arte, tiene por objeto producir cierta enseñanza; pero no directa, segun han

pretendido algunos retóricos, sino indirecta y deducida por el mismo lector de la *accion*, que en ella se desenvuelve.

10 Son muy principales en la *novela* las *situaciones* y los *caractéres*; pero habiendo dicho sobre este punto, al tratar de la *epopeya* y la *comedia*, cuanto conviene saber á los que estudian Retórica y Poética, nos remitimos á dichos pasajes, evitando así inútiles repeticiones.

II.

Division de la novela.

1 La *novela* puede buscar el asunto de su *accion* en las diferentes clases de la *sociedad* y en las diversas *situaciones* de la *vida*, ya reflejando el estado actual de los *pueblos*, ya volviéndose á los *pasados* tiempos para revelar su *cultura*.

2 En este doble sentido la *novela* puede ser principalmente *histórica* ó *heróica* y de *costumbres*, no sin que admita tambien las denominaciones de *amorosa*, *caballescica*, *fantástica*, *pastoril* y *picaresca*, etc., con que en efecto se ha distinguido.

III.

Novela histórica.

1 Entiéndese por *novela histórica* aquella que tomando por fundamento un hecho acaecido realmente

en otra edad, refleja vivamente el estado de cultura del siglo, á que la *acción* se refiere, dando á conocer los sentimientos generales que en él dominaron.

2 Pide en consecuencia la *novela histórica* grande fidelidad en la pintura de las *situaciones*, y más todavía en la de los *caractéres*, pues si bien nunca será lícito exigir al novelista aquella severidad que irremisiblemente demandamos al historiador, tampoco podrá consentírsele que adultere groseramente los hechos, ni pervierta y desfigure en tal manera la idea generalmente formada de los personajes que los convierta en verdaderos mónstruos.

3 Ni es ménos difícil en la *novela histórica* la pintura y descripción de los trajes, armas, muebles y demás objetos que rodean á los personajes, siendo esto frecuente causa, áun para los ingenios más fecundos, de lamentables anacronismos é inverosímiles relatos.

No es lícito en efecto al novelista carecer de los conocimientos necesarios para evitar el que un personaje aparezca armado ó vestido con piezas de armadura, ó prendas que no existieron en su tiempo, como no parece tampoco tolerable que se le suponga animado de ideas y aspiraciones, que no pudieron desarrollarse sino en épocas distintas y con diversos elementos. Así pues todo ingenio que anhele el lauro de la *novela histórica*, habrá de empaparse, antes de escribir, en el conocimiento de la época, en que tiene efecto la acción de su obra.

4 La *novela histórica* ofrece por tanto en su cultivo grandes dificultades, superables sólo para los ingenios que unen á una imaginacion fecunda y lozana una instruccion vasta y sazónada.

IV.

Novela de costumbres.

1 Toma la *novela de costumbres* sus asuntos de la vida real; y así como la *histórica* se acerca á la *epopeya*, guarda estrecha analogía con la *comedia*.

2 Como ella, acepta la intervencion de personajes de la clase media y áun ínfima, bien que colocándolos en situaciones interesantes y áun extraordinarias; y como ella, tiene por fin esencial hacer amable la virtud y odioso el vicio, en la forma arriba indicada.

3 Tambien, como en la *comedia*, estriba el mérito principal de la *novela de costumbres* en la pintura de los caractéres, que no se ciñen ya, conforme sucede en la *histórica*, á la fidelidad de los rasgos consagrados por el testimonio de los historiadores, sino que teniendo por fuente única la misma naturaleza, aspira á la idealizacion de las virtudes ó los vicios, creando verdaderos tipos.

4 Esta generosa aspiracion y la misma necesidad de amoldarse, respecto de las situaciones y del colorido á la vida real, huyendo de lo sobrenatural y maravilloso, al mismo tiempo que dá subido precio á la buena *novela de costumbres*, hace su cultivo por extre-

mo difícil, siendo muy contadas las producciones de este género que pueden señalarse cual modelos, aunque es muy crecido el número de las que se han escrito en los tiempos modernos.

V.

Novela amorosa.—Novela caballeresca.

1 Háse dado generalmente el nombre de *novela amorosa* á aquella que desentendiéndose de las demás pasiones humanas, tiene por único asunto el sentimiento del amor, cualquiera que sea la esfera social en que su accion se realice.

2 Su mérito principal estriba pues en la pintura de esa pasion que ora ennoblece y purifica el corazon humano, ora le arrastra á los mayores extravíos y aberraciones.

3 Así, la *novela amorosa* toma á veces el tono y colorido del idilio, y aparece otras rodeada del aparato de la tragedia, y armada, como ella, de las grandes catástrofes, á que dan lugar los arrebatos de la desencadenada pasion de los celos.

4 La *novela caballeresca*, designada tambien con el título ya histórico de *libros de caballertias*, no tiene verdadero valor de actualidad en la literatura moderna.

5 Representando el mundo de la andante caballería, que tuvo nacimiento en la edad media, fué extir-

pada por la obra inmortal de Cervantes, que es generalmente conocida con el título de *El Quijote*.

6 Su mérito principal consistía en un hacinamiento extraordinario de incoherentes é inverosímiles aventuras, llevadas á cabo por un solo caballero, que venciendo jigantes, endriagos y dragones, y desbaratando maravillosos encantamientos, ora rescataba de pérfida y horrible tiranía á centenares de caballeros, ora restituía en su trono á desheredadas princesas de extremada hermosura, obteniendo al par su mano y su reino.

7 La *novela caballeresca* podia en este concepto tomar nombre de *fantástica*.

VI.

Novela fantástica.—*Novela pastoril.*—*Novela picaresca.*

1 Diferéncianse sin embargo notablemente la *novela fantástica* de la *caballeresca*; pues mientras esta se limitó en su tiempo á las vida ficticia de la caballería andantesca, extiende aquella su dominio á todas las esferas y á todas las edades, consistiendo su índole especial en no sujetarse ni en la creacion de sus héroes, ni en las empresas que estos acometen y realizan, á las leyes generales de la naturaleza.

2 Hermánase en esta principal condicion con el drama, que hemos clasificado bajo la misma denominacion de *fantástico*; y segun indicamos respecto de

este, su estudio fundamental corresponde á otro grado de la enseñanza académica.

3 La *novela pastoril* tiene por asunto las escenas campestres, segun indica ya su mismo título, y su accion es, generalmente hablando, simplemente amorosa. En este caso no se aparta virtualmente de la que dejamos designada con el referido nombre.

4 Su mérito se reduce á la pintura de la apacible vida de los pastores, acercándose por tanto á la égloga, de que tomó en realidad nacimiento.

5 En los tiempos modernos ha dejado de cultivarse, teniendo, como la caballeresca, un valor meramente histórico.

6 Lo mismo puede decirse de la *novela picaresca*, propiamente dicha, la cual tuvo no escaso cultivo en la literatura española, contraponiéndose en cierto modo á la *caballeresca*.

7 Su objeto era la vida de los truhanes, perdonavidas y caballeros de industria, no olvidadas las tias finjidas, las celestinas, los gitanos, ni los mendigos de oficio. Este género de novelas, cultivado por tan ilustres ingenios como Hurtado de Mendoza y Cervantes, brilla principalmente por la pintura de las costumbres de la gente menuda y de aviesos instintos, en que poseemos cuadros verdaderamente admirables.

VII.

Otros géneros de novelas.

1 Clasificanse tambien bajo el nombre genérico de *novela* otras composiciones narrativas, que sin haber alcanzado la importancia que las ya expresadas, merecen mencionarse en este sitio. Tales son: la *conseja*, el *cuento* y la *leyenda*.

2 Es la *conseja*, generalmente hablando, una narracion interesante de hechos tradicionalmente conservados en la memoria de los pueblos, y que rara vez llega á escribirse.

3 El *cuento*, segun dejamos advertido, toma con frecuencia las formas poéticas, sometiéndose á las leyes más generales de los poemas épicos. Pero cuando se vale de la prosa, para su manifestacion, toma las formas de la *novela*, diferenciándose de ella en las proporciones de la *accion* y en el desarrollo de los *caractéres* y cuadros generales.

4 No pide en efecto el *cuento*, propiamente dicho, esa bella proporcion del conjunto y agradable distribucion de partes que há menester la *novela*, para merecer título de obra artística: tampoco exige tanta verdad y exactitud en la pintura de los caractéres, ni tanta riqueza y fidelidad en las descripciones de las costumbres, trajes, muebles, etc.; pero no por esto puede carecer de cierto colorido local que haga

acceptables las ficciones en él narradas, pues que según antes advertimos, se alimenta el cuento de las narraciones fantásticas, que viven en la memoria de los pueblos.

5 La leyenda, que nace de la historia, conforme se notó en otro lugar, se aproxima en gran manera al valerse de la prosa, á la *novela histórico-heróica*. Pero nunca admite sus dimensiones, ni necesita por tanto de las dotes especiales, que pide aquella para su cultivo.

6 Todas estas composiciones se acercan grandemente á los poemas secundarios que se designan con los mismos nombres, y son clasificados bajo el título de *novelas en verso*. Pero no gozan de igual libertad, por la misma razon que no se emplean en ellas los mismos medios artísticos. Todas prueban sin embargo que es la *novela* un género intermedio entre las obras poéticas y las escritas en prosa, conforme arriba insinuamos.

VIII.

Formas de la novela.

1 La *accion de la novela* se distribuye en *partes* y *capítulos*.

2 Toma generalmente, cual medio de exposicion, la forma narrativa.

3 Alguna vez es sustituida esta por la epistolar;

pero esto despoja al escritor de los medios de trazar directamente acabados cuadros de costumbres, pues que sin producir verdadero fastidio y desnaturalizar el género epistolar, no es posible dar á una carta la extension que se necesita al efecto.

4 Los buenos novelistas, aquellos que dotados de verdadero ingenio, aspiren ya á pintar las edades pasadas, ya á trasmitir á las futuras generaciones las costumbres de la edad presente, preferirán siempre la forma narrativa, que es la más adecuada y propia de la *novela*.

5 La forma epistolar, aplicada á la *novela*, no es en suma sino una licencia artística, que rara vez dá prueba de fecundidad y de verdaderas fuerzas creadoras.

6 La novela adopta, respecto del estilo, todos los tonos, conforme cuadrare mejor á las situaciones que en ella se desenvuelven; y aunque siempre debe recomendarse la sencillez, no es posible fijar regla alguna que pueda tener aplicacion en todo caso.

7 Lo mismo debe decirse del lenguaje. La afectacion es no obstante el vicio más digno de reprenderse, cuando se trata de este género de composiciones, porque destinadas á toda suerte de lectores, no sólo es necesario que todos perciban claramente los conceptos, sino evitar que lo extraño de la frase ofenda de un modo impertinente los oidos de los ménos ilustrados.

§ VI.

Composiciones didácticas.

I.

Idea general de las mismas.

1 Al tratar de la *poesía didáctica*, manifestamos ya que aspiraba á producir en los lectores ú oyentes una enseñanza directa; y dicho se está que las *obras didácticas en prosa* tienen este exclusivo objeto.

2 Pero dirigiéndose á instruir al lector en el conocimiento de las artes, las ciencias, ó las letras, como unas veces puede versar la enseñanza sobre un punto determinado, mientras otras se refiere á exponer los principios elementales de una ciencia en general, y otras en fin tiene por objeto el desarrollar en la mayor escala posible esos mismos conocimientos, es evidente que las composiciones didácticas, escritas en prosa, admiten una clasificacion racional, conforme á su propia naturaleza.

3 En virtud de este principio, pueden clasificarse efectivamente en *memorias ó disertaciones, obras elementales y tratados magistrales*.

II.

Memorias ó disertaciones.

1 Dáse el nombre de *memoria* en el lenguaje literario á cierto género de composiciones, en que se expone é ilustra un descubrimiento cualquiera, ya relativo á las letras, ya á las artes, ya á las ciencias; pero siempre con el propósito de producir la demostracion de una verdad, y por tanto una enseñanza real y directa.

2 Entendemos igualmente por *disertacion* cierto linaje de tratados sueltos, en que se dilucida un punto oscuro de ciencias, letras ú artes, procurando ponerlo á nueva luz, á fin de producir entero convencimiento, y por tanto verdadera enseñanza.

3 Son ambos géneros de composiciones propiamente académicos, y se someten á un orden rigorosamente lógico en el conjunto y distribucion de sus partes.

4 De aquí proviene que exigiendo extremada claridad y precision respecto del estilo y del lenguaje, tienen por distintivo cierta severidad de formas que los distingue entre las demás producciones literarias.

5 No se deduce sin embargo de esta prescripcion que las *memorias* y *disertaciones* desechen todo ornato, que dé mayor brillo y frescura á los pensamientos: antes bien asienta perfectamente á estos escritos cierta noble elegancia, que no es en verdad incompa-

tible con la sencillez que debe caracterizarlos, y que pide de suyo la misma índole de los lectores, á cuya ilustracion se destinan.

6 Ni es ménos importante en las *disertaciones* y las *memorias* la correccion del lenguaje, pues fácilmente se concibe que sin estar expresados los pensamientos con toda exactitud, lejos de producir el efecto apetecido en el lector, acabaria este por arrojar el escrito, vencido de sus inexactitudes y asperezas.

7 Así, no debe nunca olvidarse que si bien tienen las *memorias* y *disertaciones* por fin principal é inmediato la enseñanza, no por eso dejan de estar sujetas á las condiciones de toda obra literaria.

III.

Obras elementales.

1 Entiéndese por *obra elemental* todo tratado, que tenga por objeto exponer en términos *breves*, *claros* y *sencillos* los principios ó rudimentos de cualquier arte ó ciencia.

2 La *brevedad* de las *obras elementales* no ha de ser tal sin embargo, que por reducir los principios de una ciencia al menor número de proposiciones, se omitan aquellas ideas intermedias, que sirven de lazo y trabazon á la ciencia misma, produciendo en consecuencia groseros errores ó lastimosas inexactitudes.

3 Tampoco debe tenerse por *claridad* en la exposi-

cion de los rudimentos científicos que constituyen los *tratados elementales*, aquella trivialidad reprehensible, que desnaturaliza con frecuencia las más fáciles nociones, haciéndolas incomprensibles á la juventud, y malogrando por tanto la doctrina.

4 Ni puede finalmente confundirse la *sencillez* con la *bajeza*, que afea de continuo este linaje de obras didácticas.

5 Tiene cada ciencia su lenguaje propio y privativo; y todo el mérito del escritor que aspire al lauro de ser útil á sus semejantes, dando á luz obras elementales, consiste en presentar la doctrina íntegra y perfecta, acomodándose al verificarlo, á la preparacion ó al grado especial de cultura de los lectores y á su edad respectiva, y no aventurando ninguna nocion, que no haya de fructificar en momento determinado, ó que pueda ser ociosa en el posterior cultivo de la ciencia.

6 Así las *obras elementales* ofrecen extremada dificultad, siendo contadísimas las que pueden designarse cual modelos.

7 Sus formas son no obstante generalmente conocidas, debiendo dividirse y subdividirse la materia de que tratan, en tantas partes cuantas sean convenientes para la más clara exposicion de la doctrina. Pueden estas partes recibir los nombres de *capítulos*, *artículos* y *párrafos*, sujetándolos á cierta numeracion, á fin de que pueda hacerse cómodo y fructuoso uso del libro.

8 Toda *obra elemental* debe acomodarse, tanto por la doctrina como por la forma, al fin útil de la enseñanza. Los que aspiren á recoger dignamente este fruto, además de las nociones indicadas, deberán practicar las siguientes reglas:

1.^a No usar nunca las voces *técnicas*, sin haberlas antes definido con toda claridad y exactitud.

2.^a No alterar á capricho la significacion de las mismas voces, ni introducir ociosamente otras nuevas; vicios ambos harto comunes, y que interrumpiendo sin causa la tradicion de los estudios, producen en estos una perturbacion funesta.

3.^a Procurar cuidadosamente, y esta es una de las mayores dificultades de toda *obra elemental*, que no aparezca ninguna nocion fuera de su propio sitio, á fin de que la enseñanza sea gradual y verdaderamente fructífera.

4.^a Cuidar asimismo de que las definiciones cumplan siempre todas las leyes de la lógica, evitando el vicio harto grosero de que empiecen con el adverbio *cuando*, pesadilla de tratadistas rutinarios é ignorantes.

5.^a No empeñarse vanamente en definirlo todo, con riesgo de hacer más oscura la *definicion* que la cosa *definida*.

9 El autor de *obras elementales*, puesta la mira en el fin práctico de la enseñanza, deberá finalmente saber sacrificar á tiempo su vanidad científica ó literaria y áun sus legítimas pretensiones, en bien de la juventud, á cuya educacion intelectual se consagra.

IV.

Tratados magistrales.

1 Llevan el nombre de *tratados magistrales* aquellas obras, que segun indicamos arriba, tienen por objeto la exposicion de los sistemas científicos, en el grado superior de su desarrollo.

2 Diferéncianse pues de las *obras elementales* en que presuponiéndose en el lector el conocimiento rudimental de la ciencia ó arte, de que se trata, no necesitan la explicacion individual de todas las nociones que encierran, ni aquel enlace rigurosamente gradual que debe caracterizar los tratados referidos.

3 Piden no obstante las *obras magistrales* cierto órden y encadenamiento superior en las ideas, que debe trascender igualmente al plan general del tratado y á la distribucion adecuada de sus partes.

4 Admiten, como los *elementales*, la division y subdivision de estas mismas partes; pero no con tanto exceso que se derrame y distraiga del todo la atencion, haciendo en consecuencia frustráneo el fin, á que el autor debe aspirar sin tregua.

5 Es por tanto condicion de las *obras magistrales* el que no aparezcan sobrecargadas de nociones, ó ideas intermedias, de noticias supérfluas é impertinentes, alejando así de los mismos toda pesadez, contraria á su índole, y toda pedantería pueril y ofensiva á los lectores.

6 El aparato de una erudicion indigesta y *traida por los cabellos*; el uso excesivo de términos *técnicos* y muchas veces innecesario; la ostentacion inoportuna de las cualidades personales que adornan al autor, y la inmoderada ponderacion de sus estudios y vigili-
lias para llegar al término de su obra, defectos son todos, de que debe huir con el mayor esmero el escritor, que aspire al galardón merecido por un *tratado magistral*, digno de este nombre.

7 Las *obras magistrales* piden en consecuencia grande circunspeccion, mucha sobriedad, fe viva en el pensamiento capital á cuyo logro aspiran, entera posesion de la materia sobre que versan, naturalidad y llaneza en la exposicion de las más grandes ideas, á tal punto que los lectores las reciban y tengan por suyas una vez enunciadas, y sobre todo aquella singular perspicuidad que enseña al escritor á decir en cada sazón y momento lo que, dicho antes ó despues, sería inútil ó nocivo, y á callar en todo caso lo que no puede contribuir al esclarecimiento de la verdad, por más que le seduzca por lo nuevo ó peregrino.

Al escritor de *tratados magistrales* acontece lo que al estatuario: sacada su obra de la mole inmensa de piedra, donde sólo era dado contemplarla al artista, nadie sin impertinente necedad, podrá pedirle cuenta de los fragmentos del mármol que envolvian la hermosa figura, cuya belleza nos llena de placer subyugándonos; pero muy pocos son capaces de quitar los esfuerzos y vigili-
as, las meditaciones y des-

velos que le ha costado la obra, destinada por el noble anhelo que le alienta al bien de sus semejantes.

V.

Formas de las composiciones didácticas.

1 Como desde luego se comprende, es la forma de las *memorias* y *disertaciones* didácticas la simplemente *expositiva*, pues que unas y otras se acercan grandemente, y á veces se confunden con las disertaciones propiamente *oratorias*, de que en su lugar hablamos.

2 Admiten por tanto las formas regulares del *discurso*, si bien sometiéndose en su distribucion al fin principal del escritor, ley que segun hemos repetidamente notado, es suprema en todo género de composiciones.

3 Las *obras elementales* se adaptan asimismo, más que á ninguna otra, á la *forma expositiva*. Emplearon no obstante algunos escritores de la antigüedad la *forma del diálogo*, y su ejemplo se ha propagado á nuestros dias.

4 Es el diálogo á veces forma adecuada; pero atemperándose á la edad y al estado de la inteligencia de los alumnos, á quienes la obra se destina.

5 Dotado de cierto interés dramático, y teniendo siempre por base las relaciones paternas entre el *maestro* y el *discípulo*, es en efecto el *diálogo* muy

á propósito para despertar en los niños la curiosidad y el amor de la ciencia, prestándose tambien á la mayor dilucidacion de la misma, por el hecho de poderse apuntar contrarias opiniones.

6 Pero si es el diálogo provechoso en ese primer instante de la enseñanza, su misma naturaleza obliga al escritor á presentar en él la doctrina de un modo incoherente, lo cual repugna ya al alumno en aquella edad, en que empieza á darse cuenta de sus raciocinios, y pide por tanto que las nociones científicas se le suministren sometidas á un sistema severamente lógico, cuya comprension basta á dar á cada idea el lugar que en rigor le corresponde.

7 Así, puede adoptarse sin peligro la *forma del diálogo* para los catecismos de religion y moral, para los rudimentos gramaticales, para los epítomes históricos y para las cartillas científicas; pero lo habrá (y grande) en seguir igual método respecto de los tratados que pertenezcan ya á un segundo grado de la enseñanza académica, en cuyo caso se hallan los libros que en ella corresponden á los tres últimos años de la que hoy se dá en los Institutos. Tambien puede emplearse con éxito el *diálogo* en las composiciones satíricas sobre asuntos de crítica, de ciencias, letras y artes.

8 Los *tratados magistrales* consienten sólo la forma expositiva.

9 El *estilo y lenguaje* de las *composiciones didácticas* en prosa, están sujetos á las ya indicadas condicio-

nes de las mismas. Exigen en general claridad, sencillez y aquella noble llaneza que acomodándose á todas inteligencias, hace á todas aceptable la doctrina; pero caminando á realizar diferentes fines, necesitan mostrarse en diferentes grados y con diversos caracteres.

10 Conforme á este principio, cuadra á las *disertaciones* y *memorias* cierta entonacion y ornato que asentarían mal en las *obras elementales*, donde no es posible salir de la sencillez y llaneza que pide la mera exposicion de los rudimentos de la ciencia.

11 Por igual razon cumple observar que son los *tratados magistrales* susceptibles de todos los tonos, pues que tocan de una manera elevada multiplicadas cuestiones, sin que por esto pierdan aquella noble severidad que los caracteriza.

12 La correccion del lenguaje es en todos estos tratados prenda del mayor precio, por la misma razon que están exclusivamente destinados á la enseñanza. Reprensible sería en verdad, sobre todo tratándose de asuntos literarios, el que se pretendiese dar reglas de bien hablar y escribir, desconociendo prácticamente los fundamentos de uno y otro arte.

§ VII.

Del género epistolar en prosa.

I.

Idea ó division de las epistolas ó cartas.

1 Háse dado entre los eruditos el título de *epistolas* ó *letras* á lo que en el lenguaje más general designamos con el nombre de *cartas*.

2 Son pues las *cartas* cierto género de escritos ya privados, ya públicos, que tienen por objeto comunicar nuestras ideas y sentimientos con las personas, á quienes no podemos dirijirnos verbalmente.

3 En tal concepto, y refiriéndose á todas las esferas y situaciones de la vida, es evidente que las *cartas* admiten una clasificacion racional y conforme á esos mismos fines.

4 Serán las *cartas* en consecuencia: de *enhora-buena* y *recomendacion*; de *peticion* y de *gracias* (eucharísticas); *suasorias*, *disuasorias* y *consolatorias*; de *oficio* y *familiares*; teniendo tambien lugar en esta clasificacion las que versan sobre asuntos científicos ó literarios, siempre que no excedieren de los justos límites y condiciones propias del género.

II.

Carácter especial de cada linaje de cartas.

1 Entendemos por *cartas de enhorabuena* aquellas que tienen por objeto felicitar á un individuo, una familia, una ciudad y áun á veces una nacion entera, por un suceso próspero y que redunde en honra y gloria del felicitado.

2 Llámase *carta de recomendacion* aquella que tiene por fin inmediato hacer bienquista una persona de otra, interesándose en su bienestar futuro.

3 Son *cartas de peticion* aquellas que van encaminadas al logro de un beneficio, ya se refiera este á la persona que escribe, ya á otra cualquiera determinada.

4 Conócense con título de *cartas eucharísticas* ó de *gracias* cuantas tienen por fin mostrar la gratitud por el beneficio recibido, ora venga este de manos de una persona, ora de una corporacion cualquiera.

5 Denomínanse *suasorias* las *cartas* que van destinadas á inclinar el ánimo de quien las recibe á la adopcion de un acuerdo ó partido especial, con exclusion de otro alguno.

6 Apellídanse *disuasorias* las que deben producir efecto contrario.

7 Designanse como *consolatorias* todas las cartas que llevan al ánimo paz y tranquilidad, cualquiera que sea la triste situacion, cuyos dolores deban mi-

tigar, y ya empleen el dulce bálsamo de la religion, ya la benéfica persuasion de la filosofía.

8 Considéranse como *cartas de oficio* las que se escriben para llevar á cabo la gestion de los negocios públicos.

9 Y dáse por último nombre de *familiares* á las que, abrazando dilatado circulo, tienen por fin propio el llenar todas las necesidades y transacciones comunes de la vida.

III.

Formas especiales de las cartas.

1 Las *cartas*, consideradas en su estructura exterior, son verdaderos *discursos* escritos.

2 Como los *discursos*, tienen las *cartas* virtualmente *exordio*, *proposicion*, *confirmacion* y *epilogo*; pero no en todas ocasiones, sometiéndose en este punto á la misma ley que hemos reconocido, al estudiar los diversos géneros de oratoria.

3 Aparece el *exordio* comprendido en la salutación, tomando el tono más conveniente para hacer grata y benévola la persona, á quien la carta se dirige, segun los diferentes grados de amistad y las relaciones que tuviere con ella el que escribe. Así leemos con frecuencia estas frases: *Querido amigo*. — *Mi respetable amigo*. — *Muy señor mio*. — *Muy señor mio y de todo mi respeto*, ó *consideracion*; y otras análogas.

4 Redúcese la *proposicion* á indicar el asunto sobre que versa la *carta*, exponiéndolo con tal arte, que pueda ser fácilmente aceptado por la persona, á quien aquella se encamina.

5 Tiene la *confirmacion* por objeto demostrar la utilidad, excelencia ó justicia de lo que se propone ó solicita, contradiciendo discretamente las razones que pueden objetarse á lo propuesto ó demandado.

6 Procúrase por último en la parte final ó *epilogo* resumir todas las razones que pueden mover el ánimo, para aceptar el pensamiento, á cuyo logro se aspira, recordando en la antefirma las relaciones de cariño, respeto ó consideracion que median entre el que escribe y la persona á quien la carta vá dirigida. Así vemos á menudo: *Queda de Vd. afectísimo servidor.—Espera las órdenes de Vd.—Es de Vd. amigo devoto.—Su cordial amigo*, etc., etc.

7 Las *cartas*, como las *oraciones*, admiten á veces la *peroracion* en vez del *epilogo*, por las mismas razones que al tratar de aquellas se expusieron.

IV.

Estilo y lenguaje epistolar.

1 Si en todas las composiciones literarias deben recomendarse la sencillez y naturalidad, en ninguna con mayor razon que en las *cartas*, pues que toda afectacion y rebuscado ornato es contrario al fin principal de las mismas.

2 Pero no han de confundirse estas virtudes, que tan bien asientan en todo escrito familiar, con la trivialidad, la insulsez ni la bajeza, ni excluyen tampoco los pensamientos nobles y elevados, ni ménos aquella digna discrecion, que es á veces verdadero esmalte de este género de escritos.

3 El estilo y lenguaje deben acomodarse en las *cartas* no solamente al objeto de cada cual, sino tambien á la naturaleza de las relaciones que existan entre ambos corresponsales, y á la categoría social ó al cargo público que ejerza la persona á quien la *carta* se intitula.

4 Dedúcese de todo lo indicado que la *familiaridad* que en general debe caracterizar las *cartas*, no puede confundirse con la insolente franqueza, ni con la llaneza chocarrera, que sólo pueden argüir mala educacion ó perversion total del gusto. La *familiaridad* propia del género epistolar, ha de ser por el contrario, noble, respetuosa y conveniente, pues sólo de esta manera podrán llenar las *cartas* sus multiplicados fines.

5 Ni es tampoco contraria esta ley á que se refleje en las *cartas familiares* cierto gracejo, que dando buena cuenta de quien las escribe, prevenga favorablemente y áun llegue á cautivar, á fuerza de ingenio, á la persona á quien se escriben. En este caso debe siempre procurarse, como vá arriba insinuado, que los chistes sean verdaderamente graciosos y delicados, y siempre urbanos y corteses.

6 No es fácil señalar respecto del *estilo y lenguaje epistolar* reglas más determinadas, reconocida la diversidad de objetos, á que las *cartas* se hallan destinadas. Justo es sin embargo consignar que si han de merecer en algun concepto la consideracion de obras literarias, requieren toda limpieza y corrección, no despojándose (y antes por el contrario haciendo caudal) de aquellos primores característicos y privativos de la lengua, en que se escribieren.

7 El uso de sentencias y máximas populares, siempre que sea sóbrio y discreto, es por extremo oportuno en el género epistolar, dándole extraordinaria gracia y viveza.

8 Las *cartas literarias ó científicas*, si bien reconocen por punto general las mismas leyes, piden más elevada entonacion y mayor exactitud en la exposicion de las ideas, acercándose grandemente en sus condiciones interiores á las obras didácticas.

9 Señálanse, cual modelo perfecto entre los latinos, las *cartas* (epistolae) de Ciceron, y áun las de Plinio, el mozo: la literatura española puede tambien gloriarse de extremada riqueza en este punto, desde el *Centon epistolario* de Fernan Gomez de Cibdareal hasta la *Selecta Coleccion de cartas españolas*, recogidas por Mayans y Sircar. Las *Letras* de Pulgar y las *Cartas* del Bachiller Rúa y de Santa Teresa de Jesus son generalmente preferidas.

CONCLUSION.

Llegamos al término de nuestras tareas. Como indicamos en la *Advertencia* que vá al frente de las mismas, hemos aspirado á consignar, no todo lo que sobre *Retórica* y *Poética* se ha escrito y puede decirse, sino aquello que puede ser útil á la juventud en general, cualquiera que sea la carrera, á que se incline, terminado el estudio de la segunda enseñanza, y en particular á los que se consagraren especialmente al cultivo de las letras. No tenemos la presunción de haber acertado en todas las materias que estas *Instituciones* abrazan; pero aleccionados por la experiencia de largos años de enseñanza, y no olvidando por un sólo momento lo que es un *tratado elemental*, hemos procurado exponer la doctrina con aquella claridad y sencillez que solicitan la edad y el orden gradual de los estudios, sacrificando á esta necesidad suprema cuantas nobles aspiraciones pudiéramos abrigar respecto de nuestra reputacion, como profesores.

Si este sacrificio llega á ser en algun modo fructuoso respecto de la juventud; si las presentes *Insti-*

tuciones de Retórica y Poética, fruto de la experiencia, coronada hasta ahora con éxito superior acaso á nuestros merecimientos, pudiesen contribuir á enlazar dignamente los estudios de la segunda enseñanza con los superiores de la Facultad de Filosofía y Letras, donde deben hallar cumplido desarrollo,—pagados y muy contentos quedaremos, y disculpada al ménos la osadía de aumentar con el presente la lista, ya por exceso numerosa, de los compendios y manuales de *Retórica y Poética*. Lo repetimos: nuestro único anhelo es ser útiles á la juventud estudiosa, abreviando y limpiando de espinas y malezas el camino que debe seguir, al iniciarse en los estudios literarios: reconocemos que si el empeño es generoso y puede parecer meritorio, tambien es ocasionado á error, y que no basta á veces la propia experiencia para salvar este escollo. Por eso, concluido há mucho tiempo este tratado, no nos hemos resuelto á sacarlo á luz sin consultarlo primero con muy dignos profesores, tanto de segunda enseñanza como de la Facultad de Filosofía y Letras, cuyos nombres no consignamos aquí, por razones de delicadeza que no se ocultarán á los lectores.

Á todos los catedráticos de *Retórica y Poética* sometemos ahora estas *Instituciones*: todos se hallan animados de un mismo deseo; todos aspiran sin duda á igual fin, aceptando el noble ministerio de mostrar á la juventud cuánto debe guardar en la memoria, para fecundarlo en momento oportuno, con provecho

propio y en honra de la patria. Este deseo y esta aspiracion que nos hermanan en el profesorado, nos hacen pues esperar con fiadamente que, reconocidos por nuestros ilustrados compañeros el objeto y la índole de estas *Instituciones*, no se dedignarán de hacernos aquellas observaciones y advertencias, que puedan contribuir á su mayor perfeccionamiento. A los que llevados del celo del bien, se prestaren á esta obra meritoria, ofrecemos desde luego el tributo de nuestra gratitud, con aquella ingenuidad propia de quien, deponiendo toda idea de vanidad ó de orgullo, anhela sólo ser útil á sus semejantes.

ÍNDICE.

	Págs.
Advertencia.	I
INSTITUCIONES DE RETÓRICA Y POÉTICA.	
Nociones preliminares.	1
ELEMENTOS COMUNES Á LA RETÓRICA Y LA POÉTICA.	
§ I.— <i>De los pensamientos en general.</i>	
I. Idea de los pensamientos.	3
II. Expresion de los pensamientos.	4
III. Condiciones principales del pensamiento.	5
IV. Claridad del pensamiento.	6
V. Solidez del pensamiento.	7
VI. Virtudes del pensamiento.	8
VII. Vicios del pensamiento.	10
VIII. Varia naturaleza del pensamiento.	12
§ II.— <i>Del lenguaje.</i>	
I. Idea del lenguaje.	15
II. Cualidades de la diction.	15
III. Accidentes de la diction.	18
§ III.— <i>De la cláusula.</i>	
I. Idea y division de la cláusula.	20
II. Condiciones principales de la cláusula.	21
III. Otras cualidades de la cláusula.	24

	Págs.
16 IV. Vicios de la cláusula.	27
§ IV.— <i>De las figuras del discurso.</i>	
17 I. Idea y division de las mismas.	30
II. Elegancia ó figuras de la diction.	30
§ V.— <i>De los tropos.</i>	
I. Idea y clasificacion de los tropos.	35
II. Nociones preliminares al estudio de los tropos.	35
III. Tropos de diction.	37
21 IV. Tropos de sentencia.	41
§ VI.— <i>De la figuras de pensamiento.</i>	
I. Idea y division de las mismas.	44
II. Primera clase.	45
III. Segunda clase.	47
IV. Tercera clase.	49
26 V. Cuarta clase.	54
§ VII.— <i>Del estilo.</i>	
I. Idea del estilo.	57
II. Cualidades del estilo.	58
III. Division del estilo.	59
IV. Vicios y virtudes del estilo.	60
31 V. Otros caracteres del estilo.	62

NOCIONES ESPECIALES SOBRE LA POÉTICA.

§ I.— <i>De la poética en general.</i>	
I. La poesía y la prosa.	65
II. Idea de la métrica.	66
III. Métrica latina.	67
IV. Mensura de los versos latinos.	69
V. Idea de la métrica española.	73

	Págs	
VI.	Diversos metros castellanos.	74
38 VII.	Nociones particulares sobre los metros castellanos.	76
39 VIII.	De las rimas castellanas.	82
§ II.— <i>De las combinaciones métricas españolas.</i>		
I.	Idea general de las mismas.	85
II.	Nociones especiales.	85
42 III.	Del verso suelto y sus combinaciones.	95
§ III.— <i>De la poesía y de las composiciones poéticas.</i>		
I.	Idea de la poesía y su division.	98
II.	La oda.—Oda religiosa.	99
III.	Oda profana.	101
IV.	Oda heróica.	102
V.	Oda anacreóntica.	103
VI.	Oda moral.	104
VII.	El himno.—La cancion.	105
VIII.	La balada.—El villancico.	106
IX.	El madrigal.—El epitalamio.	108
X.	El idilio.—La égloga.	111
XI.	La endecha.—La elegía.	112
XII.	El epigrama.—La sátira.	113
XIII.	La letrilla.—El soneto.	115
56 XIV.	De los romances castellanos.	117
§ IV.— <i>De la poesía épica en general.</i>		
I.	Idea del poema épico.	119
II.	De la accion épica y sus episodios.	121
III.	Division de la accion épica.	122
IV.	Desarrollo de la accion épica.	124
V.	Términos de la accion épica.	125
VI.	De los caracteres en la epopeya.	126
60 VII.	De las formas de la epopeya.	128

§ V.—*Poemas secundarios.*

I.	Nocion general de los mismos.	130
II.	Poema heróico-cómico.	130
66 III.	El cuento.—La leyenda.	132

§ VI.—*Poesia dramática.*

I.	Del drama en general.	134
II.	Condicion y desarrollo de la accion dramática.	136
III.	Unidades dramáticas.	138
IV.	De los caracteres y situaciones dramáticas.	140
71 V.	De las formas del drama.	142

§ VII.—*Diversas especies del drama.*

I.	De la tragedia y de la accion trágica.	144
II.	De los caracteres y situaciones trágicas.	146
74 III.	De las formas de la tragedia.	147

§ VIII.—*De la comedia.*

I.	Idea general de la comedia.	149
II.	De la accion cómica y de sus leyes especiales.	150
III.	De los caracteres y situaciones cómicas.	152
78 IV.	De las formas de la comedia.	153

§ IX.—*Del drama, melodrama, etc.*

I.	Idea general del drama.	156
II.	Accion, caracteres, situaciones y formas del drama.	157
81 III.	Del melodrama, la zarzuela, etc., etc.	160

§ X.—*Poesia didáctica.*

I.	Nociones generales y division de la misma.	164
II.	Forma directa.—Poemas didascálicos.	165
III.	Epístolas.—Discursos morales, etc.	167
IV.	Forma indirecta.—Del apólogo.	170

96	V.	De la parábola, el enigma, el proverbio, etc.	172
----	----	---	-----

NOCIONES ESPECIALES SOBRE LAS COMPOSICIONES EN PROSA.

§ I.—*De las obras en prosa.*

	I.	Idea de la elocuencia y de la oratoria.	175
98	II.	Clasificación de las obras en prosa.	176

§ II.—*De la oratoria en general.*

	I.	Nociones comunes á las composiciones oratorias.	178
	II.	Del exordio.	179
	III.	De la proposición.	181
	IV.	De la confirmación.	182
93	V.	Del epílogo ó peroración.	184

§ III.—*Diversos géneros de oratoria.*

	I.	División de las composiciones oratorias.	186
	II.	Oratoria sagrada.	187
	III.	Oratoria política.	190
	IV.	Oratoria forense.	192
98	V.	Oratoria académica ó demostrativa.	194

§ IV.—*Composiciones históricas.*

	I.	Idea general y división de la historia:	198
	II.	Condiciones principales de la historia y del historiador.	199
	III.	Medios expositivos de la historia.	202
	IV.	Plan de la historia.	202
	V.	Narración histórica.	204
	VI.	Personajes históricos.	205
	VII.	Descripciones históricas.	207
	VIII.	Arengas históricas.	208
107	IX.	Escuelas históricas.	210

§ V.—*De la novela.*

I.	Idea general de la novela.	211
II.	División de la novela.	213
III.	Novela histórica.	213
IV.	Novela de costumbres.	215
V.	Novela amorosa.—Novela caballeresca.	216
VI.	Novela fantástica.—Novela pastoril.—Novela picaresca.	217
VII.	Otros géneros de novelas.	219
VIII.	Formas de la novela.	220

§ VI.—*Composiciones didácticas.*

I.	Idea general de las mismas.	222
II.	Memorias ó disertaciones.	223
III.	Obras elementales.	224
IV.	Tratados magistrales.	227
V.	Formas de las composiciones didácticas.	229

§ VII.—*Del género epistolar en prosa.*

I.	Idea y división de las epístolas ó cartas.	232
II.	Carácter especial de cada linaje de cartas.	233
III.	Formas especiales de las cartas.	234
IV.	Estilo y lenguaje epistolar.	235
	Conclusion.	238

