

15525 R.23406

CURSO ELEMENTAL
DE
LITERATURA PRECEPTIVA

(RETÓRICA Y POÉTICA)

EXPLICADO EN EL INSTITUTO DE SEGUNDA ENSEÑANZA
DE GRANADA

POR

DON ANTONIO GONZALEZ GARBIN,

DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS,
LICENCIADO EN DERECHO CIVIL Y CANÓNICO, CATEDRÁTICO NUMERARIO
EN EL DICHO ESTABLECIMIENTO,
PROFESOR QUE FUÉ DE LENGUA GRIEGA Y DE RETÓRICA Y
POÉTICA EN EL INSTITUTO DE ALMERÍA,
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA NACIONAL
DE SAN FERNANDO, ETC.



GRANADA.

Imp. de D. Francisco de los Reyes,

Alta del Campillo, 24 y 25.

1872.



2 400 30

Stall

15525

R.23406

CURSO ELEMENTAL
DE
LITERATURA PRECEPTIVA
(RETÓRICA Y POÉTICA)

EXPLICADO EN EL INSTITUTO DE SEGUNDA ENSEÑANZA

DE GRANADA

POR

DON ANTONIO GONZALEZ GARBIN,

DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS,
LICENCIADO EN DERECHO CIVIL Y CANÓNICO, CATEDRÁTICO NUMERARIO
EN EL DICHO ESTABLECIMIENTO,
PROFESOR QUE FUÉ DE LENGUA GRIEGA Y DE RETÓRICA Y
POÉTICA EN EL INSTITUTO DE ALMERÍA,
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA NACIONAL
DE SAN FERNANDO, ETC.



GRANADA.

Imp. de D. Francisco de los Reyes,

Alta del Campillo, 24 y 25.

1872.

i 11948127

Num.º 753.

Es propiedad del autor, y se perseguirán como furtivos los ejemplares que además de otra contraseña no lleven la siguiente rúbrica.

A. G. G.

PRÓLOGO.

Il est d'heureuses natures qui, de bonne heure, sentent, imaginent et formulent vivement: c'est le très petit nombre. Il est, au contraire, des natures ingrates qui semblent radicalement inhabiles à sentir, à imaginer y à exprimer: c'est encore le très-petit nombre. L'immense majorité de l'espece humaine s'échelonne entre ces deux extrêmes. C'est pour elle qu'est faite la Rhétorique.

Baron. De la Rhétorique.

Lo que se llama Retórica y Poética no es una Ciencia, sino un Arte que debe fundarse en los principios mostrados por la Literatura general, y cuyo objeto es enseñar la parte técnica y mecánica de la composición literaria

Revilla y Alcántara. Literatura general.

Casi reducido el estudio de las bellas artes y letras desde la época del Renacimiento á ejercicios de pura imitación, á copiar los inmortales modelos de la antigüedad clásica, siguiendo á la par las reglas de los antiguos maestros, sólo despues que la preciosa trascendente ciencia de la Esthética, felizmente sistematizada en nuestros dias, ha sentado los principios filosóficos del Arte, se han dilatado ámpliamente los horizontes de la Crítica y trazado nuevos rumbos á las artes particulares, de las cuales es síntesis y magestuoso coronamiento el divino arte de la Poesía. Crear, pues, la Ciencia de la Literatura reuniendo en conjunto ordenado y sistemático cuanto se refiere á este ramo de la educación intelectual ha sido el trabajo de los insignes esthéticos de nuestro siglo: y nos cabe la honra de contar entre nuestros ilustres maestros al malogrado, eminente catedrático de la Universidad central, el Doctor Nuñez

Árenas, uno de los profesores españoles que más han servido en aquel sentido á la República de las letras. Es evidente que la educacion literaria de la juventud pide cada dia ser hecha con más racional y profundo conocimiento, nó por la mera imposicion de una empírica Preceptiva. Este carácter científico es el que ostentan yá tales estudios en las aulas universitarias, y así lo viene exijiendo nuestra moderna legislacion académica con respecto á la facultad de Letras.

Pero ¿hasta qué punto es posible presentar la enseñanza literaria, en los Institutos, bajo aquella forma y plan rigurosamente filosóficos?—Ó en otros términos: la enseñanza de las llamadas Retórica y Poética debiera sustituirse por un curso, más ó menos abreviado, de la Ciencia de la Literatura?—Así creemos nosotros que debiera ser, y á esto propende indudablemente uno de los Sistemas de enseñanza secundaria, de los dos que están vigentes para poder aspirar al bachillerato. Pero sea de ello lo que quiera, lo cierto és, que la asignatura que se conserva con los nombres de *Retórica* y *Poética* en el Plan más generalmente preferido (y cuya enseñanza tenemos en el Instituto de Granada á nuestro cargo) es aquella parte de las antiguas Humanidades, que, más que una Ciencia, se ha querido siempre que sea un Arte, una Coleccion de los cánones ó reglas que han de guiar al alumno en el ejercicio de la composicion literaria: Canónica ó Preceptiva literaria, basada en los principios mostrados por la Ciencia de la Literatura y confirmada en las obras de los escritores más eminentes de todas las naciones. Este es el concepto que históricamente se viene teniendo de la asignatura y tales los límites á que han reducido su peculiar objeto antiguos y modernos. Al conocimiento de las reglas suelen y deben agregar los profesores de Retórica y Poética ejercicios prácticos graduados, yá de lectura y decoracion de pasajes de los autores clásicos, ora de análisis y de composicion. Á esto se reduce el procedimiento seguido hasta aquí para la educacion literaria de la juventud en nuestros Colegios é Institutos de enseñanza media ó secundaria. Ni puede ser otro mientras los alumnos vengan á las clases de Retórica sin aquellos previos conocimientos filosóficos y filológicos enteramente indispensables para poder hacer de esta enseñanza un Curso, si quier elemental, de Ciencia literaria. Con todo,

aunque persuadidos de la escasa preparacion científica que traen generalmente nuestros alumnos, hemos procurado presentar, en cuanto nos ha sido dable, con sistemático organismo nuestra enseñanza, é imprimirle algun carácter científico, para despertar en nuestros jóvenes discípulos el anhelo de aquellas más ámplias exploraciones que se pueden hacer en los cursos superiores de Literatura filosófica.

Por lo demás, nada nuevo hay que esperar en la doctrina que se desenvuelve en las páginas de este libro, extractada por punto general de los autores más acreditados: ni cabe, como comprenderán nuestros lectores, mucha originalidad en una enseñanza que tan esclarecidos maestros cuenta, desde Aristóteles hasta nuestra época. Nos hemos decidido á publicar estos apuntes, resumen de nuestras humildes explicaciones, por evitar el conocido inconveniente de dictarlos en la cátedra, y porque creemos dispensar con ello un servicio á la juventud, cuya primera educacion literaria nos está encomendada y cuya cultura y adelantos son el constante desvelo de nuestra existencia. ¡Así pudiera ser tan útil y eficaz nuestra enseñanza como vivo es el desco nuestro de hacerla provechosa!

Granada 1.º de Setiembre de 1872.

A. G. G.



CURSO ELEMENTAL

DE LITERATURA PRECEPTIVA.

INTRODUCCION.

I.

Observando atentamente cómo se realiza la vida de los seres que habitan en nuestro globo, y considerando que sólo el hombre se halla dotado de razón y de palabra, no podemos menos de declarar la superioridad del hombre sobre los demás vivientes que pueblan la Tierra. Algunos filósofos, sin embargo, al notar las muy semejantes industrias, habilidades é instintos de varios animales con los que son propios del hombre, han querido deducir que la bestia siente, piensa y quiere, raciocina y sueña como el hombre, aunque en grado inferior por la mayor imperfección de su organismo; pero cualesquiera que sean estas semejanzas, es lo cierto que los brutos son incapaces de elevarse á las grandes ideas generales, distinguiendo lo infinito y absoluto de lo limitado y relativo, lo eterno de lo perecedero, la sustancia del accidente, la causa del efecto; no pueden abarcar la inmensidad del espacio, concibiendo la armonía del universo, ni la inmensidad del tiempo, penetrando en lo pasado con el recuerdo, ni en los arcanos de lo porvenir en alas de la fé y de la esperanza. En suma: son las bestias incapaces de libertad y de progreso; y por lo tanto jamás serán nuestras rivales en las ciencias ni en las artes creadas por el hombre con el poder de sus dotes preeminentes. Esta gran de-

semejanza entre el hombre y los otros animales, la explica el lenguaje vulgar de los pueblos, distinguiendo el animal *racional* del *irracional*. La sabia Grecia significó esta excelencia de la humanidad con la palabra LÓGOS, que á la vez quiere decir *la razon y la palabra*, como que ésta es encarnacion de aquella, como que entre la palabra y el pensamiento existe una relacion tan íntima cual la que existe entre el alma y el cuerpo de los seres animados.

II.

Si pues la palabra es encarnacion del alma, fácilmente puede comprenderse la importancia de este gran medio de expresion de nuestras ideas, afectos y sentimientos: importancia que se hizo superior con la invencion de la escritura, y que llegó á su colmo con el maravilloso arte de la imprenta. La palabra hablada primero, escrita ó impresa despues, salva los tiempos y las distancias, es una palanca poderosa que conmueve el mundo, y, cuando ménos ambiciosa, procura la cultura humana, proporcionando una instruccion provechosa, ó recrea dulcemente el ánimo de los pueblos, contribuyendo con las demás bellas artes á la suavidad y blandura de las costumbres.

No es la palabra el único medio de que el hombre se vale para expresar las concepciones de su espíritu: pues las manifestaciones asimismo cuando pinta ó esculpe, gesticula ó baila, grita ó canta. Los signos, pues, de que nos valemos para revelar nuestras concepciones son: la línea, el color, el gesto, la accion, el grito, el canto, *la palabra*. Pero la palabra es el medio más eficaz y poderoso: y, por lo tanto, no puede concebirse objeto más digno de nuestro anhelo que el hacernos por medio de ella superiores á nuestros semejantes, como éstos por igual motivo lo son á los demás seres de la creacion. El Arte pues, de escribir y hablar con belleza y elegancia, deben poseerle todos los hombres, no sólo para los altos fines de la sociedad, sino para los usos mas comunes de la vida. (1)

(1) Al llegar á este punto, y ántes de empezarse el estudio de la asignatura, explicando su concepto y el lugar que ocupa en el Estudio completo de la Literatura, deben hacerse por el profesor algunas ligerísimas explicaciones de Esthética hasta dar al alumno una idea cabal de la palabra artística, de la palabra como medio de expresion de la belleza.

Estas diversas manifestaciones de la esencia de la literatura constituyen los distintos *géneros literarios*: géneros que vamos á clasificar, expresando la denominacion técnica histórica de cada uno.

IV.

Obras ó composiciones literarias son las manifestaciones artísticas del ingénio humano, representadas por medio del lenguaje hablado ó escrito.

V.

Estas diversas manifestaciones de la esencia de la literatura constituyen los distintos *géneros literarios*: géneros que vamos á clasificar, expresando la denominacion técnica histórica de cada uno.

Cuando el fin directo de la obra literaria está en su propia realizacion, cuando esencialmente se propone expresar lo *bello*, ó, como se ha dicho hasta aquí, deleitar (delectare, juvare) entonces recibe la obra literaria la denominacion de *poesía*, *poema*, *composicion poética*;—si el fin de la obra está fuera de sí, si el escritor se propone ante todo ser *útil* á los hombres (prodesse, idonea dicere vita), entonces tendremos la obra esencialmente *útil* que se distingue con los nombres de *didáctica ó científica*, porque se destina á la enseñanza de la verdad;—si, por último, se trata de aquellas obras en las que están equilibrados ambos fines, pues el autor propone verdades *útiles* y mueve á su realizacion presentando la verdad en formas *bellas* y conmovedoras, entonces la obra literaria recibe el nombre de *discurso oratorio*. En el orden gradual esthético son, pues, los tres principales géneros literarios: la Poesía, la Oratoria y la Didáctica.

Pero como la Literatura sigue la marcha de todas las manifestaciones del espíritu humano, no pasa bruscamente del estilo bello, al bello útil, ni de éste al puramente útil sino por medio de ciertas manifestaciones secundarias que denominaremos *géneros de transicion ó intermedios*, en los cuales predomina la

belleza sobre la utilidad ó ésta sobre aquella. El género intermedio entre la literatura bella y la bello-útil es *la novela*: el autor de esta composicion educa á su pueblo por medio de relatos y ficciones, observaciones propias y extrañas; pero siendo todavia parte muy principal de esta clase de producciones literarias el atavío y las galas de la poesía. No así en el género de transicion que separa la literatura bello-útil de la puramente útil: éste género intermedio es *la historia*; pero ya el compositor histórico, ménos atento á los encantos poéticos de la forma, se paga más de ser útil á la humanidad con el relato fiel y severo de los hechos que ésta ha realizado en el tiempo y en el espacio, para que, conocidas las condiciones históricas de lo presente, puedan individuos y pueblos reflexionar sobre los medios convenientes de realizar su ideal en lo porvenir, en todas las esferas de su actividad. Por esto, el género histórico se confunde ya con el propiamente didáctico ó científico, y algunos preceptistas le comprenden en el mismo.

En resúmen: se pueden colocar los géneros literarios en el siguiente orden: 1.º La Poesía;—2.º La Novela;—3.º La Oratoria;—4.º La Historia;—5.º La Didáctica.

VI.

El estudio completo de la Literatura se divide en tres partes: la Literatura filosófica, la Literatura preceptiva y la Literatura histórico-crítica; ó de otro modo: la Ciencia de la Literatura,—el Arte literario (1) (Retórica y Poética),—y la Historia crítica de la Literatura. La primera estudia las leyes permanentes que presiden en la manifestacion literaria; la Literatura preceptiva (retórica y poética) fija y ordena las reglas de la produccion literaria;—y la Historia crítica de la Literatura tiene por objeto examinar y juzgar el mérito de las obras producidas en diferentes épocas y naciones.

VII.

Sabido ya el lugar que nuestra asignatura ocupa en el Es-

(1) Nosotros denominamos en este caso Arte literario á la Preceptiva literaria, refiriendo la palabra *arte* al hacer, á la produccion, como la palabra *ciencia* al conocimiento sistemático.

tudio general literario, y cuál es su objeto, procede preguntar: *el Arte de interesar al público* (lector ú oyente), de comunicarle y hacerle participe de nuestras ideas y sentimientos, *por medio de la palabra hablada ó escrita, es posible?* El problema que se propone nuestra asignatura tiene solucion? Ó en otros términos: ¿quién nos dá las ideas y su expresion, la naturaleza ó el arte? Esta cuestion es la misma que presentaba el ilustre Horacio á propósito de la Poesía: *Natura fieret laudabile carmen, an arte—quæsitum est....* etc. (1) Y entonces como hoy la única respuesta perentoria es la de Horacio, quien exige la colaboracion, digámoslo así, del arte y de la naturaleza... *ego nec studium sine divite vena,—nec rude quid possit video ingenium; alterius sic—altera poscit opem rem....* etc. (2) Claro está que las reglas son insuficientes sin el estudio profundo del corazon humano, sin una observacion atenta y continúa de la naturaleza, sin una reflexion madura sobre nuestra esencia, nuestro origen y nuestro destino, en una palabra: el Arte es inútil y no puede dar ingénio al que nació sin él; pero puede dirigir los vuelos de la imaginacion y evitar sus extravios.

Por último, no basta al que haya de aspirar al título de escritor el conocimiento árido de las reglas: la buena educacion literaria, como la de las demás bellas artes, se completa con el estudio continuo de los buenos modelos, y por medio de ejercicios (*fit fabricando faber*) hábilmente graduados y dirigidos: (*natura incipit, ars dirigit, usus perficit.* Vos.)

VIII.

Veamos ahora la *relacion que tiene nuestro estudio con otras ciencias y artes*. Como la razon debe presidir en todas las obras del entendimiento humano, todas indispensablemente deben estar sujetas á los principios de una buena lógica;—y por otro lado, como el lenguaje ha de ser expresion fiel del pensamiento, debemos valernos de las palabras, observando extrictamen-

(1) Disputase si forma á los poetas
La natura ó el arte....
(Epist. á los Pisones. V. 409.)

(2)mas ni alcanzo
Que sin vena feliz baste el estudio
Ni el natural ingénio sin cultivo;

Que tanto han menester entrambas prendas
De union amiga y fraternal amparo.
(Epist. á los Pis. 409.—11.)

te las reglas de la gramática;—por último, el arte literario nos enseña el modo de perfeccionar la expresion y de transmitir los pensamientos, las imágenes y los afectos con la misma fuerza y energía con que percibimos, concebimos y sentimos. Por consiguiente, las reglas de la Literatura Preceptiva son aplicables como las de la Gramática y las de la Lógica á toda clase de producciones literarias: la lógica regula el pensamiento; la gramática la expresion; y el arte literario la expresion artística del pensamiento. Además tiene relacion nuestro estudio con la Filosofía del Arte, con la Filosofía de la Belleza ó Esthética y con la Filosofía de la Literatura que le sirve de fundamento: y en general con las demás ciencias, por ser el arte literario medio de expresion de todas ellas.

IX.

Y viniendo al Plan que nos hemos de trazar en nuestra enseñanza, podemos dividir el Curso en dos partes ó secciones: en la primera se tratará de la Retórica ó Composicion literaria, en general, es decir: se considerará el Arte de la composicion literaria *en su unidad*;—en la segunda seccion nos ocuparemos de la Composicion literaria, en particular, es decir, con relacion á cada uno de los géneros literarios, ó lo que es lo mismo: se considerará el Arte en su interior *variedad* y contenido (1).



(1) Como ha podido ya comprenderse, nosotros no vamos á considerar la Poética ó Arte poética como una segunda parte de nuestra asignatura, sino como uno de los tratados de la Segunda seccion: Preceptiva referente á la Literatura esencialmente bella ó Poesia. Sobre la falta de razon filosófica para dividir la asignatura en Retórica—y Poética, pueden verse los luminosos artículos dados á luz por nuestro ilustrado compañero D. Gumersindo Laverde Ruiz en *La Enseñanza*, Revista de Instruccion, que se publicó en Madrid bajo la direccion de mi queridísimo y distinguido amigo D. Juan Uña.

SECCION 1.^a

DE LA RETÓRICA Ó DE LA COMPOSICION

ORAL Y LITERARIA, EN GENERAL.



Bene dicendi Scientia.

Quintil.

I.

CONCEPTO DE LA RETÓRICA Y SU DIVISION.

a.

QUÉ SE ENTIENDE Y HA ENTENDIDO POR RETÓRICA.

La Retórica (del griego *rheō*, *eloquor*, yo digo) se ha definido: el Arte de bien decir, ó sea: una colección de preceptos que conducen á emplear la palabra (hablada ó escrita) de la manera más bella y conveniente á un fin propuesto.

No se ha comprendido ni dado igual extension en todos tiempos al Arte retórico. Ya hemos visto que para los griegos, que dieron nombre á este ramo de la educacion literaria, *la Retórica* era simplemente un *Arte de hablar*; pero la significacion de esta palabra, como la de otras muchas, se ha modificado y ampliado al pasar de la antigüedad á las demás edades históricas.

Hasta poco despues de la guerra del Peloponeso la Grecia casi no empleó otro medio que el de la palabra para expresar y difundir las concepciones de la inteligencia. La escena, la tribuna y el foro eran lo que son aún: lugares donde el orador y el poeta comunicaban verbalmente sus ideas y sus impresiones á los conciudadanos allí reunidos. Pero el uso de la palabra hablada como manifestacion del pensamiento literario no se limitaba á esto: la poesía épica, la elegia, la oda, la historia misma, se cantaban y recitaban en calles y plazas, en los juegos de Olimpia y de Nemea. Hasta la filosofia presentaba

sus doctrinas bajo la forma dramática del diálogo: el lugar de la escena era un pórtico, un paseo, un jardín, la prision de Sócrates ó el promontorio Sunium. Los primeros retóricos griegos pudieron, pues, sin faltar á la etimología, encerrar en el *arte de hablar* todas las reglas del *arte de escribir* (literario). Más tarde la filosofía, la poesía y la historia se retiraron del dominio de la literatura oral; pero continuaron, sin embargo, los retóricos dando preceptos sobre todos los géneros, comprobándolos con ejemplos de prosistas y de poetas.

Los romanos, más prácticos y positivos, despreciaron cuanto en la llamada Retórica por los griegos, consideraron como inútil, vano juego de imaginación; y solamente se ocuparon de aquella parte de la Retórica á la que las instituciones democráticas daban una importancia real en la vida activa y pública, considerando como código único y universal del estilo, y por consiguiente como exclusivo objeto de la Retórica, los preceptos de la Elocución. La Retórica para Ciceron y Quintiliano y para todos los retóricos romanos quedó principalmente reducida al Arte oratorio. Con este mismo carácter volvió á aparecer su estudio en la época del Renacimiento y ha continuado casi hasta nuestra época.

En la actualidad, la importancia creciente de la Literatura en todos sus géneros y de su estudio mediante principios científicos, ha hecho necesaria la universalidad de los preceptos aplicables á todos los géneros, como en tiempo de la Grecia. Por lo que la Retórica ó Arte general literario no limita yá su campo á la preceptiva sobre la elocución; sino que la hace extensiva á toda composición oral ó literaria.

b.

PARTES EN QUE SUELE DIVIDIRSE SU ESTUDIO.

Formado ya el concepto de lo que és y de lo que ha sido el Arte retórico, pasemos á determinar las partes en que suele dividirse su estudio. Desde la antigüedad se vienen distinguiendo en él tres principales partes: Invención, Disposición y Elocución. Un distinguido retórico moderno dá á esta

división clásica de la Retórica un fundamento filosófico (1). El ser racional, dice, está dotado de tres grandes potencias: la inteligencia, la sensibilidad y la voluntad, cuya reunión forma la identidad misteriosa que se llama alma. Estas tres facultades anímicas, cuyo concurso es indispensable para que el hombre comunique eficazmente con el hombre, son perfectibles por la educación; pero la primera de ellas es la que más felizmente puede desenvolverse por medio de la Ciencia y el Arte. Á su vez la facultad de pensar se ejercita por medio de las operaciones psicológicas que se distinguen con los nombres de Memoria, Juicio ó Imaginación, cada una de las cuales se reserva un papel especial en el ejercicio del pensamiento: la misión principal de la Memoria se reduce á ser la depositaria de las ideas, y de este depósito saca sus primeros recursos el escritor;—el Juicio compara las ideas adquiridas, las escoje y coordina;—la Imaginación las manifiesta, embellece y vivifica. De aquí la división de la Retórica en tres partes, eternamente las mismas desde Aristóteles hasta nuestros días, como que está fundada en la esencia subjetiva y objetiva de la Inteligencia. Estas tres partes de la Retórica correlativas á las tres funciones psicológicas principales, son: la Invención, la Disposición y la Elocución.

Los preceptos de la *Invención* vienen en ayuda de *la memoria* para hallar *el fondo* de los escritos, las ideas;—los de *la Disposición* auxilian *el juicio* para establecer *el orden* en las mismas;—y los de *la Elocución* ayudan *á la imaginación* para dar á las ideas conveniente y bella *forma*.

Los antiguos retóricos añadían otra parte, *la Pronunciación*, en la cual se daban reglas relativas á la declamación y la mímica, de tanta importancia y trascendencia en la oratoria, como lo son también en la representación escénica y en el recitado ó lectura de otras composiciones literarias, sobre todo de las poéticas. En la actualidad son la Declamación, y la Mímica, artes sobre las cuales se hace estudio especial; sin embargo, al tratar de la Oratoria daremos algunas reglas respectivas á la

(1) El ilustre profesor de Bruselas, Mr. Baron, á quien seguimos con frecuencia en la Parte general de nuestra Preceptiva literaria: De la Rhétorique ou de la Composition oral et littéraire. Bruxelles. 1833: obra honrada con el premio quinquenal de literatura francesa y adoptada como libro clásico por el Consejo de perfeccionamiento de enseñanza media ó secundaria.

Pronunciacion, porque esta clase de composiciones son las que más generalmente se dedican á ser pronunciadas ó leídas por los mismos autores.

INVENCION.

OBJETO DE ESTA PARTE DE LA RETÓRICA Y CAPÍTULOS QUE ABRAZA.

La Invencion retórica, definida por Ciceron «*excogitatio rerum verarum aut verosimilium*», es en efecto el tratado del Arte general literario donde se formulan al escritor los procedimientos que pueden facilitar la adquisicion de sus ideas.

Tres capítulos abraza el estudio de la Invencion retórica: 1.º Consideraciones sobre los procedimientos que pueden desarrollar á las facultades inventivas del escritor;—2.º Reglas relativas á la eleccion de asunto;—3.º Preceptos respectivos al desenvolvimiento del mismo.

a.

PROCEDIMIENTOS QUE PUEDEN AYUDAR AL ESCRITOR EN EL DESARROLLO DE SUS NATURALES FACULTADES INVENTIVAS.

Dicho se está, que ántes de comenzar el estudio de la Literatura preceptiva, son de toda conveniencia otros estudios preliminares en los que, sin grandes esfuerzos, se ejerciten prévia y simultáneamente todas las facultades intelectuales. Creemos muy adecuado para este objeto (aunque nó el medio único) el conjunto de estudios consagrado en la Historia literaria con el nombre de Humanidades, entre los cuales se cuenta el de la lengua nacional y el estudio de las lenguas clásicas, de tanta importancia y utilidad para el que ha de aspirar al noble título de escritor. Empero estos estudios preparatorios del retórico, por legítima que sea su importancia, no son los que exclusivamente debe emplear para favorecer el desarrollo de las

facultades inventivas con que le haya dotado la naturaleza. Muchos y diversos son los elementos que en el actual estado de la sociedad se necesitan para formar un pensador sério y un escritor aceptable. Los medios que el Arte aconseja, son:

a.) En primer lugar, una *observacion* atenta, asidua y, en cuanto sea posible, inteligente de sí propio, de los hombres y de las cosas.

b.) Además de la observacion, debe procurarse el que aspire á hacer uso de la palabra literaria la *cultura general humana* y *la especial* de su arte. Cada nueva ciencia, cada nuevo conocimiento que el hombre adquiere es una luz pura é intensa que no solamente le ilumina y esclarece sobre un punto, sino que iluminada el alma sobre un punto, suele percibir mejor todos los demas. «Las nueve Musas, ha dicho un célebre filósofo, se dan las manos cuando descenden á la Tierra y su coro armonioso no tarda en penetrar todo entero en el asilo abierto á cualquiera de estas celestiales hermanas.»

c.) Luego que el escritor haya enriquecido su espíritu con abundante copia de ciencia general y de conocimientos relativos á su arte, debe ejercitarse con perseverancia *en meditar* sobre las ideas adquiridas. La meditacion, dice Buffon, fecunda el espíritu humano. Despues de este trabajo íntimo, misterioso y potente que fecunda nuestra alma, ésta se siente *inspirada*: es decir, que la inspiracion señala el momento preciso de la madurez del pensamiento. Por esto se ha comparado el golpe súbito de la inspiracion al del hacha que hace salir de la frente de Júpiter la adulta, hermosa Minerva armada de todas armas: precioso mito en el que simbolizó la antigüedad el alumbramiento de las ideas (*de Minerva ó la Sabiduría*) concebidas, nutridas y preparadas *por la meditacion*.

d.) Por último, debemos recomendar, que estos importantes trabajos de estudio y meditacion se hagan principalmente sobre obras bien pensadas y escritas, teniendo muy presente este precepto: *non multa legenda, sed multum*.

Más tarde vienen en ayuda de las facultades inventivas la experiencia personal del mundo y la participacion en la vida social y civil. En resúmen, nosotros con Schlegel quisiéramos ver reunidas en el literato la erudicion del sábio, el entusiasmo sério del artista solitario, y esa delicadeza y finura de espíritu

que sólo pueden adquirirse en el contacto de la vida social. Con esta preparacion, el literato puede ya tratar un asunto.

c.

ELECCION DE ASUNTO.

Ó las circunstancias imponen al escritor el asunto,—como generalmente acontece en el foro, en la tribuna, ó en las academias,—ó le saca de su propio fondo. En el primer caso, las circunstancias apremian al escritor ó al orador y no le queda más recurso sino tratar el tema ó asunto dignamente. Pero nó sucede así cuando el literato está en entera libertad para elegir la materia de su obra: en este caso la crítica tiene indisputable derecho de pedir cuentas al escritor sobre el empleo que dá á su talento, sobre el uso que hace de las fuerzas de su génio. Algunos preceptistas sin embargo niegan á la Crítica este derecho de interrogar al artista sobre su fantasía, afirmando que no hay asuntos buenos ni malos; sino malos ó buenos escritores. Pero ¿cómo ha de ser vedado á la Crítica juzgar sobre las condiciones del asunto elegido por el escritor?: el génio tiene el privilegio divino de elevar y depurar nuestras almas, de hacernos amar la virtud, la gloria, la pátria, la libertad y cuanto hay de más puro y grande entre los hombres, y no puede dispensarse á un espíritu superior que esterilice sus dotes en asuntos insignificantes, ó que se prostituya en asuntos indecorosos. La posteridad no hubiera perdonado jamás al inmortal autor de la Iliada, (1) suponiendo que lo sea tambien de la Batrachomomachia (2), si antes de pronunciarse por un asunto ú otro, hubiera preferido el segundo con exclusion del primero. El elogio sobre la locura ó sobre la pereza, la diatriba contra el gusto y tantos otros asuntos fútiles (nugæ) como se han solido manejar en las épocas de decadencia de todas las literaturas ¿cómo nos han de interesar tanto como el esquisito elogio de Caton, por Ciceron, ó el elegante discurso sobre las armas y las letras de nuestro inmortal Cervantes? Ciertamente

(1) Sublime poema de Homera.
(2) Parodia de la Iliada.

que nó se deben cortar las álas al génio, que se debe dejar ancho espacio á los vuelos de la fantasía,

Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim;

pero añadimos tambien con el ilustre Horacio:

*Sed non ut placidis cocant immitia, non ut
Serpentes avibus gementur tigribus agni. (1)*

Veamos, por lo tanto, qué condiciones pide el Arte en la eleccion de asunto:

a.) En primer lugar, el asunto ha de ser *moral*; ó por lo ménos nada ha de contener contrario á la moral. El hombre digno de ser escuchado, ha dicho Fenelon, es aquel que no se sirve de la palabra sino para el pensamiento, ni del pensamiento más que para la verdad y la virtud. Han pretendido algunos exajerados partidarios de la escuela romántica, que el crimen es un elemento indispensable en el drama y en las obras de ficcion; error! todas las exajeraciones birónicas y satánicas del romanticismo no pueden ofrecer nunca el encanto que proporcionan á los lectores ú oyentes las nobles prendas de la virtud puestas en accion.

b.) En segundo lugar, el asunto ha de ser *interesante*, es decir: que deleite, que instruya ó que conmueva, ó lo que es lo mismo, que hable á la imaginacion, á la inteligencia ó al corazon; y si es posible que reuna dos de estas cualidades ó todas ellas. Pero nó debe confundirse el interés que despiertan las grandes obras del ingénio, y que puede avalorarse por la grata satisfaccion con que las saboreamos una y otra vez, con el puramente aparente que otras escitan. Leemos y releemos las páginas del Quijote ó asistimos con igual ilusion una y otra vez á la representacion de las grandes obras dramáticas de Calderon ó de Lope de Vega, y en cambio esas novelas ó fábulas extravagantes que mueven la curiosidad del vulgo, y que

(1) ¿Mas no fué siempre
(Se dirá acaso) á vates y pintores
La más amplia licencia concedida?
Lo sé muy bien; y yo á mi vez la otorgo,
Y tambien á mi turno la demando;
Mas no tan extremada que consienta
Hermanar con lo fero lo apacible,
Aves y sierpes, tigres y corderos.

(Hor. Epist. ad Pisones—V. 9-13., trad. de M. de la Rosa.)

se leen con ardor verdaderamente febril, por lo monstruoso de sus argumentos, arrójanse con hastío de las manos una vez terminada su lectura.

c.) Es preciso además que el asunto sea *fecundo*. En efecto, ¿qué fruto se puede sacar de un suelo árido?: se perdería en él el capital, el tiempo y los sudores. El que puede ser asunto bastante para un drama es infecundo para dar argumento á una novela; y á veces un pensamiento desenvuelto en las modestas proporciones de un artículo de periódico se presta y merece ser tratado en una obra voluminosa.

d.) Finalmente, que el asunto esté en relacion con el talento del escritor. Todo el mundo conoce la máxima de Horacio: *Sumite materiam vestris, qui scribitis, equam—viribus* (1)... precepto que la antigüedad nos dejó en el mito de las álas de Icaro, ofrecido sobre todo á la juventud impaciente y poco reflexiva.

Estas son las condiciones principales que la Preceptiva impone al escritor en la eleccion de asunto. El distinguido retórico Mr. Wey consagra numerosas páginas á este particular y establece el axioma que puede considerarse como fundamental en Retórica: «el esplendor del estilo está en relacion con la buena eleccion de asunto», es decir, que hay materiales rebeldes á la buena forma, que hay asuntos incompatibles con el poder y la gracia de la buena elocucion; así sucede con aquellos que no están bien caracterizados; con los que implican confusion de géneros; con los que descansan sobre un dato falso ó pueril ó con los que no ofrecen un interés bastante general.

d.

DESENVOLVIMIENTO DEL ASUNTO.—LOS TÓPICOS.

Una vez elegido el asunto (ó impuesto por las circunstancias), es decir, una vez que el escritor ó el orador poseen la idea

(1) Elegid ¡oh escritores! un asunto
Igual á vuestras fuerzas.....

(Hor. Epist. ad. Pis. V. 38 y 39. trad. ante dicha.

matriz, el gérmen de la composicion, hay que proceder en seguida á su desenvolvimiento. Claro está que la observacion, conocimientos y meditacion, preliminares indicados para la invencion del asunto, sirven del propio modo para facilitar sus maneras de desarrollo. Pero el Arte añade todavía otros preceptos que constituyen lo que los antiguos llamaban *Tópicos*, es decir, *Lugares*, ó *Lugares comunes*.

Cuando simplemente se trata de la exposicion de un hecho, de trazar un ligero cuadro, de abandonarse á un sentimiento, y aun en algunas discusiones políticas ó forenses, en todos estos casos los desenvolvimientos se prestan con la idea primera, marchan de frente y el único trabajo del escritor ó del orador está reducido á la disposicion y delicada expresion del pensamiento. Pero cuando el asunto es vasto y complicado, cuando ofrece un conjunto difícil de abarcar á primera vista, ó cuando hay precision de recorrerle en todos sus detalles, de presentarle bajo todas sus fases, entonces tal vez no es inútil acudir al método propuesto por ingénios de primera nota desde Aristóteles á Raimundo Lulio. Pero debemos advertir que nosotros no consideramos la Tópica á la manera de los antiguos (*ars inveniendorum argumentorum*) como la fuente de donde se sacan argumentos para convencer; sino como el *método de relacionar una idea con todo cuanto á ella se refiere*, y desenvolverla en su interior variedad y contenido.

La teoría de los Tópicos ó Lugares comunes abraza tres puntos principales:

1.º—*Estudios generales que preparan para los especiales y propios de cada asunto*. Así como hemos dicho que la observacion, la erudicion y la meditacion preparan para la composicion en general, con más razon debe exigirse al escritor la *erudicion especial y propia del asunto de que se vá á ocupar*: el abogado la encuentra en el estudio de los códigos, de sus precedentes y comentarios; el orador político en los fastos de los parlamentos y en las arengas de los grandes tribunos; el orador religioso en las sagradas letras; el filósofo, el historiador, el poeta, el novelista.... en todas partes.

2.º—*Lugares externos*: comprenden cuanto, *aunque fuera del asunto*, puede relacionarse con él. En este caso se encuentran *los ejemplos tomados de la historia ó de las tradiciones*. Si

queremos ablandar el ánimo de los jueces ¿cómo no ha de ser pertinente recordarles que Athenas, aquella ciudad tan sabia y tan prudente, miraba la piedad no sólo como un sublime sentimiento del alma, sino como una divinidad?—En este género de tópicos se comprenden también *los dichos y máximas de las autoridades en la materia*. Pero hay que entender por autoridad, como Quintiliano, la opinión de una nación, de los pensadores eminentes, de los grandes ciudadanos, de los insignes poetas y hasta las máximas y proverbios de la ciencia popular. Este recurso literario es de suma importancia y muchas veces de una cita oportuna ha dependido el triunfo de una causa; no obstante, debemos aconsejar una prudente parsimonia en el empleo de las autoridades, pues el abuso de las citas es uno de los defectos que más pésimos han hecho los engendros literarios de ciertos periodos de decadencia.

3.º—*Lugares internos aplicables al interior contenido del asunto* y que se desprenden de su examen. Fúndanse estos Tópicos en el principio de que todas las ideas tienen caracteres comunes que, presentes á la memoria, y aplicados con oportunidad, contribuyen á su desenvolvimiento racional. Por ejemplo: todas tienen un sentido, luego podemos *definirlas*;—tienen todas una expresión, luego pueden discutirse *los signos* con que se expresan; casi todas contienen en sí mismas otras varias, luego podemos *analizarlas*, etc. Pues bien, el conjunto de todos estos caracteres constituye lo que nosotros llamaremos con Ciceron «Lugares internos.» Estos Tópicos se subdividen en dos clases:

a.) *Lugares internos aplicables á todos los asuntos y lo mismo al conjunto que á las partes*. Estos son los siguientes: *la definición* ó examen de la naturaleza de la idea, de que la palabra es signo;—*la etimología* ó examen del signo que la representa;—y *el análisis* (enumeración de partes) ó examen de los elementos que la componen.

Si la definición es puramente didáctica ó científica, basta con que tenga todas las condiciones que pide la lógica en una buena definición; pero en la definición retórica no sólo se exige que se presente la idea en su completa realidad, sino con los rasgos más culminantes y favorables al propósito del escritor. Flechier intenta probar el mérito de un general por las dificultades del mando: con este intento define lo que es un ejército del si-

guiente modo:—«Qué es un ejército?—Un cuerpo animado por una infinidad de pasiones diferentes que un hombre hábil tiene que poner en movimiento para la defensa de la Pátria; un tropel sin conciencia que sigue ciegamente las órdenes de un jefe, cuyas intenciones ignora; una multitud en su mayor parte de desgraciados mercenarios que sin amor á su propia gloria trabajan por la de los reyes y los conquistadores; un conjunto confuso de libertinos que es preciso sujetar á la obediencia; de espíritus cobardes que es menester alentar para el combate; de arrojados y temerarios que hay necesidad de enfrenar; de impacientes que es indispensable acostumbrar á la obediencia, etc...» Las partes de esta definición son otras tantas premisas de esta conclusión: luego el mando de un ejército es difícil y grande por lo tanto el mérito de un general.

No es tan importante la *etimología* como la definición; y sin embargo, en alguna ocasión se puede sacar de ella algun partido para el desenvolvimiento de una idea. Un fautor de la forma de gobierno republicana podría decir: La República! (*res publica*)..... *la cosa pública*, el bien de todos, el interés común, etc.

En punto al *análisis* (enumeración de partes) Quintiliano hace notar sus ventajas de una manera elocuente. Sin duda, dice, el que se limita á expresar «que una plaza ha sido saqueada», abraza en una sola frase todos los horrores de tamaña suerte; empero esta manera de manifestarlo no es conmovedora y ostenta todo el aire de una simple noticia. Mas desenvolvid todo cuanto en esa frase se contiene y vereis «las llamas devorando las casas y los templos, oireis el estrépito de los muros que se derrumban; el grito atronador exhalado por un sin número de seres desesperados;—por un lado débiles mujeres é inocentes niños que huyen despavoridos; ancianos decrepitos por otro que maldicen la suerte que ha prolongado hasta entonces su existencia;—la furiosa, desenfrenada soldadesca, ávida de botín, y cruel con los vencidos... etc...»

b.)—*Lugares internos aplicables solamente á ciertos asuntos y más bien á las partes que al conjunto*. Estos son: el género y la especie;—los antecedentes y los consiguientes;—la causa, y el efecto;—las circunstancias ó accesorios;—los semejantes y contrarios. En el ejemplo á que aplicamos el uso de la eti-

mología podemos tambien hacer uso de estos tópicos. En efecto: «la República,» expresa una idea que está comprendida en las más *genéricas* de gobierno, estado, sociedad: pues el desenvolvimiento de estos conceptos (*géneros*) ayudaría considerablemente á tratar aquel punto. Despues vendrán las diversas *especies* de repúblicas: aristocrática, democrática, oligárquica, federativa, una é indivisible; república de Atenas, de Esparta, de Roma, de Venecia, de Suiza, de los Estados unidos; república de la antigüedad con los esclavos, de la edad media con el feudalismo, del 93 con el terror, etc. Luego se nos ofrecen los resortes de *las causas y los efectos, —los antecedentes y consiguientes, los accesorios ó circunstancias:—* ¿Cómo una República puede nacer y subsistir ó degenerar y perecer?—Cuáles son, cuáles pueden ser los resultados de las diversas fases de su existencia?—Por último, puede ponerse en relieve su importancia ó su impotencia por medio de *las semejanzas, diferencias, comparaciones y contrarios:—* «La República, dirán sus partidarios, *no* es el despotismo caprichoso de uno sólo, *ni* la tiranía más caprichosa aún de las ciegas muchedumbres... etc. Ella obedece á la Ley invisible y poderosa *como* la nave al vapor que lleva oculto en sus costados, *como* el Universo al Poder invisible y supremo que le dirige en su marcha, *como*.... etc. Los adversarios de esta forma de gobierno de seguro tocarán análogos resortes en sus escritos ó en sus arengas, patrocinando la causa contraria.

Hé aquí, cómo con la ayuda de los Tópicos, un asunto cualquiera, aunque á primera vista parezca árido y limitado, se puede engrandecer, fecundar y desarrollar considerablemente.

Mucho se ha objetado contra la conveniencia de este procedimiento literario, impugnándole unos como ciencia perjudicial que mata la espontaneidad del juicio, haciéndole infecundo; otros combatiéndole como estudio pueril é insignificante, ocasionado á crear una facundia insoportable y á discurrir superficialmente sobre todos los asuntos. Nosotros reconocemos que el método de invencion más recomendable es el exámen profundo de la materia que se ha de tratar, y por esto hemos preceptuado la observacion, la ciencia y la meditacion asídua como condiciones *sine qua non* y previas para el ejercicio de la literatura. Pero é s necesario no olvidar que, por más que ante

todo aconsejemos y exijamos en el escritor la buena fé, la ciencia y la virtud, el objeto de la Retórica no es enseñar la Ciencia, ni inspirar estos ó los otros sentimientos; sino que se reduce á enseñar el método de comunicar á los demás los que ya se tienen. Los Tópicos, pues, como las demás reglas de este Arte, se han observado por los escritores más independientes y distinguidos. Ciertamente que ninguno dice ántes de componer: voy á desenvolver el asunto ayudándome primero, de las semejanzas, luego de los contrarios, despues del género, en seguida de la especie, etc.; sino que el escritor, familiarizado con estos recursos del Arte, se vale de ellos como obedece, cuando escribe, las leyes de la gramática, de la lógica y de la poética habitualmente, y sin proponérselo prévia y sobrepenosamente. En este sentido afirmamos, sin que por esto pretendamos exajerar su importancia, que el Arte tópica no é s inútil y abre una vasta carrera al espíritu del escritor.

e.

SOBRE LAS COSTUMBRES Y LAS PASIONES.

Es estudio considerablemente fecundo para la Invencion el de las *costumbres y las pasiones* (1). En efecto, dos asuntos inmensos por su extension, é inagotables por su variedad, se ofrecen casi continuamente á la observacion y meditacion de los escritores. Estos asuntos son: el Hombre y la Naturaleza. El uno y la otra ofrecen por un lado fenómenos regulares y constantes, considerados bajo ciertos aspectos, caracteres permanentes que constituyen lo que nosotros llamaremos sus *costum-*

(1) Dado nuestro concepto de la Retórica, tampoco hemos de entender lo que los antiguos retóricos por costumbres y pasiones. Entendian por costumbres los medios de que podia valerse el orador para conciliarse el favor, las simpatias, el afecto de su auditorio: y por pasiones los resortes que podia tocar para excitar en el ánimo de sus oyentes un movimiento vivo é irresistible de atraccion ó de repulsion hácia un objeto. Ya lo hemos dicho: la retórica para los antiguos era el arte de persuadir al auditorio ó á los jueces: la invencion retórica comenzaba para ellos por un tratado de *dialéctica*; á falta de *argumentos*, ó para hacerlos mas robustos y enérgicos, debía el orador captarse la benevolencia por sus *costumbres* reales ú oratorias; y si todo ello no bastaba; era preciso excitar *las pasiones*. La marcha era conforme á la naturaleza y á la razon, dado el intento exclusivo de formar oradores. Pero la universalidad que nosotros damos al Arte retórico no nos permite considerar de este modo las costumbres y pasiones.

bres; y por otro lado ofrecen multitud de caracteres inconstantes y variables, anomalías, colisiones ó irregularidades que podrémos llamar sus *pasiones*.

a.) Para conocer y reproducir *la Naturaleza*, el escritor debe estudiarla bajo este doble aspecto *ético y pathético*, si vale decirlo así: ora observando los caracteres esenciales que ofrece de unidad, variedad y armonía el hermoso panorama que constantemente presenta la naturaleza á nuestros ojos: ora fijándose en los fenómenos, al parecer irregulares, que surgen por intervalos y que provocan nuestra admiración ó nuestro espanto: el pintoresco oasis en medio del árido desierto, el ardiente volcan, la avalancha formidable, la tempestad que levanta embravecida las olas del Océano.

b.) El estudio de *las costumbres y pasiones humanas* es todavía de más importancia. Para conocer bien *las costumbres humanas* debe el escritor, ante todo, estudiarse á sí mismo;—y despues, estudiar á los demas en las diversas circunstancias que le hacen sufrir los elementos siguientes:

En primer lugar: *la edad y el sexo*. Aristóteles, Horacio, Scalligero, Vida, Boileau, Martínez de la Rosa, todos los poéticos y los retóricos han presentado una imagen más ó ménos fiel de las modificaciones que imprime la edad en el carácter y costumbres de los individuos. Veamos como Horacio nos pinta los varios cuadros que ofrecen las estaciones de la vida:

Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus, et annis.
Reddere qui voces jam scit puer, et pede certo
Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
Colligit, ac ponit temerè, et mutatur in horas.
Imberbis juvenis, tandem custode remoto,
Gaudet equis, canibusque, et aprici gramine campi:
Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
Utilium tardus provisor, prodigus æris,
Sublimis, cupidusque, et amata relinquere pernix.
Conversis studiis, ætas, animusque virilis
Quærit opes, et amicitias; inservit honori;
Commisisse cavet quod mox mutare laboret.
Multa senem circumveniunt incommoda; vel quòd
Quærit, et inventis miser abstinet, ac timet uti;
Vel quod res omnes timidè, gelidèque ministrat;
Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri,

Difficilis, querulus, laudator temporis acti,
Se puero, censor, castigatorque minorum (1).

(Epist. ad Pis. 156—174.)

Marmontel ha distinguido con admirable precision las diferencias morales entre *los dos sexos*: «Los caracteres típicos de *la mujer* nacen unos de su naturaleza, otros de su condicion social. Oríganse de la debilidad ó irritabilidad de su organismo: su percepcion delicada, su ternura de sentimiento, su movilidad en las ideas, su docilidad de imaginacion, los caprichos de su voluntad, su credulidad supersticiosa, sus temores fantásticos de niño; se derivan de su necesidad de cautivar al ser fuerte que la domina: la modestia, el candor, la sencilla y tímida inocencia, ó en su lugar, el disimulo, la complacencia, la coquetería y todos los refinamientos del arte de seducir; en fin, cuando tiranizada por el hombre, se halla «*su alma de sufrir cansada*», álzase altiva y airada con toda la audacia de la desesperacion.—*El hombre* al contrario: está caracterizado por un fondo de aspereza y aun á veces de ferocidad, vicio natural de la fuerza; más valor habitual, más igualdad, más constancia, más ingenuidad y franqueza en el hombre, por lo mismo que, reconociéndose más libre, le asaltan menos temores: es más altivo y dominador; pero ni el amor propio, ni las demás pasiones se apoderan del corazon del hombre con la fuerza que del de la mujer porque ménos cautivo y contrariado que ella, no siente el aguijon del miedo que nutre y agranda las pasiones.»

(1) La indole y gustos
De cada edad observa, y dá á los años
Y á su vário carácter lo que es propio,
El niño, que articula ya palabras,
Y con planta segura el suelo huella,
Juega con sus iguales; sin motivo
Se enfada y desenoja; y cada instante
Muda de parecer. De ayo al fin libre
El mozo imberbe huélgase en los campos;
Con caballos y perros se recrea:
Blando cual cera al mal, rechaza duro
La reprension más leve; de lo útil
Falto de prevision, pródigo, altivo,
Muéstrase tan ardiente en sus deseos
Como pronto á dejar lo que amó ansioso.
Carácter y aficiones muy distintas

Muestra *la edad viril*: riquezas busca,
Traba amistades. ambiciona honores,
Y evita hacer lo que despues le pese.
Acosan *al anciano* mil molestias:
Junta caudal con ansia, lo atesora,
Aprovecharlo teme, y lo preciso
Dá con helada y encogida mano;
Irresoluto, lento, codicioso
Del porvenir, en esperar tardío,
Regañon, intratable, impertinente,
Alabador del tiempo en que fué niño,
Censor y juez severo de los mozos.

(Trad. de M. de la Rosa)

En este pasaje imita á Aristóteles en el lib. II de su Retórica.

Distínguense asimismo los caracteres por la variedad de *temperamentos*: flemático y tardío el individuo de temperamento linfático; activo y animado el sanguíneo; caprichosos é irritables los temperamentos nerviosos y biliosos. Y una de las causas más determinantes del temperamento, y por consecuencia del carácter y costumbres, es *el clima*. «Trazadme la carta de un país, decía Mr. Cousin; determinadme su clima; habládme de sus aguas, de sus vientos, de su fauna, de su flora, de sus producciones naturales, y yo me encargo de deciros *á priori* cómo ha de ser el habitante de ese país nó accidentalmente, sino necesariamente, nó en una época, sino en todas.»

Por último, influyen considerablemente en el carácter y costumbres de individuos y pueblos la acción de la religión, las instituciones políticas y sociales, la educación, los trabajos y ocupaciones habituales, y en fin, la combinación de todos estos elementos con los objetos naturales y artificiales que los rodean: el cielo, el sol, las plantas, los edificios, los trajes, muebles, utensilios, lenguaje, todo lo cual constituye lo que se llama técnicamente *el color local*.

Así como el estudio de las costumbres considera al individuo en su estado normal, el estudio de *las pasiones* considera á la especie humana en los accidentes idénticos que la afectan, modificándose según las circunstancias individuales.

En las pasiones como en las costumbres debe estudiarse el escritor á sí propio ante todo; mas no por esto afirmamos que para que el orador ó el escritor puedan pintar ó inspirar una pasión sea preciso que ellos la tengan ó la hayan experimentado en sí mismos: ¿cómo habíamos de suponer que en un mismo espíritu cupieran los delirios exajerados de virtud del *Caballero manchego*, la solapada malicia y grosero egoísmo de su *Escudero* y los sentimientos tranquilos y generosos del *Caballero del verde gabán*! ¿pues el generoso Molière no nos ha dejado el magnífico retrato de la *avaricia* en *Harpagon*? y el *excéptico* Voltaire no ha descrito vivamente *el religioso* entusiasmo de Lusignan? Ni cómo ha de poder sostenerse que el escritor sienta en el mismo grado los afectos más contrarios, que sea á la vez filántropo y misántropo, Burrho y Neron?—Para que el escritor pueda comunicar ó expresar una pasión, no es condición *sine qua non* que él mismo la sienta, basta que la

comprenda, lo que es bien diferente. Su lema será el verso de Terencio:

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

Debe pues estudiar el corazón humano, no solamente en sí mismo, sino en los demás; en las asambleas políticas y religiosas; en la calle y en la plaza pública; en los paseos, en los teatros, en la sociedad íntima: y finalmente, en los escritores que hayan sabido tratar las pasiones con superior maestría.

Casi todos los asuntos permiten que se les fecunde por medio de la pasión; y apénas si pueden exceptuarse las más serias abstracciones de las ciencias físicas y filosóficas. Es preciso, sin embargo, saber preparar la pasión convenientemente y no abusar de ella, evitándola donde esté fuera de lugar.

DISPOSICION.

OBJETO DE ESTA PARTE DE LA RETÓRICA.

Los griegos, dice un eminente retórico moderno, no tenían más que una sola palabra, KÓSMOS, para significar el mundo y el orden: es decir, la creación y la organización: los retóricos no deberían quizá tener más que una sola para expresar la invención y la disposición. Sin la disposición que establece en las ideas el encadenamiento necesario, para que cada una ocupe su lugar y produzca su efecto, la invención no es nada: no es aun el mundo, sino el caos. Vemos, pues, que si en el orden cronológico, por decirlo así, es la Disposición la parte segunda de la Retórica, bajo el punto de vista de la importancia es tan principal y necesaria como la Invención.

La *Disposición*, definida por Ciceron «*ordo et distributio rerum que demonstrat quid quibus in locis sit collocandum*», (1) es, en efecto, la parte de nuestro Arte donde se preceptúa el modo de coordinar los pensamientos adquiridos por la Invención, reve-

(1) Orden y distribución de las cosas: en este tratado se demuestra el lugar en que cada una de las ideas deben ser colocadas.

lando su dependencia, su deducción, su generación sucesiva, descendiendo de un principio á sus últimas consecuencias; de tal manera y con tan delicada y natural gradación eslabonando las ideas, que el lector ó el auditorio, como dice Horacio, *sibi speret idem; sudet multum frustra que laboret ausus idem*: que se considere capaz de hacer otro tanto, al contemplar aquella mágica sencillez; pero que después de ensayos é inútiles esfuerzos se convenza de la estéril vanidad de sus pretensiones. Este tratado de la Disposición retórica reclama dos capítulos: uno, en el que se den preceptos pertinentes á la Obra considerada en conjunto;—otro, en el que se formulen algunas reglas respectivas al Principio, Medio y Fin de la Obra.

a.

PRECEPTOS RELATIVOS Á LA DISPOSICION DE LA OBRA,
EN SU CONJUNTO.

Cuando el escritor posee todas ó casi todas las ideas que deben entrar en su asunto, procede que se ocupe de su *disposición*, de ponerlas en orden. Para esto se debe formar un Plan (como el pintor traza un bosquejo) en que no entren sino los pensamientos y puntos de vista culminantes.

a.) En este plan es preciso que resalte ante todo una cualidad esencial: *la unidad*, precepto primero que escribe Horacio en su Arte poética:

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum (1)

Cualquiera que sea el asunto, desde el discurso ó poema de más altas pretensiones hasta la carta familiar, el Arte exige unidad, encadenamiento, gradación continua: que no aparezcan hacinadas y en caótica confusión las partes del escrito, ni los pensamientos del autor como *delirios de enfermo*: (*velut somnia ægri*).

La unidad puede ser de acción, puede ser de costumbres, de interés ó de estilo: todas ellas muy recomendadas y las tres primeras muy particularmente en la poesía épica, en el drama

(1) En suma: sea uno y sencillo el plan de cualquier obra.

y en la novela; pero la *unidad de fin*, de propósito, de designio, es la más importante: consiste en establecer en todo escrito un punto fijo, *un fin* hacia el que todo él se dirija. ¿Á qué se reduce todo el discurso de Cicerón en defensa de Milón?—Á esta proposición: *«la muerte de Clodio fué un acto lícito.»*

Una vez bien determinado el fin del argumento, el objeto del escrito, se distribuyen y agrupan las principales ideas: es decir, las que mejor demuestran y desenvuelven la proposición, que resume la obra, y se van colocando perfectamente *encadenadas* según su generación y dependencia (1).

b.) Pero el espíritu no se satisface con la unidad; sino que exige además *la variedad*. En efecto, los episodios y digresiones, los contrastes, gradaciones y transiciones colocados con oportunidad, y bien preparados, previenen la monotonía y sostienen la atención. ¿Qué encanto no ofrece el tierno relato de las desgracias de Orfeo y Euridice enlazado á la bella descripción de los trabajos de las abejas, en el poema de Virgilio! (2) ¿Y cuál digresión más bella que el elogio de las letras hecho por el orador romano en la defensa del poeta Archias? Pero téngase presente que no han de ser los episodios y digresiones frecuentes, ni sobrado largos, ni enteramente extraños al asunto; que los contrastes han de ser útiles y para evitar el exceso de uniformidad; hábiles las gradaciones, sobre todo cuando se encaminan á mover los afectos.

c.) En tercer lugar, es necesario que haya *armonía* en la composición: es decir, que tenga una extensión proporcionada: ni tan vasta que fatigue el espíritu, ni tan exígua que no le satisfaga; y que las diversas partes de la obra guarden una justa proporción entre sí y con el conjunto de la misma.

b.

PRECEPTOS MÁS IMPORTANTES SOBRE EL PRINCIPIO,—MEDIO
Y FIN DE LA OBRA LITERARIA.

Además de las observaciones que se aplican al conjunto de la

(1) Para comprender bien este artificio de la disposición, es muy conveniente la práctica de analizar y resumir diversos escritos. Demóstenes ha llevado tal vez al más alto grado el mérito del encadenamiento en las ideas.

(2) Geórgicas. IV.

Obra hay otras especiales para cada una de las diversas partes de la misma, esto és: para el principio,—medio y fin del escrito.

a.) *El principio* ó introduccion de una obra debe guardar conformidad con la naturaleza del escrito todo entero: en las obras didácticas ó narrativas basta en general con definir ó exponer claramente el asunto; en las demás obras literarias, es menester además inspirar á los lectores ú oyentes benevolencia, atencion, docilidad. Estas dos reglas encierran, en breves términos, toda la preceptiva de las introducciones, exordios ó principios de las obras literarias.

b.) Despues de la introduccion, se entra en materia: (*cuerpo ó medio de la obra*). Sin que pretendamos dar reglas muy prolijas respecto á la disposicion de cada grupo de ideas en todos los géneros posibles, (tarea que nos reservamos para más adelante) y limitándonos á los géneros principales de literatura, harémos notar respecto á los escritos, que tienen por objeto la exposicion de hechos, narrados ó dialogados, que el órden cronológico indica generalmente la marcha ó direccion que hay que seguir;—que en las composiciones didácticas ú oratorias hay diversas maneras de proceder: ó se comienza por una síntesis que se desenvuelve á seguida *analíticamente*;—ó se coje un detalle del *análisis* y de particular en particular se llega hasta la *síntesis*;—ó se opondrá á una *tésis* la opinion contraria llamada *antítesis*, y se concilian las dos opiniones por una tercera que se llama *síntesis*;—pero el método mas ordinario es el exponer desde luego el hecho ó la doctrina, á continuacion desenvolverlos y probarlos, y por último, combatir las opiniones contrarias, que es lo que se llama *narracion* ó *tésis*, *confirmacion* y *refutacion*.

c.) Respecto *al fin de la obra*: las reglas que dá el Arte para terminar las obras literarias son: que en los poemas narrativos, dramas y novelas, la conclusion (*desenlace*) termine perfectamente, por lo ménos la accion principal;—que en las obras de elocuencia, cuando sea oportuno, se acaben con la *peroracion* ó mocion de afectos;—y que tanto éstas como las didácticas, filosóficas é históricas, concluyan con una especie de *recapitulacion* ó *epílogo* que reasuma los puntos principales, para que queden mejor grabados en el ánimo de los oyentes ó lectores.

En resúmen: la obra comienza: *principio, exordio, exposicion, prólogo*;—prosigue la obra: *narracion, confirmacion, refutacion, nudo, desenvolvimiento*;—la obra termina: *epílogo, conclusion, desenlace, peroracion*. Dénsele á estas partes, segun los distintos géneros, los nombres que se quiera, siempre resultará que en toda obra literaria hay *un principio,—un medio,—y un fin* y que el carácter y colocacion de las ideas en cada una de estas grandes divisiones, están determinados por las generales observaciones consignadas y sujetos á otras reglas especiales que iremos exponiendo en la Segunda Parte, al ocuparnos de cada género literario.

Por último; debe tenerse mucho cuidado en el *enlace de las partes*. Este eslabonamiento debe verificarse por medio de hábiles y delicadas *transiciones*: siendo digno de imitarse en este punto el célebre orador romano Ciceron, quien las tiene admirables en sus magníficas arengas.

ELOCUCION.

Idoneorum verborum et sententiarum
ad Inventionem accommodatio.

Cic.

a.

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA EXPRESION LITERARIA:

Antes de desenvolver el tratado de la Elocucion retórica, y de ocuparnos de las condiciones y cualidades que el Arte exige en la *expresion literaria*, es conveniente que fijemos nuestra atencion en los *elementos que la constituyen*:

En toda obra literaria, objetivamente considerada, aparecen ante todo dos elementos: uno, la *concepcion ideal* que se intenta expresar, la *ESENCIA*, *fondo* ó *asunto* de la obra;—otro, el lenguaje hablado ó escrito, medio sensible de expresion en el arte literario:—resultando de la union y compenetracion íntima de ambos elementos, lo que llamamos *expresion literaria* (*FORMA DE LA OBRA*). Vamos á ocuparnos separadamente de aquellos dos elementos de la expresion:

a.) *El fondo de la obra literaria:* lo constituyen el pensamiento (*ideas, juicios, raciocinios*, (1) *concepcion ideal*) del escritor, y los sentimientos y afectos de que está poseido: en una palabra, que el fondo de todo escrito somos nosotros mismos en nuestros estados de pensar, sentir, querer y obrar. Y de tal manera es esto así, que aun en aquellas obras en que el literato (poeta, orador, historiador ó novelista) parece que limita su empeño en reproducir el mundo que le rodea,—todavía cabe decir que lo *inmediatamente* expresado en ellas es el espíritu del autor vivamente impresionado por la exterior realidad: mundo exterior que tampoco se dá á conocer, *mediante* el escritor, á los demás, tal cual ós; sino embellecido, coloreado, idealizado por su fantasía (2).

b.) *El segundo elemento que nos dá el análisis de la expresion literaria, es la palabra.* La palabra es el medio sensible de que se vale el arte literario para descubrir á los demás cuanto pasa en el interior de nuestro corazon; cuanto se encierra en el fondo de nuestra alma.

En general, es el *Lenguaje—el conjunto de signos que revelan la esencia de las cosas:* hablan á nuestra alma las matizadas flores, el cielo sonriente, la procelosa borrasca, las ruinas solitarias, la creacion entera;—pero el lenguaje más acabado y perfecto es el lenguaje libre de los seres inteligentes: ¡con cuánta energía no revelan sus afectos todos los seres animados! ¡qué inagotable riqueza de ideas, de pensamientos, de afectos y de emociones no entraña *el lenguaje* expresivo y admirable *del hombre!*

Ahora bien, *el lenguaje humano* es de dos especies: de accion y oral: **+** *cuando nos valemos de la actitud, del gesto, del movi-*

(1) El análisis de estos elementos psicológicos del pensamiento no corresponde á la retórica: pueden, sin embargo, los profesores de esta asignatura dar algunas ligeras nociones de ellos: lo mismo decimos de los sentimientos, afectos y pasiones, estudio el más profundo y delicado de los fenómenos del alma: no pueden analizarse y clasificarse minuciosamente en un tratado de preceptiva literaria sin invadir el campo de la filosofía. Esto prueba más y más el auxilio que todas las ciencias prestan á la literatura y cuán necesaria es al escritor una cultura extensa, variada y profunda.

(2) Leamos la inmortal novela de Cervantes. ¿Qué descubrimos bajo la fábula de aquel generoso desvanecido *Don Quijote* asendereado y mal traído por sus ilusiones perennes de virtud, sino las amarguras que inundaban el corazon del *Príncipe de nuestros ingenios*, no obstante la grata jovialidad con que aparece ofrecernos la mas esplendente joya de nuestra rica literatura? (Nuestro artículo *El dolor en la Religion y en la Literatura.*—Revista *«Aurora de la Vida»* Madrid. 1861.)

miento para revelar lo que se oculta en el interior de nuestro espíritu se dice que empleamos el *lenguaje de accion* ó la *mímica*;—mas cuando expresamos nuestros pensamientos, nuestros sentimientos y nuestra voluntad por medio *de la voz articulada* ó *de la palabra*, entónces se dice que nos expresamos por medio del *lenguaje oral*. De aquí se deduce que no constituye la palabra el mero sonido; sino el sonido convertido en signo de la idea, ó del sentimiento, por la voluntad libre del espíritu: los sonidos *s, o, l*, nada significan por sí; pero formando en composicion la palabra *sol*, inmediatamente presentan á nuestra alma *la idea*, la hermosa *imagen* del astro magnífico y esplendente. (1)

Finalmente, hemos dicho que la *union intima de lo expresado y el medio expresante, de la idea y la palabra*, (esencia del escrito) *constituye LA EXPRESION:* (forma de la obra literaria).

b.

OBJETO DE LA ELOCUCION RETÓRICA Y CAPÍTULOS QUE ABRAZA.

La expresion puede ser *vulgar* ó *literaria*. La expresion

(1) El estudio analítico de los elementos del lenguaje oral (letras, sílabas, palabras, frases, etc.) corresponde propiamente á la Gramática. Sin embargo, creemos conveniente recordar el concepto de los mismos, por ser de tan inmediata necesidad su conocimiento para la comprension de la Preceptiva literaria, y por seguir la costumbre de nuestros tratadistas de Retórica y Poética.

Los elementos del lenguaje oral son: en primer lugar las *letras y sílabas:* en las letras, así vocales como consonantes, todavía no se expresa idea alguna, consideradas aisladamente; mas nó así cuando forman *sílabas:* ésta ya se forma segun idea y es la raíz de la palabra y tambien parte de una raíz unida á otra;—La combinacion de las sílabas segun idea constituye el *vocablo* ó *palabra*, elemento plenamente espiritual del lenguaje. Expresa el vocablo forzosamente una de estas cosas: *seres, propiedades, relaciones* ó sea en relacion con las operaciones del conocer: *conceptos, juicios y raciocinios*. Con arreglo á este principio se determinan los vocablos como *partes de la oracion*. Hay, en efecto, palabras que designan ser ú objeto llamadas *nombre sustantivo*, palabras de relacion ó proposicion ó accion: *verbos*; y palabras de relacion de relaciones: *conjunciones*. Á estas tres fundamentales partes de la oracion pueden agregarse las palabras de propiedad unidas siempre á las que dejamos expuestas, á saber: encierra pensamiento completo, se llama *oracion*.—El enlace de frases que expresan todo un sistema de pensamientos recibe el nombre de *cláusula* (de *claudere*, cerrar) ó *período*, formándose de la reunion de períodos el *discurso*, último elemento de la palabra hablada. Revilla y Alcántara: Princip. de literat. general.—Pueden hacerse estudios profundos sobre la Ciencia del lenguaje en la gran *Grammaire générale, de Burgraff.*—Liege.—1863.

Además de la palabra hablada nos valemos de la palabra escrita. Sobre el desarrollo histórico de la escritura léase el tomo I de la Literatura recientemente publicada por mi docto catedrático D. F. de P. Canalejas.—MadrId. 1868.

literaria se diferencia de la vulgar no solo en que se produce y ordena sistemática y reflexivamente, sino además en que posee *condiciones especiales y privativas*. El estudio de estas cualidades ó condiciones constituye el peculiar objeto del tercer tratado del Arte literario: *la Elocucion*.

Cómo se auxilia la memoria para hallar las ideas que se relacionan con el asunto y qué método hemos de seguir para encontrar las notas características de las costumbres, caracteres y pasiones, ya lo hemos aprendido en la Invencion; cómo se ponen en orden los materiales suministrados por la Invencion, cómo se traza el Plan de la obra literaria, nos lo ha enseñado la Disposicion; cómo se expresa literariamente todo lo ántes inventado y ordenado, ese es el objeto de la Elocucion.

Podemos, pues, definir *la Elocucion (phrasis, elocutio)*: *aquella parte de la Retórica que preceptúa las condiciones que deben concurrir en la buena expresion literaria.*

El tratado de la Elocucion reclama ser dividido en los capítulos siguientes: 1.º Exposicion de las *formas generales de la elocucion* ó expresion literaria; 2.º Estudio de las *principales condiciones* que distinguen la buena expresion literaria, y en particular de los ornamentos que en ella emplea el Arte y se conocen con el nombre genérico de *figuras retóricas*; 3.º Sobre las condiciones accidentales de la expresion literaria: *teoría del Estilo*.



FORMAS GENERALES DE LA ELOCUCION.

La elocucion ofrece tres formas generales: objetiva subjetiva y mixta ó dialogada:—*la forma objetiva* comprende la narracion de hechos (forma propia de la historia, memorias de viajes, poemas épicos, etc.) y la descripcion de objetos (ciencias naturales, piezas poéticas descriptivas; etc.);—*en la forma subjetiva* predominan nuestros particulares juicios y sentimientos (poemas líricos); y en la forma *mixta* ó *dialogada*, ó se emplean ambas, ó se finje que dos ó más personas alternan en una conversacion ya exponiendo hechos, ya revelando sus propios afectos y pensamientos (novela, drama).

b.

CONDICIONES PRINCIPALES QUE RECLAMA LA BUENA EXPRESION LITERARIA.

De éstas, unas son condiciones que deben ennoblecer los pensamientos y afectos del escritor para que sean dignos del arte;—otras, cualidades peculiares del lenguaje;—y otras, finalmente, son condiciones que pide la elocucion literaria en general, por referirse lo mismo al fondo de la composicion que á los medios de expresion ó lenguaje.

1.º) *La condicion que ante todo se pide en los pensamientos* que emite el escritor, és: que sean *verdaderos*. La verdad consiste en la conformidad de los pensamientos con los objetos á que se refieren: (*conformitas notionis cum objecto*.) Cuando falta esta conformidad se dice que los pensamientos son *falsos* ó *inecactos*.—Así como se llama *verosimilitud* ó *verdad poética* cuando no existe aquella conformidad de un modo absoluto; pero podría existir, admitidas ciertas suposiciones. Los razonamientos de D. Quijote y de su escudero son muy verosímiles, dadas las condiciones en que coloca á ambos personajes el ingenioso autor de esta novela.

Claro está que, siendo *la belleza el resplandor de la verdad*, como ha dicho Platon, la verdad debe constituir la base de toda composicion científica ó literaria. En punto á la verdad poética debe tenerse muy presente que no ha de estar en pugna con la verdad científica, sino que ántes bien ha de ser una imagen suya, *aliqua figura veritatis*, como dice San Agustin. Los pensamientos *falsos* deben proscribirse por completo, á no ser que envuelvan algun chiste ingenioso que agrade: en este caso pueden emplearse en las composiciones ligeras humorísticas.

Se suelen tambien indicar como cualidades esenciales *la solidez* y *profundidad* en los pensamientos, censurándose *la futilidad* y *la superficialidad*. Pero al recomendar la verdad como cualidad primera, implícitamente exigimos la *solidez*, que es la verdad del raciocinio; y como la profundidad guarda propor-

cion con el número de verdades que contenga la obra, es consiguiente que esta cualidad ha de aparecer si se observan por el escritor todas las prácticas que hemos aconsejado como condicion *sine qua non* para la composicion, en el tratado de la Invencion retórica.

En punto á *los sentimientos, pasiones y afectos* que se permite revelar el escritor, es menester, para que sean dignos del arte, que ostenten ciertas cualidades esenciales; pero, sobre todo, nobleza y elevacion, ó sencillez y modestia: y siempre *decoro, honestidad, moralidad*. Como la verdad, és la bondad resplandor de la hermosura: por esto, donde se revela un sentimiento noble, delicado y generoso, ó una voluntad firme y enérgica dispuesta al ejercicio del bien, allí, están todas nuestras simpatías y nuestra admiracion;—donde se ostentan sentimientos y pasiones groseras y repugnantes ó voluntades débiles y egoistas, incapaces de ningun sacrificio en aras de la virtud, sino propensas á la maldad y tal vez al crimen, nos sentimos contrariados y anhelamos apartar nuestros ojos de aquel cuadro que nos angustia, atormenta y horroriza.

2.º *Las cualidades que exige el arte del Lenguaje* son tres: pureza, propiedad y armonía.

a.) *Pureza*. Consiste la pureza del lenguaje en su conformidad con las leyes de la razon y las de la lengua: el buen sentido universal sanciona las primeras, las leyes de la gramática general las formula;—las segundas reciben su sancion del uso y el asentimiento de los escritores eminentes (*consuetudinem sermonis vocabo consensum bonorum. Q.*), su código lo forman las gramáticas y diccionarios especiales, aprobados por las autoridades competentes, es decir, por las academias sabias y el público ilustrado. Así, pues, será pura una voz cuando pertenezca á la lengua en que hablamos; será pura una frase cuando se observen en ella las reglas de la sintáxis; y será pura una cláusula y la dccion en general cuando se encuentra en ellas esa coleccion de giros é idiotismos, esos procedimientos de lexilogia y de construccion, ese sello particular y distintivo del idioma á que se dá el nombre de *genio de la lengua*.

Escribir con pureza es observar las reglas de la gramática general (las reglas de la razon universal) y más principalmen-

te las de la gramática especial (ley del genio de la lengua fijada por el uso ó por la autoridad). Por lo tanto, son vicios que se oponen á esta cualidad del lenguaje: *el arcaismo* ó uso de voces ó locuciones anticuadas:—*el barbarismo*, empleo de términos ó locuciones extranjeras (hebraismos, grecismos, latinismos, galicismos, etc.);—y *el neologismo*, uso de voces ó locuciones nuevas. No obstante, la poesia y el estilo jocoso consienten alguna vez el uso de un arcaismo, de un neologismo, de un extranjerismo; pero estas excepciones no pueden aplicarse sino con esquisito gusto y con suma prudencia. De todas maneras, entre el arcaismo y el neologismo debemos ser más severos para este último: el empleo abusivo de voces y frases nuevas es la plaga de nuestra época, como de todas aquellas en que se agitan violentas conmociones religiosas, políticas y literarias. No por esto pretendemos nosotros proscribir todo neologismo; sino que aconsejamos la más escrupulosa circunspeccion en el empleo de los mismos, admitida su accidental justificacion: (*en las palabras nuevas que se prefieran las más antiguas; y en las antiguas las más modernas*, ha dicho Quintiliano). No debemos dejar este precepto de la buena elocucion sin exponer la doctrina de Horacio, en su Arte poética, respectivamente á los neologismos:

Si forte neccesse est
Indicis monstrare recentibus abdita rerum,
Fingere cinctutis non exaudita Cethegis
Continget, dabiturque licentia sumpta pudenter;
Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Græco fonte cadant parce detorta. Quid autem
Cæcilio, Plautoque dabit Romanus, ademptum
Virgilio, Varioque? ego cur acquirere pauca
Si possum, invideor? cum lingua Catonis, et Enni
Sermonem patrium ditaverit, et nova rerum
Nomina protulerit? licuit semperque licebit
Signatum præsentis nota procudere nomen.
Ut Sylvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
Et juvenum ritu florent modo nata, vigentque.
Debumur morti nos, nostraque: sive receptus
Terra Neptunus classes Aquilonibus, arcet,
Regis opus; sterilisve diu palus, aptaque remis
Vicinas urbes alit, et grave sentit aratrum;
Seu cursum mutavit iniquum frugibus amnis,

Doctus iter melius; mortalia facta peribunt;
Nedum sermonum stet honos, et gratia vivax.
Multa renascentur quæ jam cecidere, cadentque,
Quæ nunc sunt in honore, vocabula, si volet usus,
Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi. (1)

(Hor. Epist. ad Pis. 48—73.)

Para que sea legítima la introducción de voces nuevas, según la doctrina del ilustre preceptista, es menester: 1.º que sean necesarias; 2.º que sean sonoras; 3.º que sean inteligibles; es decir, que se observen en ellas las reglas de analogía y etimología propias del idioma.

Para concluir, debemos advertir, que si bien conviene que nos esforcemos en conservar la pureza del idioma, hemos también de procurar no caer en el defecto llamado *purismo*, es decir, en el vicio de afectar nimiamente la pureza del lenguaje con detrimento de las demás cualidades que hacen perfecta la elocución. El escritor *puro* atiende más al espíritu; el *purista* se hace esclavo de la letra. De este vicio adolecen generalmente los que solo estudian las lenguas en los diccionarios y gramáticas. El aticismo griego y la urbanidad romana reprobaban esta afectación. Quintiliano decía: *aliud latinè, aliud grammaticè loqui*. Una mujer de Athenas oía en cierta ocasión hablar á Theofrasto, y exclamó: Ese hombre es extranjero.—¿En qué lo has conocido? le preguntaron:—En que habla *demasiado bien* el griego.

(1) Y si expresar acaso te es forzoso
Cosas antes tal vez no conocidas,
Con prudente mesura inventa voces
Del rudo, antiguo Lacio no escuchadas.
Que si sacarlas logras cristalinas
Con leve alteración de fuente griega.
Crédito adquirirán luego que nazcan.
¿Pues qué á Virgilio negará y á Varro
Lo que á Cecilio y Plauto otorgó Roma?
Ó mirará con ceño que yo propio
Con mi humilde caudal, si alguno junto,
Aumente el común fondo? ¡Y no le hicieron
Ennio y Catón, con peregrinas voces
La patria lengua enriqueciendo un día!
Siempre licito fué, lo será siempre,
Con el sello corriente acuñar voces.
Como al girar el círculo del año,
Sacude el bosque sus antiguas hojas
Y con nueva verdura se engalana:
Así por su vejez mueren las voces.

Y nacen otras, viven y campean
Con vigor juvenil. Todo perece:
El hombre, sus empresas, cuanto es suyo.
Ya con régio poder abra en la tierra
Entrada al mar y de los duros vientos
Las armadas defiende; ya secando
La infecunda laguna, en vez de remos
Sienta por vez primera el grave arado.
Y los vecinos pueblos alimente:
Ya tuerza con violencia al hondo río
El curso con que asuela los sembrados.
Y á su pesar le enseñe mejor senda:
Cuanto es obra del hombre todo muere:
¡Y la gloria y la gracia del lenguaje
Las únicas serán que eternas vivan!
A nacer tomarán muchas palabras
Sepultadas há tiempo; y las que hoy reinan
A su vez morirán, si place al uso,
Arbitro juez y norma del lenguaje.

(Traducción de M. de la Rosa.)

b.) *Propiedad*.—Entre las diversas expresiones que enuncian una misma idea, dice la Bruyère, *una sola es buena*, y no siempre la encontramos cuando hablamos ó escribimos. *La propiedad* del lenguaje consiste precisamente en dar con esa expresión que *es la buena*, con esas voces que expresan con exactitud las ideas que nos proponemos enunciar. Las palabras que al ser aplicadas no tienen esta cualidad, llámase impropias, vagas, inexactas.

Para adquirir la propiedad de lenguaje y para descubrir el valor preciso de los términos del idioma, no basta saber las definiciones que de ellos puedan encontrarse en los diccionarios: es menester recurrir á *su etimología*; seguirlos de época en época, estudiando las diversas significaciones que les hayan dado en cada periodo los buenos escritores.

Ciertamente que este es un trabajo gigantesco que difícilmente podrá realizar un sólo hombre con respecto á cada una de las voces de un idioma; pero por lo ménos debe exigirse que se haga con aquellas voces de significación fluctuante y caprichosa que se conocen en todas las lenguas con el nombre de palabras *sinónimas*. Estos estudios etimológicos son del más alto interés, no solamente como condición de la buena elocución, sino bajo un punto de vista más elevado. Aprender á distinguir las palabras, dice Mr. Vinet, es aprender á distinguir las cosas, es sacar la filosofía del seno de la filología. Por esta razón la propiedad es la cualidad de la elocución más difícil de poseer y la que constituye el mérito principal de los escritores distinguidos.

c.) *Armonía*.—Llámase *armonía del lenguaje* la *agradable sonoridad que resulta de la acertada elección y combinación de las palabras*. Esta cualidad es una de las esenciales del lenguaje, y sobre la que han insistido más vivamente algunos retóricos. Hablando del gran orador ateniense decía Cicerón: *non tum vibrarent fulmina illa, nisi numeris torta ferrentur*. Nosotros, sin afirmar que sea la primera cualidad, no desconocemos su gran valor é importancia. (1)

(1) En el sonido hay que considerar el timbre, el tono, la intensidad y la duración. *El timbre* es aquella cualidad del sonido que lo individualiza, digámoslo así. Por el timbre distinguimos el sonido que resulta del choque de los cuerpos duros ó blandos, las notas de un piano de las de un harpa, la voz del ruiseñor de la de un hombre, la de un hombre de la de otro

Es el órgano vocal del hombre un instrumento de música perfectísimo que á todos excede y aventaja. Ningun sonido de la naturaleza posée la fuerza expresiva de que está dotada la voz humana; por esto cuando se quiere ponderar la fuerza expresiva de un instrumento, se dice que *canta*. La voz humana, aun sin referirnos al canto musical, es susceptible de las más conmovedoras modulaciones, sobre todo en la versificación ó lenguaje propio de la poesía, que es el que más se acerca á la regularidad de las medidas y cadencias de la música.

En las palabras, en las frases, en los periodos, en la encantadora dición de los buenos poetas y oradores, encontraremos *la melodía* ó agradable sucesión de sonidos; *el ritmo de tiempo* (número en la prosa y *medida* en el verso) que no es sino la proporcionada longitud y acertada combinación de las palabras, frases ó cláusulas; y por último, *el acento* que presta otra

(*esa voz es de Fulano*). En el timbre consiste, en primer lugar, la bondad de una voz ó la de un instrumento de música: el cantor, el actor ó el orador que poseen un buen timbre de voz, tienen mucho adelantado para cautivar á su auditorio, porque hay voces, que no solo recrean el sentido, sino que penetran hasta el alma.—*El tono*: constituye otra diferencia de la voz rigurosamente apreciada por la escala musical. La mayor parte de los instrumentos musicales (fuera de algunos de percusión) lo mismo que la voz humana y la de los irracionales, pueden dar sonidos más ó menos graves, más ó menos agudos, así como una misma nota ó tono se puede dar por instrumentos ó voces de timbre diferente. Una serie de tonos ó notas musicales que se extiende en el tiempo ajustada á un orden ó modelo intelectual, produce lo que se llama *melodía*, así como una serie de piedrecitas de colores ó de líneas colocadas en el espacio segun un orden, segun un modelo intelectual, produce un bello cuadro de mosaico ó un hermoso dibujo.—*La duración*: es la cantidad mayor ó menor de tiempo que puede invertirse en la pronunciación de un sonido, ó que puede separar un sonido de otro: así como una línea puede prolongarse más ó menos en el espacio, ó cortarse ó interrumpirse. De la acertada combinación de tiempos, es decir, de las mayores ó menores cantidades de sonidos y de *pausas* ó notas de silencio, resulta lo que se llama *ritmo de tiempo*, que es para la música lo que la delineación para la pintura. La melodía es el *colorido*; el ritmo de tiempo el *contorno*, el *diseño*.—*Intensidad*: es la mayor ó menor fuerza del sonido. Dos sonidos de un mismo timbre, tono y duración pueden distinguirse uno de otro por la mayor ó menor fuerza con que dieran el oído, fuerza que guarda una exacta correspondencia con la extensión del sonido en el espacio, puesto que un sonido fuerte se oye á mayor distancia que un sonido débil (*forte—piano*.) De la buena combinación de sonidos fuertes y débiles nace lo que se llama *ritmo de acento* ó *acentuación*, que puede compararse al claro-oscuro (gruesos y perfiles) de las artes gráficas. Por último, del afortunado enlace y combinación, de la feliz *concordancia* de sonidos, de tonos y de ritmos diferentes resulta lo que se llama *armonía*, así como resulta armonía del buen acuerdo y proporción de las partes de un todo, por eso decimos la armonía de los colores del iris, la armonía del alma, armonía de una sociedad, la armonía de los astros, la armonía de la creación; armonías que bien percibidas por el alma humana proporcionan dulzuras inefables, elevan el espíritu del hombre y ennoblecen su corazón. Al tratar por consecuencia de la armonía del lenguaje, debemos hacer aplicación de la anterior teoría artística sobre el sonido, á la voz humana articulada ó lenguaje oral.—Léase á *Coll y Vehí: Diálogos literarios*.—*Canalejas: la Poesía y la Palabra*.

nueva variedad al lenguaje con la acertada combinación de sonidos fuertes y débiles. (1)

Pues bien: notemos que en el lenguaje literario, como en las demás manifestaciones artísticas, son indispensables categorías de belleza, la *variedad* y la *unidad*, por lo que debemos exigir las tanto en la *melodía*, como en el *ritmo de tiempo* y en la *acentuación*. Así, pues, se opondría á la *variedad* que debe haber en la *melodía* la repetición frecuente de una misma letra, sílaba ó palabra (2); y á la *unidad* se opondría una cláusula que se compusiera la mitad de letras muy suaves y la otra mitad de letras ásperas. A la *variedad del ritmo de tiempo* se opone la repetición frecuente de palabras, frases ó cláusulas de una misma extensión; así como á la *unidad* de dicho ritmo se opondría una cláusula compuesta la mitad de monosílabos y la otra mitad de palabras de tres, cuatro ó cinco sílabas. A la *variedad de acentuación* se opone la repetición frecuente de palabras ó frases acentuadas de idéntica manera (por ej.: todas agudas ó todas esdrújulas); así como carecería de *unidad* en el ritmo de acento la cláusula que se compusiera mitad de palabras agudas y la otra mitad de graves ó esdrújulas.—Pero no son condiciones exclusivas de la belleza la unidad y la variedad; sino que es categoría también indispensable la *armonía*. En el lenguaje resultará esta armonía, (tan grata al oído como al alma,) de la feliz concordancia de cada uno de los elementos que hemos estudiado en la voz, con el conjunto, y aun con las ideas, imágenes y sentimientos que pretende expresar el que habla.

Distinguen por último los retóricos dos especies de armonía: una, que podemos llamar *general* ó *vaga*; y otra, que podemos

(1) El acento puede ser *prosódico* y de *expresión*: el prosódico sirve para enlazar los varios sonidos ó letras que constituyen el sonido compuesto llamado *palabra*;—el de *expresión* sirve ó para marcar la importancia ideológica de las palabras, en cuyo caso se llama *gramatical* ó *ideológico*, ó para expresar los afectos que nos dominan, y en tal caso recibe los nombres de *patético* ó *oratorio*. Si los dos sonidos *mi sal*, los reunimos en uno compuestos cargando el acento prosódico en la *a*, nos resultará la palabra *misál*, mientras que con los dos sonidos componentes, separados y cada cual con su acento prosódico, enunciáramos estas dos ideas: *mi sal ó sal mia*. Leamos este verso de Rioja, cargando el acento ideológico en la palabra *mal*: ¡Oh dulces prendas por *mi MAL halladas!*—y nos resultará un sentido enteramente distinto al que da la lectura del propio verso, cargando el acento ideológico en la palabra *mi*: ¡Oh dulces prendas, —por *mi mal halladas!* Respecto al acento patético, su importancia es evidente: ¿qué valor tendrá el célebre apóstrofe de Ciceron á Catilina, si toda la serie de interrogaciones que le dirige se pronunciáran con acento reposado y tranquilo?

(2) De la atinada repetición de letras, sílabas ó palabras, pueden resultar, no obstante, algunos primores de lenguaje, como veremos en las figuras retóricas.

denominar *especial ó imitativa*. La primera considera los sonidos en su relacion, con los pensamientos y sentimientos que predominan en la obra: el oído mas torpe aprecia los distintos efectos que nos producen «*La Profecía del Tajo*» del maestro Leon, y su oda dedicada «*A la vida del campo*»;—la primera Catilinaria y la Oracion en defensa de la Ley Manilia.—*La armonía imitativa, especial ó inmediata*, considera los sonidos en relacion con las ideas ó afectos que se expresan en una sola palabra, frase ó cláusula. Esta armonía imitativa limitase unas veces á esas onomatopeyas de palabras ó de frases (imitacion de los objetos á que se refieren: *silvido, estampido*;—ó del movimiento de los cuerpos:

«Las torres que desprecio al aire fueron

A su gran pesadumbre se rindieron);»

y otras veces pretende expresar las conmociones interiores del ánimo, por la relacion que existe entre ciertos sonidos y nuestros afectos y sentimientos: (Léase la primera estrofa de la oda de Fr. Luis de Leon: *¡Qué descansada vida... etc.*)

De todas maneras: la armonía debe nacer de la fuerza del sentimiento y del raudal de la inspiracion; pero nó de esas frias y calculadas combinaciones que están al alcance de un escritor cualquiera y que buscan con estudiado empeño los poetas vulgares: teniendo siempre presente que toda armonía material y mecánica es inferior á la armonía más inteligente que produce el empleo del número, la marcha del ritmo y el movimiento de la frase.

Por último, debe cuidarse mucho de la *cadencia*, (de cadere) caída ó conclusion de las frases y cláusulas, pues la buena ó mala cadencia es lo que mas fácilmente percibe el oído. Basta muchas veces invertir el orden de las dos últimas palabras de una frase, para que pierda todo el carácter que tenia. (1)

3.ª)—*Cualidades de la expresion literaria, en general*. Además de la unidad, variedad y armonía que son, como hemos dicho, indispensables categorías de lo bello, se pueden exigir en la elocucion, en general, algunas otras cualidades muy principa-

(1) Velado el sol en *explendor fulgente*.

Velado el sol en *fulgente explendor*.

Para que los alumnos eduquen su oído, conviene que aprendan de memoria algunos pasajes, y aun piezas enteras, de poetas y oradores notables por la armonía y cadencia de sus periodos.

les, tales como la claridad, la precision y la naturalidad.

a.) *Claridad*.—Consiste la claridad de la elocucion en que se comprendan á primera vista y sin esfuerzo los pensamientos del escritor y las palabras de que se vale para expresarlos. Es la cualidad soberana de la buena elocucion, la principal y la más indispensable de todas: (*Summa virtus orationis est perspicuitas. Quint.*)

Se ha sostenido, sin embargo, que hay materias en que la claridad no es indispensable, aludiendo sin duda á las obras que versan sobre profundas materias científicas. Nada ménos exacto: se comprende bien que tales escritos reclaman de parte del público previos conocimientos y una atencion grande y sostenida; pero no se ha de deducir que *la Mecánica celeste* de Laplace sea oscura, porque no la comprenda el comun de los lectores. La *oscuridad y la profundidad* son dos cosas enteramente distintas, como son enteramente distintas la *claridad y la superficialidad*. «Sólo para los miopes de entendimiento ó para los que aspiran á verlo todo de una ojeada, es oscuro el pensamiento profundo: una vez comprendido, despide raudales de luz: como que su pretendida oscuridad proviene con frecuencia de su mismo resplandor que nos deslumbra.» Véase, pues, que no hay caso alguno en que pueda prescindirse de esta cualidad de la elocucion, difícil de ser poseida, sobre todo si ha de conciliarse con la profundidad; sino que, al contrario, se ha de exigir imperiosamente en todos los asuntos, máxime cuando se traten materias de interés general humano (historia, asuntos morales ó políticos, literatura, artes, etc.), en las cuales el autor debe exponer sus ideas de manera que se presenten en el ánimo del que escucha ó lee, con la claridad que la luz del sol hiera nuestros ojos: (*occurrat in animum audientis oratio sicut sol in oculos. Quint.*)

La claridad de la expresion supone una concepcion clara de las ideas y un método hábil en su disposicion. Si las ideas son *vagas* y están *mal concebidas*, si hay *falta de orden* en su colocacion, la expresion quedará siempre oscura y confusa. Por otro lado, cuando el lenguaje es espejo fiel en que se retrata el alma del escritor, contribuye tambien á la claridad de la expresion: siendo partes muy principales para lograrla, la *pureza y propiedad de las voces* y su recta y bien *acertada colocacion en*

la frase. Debemos advertir que, no obstante los preceptos que acabamos de formular, son convenientes en algunas ocasiones ciertas *formas vagas* ó indirectas que, velando el pensamiento, lo embellecen: porque acontece con los objetos del pensamiento lo que con los objetos de la naturaleza: la áspera montaña nos parece poética iluminada por la tibia luz del crepúsculo y misteriosamente envuelta entre las brumas del horizonte.

b.) *Precision.*—La *precision*, según Aristóteles, no consiste en ser rápido y conciso; sino en *que se diga lo que deba decirse, y no más ni ménos*: porque una concisión desmedida es tan perjudicial á la buena elocucion, como lo son en sentido contrario esas insoportables superfluidades pesadas y empalagosas comparadas con razon á lo que es, respecto del cuerpo, una alimentacion indigesta y demasiado abundante. (1)

La precision depende tanto del pensamiento como del lenguaje: por exceso de ideas ó por simplificar demasiado el asunto, se peca contra la precision de los pensamientos: así como no será precisa la expresion literaria si llenamos la cláusula de palabras supérfluas, ó suprimimos vocablos ó frases indispensables para completar el sentido gramatical. A veces, sin embargo, una amplificacion oportuna presta más rapidez al discurso que un resumen demasiado conciso: el camino pintoresco se hace al viajero infinitamente más corto que el que lo es realmente, pero que se hace interminable por su aridez.

En suma: la precision es el prudente término medio entre la brevedad afectada que toca á la oscuridad y la ampulosa diffusion que á su vez la ocasiona, arrojando *«un diluvio de palabras sobre un desierto de ideas.»* No se pudo decir esto de nuestro eminente compatriota Séneca: pues este gran filósofo fué pródigo de ideas hasta la profusion, económico de palabras hasta la avaricia.

Si la precision es un perfecto temperamento entre el exceso y el defecto, se puede afirmar que es inseparable de la

c.) *Naturalidad.*—Esta cualidad de la elocucion consiste en aquella manera de expresarse tan de acuerdo con la naturaleza de la persona que habla, la posicion en que se encuentra,

(1) Precision, de *præcidere*, cortar, significa el hecho de cercenar toda superfluidad, de *podar* la expresion, de tal manera, que no muestre sino una copia exacta de la idea.

el medio en que se agita, y las circunstancias que la afectan, —que el lector se figure ser imposible el pensar ni expresarse de otra manera. Esta bella cualidad es la que más granjea á los buenos escritores el amor y las simpatías del público á quien se dirigen. «Yo quiero en el escritor, decia Fenelon, un hombre que me haga olvidar que es autor.»

No se ha de descubrir en la expresion ningun esfuerzo ni estudio. Pero de aquí tampoco se ha de inferir que la naturalidad consista en el *desaliño* de la expresion, ni en la *trivialidad* de los conceptos: las más altas cualidades del estilo pueden conciliarse con la naturalidad que recomendamos: sobre todo, la *agudeza* de ingenio (no el alambicamento) se une amigablemente con la naturalidad. El arte no es enemigo de la naturaleza, ántes bien, la secunda y fortalece: la dificultad consiste en convertir el arte en hábito ó segunda naturaleza.

Mas si la naturalidad excluye la *trivialidad* y la *bajeza*, no ménos rechaza los defectos opuestos: el énfasis, la falsa brillantéz, la *hinchazon*, vicio en que suelen caer por punto general las literaturas decadentes: porque esta hinchazon, así como la del cuerpo, no supone ya energía ni superabundancia de vida; sino debilidad y enfermedad del pensamiento.

ESTUDIO TÉCNICO DE LAS FIGURAS RETÓRICAS.

Para concluir este capítulo de la Elocucion retórica, pasamos á exponer ciertas formas de lenguaje que realzan considerablemente la energía y gracia del mismo y que en el Arte se conocen con el nombre genérico de *figuras retóricas*.

La expresion literaria puede ser de dos modos distintos: ó las ideas del autor se enuncian de una manera *directa* y con palabras y frases *comunes y adecuadas* al pensamiento, ó se vale el escritor de vocablos y frases que las expresan *indirectamente, y de una manera más bella é interesante*, en cuyo caso decimos que emplea el *lenguaje figurado*.

Para completar, pues, el segundo capítulo de la Elocucion retórica, debemos explicar, cuan ordenadamente sea posible, la *Teoría de las figuras retóricas*.

Hánse definido *las figuras retóricas: ciertas formas particulares de lenguaje con las que se manifiestan las ideas de una manera más noble, más enérgica y más elegante que con las formas ordinarias, ó que expresan mejor que éstas los pensamientos y afectos del escritor.*

IMPORTANCIA Y ORIGEN DEL LENGUAJE FIGURADO.

Se han sustentado diversas opiniones por los preceptistas, sobre la utilidad de conocer el vocabulario del lenguaje figurado; pero no puede negarse que el conocimiento teórico de las figuras es indispensable, así como el estudio práctico de las mismas, al que aspira al título de escritor, de crítico, de literato. Bien comprendemos que tienen algo de pedantesco los términos con que se conocen estas figuras; que se han multiplicado por algunos retóricos de una manera exajerada y enteramente inútil; pero no es este motivo suficiente para desdeñar una nomenclatura que para la crítica literaria y para el ejercicio de la literatura es de tanta importancia, como su tecnicismo propio para las demás ciencias y artes. «En los campos y en los jardines, dice un sábio escritor, las flores lo mismo deleitan con sus matices y su aroma al botánico que al hombre sin instruccion; pero el naturalista que sabe sus nombres, que conoce sus familias, las encuentra aun más encantadoras: son para él una especie de antiguas conocidas y se sienten unido á ellas por un sentimiento que tiene algo de una pura y dulce amistad. Pues bien, la retórica es para las flores del lenguaje que se llaman figuras lo que la botánica para las flores de los campos y los jardines.

El estilo figurado es enteramente natural: la primera de todas las figuras cronológicamente hablando, es sin duda la onomatopeya, es decir, la imitacion del sonido natural por el articulado: *ruge* el leon, *silba* el viento, *braman* las olas; el *murmurio* de las aguas, el *mugido* del toro, el *chasquido* del látigo: este ha debido ser el vocabulario de todos los pueblos primitivos: las palabras formadas por imitacion material. Luego un hábito, un efecto constantemente idéntico, observado en un ser cualquiera, ha dado nombre á este ser: *chapa-flores* llama

el indio á la abeja, *viende-el-aire* al pájaro, *vierte-agua* á la lluvia. Esta nomenclatura por semejanza se extiende luego con más razón á las ideas abstractas: las palabras consagradas á su expresion se han derivado del nombre de las cosas sensibles con las que se les encontraba alguna analogia. La animosidad del hombre ha recordado la bravura del rey de las selvas y se dijo del guerrero valiente y esforzado: *es un leon*. Hé aquí el origen real del lenguaje figurado: la imitacion y la asociacion de ideas por una parte, la imaginacion libre, espontánea y la pasion ardiente de los pueblos primitivos por otra, y la esterilidad forzada del lenguaje naciente; todo contribuyó á dar un gran desenvolvimiento al lenguaje figurado y tropológico comparado por Ciceron con el vestido introducido primero por la necesidad y convertido luego en un objeto de lujo: lo cual quiere decir que si los niños, las personas que no saben mucho el idioma y los pueblos aun groseros é incivilizados, por escasez de voces propias llenan el lenguaje de metáforas, de hipérbolos y de abundantes voces y frases figuradas, los progresos de la razon disipan las ilusiones de la imaginacion y alejan á los individuos y pueblos del estilo figurado de las primeras edades; pero entonces, si bien de una manera mas sábia y reflexiva, se siguen usando aquellas figuras que dan el estilo, claridad, energía, elegancia, viveza, nobleza, novedad, interés: méritod el lenguaje figurado que reconocen unánimemente todos los críticos. En efecto, sin las figuras el lenguaje seco y árido puede satisfacer las exigencias de la razon; pero deja á la imaginacion, aguijon del espíritu, fria y enteramente muerta; puede haber ideas, pero no estilo; un ligero diseño, pero no un cuadro animado con sombras y colorido: por esto decia Ciceron que eran las figuras *quasi gestus-orationis*.

REQUISITOS QUE NECESITA UNA EXPRESION PARA QUE MEREZCA SER CONSIDERADA COMO FIGURA.

Se deduce de lo anterior, que para que una palabra ó frase merezcan ser consideradas como figuras retóricas, han de reunir las condiciones siguientes: 1.^a que puedan fácilmente sus-

tituirse por otras más sencillas no figuradas; 2.^a que por las circunstancias en que se usan, aparezcan más naturales que la locucion ó palabra no figuradas; 3.^a que realcen la idea ó pensamiento que expresan, añadiéndoles, como hemos dicho, claridad, elegancia, nobleza ó interés.

CLASIFICACIONES PRINCIPALES DE LAS FIGURAS RETÓRICAS.

Desde la antigüedad más remota los retóricos se hallan divididos en punto á la clasificacion de las figuras, disintiendo en los géneros, especies, número y nombre dado á las mismas. Estas cuestiones eran en el tiempo de Quintiliano objeto de mil sutilezas é ingeniosidades y casi lo mismo ha acontecido en nuestra época. Agréguese á esto, que con mucha frecuencia en una sola locucion se comprenden varias figuras. Los retóricos más sensatos de la antigüedad latina, Ciceron mismo y Quintiliano, multiplicaron el número de las figuras excusándose con que sus predecesores y contemporáneos Viselio, Rutilio, Cecilio, Cornificio, Celso y otra multitud de retóricos iban mucho más allá é incluían entre las figuras las partes del discurso, ó más bien el discurso íntegro, sentencias, narracion, confirmacion, etc.

A.

Sea de ello lo que quiera, la clasificacion de las figuras más generalmente seguida en nuestras escuelas, (1) es la siguiente: Se dividen primeramente en tres grandes grupos:

- a.) Elegancias ó figuras de palabra.
- b.) Figuras de pensamiento ó de sentencia.
- c.) Tropos.

a.

ELEGANCIAS Ó FIGURAS DE PALABRA.

Las figuras de palabra, llamadas por Hermosilla con sobrada

(1) Recomendamos sobre este particular la lectura del interesante libro de nuestro reputado comprofesor el Sr. Coll y Vehi: Elementos de literatura.

razon *elegancias*, porque no son en verdad sino adornos del lenguaje, pueden definirse: ciertos giros dados á la estructura de las frases para producir en ellas alguna gracia, viveza y energía: (son lo que las actitudes en las figuras de un cuadro).

Se subdividen en cuatro clases: 1.^a por adición ó supresion de palabras;—2.^a por repetición de unas mismas ó de otras con sílabas ó letras idénticas;—3.^a por combinacion de palabras de análogo sentido.

1.^o) *Las elegancias que consisten en adición ó supresion de vocablos son*: la polisindeton, asindeton y adjuncion.

a.) *Polisindeton*.—Así como las piezas más pequeñas en manos de un hábil artista reciben mucha hermosura por su oportuna colocacion, así las conjunciones, siendo las partes más pequeñas de la oracion, se hacen grandes y muy visibles colocadas oportunamente por el tino del escritor. Esto sucede cuando se comete con oportunidad la figura llamada *polisindeton ó conjuncion* que consiste: en la repetición de las conjunciones en cada miembro del período para insistir más y más en la representacion de aquellos objetos de que está ocupado nuestro ánimo. Herrera, en su elegía «Á la muerte del rey Don Sebastian, en África», con alusion al ejército de Faraon en el Mar rojo, dice:

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

b.) *Asindeton*.—Hemos visto que la anterior figura la empleamos para que las cosas aparezcan más estrechamente unidas, para retardar y agravar: pues la *asindeton, disjuncion ó disolucion* consiste en la *supresion de conjunciones*, para imprimir al discurso rapidez y movimiento. El maestro Leon, en la Profecía del Tajo, pone en los labios del rio personificado:

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.

c.) *Adjuncion*.—Por último, presta mucha gala á la expresion la figura llamada *adjuncion ó zeugma*; suprimiendo el verbo en varias oraciones por deber sobreentenderse el que lleva la primera:

Qué son todas las criaturas, sino predicadores de su Hacedor, testigos de su nobleza, espejos de su hermosura y anunciadores de su gloria? (P. Granada).

2.º) *Las elegancias, que consisten en repetir palabras, sílabas ó letras idénticas*, son las siguientes:

a.) *Anáfora*.—Consiste en repetir una palabra al principio de varios miembros ó cláusulas:

Hé sido el único, decía Demóstenes, á quien *ni* las delicadas y críticas circunstancias, *ni* las persuasiones, *ni* las promesas magníficas, *ni* la esperanza, *ni* el temor, *ni* el favor, *ni* cosa alguna de este mundo, han podido mover á que desista de lo que creía favorable á los derechos ó intereses de la patria.

b.) *Conversion*.—Se comete cuando una misma palabra se repite al fin de varios miembros ó cláusulas. Así dice Cervantes:

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

c.) *Complexion*.—Esta figura abraza y encierra en sí las dos figuras antecedentes, porque hace repeticion en el principio y fin de los miembros.

¡Cuánto mereee ser amada la virtud! Porque, *si*, por honestidad vá, qué cosa más honesta que *la virtud*? *Si* por honra vá, á quién se debe más honra que *á la virtud*? *Si* por hermosura vá, qué cosa más hermosa que la imágen de *la virtud*? (P. Granada).

d.) *Reduplicacion*.—Se comete cuando se repite consecutivamente una palabra, formando ella sola inciso. Ejemplo:

Con vergüenza el caballero
Estas palabras decía:
Vuelta, vuelta, mi Señora
Que una cosa se me olvida.
(Romancero.)

e.) *Conduplicacion*.—Cuando al fin de un inciso ó verso ú principio del siguiente se repite una misma palabra: v. g.

Qué mirais aquí, buen *conde*?
Conde que mirais aquí?
Decid si mirais la danza
Ó si me mirais á mí.
(Idem.)

f.) *Epanadiplosis*.—Se comete cuando se comienza y termina una frase ó verso con una misma palabra:

Los hombres desde el atroz derecho de la guerra se arman *contra los hombres*: es decir, *la fuerza* se destruye con *la fuerza*.

g.) *Concatenacion*.—Esta figura se llama así, porque en el segundo miembro se toma una palabra del primero, en el tercero una del segundo y así sucesivamente:

Trescientos Zenetes eran
De este rebato la causa:
Que los rayos de la luna
Descubrieron *las adargas*.
Las adargas avisaron
Á las mudas *atalayas*,
Las atalayas los fuegos,
Los fuegos á las campanas,
Y ellas al enamorado
Que en los brazos de su dama
Oyó el militar estruendo
De las trompetas y cajas.

h.) *Antimetábole*, conmutacion ó retruécano. Se comete cuando una frase se compone de las mismas palabras que la anterior, pero invertido el orden ó los casos. Así decía un filósofo de la antigüedad:

Como para vivir; *pero no vivo para comer*.

i.) *Aliteracion* (1).—Consiste esta figura en la repeticion de ciertas consonantes, especialmente las más suaves. En escritos festivos se usa con mucha gracia. Así dice un escritor:

(1) Sentada la teoría de que *la armonía* del lenguaje resulta de la unidad y variedad en los elementos del sonido, es evidente que, cuando faltan aquellas condiciones, ó se incurrirá en áspera y enfadosa monotonía (por falta de variedad), ó faltará al lenguaje la identidad de sonidos (unidad) con que se complace el oído, buscando lo idéntico en medio de lo diverso, como el entendimiento asocia las ideas análogas. Ya hemos visto cómo la acertada repeticion de palabras es un bello ornamento de la expresion, cual lo és en un dibujo la disposicion simétrica de ciertos adornos; pero si esta repeticion es inepta, producirá defectos insoportables en el lenguaje. Estos mismos efectos de las palabras, como es consiguiente, los causan los simples sonidos llamados sílabas y letras: el hiato y la kakofonia son defectos intolerables; pero la repeticion de unas mismas letras ó sílabas puede convertirse en belleza, si un escritor hábil las combina con acierto. Hágase notar, y compruébese con ejemplos, que existe una irresistible inclinacion en nuestro oído á la repeticion de sonidos idénticos, como puede verse en la versificación primitiva de varias lenguas, en los dichos y refranes vulgares y en muchos vocablos de los más usuales y eufónicos. Tan natural es esta tendencia, que todos tenemos lo que llamamos *palabras favoritas*. Vemos cómo la repeticion que origina un vicio tan feo como el sononete, puede convertirse en un efecto melódico de general agrado, hábilmente empleada.

Dos maneras hay de necesidad: una que se convida sin ser llamada; otra que, siendo convidada, viene llamada y rogada. La que se convida, librenos Dios de ella. Huésped forzoso en casa pobre trae mil *efes* en su compañía: és *fabricadora* de todas traiciones; *fuerte* de sufrir y ser corregida; *fiera*, *fantástica*, *furiosa*, *fastidiosa* y sólo le *falla* ser *francisca* por maravilla de fruto que *infamia* no sea.

j.) *Asonancia*.—Consiste en agrupar terminaciones iguales ó semejantes. Quevedo empleó con mucha oportunidad y malicia esta figura en el siguiente pasaje de uno de sus romances:

Si hablo á alguna mujer,
Y le digo mil ternezas,
Ó me pide ó me despide,
Que en mí es una cosa mesma.

l.) *Paronomasia*.—Se comete esta figura repitiendo palabras en una misma cláusula que sólo se diferencian en alguna letra:

Para *orador* te faltan más de cien:
Para *arador* te sobran más de mil.

Las siguientes figuras repiten también palabras semejantes en las letras radicales ó en la terminación, por esta razón las comprenden algunos en un solo grupo bajo la denominación de *figuras que combinan accidentes gramaticales análogos*.

m.) *Derivación*.—Consiste en reunir en una misma cláusula palabras derivadas de un mismo radical. Así dice Cervantes:

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

n.) *Polipote*.—Se comete cuando se emplea una misma palabra bajo distintas formas gramaticales:

Cuidados que me traeis
Convencido al retortero,
Acabad, que *acabar* quiero,
Porque vos os *acabeis*.

o.) *Similicadencia*.—Esta figura tiene lugar cuando terminan dos ó más incisos con nombres puestos en un mismo caso ó con verbos en un mismo tiempo y persona. Así decía el Padre Isla:

En tiempos de Pascua todos *entran*, *salen* y *escriben*; pero yo *ni entro*, *ni salgo*, *ni escribo*.

3.º) *Figuras de palabra que consisten en repetir las que tienen significación análoga*:

a.) *Sinonimia ó metábole*.—Agrupa palabras sinónimas:

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

b.) *Paradiástole*.—Las emplea haciendo notar la diferencia de significación:

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

b.

FIGURAS DE PENSAMIENTO.

Las figuras llamadas de pensamiento, más independientes de la forma exterior del lenguaje que las de palabra, expresan principalmente giros especiales de las ideas ó del sentimiento: por más que á estas modificaciones del espíritu no pueden ménos de corresponder también formas especiales en el lenguaje. Pero se las llama de pensamiento por su carácter predominantemente psicológico.

Se subdividen en tres clases, atendiendo á la operación anímica que predomina cuando el espíritu toma aquel giro particular que constituye la figura: 1.ª Figuras pintorescas.—2.ª Figuras lógicas.—3.ª Figuras patéticas.

1.ª) *Figuras pintorescas*.—Predomina en ellas *la imaginación*, y las empleamos para pintar con viveza los objetos. Son las siguientes:

a.) *Descripción*.—Figura que consiste en pintar las cosas con colores tan vivos, tan animados y tan convenientes, que más parezca verlas y sentirlas que oír su relación. Toma diferentes nombres atendiendo al objeto descrito: *prosopografía*, cuando se describe á una persona; *etopeya* la descripción de las costumbres y carácter; *cronografía*, la descripción de una época; *topografía*, la pintura de un paisaje, etc. Las descripciones extensas de los personajes se llaman *retratos*, y cuando son

dos los que se describen, estableciéndose una comparación entre ellos, se llama *paralelo*.

En la composición de ésta, impropriamente considerada como figura (porque es más bien un tópico, y por extensas algunas descripciones se han considerado como obras literarias completas), entran siempre otras muchas figuras á modo de auxiliares. Sirvan de ejemplo la descripción magnífica del águila que hace Meléndez en su oda á las artes, la valiente pintura del caballo que hace Céspedes, imitando las de Job y Virgilio; los retratos de Polifemo, por Virgilio, el de Catilina por Salustio, el de Vénus, por Camoens: la poética pintura de la Edad de oro, por Cervantes, etc. La pintura del caballo:

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

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

b.) *Enumeración*.—Esta figura se confunde con la descripción, cuando se limita á reseñar las partes de que consta un objeto cualquiera. Mas hay enumeraciones que no son rasgos descriptivos, y entonces se llaman *compuestas* ó *con distribución*, porque se añade alguna circunstancia á cada una de las cosas que se citan. Ejemplo de *enumeración simple*:

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

Cervantes.

Ejemplo de *enumeración con distribución*, tomado del mismo autor:

«Hechas pues estas prevenciones, no quiso don Quijote aguardar más tiempo á poner en efecto su pensamiento, apretándole á ello la falta que él pensaba hacía en el mundo su tardanza: segun eran *los agravios* que pensaba *deshacer*, *tuertos* que *enderezar*, *sinrazones* que *enmendar*, *abusos* que *mejorar* y *déudas* que *satisfacer*.»

c.) *Perífrasis*.—Esta figura, llamada también *circunlocución*, consiste en expresar por medio de un rodeo y de un modo más enérgico, más elegante ó más delicado, lo que podría haberse expresado con ménos palabras ó con una sola. En una poesía del maestro Leon se indican las estrellas Mercurio y Vénus de este modo:

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

d.) *Explicación ó conmaración*.—Presenta esta figura un mismo pensamiento bajo distintos aspectos, para imprimirle con más fuerza en el ánimo. La explicación es con respecto al pensamiento lo que la sinonimia con respecto á las ideas. En la Iliada de Homero:

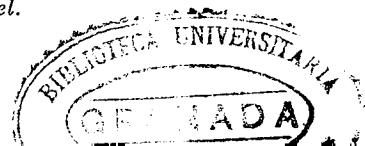
Anciano! en todo la verdad dijiste;
Pero Aquiles pretende *sobre todos*
Los otros ser, á todos dominarlos,
Sobre todos mandar, y como jefe
Dictar leyes á todos, y su orgullo
Inflexible será.....

e.) *Comparación*.—Consiste en realzar un objeto, expresando formalmente sus relaciones de conveniencia ó discrepancia con otro: Así dice Rioja:

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

f.) *Antítesis*.—Por medio de esta figura se contraponen unas ideas á otras, unos pensamientos á otros y producen en la elocución el mismo efecto que el claro-oscuro en la pintura.

Del más hermoso clavel,
Pompa de un jardín aneno,
El áspid saca veneno;
La osticiosu abeja miel.



2.ª) *Figuras lógicas*.—Predomina en ellas el raciocinio y las empleamos principalmente en la prueba y demostracion de la verdad.

a.) *Sentencia*.—Llámase así toda reflexion profunda y luminosa, cuya verdad está basada en el raciocinio ó en la experiencia. Cuando tiene la forma de consejo ó regla de conducta, se llama *máxima*; cuando está tomada de otros autores, *apoteagma*; y cuando se reviste de la forma popular y anda en boca del vulgo, se llama *adagio* ó *refran*.

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

Si amas la vida. economiza el tiempo: que de tiempo se compone la vida.

La elocuencia, decía Pascal, es la pintura del pensamiento.

Parientes y trastos viejos, pocos y léjos.

b.) *Epifonema*.—Es una sentencia en forma de exclamacion, despues de narrada, descrita ó probada una cosa. Quintana, en su magnífica oda «Al armamento de las provincias españolas contra los franceses», despues de referir que la pátria está invadida, que los franceses han trocado el hospedaje en horror, la amistad en servidumbre, y que la Europa sabe que es la fuerza la única ley de aquellos pérfidos invasores, dice:

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

c.) *Dubitacion*.—Consiste esta figura en manifestarnos dudosos de lo que debemos hacer ó decir:

Qué examinaré primero? ¿de dónde partiré? ¿qué auxilio he de pedir, ó de quién debo esperar? de los dioses inmortales ó del pueblo romano? (Ciceron.)

d.) *Comunicacion*.—Tiene lugar cuando el orador consulta á sus oyentes contrarios ó jueces sobre lo que debe deliberar; pero convencido de que no disienten de su parecer:

Aquí pido, oh jueces! vuestro consejo sobre lo que debo

hacer; mas el mismo silencio que guardais me está diciendo que no será otro vuestro consejo que el que podria darme la necesidad. (Ciceron.)

e.) *Concesion*.—Consiste esta figura en prestar sencilla ó artificiosamente nuestro asentimiento á alguna cosa que á primera vista nos perjudica; pero dando á entender que, aun concediéndola, tenemos otros medios de defensa más seguros y eficaces.

El oro, decís vosotros, alienta á los ingénios, lo concedo; mas... cuántos corazones no corrompe antes!

f.) *Prolepsis* ó *anticipacion*.—Tiene lugar cuando el escritor ó el orador previenen de antemano alguna objecion que pudiera hacerse contra lo que se acaba de decir:

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

g.) *Subyeccion*.—Se comete esta figura cuando se refiere y subordina á una proposicion generalmente interrogativa, otra generalmente positiva, que es una respuesta, una explicacion ó una consecuencia de la primera: Así dice Ciceron:

No llamaríamos enemigo de la república á aquel que violase sus leyes?—Pues tú las quebrantastes.—¿Al que menosprecia la autoridad del Senado?—Tu lo oprimiste.—¿Al que fomenta las sediciones?—Pues tú las excitastes.

h.) *Correccion*.—Nos valemos de esta figura cuando sustituimos una expresion á otra, por parecernos la primera demasiado enérgica, ó demasiado débil ó inexacta. Un orador moderno en alabanza de Descartes dice:

¿Qué honores le tributaron? ¿Qué estatuas le levantó la pátria? Pero... ¿Qué honores ni qué estatuas! ¿Ovidamos que se trata de un hombre grande?: hablemos más bien de persecuciones, de calumnias y de envidias.

i.) *Gradacion* ó *climax*.—Consiste en expresar una série de ideas ó pensamientos, guardando en su colocacion una progresion ascendente ó descendente. Así dice Saavedra:

«Pocos negocios vence el ímpetu, algunos la fuerza, muchos el sufrimiento, y casi todos la razon ó el interés.»

j.) *Sustentacion*.—Cométese esta figura cuando manteniendo

por algun tiempo suspensos los ánimos de los oyentes ó lectores, cerramos el sentido del discurso con algun rasgo inesperado.

Quién piensas tú que arrojó á Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del rio Tibre? ¿Quién abrasó el brazo y la mano á Mucio? ¿Quién impelió á Curcio á lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién, entre todos los agüeros adversos que se le habian mostrado, hizo pasar el Rubicon á César? ¿Quien barrenó los navíos y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por Cortés en el Nuevo Mundo?... Todas éstas y otras grandes hazañas fueron obras de la fama, que los mortales desean. (Cervantes).

3.^a) *Figuras patéticas*.—Son objeto de la sensibilidad excitada y sirven para transmitir las emociones del alma: (1)

a. *Obtestacion*.—La usamos al afirmar ó negar con vehemencia una cosa, poniendo por testigo de la verdad, que sustentamos, á los hombres, a las cosas inanimadas, á Dios, etc. Obtestacion de Demóstenes queriendo justificar su conducta y

(1) Para que se comprenda cómo estas diversas figuras patéticas son la expresion en el lenguaje de los varios grados y aspectos que tiene toda pasion en su desarrollo, nos parece conveniente que estudiemos, por medio de propia observacion, ó en las obras maestras del arte, una pasion cualquiera, y notaremos cómo el lenguaje de la persona apasionada contiene todas estas formas sublimes y patéticas. Leamos, por ej., el libro IV de la *Encida: los amores de Dido*. La célebre reina de Cartago se enamora perdidamente de Eneas, principe troyano, despues de oír de sus labios la interesante historia de sus hazañas y desventuras. A los pocos dias le obsequia la reina con una cazería, cuando una inesperada deshecha tormenta obliga á desbandarse á la conitiva y la reina y el héroe troyano se ocultan en una gruta: allí alumbran los relámpagos sus amores y el Cielo se hace partícipe del consentido enlace. No nos transmite el poeta los diálogos expansivos de los amantes en estos primeros momentos de la pasion naciente y favorecida; pero en ellos se expresarian doradas ilusiones y tiernos deseos (*optaciones*), los juramentos de amor eterno, atestiguando con los Dioses, con el cielo, con el mar y con la tierra (*obtestaciones*), prometiendo que, ántes que extinguirse la llama que los devoraba, *olvidarian las estrellas su carrera (imposibles)*.—Pero si nos refiere el poeta que los dioses contemplan con indignacion al principe de Troya cautivo en los brazos de la reina tiria, dando al olvido la gloriosa empresa que debía llevar á cabo. Ordenarle que salga de Cartago. El principe se prepara para huir y abandonar á su amante. La reina presiente el dolor: insílmase de cólera en el primer momento y corre desalada por la ciudad, con la furia de una bacante; mas luego se calma y apura todos los medios de retenerle. Primero tímida, llorosa, suplicante y derribada á las plantas de Eneas, le dirige esta tierna *depreccacion*: «Huyes? Por estas lágrimas te ruego, —por ésta mano tuya que me diste—(sólo aquesto ¡ay de mí! ya me ha quedado), —por la fé conyugal que prometiste, —por el dulce himeneo comenzado;—y si algun beneficio recibiste, —y si fué con mi amor tu amor premiado, —moverté pueda á compasion mi acento, —pueda mudar tu decretado intento.» (1) Siendo inútiles las súplicas y los ruegos, el alma se levanta del abatimiento, recobra una firmeza nada comun y toma una actitud furiosa: y vienen la *comminaciones é imprecaciones*. Así la desdichada Dido, despues de haber suplicado humilde á su amante, viendo que éste desoye sus ruegos, le *commina*, di-

(1) Trad. de Velasco.

alentar á sus compatriotas despues de la desgraciada batalla de Queronea:

No, compañeros, nó! vosotros no habeis faltado: júrolo por los manes de aquellos grandes varones que pelearon por la misma causa en los llanos de Marathon, en Salamina y delante de Platea!

b.) *Adinaton ó imposible*.—Cuando aseguramos que, primero que se verifique ó deje de verificarse un suceso, se trastornarán las leyes de la naturaleza.

—Hásmeme de olvidar, don Juan?
—Antes, Julia, olvidarán
Las estrellas su carrera!
(Alarcon).

c.) *Optacion*.—Es la manifestacion de un vivo deseo.

Vayades con Dios el Conde
Y con gracia de Sant Gil:
Dios os eche en vuestra suerte
Á ese Soldan paladin.
(Romancero).

d.) *Depreccacion*.—Cuando apelamos á las súplicas, y aun á las lágrimas, para conseguir alguna cosa:

ciendo: «Parte, parte, cruel; busca tu Italia—por medio de los piélagos ventosos;—parte: yo espero, si hay un Dios, del justo—terrible vengador, que tu castigo—hallarás entre rígidos escollos, etc.» Enérgicas *exclamaciones*, conmovedoras *interrogaciones* salen del pecho herido de la princesa, al ver de lo alto de las atalayas hogar con viento favorable la flota de los troyanos: «¿se irá este vil extranjero? ¿se burlará de mi cetro y no le perseguirá mi pueblo armado? Partid, corred, volad; traed fuego, dad velas, batid remos... ¡infeliz Dido! ya no es tiempo: debístele aborrecer cuando dividiste con él tu trono. ¡Es esta la fé y la virtud del que dicen salvó sus patrios lares y sacó en hombros á su padre anciano!... *Apostrofa* más adelante á los dioses, pidiendo el castigo del culpable con esta terrible *imprecacion*: ¡Oh Sol, que en luz eterna el mundo aclaras!—Y tú testigo de mis ansias, Juno:—Vengadoras Euménides, triforme—Hecate á cuyo honor los anchos trivios—con ahullar melancólico resueña—en la nocturna oscuridad: vosotros—dioses tambien de la espirante Elisa,—todos oíd, y mis clamores—propicios acojed. Si decretado—por el destino está que el mar no absorba—al fermentado, súbito asaltado—de una nacion beligerá se mire.—De su Julo arrancado, errante vagite—de clima en clima á mendigar auxilio,—y auxilio no balle: que á los suyos vea sin culpa perecer ... etc.» Una fúesta pasion contrariada nos lleva al colmo de la desesperacion y entonces, ó pedimos al Cielo que sobrevenga sobre nosotros mismos toda clase de desgracias y aun la muerte (*excepciones*): ó bien la pasion persistente nos exalta hasta el desvario, y pronunciamos frases interrumpidas é incoherentes (*interruptiones*), ó extraños *soliloquios* inspirados por la monomania, ó el ímpetu de la pasion nos hace perder el orden lógico del raciocinio (*histerologias*): hasta que el fuego ardiente de la pasion devoradora extingue la misera existencia. Alguna vez la desesperacion nos arrastra súbitamente á darnos con mano propia la muerte. Tal fin dió á su vida la infortunada reina de Cartago.

Estos ejemplos pueden multiplicarse por los profesores para hacer comprender cómo todas estas formas patéticas del estilo corresponden á las varias fases y grados de los sentimientos, de las pasiones y de los afectos: siendo una manera á la vez de estudiar analíticamente las pasiones, que tanto necesita conocer el escritor: como afirmamos en otro lugar.

Mene fugis? Per ego has lacrymas dextramque tuam, te
 (Quando aliud mihi jam miseræ nihil ipsa reliqui)
 Per connubia nostra, per inceptos hymenæos,
 Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
 Dulce meum, miserere domus labentis; et istam,
 Oro, siquis adhuc precibus, locus, exue mentem.

(Virg. *Aeneid.* IV.: véase la traducción en la nota.)

e.) *Comminacion.*—Es el anuncio de terribles males.

I, sequere Italiam ventis; peto regna per undas.
 Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
 Supplicia hausurum Scopulis etc.....

(*Aeneid.* IV.... trad. en la nota.)

f.) *Imprecacion.*—Arrebatados de la ira ó de la venganza deseamos que sobrevengan desgracias á alguno:

Si tangere portus
 Infandum caput, ac terris adnare necesse est;
 Et sic fata Jovis poscunt; hic terminus hæret.
 At velo audacis populo vexatus et armis,
 Finibus extorris, complexu avolsus Iuli,
 Auxilium imploret etc.....

(*Aeneid.* IV. trad. en la nota.)

g.) *Execracion.*—Es un vivo deseo de que sobrevenga algun mal á nosotros mismos.

Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat,
 Aut Pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras
 Pallentes umbras Erebi noctemque profundam
 Ante, Pudor, quam te violo aut tua jura resolvo.

Aeneid. IV.

¡Que la tierra se abra bajo mis piés, que el omnipotente
 Padre de los dioses, lanzando su rayo me precipite en la
 mansion de las sombras, de las pálidas sombras del Erebo
 y en su noche profunda, ántes que yo te profane ¡oh Pudor!
 ó que viole tus santas leyes! (Traducción.)

Á todas las anteriores figuras patéticas van casi siempre unidas las siguientes, de las cuales depende el realce de la expresion:

h.) *Exclamacion.*—Es la expresion enérgica de las fuertes conmociones del ánimo: el grito de las pasiones recorre toda la escala de los afectos: la alegría, el dolor, la esperanza, la

ira, la admiracion, el desprecio, etc., por cuyo motivo se hermana perfectamente con las demás figuras patéticas.

¡Pro Juppiter! ibit

Hic, ait, et nostris inluserit advena regnis!
 ¿Non arma expedient, totaque ex urbe sequentur,
 Deripientque rates alii navalibus? Ite,
 Ferte citi flammæ, date, vela, impelite remos.

¡Infelix Dido! nunc te facta impia tangunt?
 Tum decuit, quum sceptræ dabas:—En dextra fidesque!
 Quem secus patrios ajunt portare Penatis!
 Quem subiisse humeris confectum ætate parentem!
 (*Aeneid.* IV. trad. en la nota.)

i.) *Apóstrofe.*—Se comete cuando dirigimos la palabra á un objeto, ya sea animado ó inanimado:

Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras,
 Tuque harum interpres curarum et conscia Iuno,
 Nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes,
 Et Diræ ultrices, et di morientis Elisæ,
 Accipite hæc, meritumque malis advertite numen.
 (*Aeneid.* IV. trad. en la nota.)

j.) *Interrogacion.*—Por esta figura damos á la frase el giro interrogativo, nó para manifestar nuestras dudas ó nuestra ignorancia de alguna cosa, sino para expresar la afirmacion con mayor vehemencia:

¿Qué se hizo el rey Don Juan?
 Los infantes de Aragon
 Qué se hicieron?
 Qué fue de tanto galan?
 Qué fué de tanta invencion
 Como trujeron?
 (J. Manrique).

l.) *El dialogismo.*—Consiste en referir textualmente los discursos que ponemos en boca de personas reales ó fingidas:

Qué harás tú por la pátria? Y el soldado le responde: yo le daré mi sangre; el magistrado, yo defenderé sus leyes; el sacerdote, yo velaré sus altares; el numeroso pueblo desde los campos y talleres grita: yo me dedicaré á cubrir sus necesidades públicas.

m.) *Interrupcion é hysterologia.*—Estas dos figuras suponen cierta perturbacion del entendimiento, efecto de la pasion que

nos vence y domina. La primera consiste en el tránsito rápido de unas ideas á otras, dejando incompleto el sentido gramatical de las frases empezadas y no concluidas. La *histerología* (locucion prepóstera) invierte y trastueca el órden lógico de las ideas.

DON DIEGO.

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

(Moratin. El sí de las niñas, III, 4.^a)

Moriamur, et in media arma ruamus. (Virg.)

C.

Tropos.

Pasamos á ocuparnos de los *tropos*, considerados por algunos como las únicas y propias figuras retóricas, partiendo del principio que sólo deben considerarse como tales *las transformaciones* del sentido natural de las palabras y frases en correspondencia con transformaciones análogas en las ideas. (1)

Tropo. Esta palabra se deriva de la griega *trope*, vuelta ó conversion. En efecto, el tropo consiste en variar el sentido primitivo de una palabra ó de una frase por el de otra idea ó pensamiento que tenga con él una relacion conocida por el espíritu: (*verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio.* Quint).

El fundamento de los tropos estriba en cuanto dijimos al hablar en general del origen de las figuras retóricas. El empleo

(1) Excluyen algunos del tratado de las figuras *las elegancias*; y casi todas las *figuras de pensamiento*; los *tropos de sentencia por oposicion* y casi todos los *de sentencia por reflexion*. Consideran que la mayor parte de estas figuras son simples adornos de lenguaje y las restantes, expresiones de afectos del ánimo que dicen convierten los retóricos en figuras, obediendo á la preocupacion de considerar la palabra como mera expresion del pensamiento. Nosotros hemos creido no deber omitir esta clasificacion, porque es la que se sigue generalmente entre nosotros; pero nos parece mejor la de Mr. Baron, que presentaremos despues. Véase la *Literatura general* de los Sres. Revilla y Alcántara, tom. 1.

de los tropos manifiesta de una manera evidente la influencia del espíritu y de sus facultades (la de la memoria, por ejemplo) en la accion de la fantasía. Al imaginar las formas de lo concebido y al expresarlas, la fantasía utiliza los tipos ya creados; encuentra relaciones entre las nuevas ideas y aquellos tipos, descubre semejanzas entre estos dos términos, y como la palabra es expresion, se sirve de ella para expresar esta relacion y dice resueltamente y sin cuidar de la relacion lógica entre lo determinadamente especificado por las palabras, sino buscando la expresion exacta de la emociion que le embarga ó del concepto que le domina: «Aquiles fué un leon», «el cristal de las aguas», «la primavera de la vida», «aquí se apagó aquel rayo de la guerra.» (1) En suma: todos los tropos están fundados en *la asociacion de las ideas*.

Se subdividen los Tropos en dos secciones: tropos de diccion (verbi) y tropos de sentencia (sermonis).

1.^o) *Los tropos de diccion* (traslaciones de sentido de las palabras) ó están fundados en la *semejanza* de las ideas, ó en su *conexion*, ó en su *correlacion* ó correspondencia. De aquí las tres clases de tropos de diccion llamadas *metáforas*, *sinédoques* y *metonimias*.

a.) *Metáfora* (voz griega=*traslacion*).—Este tropo consiste en expresar una idea con el nombre de otra más conocida con la cual tiene *semejanza* ó analogia. v. g. La soberbia es *la raíz* de todos los vicios.

Es en el fondo la metáfora una comparacion abreviada. Uno de nuestros poetas considera metafóricamente la vida como rio que desemboca en el piélagos de la eternidad y dice:

Nuestras vidas son *los rios*
Que ván á dar en la mar,
Que és el morir.

Otro de nuestros vates expresa la misma comparacion; mas no ya tácita, sino explícitamente:

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

(1) Recomendamos á nuestros discipulos la lectura de cuanto sobre el origen del lenguaje trópico expone nuestro ilustrado catedrático D. Francisco de P. Canalejas en el tom. I. de su preciosa, interesantísima obra sobre «*Literatura general*», publicada en Madrid, 1868.

Los retóricos establecen cuatro variedades en la metáfora:

- 1.^a De lo animado por lo animado:—tiene entrañas *de tigre*.
- 2.^a De lo inanimado por lo inanimado:—lábios *de coral*.
- 3.^a De lo inanimado por lo animado:—Atila, *el azote* de Dios.
- 4.^a De lo animado por lo inanimado:—*el gusano roedor* de la conciencia.

b.) *Sinédoque* (voz griega=*comprension*.)—Pues por medio de esta figura se hace comprender al entendimiento *ya más ya menos* de lo que significa la palabra en su sentido recto: es decir, que se designa un objeto con el nombre de otro con el que tiene una relacion de *coexistencia*: (el todo por la parte y al contrario).

Se distinguen ocho especies de sinédoques:

- 1.^a Del todo por la parte:—resplandecian *las picas*.
- 2.^a De la parte por el todo:—llegaron cien *velas* al puerto.
- 3.^a De la materia por la obra:—desenvahinó *el acero*.
- 4.^a Del género por la especie:—*los mortales* serán llamados á juicio.
- 5.^a De la especie por el género:—suda para ganar *el pan*.
- 6.^a De la especie por el individuo:—amo á *la Virgen*,—admiro al divino *Maestro*: (*autonomasias*).
- 7.^a Del individuo por la especie:—un Mecenaz, un Zoilo, un Aristarco, un Creso, etc.
- 8.^a De lo abstracto por lo concreto:—*la juventud* es voluble.

c.) *Metonimia* (del griego=*transnominacion*).—Es un tropo por el cual se dá á un objeto el nombre de otro del cual *dependió* para existir ó en cuya existencia influyó.

Las variedades de la metonimia que establecen los retóricos son las siguientes:

- 1.^a De la causa por el efecto:—vive *de sus haciendas*.
- 2.^a Del efecto por la causa:—eres *mi consolacion, mi alegría*.
- 3.^a Del antecedente por el consiguiente:—aquí fué *Troya*.
- 4.^a Del consiguiente por el antecedente:—los graneros rebosaron.
- 5.^a Del autor por sus obras:—leo á *Cervantes*.
- 6.^a Del continente por el contenido:—se bebió unas *copas*.
- 7.^a Del signo por la cosa significada:—la lucha entre *la cruz y la media luna*.
- 8.^a Del lugar por la cosa que de él procede:—el *Jerez* y el *Málaga* son esquisitos.
- 9.^a Del instrumento por el que lo maneja:—Rafael fué el primer *pin-cel* de su época.
- 10.^a El patron ó dueño de un lugar por el lugar mismo:—fué á misa á *San Pedro* y despues entró en el *Ayuntamiento*.

2.^o) *Tropos de sentencia*.—Ya hemos dicho que constituyen estos tropos ciertas locuciones ó frases que encierran dos sentidos: uno literal y otro intelectual, es decir: el que presenta la frase tomada en sentido recto (al pié de la letra), y el que descubre el espíritu, prescindiendo del tenor literal, yá por el enlace de las ideas, por el tono de la voz ó por las circunstancias del escrito.

Atendiendo á que las relaciones entre el sentido literal y el intelectual se fundan unas veces en *la semejanza*, otras en *la oposicion* ó *contraposicion*, y otras, finalmente, reconocen diversas causas que no pueden referirse á un principio general, subdividiremos los Tropos de sentencia en tres secciones:—1.^a tropos de sentencia por semejanza;—2.^a por oposicion;—3.^a por reflexion.

A.)—*Los tropos de sentencia fundados en la semejanza* son los siguientes:

a.) *Alegoria*.—Es este tropo una metáfora continuada en una misma frase ó cláusula por la que se dá á un objeto el nombre de otro, semejante á él, y se continúa aplicando al segundo lo que parece convenir al primero. Fr. Luis de Leon, en su oda *Á la Ascencion*, empieza dando el nombre de *pastor* á Cristo y continúa alegóricamente diciendo:

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

b.) *Alegorismo*.—Se distingue de la alegoría en que una parte de la frase conserva el sentido literal y otra sufre la traslacion de sentido.

Las raices son el pueblo
El tronco el rey: considera
Que de *las raices* saca
El árbol toda su fuerza.
(Poesía persa.)

Algunas veces una composicion entera tiene un sentido alegórico: como «La Divina Comedia» del Dante, la Oda de Horacio. ¡Oh navis referent in te... etc., la del maestro Luis de Leon «La vida del Cielo». Los enigmas, parábolas y apólogos son composiciones enteramente alegóricas.

c.) *Personificación ó prosopopeya*.—Consiste este tropo en atribuir sentimiento, acción y aun palabra, á seres inanimados reales ó ideales.

Cuatro son los grados de este tropo: 1.º cuando simplemente se dá á objetos incorpóreos ó inanimados epítetos que convienen solo á los corpóreos ó animados *la pesada vejez*;—2.º cuando se les introduce obrando como si tuvieran inteligencia. Así dice Rioja:

«La codicia en las manos de la suerte
Se lanza al mar: la ira á las espadas
Y la ambición se ríe de la muerte.»

3.º Cuando se les dirige la palabra como si pudieran entendernos.

Calma un momento tus soberbias ondas,
Océano inmortal! y nó á mi acento
Con eco turbulento
Desde tu seno líquido respondas.
(Quintana).

4.º y último: Cuando se les introduce á ellos mismos hablando que es el esfuerzo supremo de la imaginación: así lo vemos en toda «*La Profecía del Tajo*,» de Fray Luis de Leon.

2.º *Tropos de sentencia por oposición* son los siguientes:

a.) *Preterición*.—Consiste este tropo en fingir que pasamos por alto lo mismo que estamos diciendo claramente, y á veces con más energía. Cervantes, hablando de los estudiantes de su época, dice:

«No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, de la falta de camisas y nó sobra de zapatos, la variedad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse de puro gusto cuando la suerte les deparaba algún banquete.»

b.) *Permision*.—Se comete este tropo cuando damos licencia á otro, á impulsos del despecho, para que haga aquello mismo que nos contraría y de que nos quejamos:

Segad esta garganta
Siempre sedienta de la sangre vuestra:
Que no temo la muerte ni me espanta
Vuestra amenaza y rigurosa muestra

c.) *Ironía*.—Consiste en decir en tono de burla, y á veces impelidos por la ira ó la desesperación todo lo contrario de lo

que expresa la letra. Toma el nombre de *antifrasis* cuando se da á un objeto el nombre de otro de cualidades contrarias; v. g.: *pelon* al que no tiene pelo;—*asteísmo ó urbanidad* cuando es una alabanza delicada hecha con apariencias de reconvección ó vituperio. Voiture escribió al famoso Condé:

«Que la gente estaba *incomodada* de ver que un jóven y novel capital hubiese tenido tan poco *respeto* á generales antiguos y llenos de canas, tomándoles tantos cañones y haciéndoles huir vergonzosamente.»

3.º *Tropos de sentencia por reflexión*: Son los siguientes:

a.) *Hiperbole*.—Consiste en exajerar las cosas, aumentándolas ó disminuyéndolas de un modo extraordinario. Así decimos:

Huye de su *sombra*.—Mas ligero que *el viento*.—Comerse *los codos* de hambre.

b.) *Litote ó atenuación*.—Consiste en rebajar artificiosamente las cualidades de un objeto diciendo en forma negativa lo ménos para que se entienda afirmativamente lo más. Jovellanos la llama: *el lenguaje de la modestia*. La sabida frase de Corneille.

«No os aborrezco» vale tanto como «Yo os amo».

c.) *Alusión*.—Es la referencia á algun objeto ó á algun hecho que se supone conocido por el oyente ó lector. Así dice Cervantes, *aludiendo* á la estrella de los magos:

«Vió Don Quijote no lejos del camino una venta, que fué como si viera una *estrella* que á *los portales* sino á los *alcázares* de su redención lo encaminaba.»

d.) *Metalépsis*.—Consiste este tropo en tomar el antecedente por el consiguiente ó en dar á comprender una cosa por medio de otra que le precede, le acompaña ó le sigue. Se diferencia de la metonimia, en que en esta el tropo consiste en una palabra y en la metalépsis en toda una frase. En el último de los siguientes versos de Calderon hay una metalépsis:

No te miro porque es fuerza,
En pena tan rigurosa,
Que no mire tu hermosura
Quien ha de mirar tu honra.

e.) *Reticencia*.—Consiste en omitir lo que fácilmente supli-

rá el lector ó el auditorio, atendidas las circunstancias del autor de su obra y del público:

REY.

Pues decidme,
Para tantas prevenciones,
Gutierre, ¿qué es lo que viste?

GUTIERRE.

Nada, que hombres como yó
No ven: basta que imaginen,

Que sospechen, que prevengan,
Que recelen, que adivinen,
Que... no sé como lo diga:
Que no hay voz que signifique
Una cosa que aun no sea
Un átomo indivisible.

(Calderon.)

f.) *Paradoja, antilogia ó endiasis.*—Tiene lugar este tropo cuando presentamos reunidas ideas al parecer inconciliables ó contradictorias. Así dice Fr. Luis de Leon:

¿Qué vale el nó tocado
Tesoro, si interrumpe el dulce sueño
Y deja en su riqueza pobre al dueño?

B.

CLASIFICACION DE MR. BARON.

El ilustre profesor Mr. Baron, bajo el principio de que en las ciencias de creacion humana y que no tienen por objeto la naturaleza real, lo esencial es apoderarse del fondo de las ideas, establece que en vez de preocuparnos del elemento del discurso, palabra, pensamiento, giro ó construccion que afectan las figuras, penetremos en su esencia misma y atendamos al fin que se proponen y á los medios que emplean para conseguirlo. Segun esto, podemos observar que todas *están destinadas á dar al lenguaje, energía, elegancia, variedad, interés* y que para conseguirlo *se valen de los medios* siguientes:

a.) *Relacionan dos ideas ó pensamientos para que se perciba mejor* SU SEMEJANZA ó su OPOSICION:—á la primera clase pertenecen todas las formas de *la comparacion (tropos)*: metáfora, metonimia, sinédoque, alegoría, alusion, hipérbole, litote, metalepsis, prosopopeya, etc;—á la segunda *la antitesis*, la ironía, la correccion, la pretericion, etc.

b.) *Ó desenvuelven ó abrevian la expresion de las ideas*: se desenvuelven por medio de las variedades de la amplificacion: perifrasis, sinonimia, gradacion, repeticion, (formas todas pleo-

násticas);—se abrevia la expresion por la disjuncion, silepsis, etc. (formas *elípticas*).

Ó cambian las formas de los pensamientos, es decir, que sustituyen á la enunciacion simple y regular la interrogacion, la exclamacion, el apóstrofe, la reticencia.... etc.

Se podrian por consiguiente referir todas las figuras retóricas á una de estas cinco categorías:

- 1.) TROPO. 2.) ANTÍTESIS.
- 3.) PLEONASMO. 4.) ELIPSIS.
- 5.)

MUTACION Ó INVERSION.

PRECEPTIVA REFERENTE AL USO DE LAS FIGURAS RETÓRICAS.

De las reglas para el buen uso de los tropos, unas son generales á todos y otras especiales á cada clase de los mismos.

Por punto general se ha de evitar que la expresion ó frase tropológica sean forzadas, importunas y triviales: procurando por lo tanto con todo esmero la naturalidad, la conveniencia y la elegancia en el empleo de las mismas.

Y por lo que respecta á cada tropo en particular, es necesario cuidar que las metonimias y sinédoques estén *autorizadas por el uso* y que las metáforas sean claras, exactas y nobles. Lo relativamente preceptuado á metonimias y sinédoques es de mucha importancia, sobre todo para evitar errores cuando traducimos de una lengua á otra. Los romanos decian *cien popas* ó *cien quillas*, por *cien naves*; en nuestro idioma expresamos esta sinédoque diciendo *cien velas*, sin duda porque consideramos en el buque la cualidad del movimiento; si nos refiriéramos á otra propiedad, tal vez podríamos expresar la nave por la parte de la misma que tuviera más relacion con esta otra cualidad: así si queremos manifestar que nuestras naves frecuentan mucho los mares de América, podremos decir: «*los mares de América tienen bien conocidas las quillas españolas.*» Teniendo presente lo que hemos preceptuado respecto á las metáforas, será vicioso decir: «*estaba sumergido en las cavernas del crimen;*»—«*las selvas son las catedrales de la naturaleza;*»—«*las montañas son berrugas de la tierra*» etc. La literatura

oriental semítica las tiene exajeradas y defectuosas: en sus escritos todo son colinas que saltan, estrellas que se ponen convulsivas de júbilo, etc.: las prodiga, en una palabra, sin arte ni mesura.

La Preceptiva formulada para el uso de los tropos de dición es la misma que debe tenerse presente para el empleo de los de sententia, debiendo cuidarse sobre todo que su uso sea motivado,—que no se prodiguen las hipérbolas,—y que las ironías se empleen con suma prudencia.

Todas las demás reglas que se encuentran amplia y extensamente expuestas en las retóricas, pueden comprenderse en las ya consignadas al hablar de las condiciones esenciales de la buena expresion literaria. Y lo mismo decimos respecto al uso de las figuras de palabra y de pensamiento: que sean espontáneas, oportunas, motivadas, que se hallen autorizadas por escritores de nota, y, en una palabra, como acabamos de decir de los tropos, que no perjudiquen á ninguna de las condiciones que pide la buena elocucion (1).

c.

CONDICIONES ACCIDENTALES DE LA OBRA LITERARIA.

TEORÍA DEL ESTILO.

Segun ha podido ya notarse, nosotros creemos encontrar en la obra literaria todas las propiedades fundamentales de los séres: ESENCIA, FORMA Y EXISTENCIA.—Considerados en los capítulos precedentes cuáles son los elementos *esenciales* que entran en toda produccion literaria; y expuestas luego las condiciones principales, que constituyen el tipo fundamental de la buena elocucion (ESENCIA Y FORMA de la Obra),—procede que consideremos ahora aquellas condiciones accidentales y variables que dan originalidad, carácter (EXISTENCIA INDIVIDUAL) á cualquier obra literaria, particularmente considerada.

Contribuyen á dar originalidad, carácter individual á la obra:

(1) Kleutgen: *Ars dicendi*.—Monlau: *Elementos de literatura*.—Terradillos: *Literatura preceptiva*.

por un lado el artista (escritor), por otro el arte, y además la época, la nacionalidad, la escuela del escritor y otras varias circunstancias. Este carácter individual, esta fisonomía particular y propia que visiblemente predomina en toda obra nueva y original, constituye lo que se llama *su estilo*. (*genus orationis, forma dicendi*).

Los romanos solian escribir sobre unas tablitas cubiertas de cera, con un instrumento agudo por un lado para trazar las letras, y aplanado por el otro para borrarlas. Á este instrumento ó punzon llamaban *stylus, estilo*, y figuradamente se dió más adelante este nombre al procedimiento particular y propio de cada escritor para expresar sus ideas: (*à su manera de escribir*); y mas ámpliamente al modo peculiar de expresion de cada siglo, pueblo, nacion ó escuela, etc.;—al tono particular que el arte impone á los géneros literarios, y aun á la diversidad de asuntos dentro de un mismo género;—y por ultimo, al aspecto que dan á la expresion literaria la estructura de la frase, la ornamentacion de la misma, etc.

Las palabras *expresion, elocucion y estilo* son términos que se toman por algunos indistintamente y en los cuales existe bien marcada diferencia: *expresion* es la voz genérica: el grito, el llanto, el gesto, lo mismo que la palabra ó la escritura son la expresion de la idea ó de un sentimiento;—*la locucion ó elocucion* es la *expresion literaria*, en general;—*el estilo* (en armonia con el sentido etimológico de la palabra) es la *expresion literaria individual*.

En efecto, el estilo depende principalmente de las condiciones especiales del artista: de su temperamento, de su corazon, de su espíritu, de su gusto. Luego influyen ostensiblemente en el artista, y consiguientemente en su estilo, el espíritu de su país y de su época y la naturaleza misma del asunto. Pero siempre resulta que, ante todo, en la obra está caracterizado su autor: «*el estilo es el hombre*.»

CLASIFICACIONES DEL ESTILO.

Atendiendo á la fisonomía particular que cada escritor (y más ámpliamente cada escuela, cada pueblo, cada nacionali-

dad, cada raza) imprime á su expresion literaria, el estilo recibe las siguientes denominaciones:

Llámase *homérico, pindárico, ciceroniano, cervantino, etc.*, del nombre de los escritores: pues, aunque el género y el asunto imponen al autor determinadas condiciones, todavía dentro de ellas le queda ancho campo donde poder desenvolver sus facultades con entera independencia, donde poder manifestar su personalidad y *originalidad*. Poseer estilo original es el sello distintivo de los grandes géneos, hasta el punto de que solo á ellos pertenece el envidiable privilegio de enriquecer su lengua pátria, y aun de trazar nuevos rumbos á la expresion literaria del pensamiento.

Como el autor se produce en la obra no sólo segun su carácter, sino influido por la educacion ó escuela recibida, por su pueblo y por su época, de aquí és que, además del estilo individual, hay que distinguir el propio de cada uno de estos elementos influyentes en la produccion científica ó literaria: así se dice *estilo clásico ó romántico*;—estilo *lacónico, ródio, ático, provenzal, afrancesado, etc.*;—estilo *oriental, latino, germánico, etc.*;—estilo *antiguo, estilo del siglo XVI, etc.*, etc.

Hemos dicho que cada género literario reclama maneras propias de expresion, estilo propio: así pues, el estilo recibe las denominaciones de *poético, oratorio, didáctico, épico, elegiaco, epistolar, etc.*, etc.

Otra multitud de clasificaciones se vienen haciendo por los retóricos y los críticos, de los diversos géneros de estilo: a.)—*atendiendo á la estructura de la frase* se denomina el estilo *cortado y periódico*, segun que en el mismo predominan las cláusulas cortas y sueltas ó las largas y periódicas (1); b.)—*atendiendo á la ornamentacion*, se divide el estilo en *florido, severo y armónico*: segun que predominen en él las galas del lenguaje, las imágenes y expresiones figuradas;—ó que por

(1) *Periodus*: amplior verborum comprehensio, que per partes inter se apte coherentes numerose absolvitur. Partes periodi sunt: membra, incisa, protasis et apodosis.—1. *Membra*, græce *kólon*, est pars periodi alicujus magnitudinis, sensum et numerum habens, sed imperfectum et quasi suspensum.—2. *Incisa* (*Kómmata*) vocantur breviuscula periodi partes, quibus ipsa sæpe membra composita sunt.—3. *Protasis et apodosis* (antecedens et consequens) periodum dividunt in duas partes, in quarum altera quidam est vocis ascensus in altera descensus. *Kleitgen*.—*Ars dicendi* priscorum potissimum præceptis et exemplis illustrata.—Roma. 1896.—pág. 24 y sigtes.

el contrario predomine el elemento ideal y racional sobre el fantástico;—ó que se encuentren equilibrados ambos. En cada género literario, y aun en cada pasaje de una obra, se encuentra empleado el estilo más apropiado al asunto, de entre los varios que acabamos de enumerar.

Otra multitud de clasificaciones, ó por mejor decir, denominaciones técnicas del estilo, se hallan admitidas y sancionadas por la crítica; pero todas ellas pueden reducirse á las expuestas, porque todas las demás calificaciones que se han dado, fúndanse, así mismo en la clase de pensamientos, sentimientos y afectos que campean en el escrito y en la manera de expresarlos. Las solas denominaciones de estilo *pomposo, sencillo, sublime, abundante, conciso, noble, familiar, enérgico, jocoso, humorístico, vehemente, suave, duro, templado, flojo, etc.*, etc., explican suficientemente el tono ó elemento predominante del escrito, á que se atiende para la calificacion.

Todas las variedades del estilo las reducian los antiguos á la division, admitida por mucho tiempo en las escuelas, de *estilo sencill*: ó *ténue, medio ó templado y grave ó sublime* (1) Ciceron y Quintiliano le dividen de este modo, proponiendo el orador romano como modelo de estilo *sencillo* (sin ornato, artificio ni pretensiones) su discurso en defensa de *Caccina*;—como ejemplo de estilo *medio ó templado* (elegante, es decir, con adornos *escogidos*, pero sin profusion, la oracion *pro lege Manilia*;—y como modelo de estilo *sublime* (enérgico, vehemente, magnifico, altísimo, etc.) su defensa de *Rabirio*. Tanto Ciceron como Quintiliano sabian bien que en toda obra de alguna extension no pueden menos de combinarse estos tres géneros de estilo y

(1) Se atribuye á Dionisio de Halicarnaso la division del estilo en austero, florido y medio. Pero nada de esto habla el escritor griego. En su tratado sobre la *Elocuencia de Demóstenes*, se encuentra el único pasaje donde al parecer establece distinciones de este género. Pero ¿qué es lo que dice? nó que haya un estilo austero, otro florido y otro medio; sino que la diction (*lexis*) de Tucídides es *florida*; que es *sencillo* la de Lisias y la de Isócrates *media*, ó por decirlo así, compuesta de una y otra. Como se vé Dionisio de Halicarnaso hace en este pasaje la crítica de los escritores que menciona pero no establece generalidades de retórica. (Véase Mr. Baron: de la *Rhetorique*: pág. 207.—Este distinguido preceptista cree que el estilo no puede dividirse en categorías, atendiendo á la naturaleza de los diversos asuntos, ni á las condiciones objetivas de la produccion literaria; sino á las subjetivas: «Le style est ce que l' on nomme, dans les arts *la manière, le faire*, ce qui donne au peintre et au sculpteur son *cachet*, ce qui le distingue des autres, et constitue son *originalité*.» Cree que los demás géneros de estilo deben llamarse *tonos*, es decir, conveniencias del estilo con la naturaleza del asunto.)

que entre estos tipos fundamentales median distintas é inapreciables gradaciones (*intervalla*) como sucede en la rosa de los vientos.

PRECEPTIVA REFERENTE AL ESTILO.

La primera ambicion del escritor debe ser la siguiente: tener un *estilo propio*. Como que para conseguir estilo propio necesita el escritor ante todo dotes naturales, talento, génio, es evidente que, bajo este punto de vista, toda teoría es supérflua; mas no así por lo que respecta al auxilio que el arte puede prestar en la formacion del estilo. Veámos, pues, cuál es la preceptiva en este punto.

Dada la relacion íntima que existe entre el pensamiento y la expresion, es seguro que el mejor método para tener un estilo consiste en *preocuparnos más de lo que tenemos que decir que de la manera como hemos de expresarlo*: es decir, más de la invencion que de la elocucion. En este particular están conformes todos los grandes preceptistas. Dionisio de Halicarnaso, en su *Juicio sobre Isócrates*, dice: *«la palabra debe obedecer al pensamiento y no el pensamiento á la palabra; esta es una ley de la naturaleza.»* — *Ipsæ res verba rapiunt*, dice Ciceron; y Horacio:

Verbaque provisam rem non invita sequentur.

y lo mismo han venido á afirmar *Montaigne, Fenelon, Villemain*, y otros muchos preceptistas y criticos modernos.

Es tambien cosa manifiesta y comprobada por la experiencia cuanto puede aprovechar en la consecucion de un buen estilo *la imitacion* de los modelos clásicos. Es claro que la sola imitacion es insuficiente; que no puede dar condiciones intelectuales á quien no las tiene: pero una imitacion afortunada es el primer paso en la carrera. Sin embargo, es necesario huir de la imitacion servil, que se contenta con seguir eternamente las huellas del maestro sin la ambicion de igualarle ó de superarle: quien así copie formará parte del esclavo rebaño de imitadores (*oh imitatores, servum pecus!*) de que se burlaba con tan gracioso donaire el satírico latino. La imitacion que aquí se recomienda no se quiere que sea un minucioso calco; sino

una gimnástica, una lucha con el modelo que nos hemos propuesto, en la que debemos aspirar, cuando hayamos adquirido destreza y si fuere posible, á la palma del vencimiento.

Para concluir: recomendamos á los jóvenes escritores, con el gran maestro Quintiliano, que compongan con detencion: *«escribiendo de prisa, nunca se logrará escribir bien, escribiendo bien se llegará á escribir con facilidad y prontitud;»*—y con el esmerado poeta Horacio les recomendamos que limen, que corrijan mucho cuando escriban: (*sæpe stylum vertas*).

Otra multitud de reglas formulan los escritores con referencia al estilo; pero están incluidas en la preceptiva ya dada sobre las condiciones generales de la elocucion. Además, en la *Segunda Parte*, al hablar de cada género literario, iremos determinando el estilo que le sea propio: pues hasta un mismo asunto, tratado por escritores que cultiven distintos géneros literarios, puede afectar diversos y aun opuestos estilos: que hablen ó escriban sobre Dios, sobre el Mundo, sobre la Naturaleza, sobre la Humanidad el filósofo, el orador y el poeta, y cada uno de ellos imprimirá estilo distinto á su composicion: como que no á todos los escritores es dado ni permitido del propio modo remontar el vuelo de la fantasía.

SECCION 2.^a

DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

ó

DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS, EN PARTICULAR.



GÉNEROS LITERARIOS.



Expusimos en otro lugar que *las obras literarias* podian dividirse, atendiendo á su fin, en *bellas, útiles y bello-útiles*, cuyos tres géneros vienen recibiendo desde muy antiguo los nombres de Poesía, Didáctica y Oratoria. Pero no se ha de entender por esto que los referidos géneros tengan caractéres enteramente distintos ú opuestos entre sí. Con los objetos del pensamiento sucede como con los del mundo físico: las cosas que nos cautivan por ser bellas, pueden tambien bajo otro aspecto servirnos como útiles: el sol es *hermoso* para el artista que contempla su pura y esplendente luz *estático* y *embebecido*; para el labrador afanoso el calor y la luz del sol se consideran simplemente como *útiles*, puesto que por ellos sus campos se vivifican y fecundan. Sin embargo, estéticamente, no podemos ménos de decir que los astros del firmamento son soberanamente *hermosos*, por que la belleza es el carácter en ellos predominante. Así los géneros literarios se consideran como útiles, como bellos, ó como bello-útiles *segun el elemento estético que en ellos predomina*.

Cada uno de estos géneros comprende dentro de sí una variedad más ó ménos rica y abundante de determinaciones que constituyen otros tantos nuevos géneros literarios.

Tambien dijimos en otro lugar, y repetimos ahora, que entre unos y otros géneros literarios se dan ciertos *géneros intermedios ó de transicion*.

Vamos á dar el concepto de cada una de estas diversas variedades literarias, y segun la importancia de cada género, expondremos con más ó menos detencion las reglas respectivas á cada uno.

BELLA LITERATURA Ó POESIA.

Carmina sola carent fato mortemque repellunt.
Petronio.

DEFINICION Y CONCEPTO DE LA POESÍA.—POÉTICA.—SU DIVISION.

I.

Poesía es la expresion de la belleza (1) por medio de la palabra sujeta á una forma artística.

Si para formarnos cabal concepto de lo que es la poesía ape- lamos al sentido comun, hallaremos que la poesía es conside- rada por la generalidad de los hombres no sólo como un arte particular, sino como una propiedad de multitud de objetos: así decimos que es poético un lago de amenas márgenes, que es poética la vida del campo, que hay poesía en el alma, en la naturaleza, en la creacion entera. En estos casos entiende el vulgo por poesía la belleza en cuanto es expresada y produce en nosotros un placer puro y desinteresado. Así mismo, en la literatura llama el sentido comun *poéticas* aquellas composicio- nes cuyos conceptos le parecen bellos y cuyo lenguaje es ade- más hermoso, rítmico, lleno de armonía. Por consiguiente, el

(1) La belleza es la semejanza á Dios en lo finito. La Belleza absoluta (como el Sumo Bien y la Verdad absoluta) sólo se halla en Dios. Los objetos son más ó menos armónicos y perfectos, esto es, son más ó ménos bellos segun son más ó ménos semejantes á Dios.

Cabe oposicion y desequilibrio entre los elementos del objeto bello. El predominio de la esencia ó el fondo sobre la forma engendra la belleza *sublime*; y el predominio de la forma sobre el fondo la belleza *cómica*. La belleza *dramática* ó compuesta comprende en sí los mo- dos anteriores y se caracteriza por la lucha de elementos que constituyen la vida. Es la belleza de la vida humana y de la vida de la Naturaleza, pero no es la belleza de Dios en cuya serenidad inefable no hay lucha posible. La belleza *dramática* ó *compuesta* es la belleza su- prema artística y literaria.—Estas nociones deben desenvolverse por los profesores. Su estudio corresponde á la Estética.

fondo de la Literatura poética lo constituyen, como en el arte en general, la esencia íntima de las cosas, las verdades uni- versales y eternas, el principio de vida que anima á los séres, las leyes que constituyen la armonía, los eternos tipos que se aparecen en la naturaleza y en el espíritu humano, *la belleza*, en una palabra. En conformidad con la definicion, debemos de- cir que el primer carácter esencial de la Poesía es ser *expresion de belleza* (fondo ó asunto de la obra poética.)

Por otro lado: el elemento propio de expresion del concepto poético son *las imágenes*, formas invisibles é inmateriales que se presentan al espíritu, y que éste debe fundir, elaborar, colo- rear y embellecer, como los demas artistas pulen, modelan y embellecen la piedra, el mármol, el bronce, los colores, los so- nidos inarticulados; y, aunque elemento puramente exterior, se *sujeta tambien á la elaboracion artistica* (armonía, medida, rit- mo) *el medio espresante de que se vale el poeta: la palabra*. Ve- mos, pues, con cuanto fundamento dijimos que era la poesía *expresion de la belleza* (fondo) *por medio de la palabra sujeta á una forma artística* (forma).

Comparada, pues, con las demás bellas artes es la Poesía el arte por excelencia. Reune las ventajas de las artes del diseño, porque como ellas presenta á la imaginacion del público con- templador el bello cuadro de los objetos exteriores;—y como la música revela el sentimiento en lo que tiene de más íntimo y profundo. Á todo lo cual se agrega que solo á la poesía le es dado presentar con vívida claridad, y hasta en sus detalles más prolijos, el pensamiento del artista, por el medio espiritual sensible de que se vale para expresarlo.

II.

Llámase *Poética* ó *Arte Poética* el tratado de la Preceptiva literaria donde se exponen y formulan las reglas respectivas á las composiciones ú obras poéticas.

Se divide en general y especial: en la primera se exponen las teorías y preceptos relativos al poema, en general; y en la segunda los pertenecientes á cada género poético, en parti- cular.

A.

POÉTICA GENERAL.

Después de las consideraciones generales que hemos hecho sobre la Poesía, expuesto cual es el objeto de la Poética y hecha la división de este arte, procede que indiquemos los particulares que nos corresponde estudiar en la Poética general.

Dado el plan y método que hemos seguido al tratar de la composición en general, parece que al ocuparnos en particular de cada género literario, debemos seguir el propio procedimiento. En su virtud, al tratar de la Composición poética, expondremos primero la Preceptiva referente á la *Invencción poética*, luego formularemos las reglas pertinentes á la *Disposición ó organización del poema*, y por último, nos ocuparemos de la *Elocución ó expresión literaria de esta clase de obras*. Con lo que, á nuestro entender, habremos dado una idea suficiente de la naturaleza de la obra poética y de las condiciones que deben concurrir en su realización.

a.

DE LA INVENCION POÉTICA.

En este capítulo vamos á exponer primero las condiciones que debe tener el poeta;—luego cuáles son los asuntos propios de la poesía;—después cuál es el carácter peculiar del pensamiento poético, y por último, cuáles son las fuentes de inspiración del poeta.

a.)—Empecemos por examinar qué *condiciones se han de dar en el poeta* para que pueda realizar las maravillas de su arte. El poeta, como todo artista, necesita imprescindiblemente estar dotado de genio, de gusto, de fantasía, de originalidad: sobre todo, como el medio de que se vale para expresar la belleza es predominante, espiritual, le es indispensable poseer una imaginación rica y espléndida y una sensibilidad omnimoda y esquisita para revestirlo y hermosearlo. Estas cualidades nó

concedidas por la naturaleza á todos los hombres hicieron exclamar á los antiguos: *Poeta nascitur*.

Tanta era la importancia que daba Horacio á aquellas soberanas condiciones del genio, que sin ellas no creía que merecía nadie ser considerado como poeta. En poesía no se tolera la medianía, decía aquel gran preceptista:

Mediocribus esse poetis
Non homines, non Diü, non concessere columnæ.

El que tenga ingenio agudo y penetrante, el que esté inspirado por cierto entusiasmo casi divino, el que sepa hablar el lenguaje de los dioses, ese será el verdadero merecedor del nombre de poeta:

Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

b.) *Asuntos propios de la Poesía*.—Todos los objetos del mundo físico y del mundo moral, los fenómenos de la naturaleza, los acontecimientos de la historia, las escenas de la vida humana, todo tiene el derecho de entrar en el dominio de la Poesía: por eso ha dicho felizmente un grande escritor que *el alma del poeta es una lira con tres cuerdas: Dios, su alma y la naturaleza*.

Pero es necesario no olvidar que si el mundo entero espiritual y material pueden entrar en el dominio de la poesía, es sólo por lo que hay en uno y en otro de inmanente, de eterno, de sustancial, de *ideal*, por su *idea*, nó por sus accesorios, nó por su lado temporal y prosáico.

c.) *Carácter propio del pensamiento poético*.—El concepto poético se diferencia del científico en que la poesía presenta bajo formas concretas y sensibles lo general y lo abstracto;—y del concepto vulgar, en que idealiza lo material, haciéndolo más expresivo, y convirtiéndolo en símbolo de lo inmaterial.

La poesía desdeña el cálculo frío y el procedimiento pausado de la razón; debe nacer espontáneamente de la intuición clara del genio, del sentimiento vivo de lo bello, del entusiasmo de la inspiración, es decir, de aquel estado transitorio y fugaz en que el alma posee toda la plenitud de sus facultades. Por esto veneraban los antiguos á los poetas, llamándolos *vates*, es decir, *sacerdotes*, *adivinos*, porque las encantadoras

creaciones de la poesía las consideraban como inspiradas al poeta por una deidad extraña, por un génio, por un nùmen; expresando por medio de esta hermosa ficcion un hecho psicológico, una verdad profunda.

d.) *Fuentes de inspiracion del poeta.*—Cuando hablamos de la invencion, en general, dijimos que el poeta puede inspirarse en todos los fenómenos del mundo moral y material. No obstante, si *la poesía és*, como ha dicho lord Byron, *el corazon*, si se dirige más bien á recrear el sentimiento que á ilustrar el alma, entonces podemos asentar que las verdaderas fuentes de inspiracion del poeta deben ser los sentimientos generales humanos, las glorias nacionales, el sagrado amor á la patria, los vínculos santos de la familia, la sublimidad de la Religion, etc.: estos sentimientos viven en el corazon de los pueblos, y, cuando el poeta los interpreta de una manera clara, expresiva y llena de vida, resuenan sus cánticos en todos los corazones.

b.

DISPOSICION Ó PLAN DE LA OBRA POÉTICA.

Una vez bien meditado el asunto y reunidos los materiales suministrados por la Invencion, debe procurarse formar con ellos un todo orgánico en el cual se distingan perfectamente cada una de las partes y la conformidad de ellas entre sí y con el todo; es decir, que en la obra poética más que en ningun otro producto del arte se han de encontrar las tres indispensables categorías de lo bello que hemos apuntado más de una vez; á saber: la unidad, la variedad y la armonía.

La unidad es condicion suprema de la obra poética: una idea, un sentimiento, una pasion ó un hecho principal llegan á ser el centro en torno del que se agrupan todas las partes; pero el método y la unidad no deben manifestarse en el poema como un producto de la razon y de las inflexibles leyes de la lógica, sino como una produccion libre y espontánea de la fantasia. La unidad debe desenvolverse interiormente, y las partes ser sus miembros, sus diferentes fases.

Respecto á las partes, la primera regla es que deben desen-

volverse separadamente; en una obra poética deben interesar los más insignificantes pormenores: razon por la cual el poeta debe describir cada una de las partes con grata complacencia y tratarlas como si cada cual de ellas constituyera un todo completo; sin perderse, no obstante, en minuciosas descripciones.

Empero la independencia con que deben campean en el conjunto del poema cada una de sus partes, no debe llegar hasta el aislamiento; sino que las partes han de estar enlazadas, compenetradas, armonizadas entre sí y con el todo: *armonía* que, como hemos repetido en diferentes ocasiones, es el distintivo principal de la *belleza*, esencia suprema del arte y de la poesía.

Por último, se ha de procurar que en el poema *el interés vaya creciendo* desde el principio hasta el fin. Por regla general, *la introduccion* del poema debe ser modesta y tranquila;—*el final* vivo y animado.

Non fumum ex fulgore; sed ex fumo dare lucem
Cogitat.....

(Horat. Epist. ad Pis.)

c.

ELOCUCION POÉTICA.

Ya hemos indicado anteriormente en qué se distinguen los medios de *expresion de la Poesía* de los demás modos de expresion en las bellas artes: ahora, refiriéndonos sólo al Arte literio, debemos hacer notar los caractéres que diferencian la expresion literaria útil ó científica y la bello-útil ú oratoria—de la expresion literaria puramente bella ó poética: porque dicho se está que las formas ó modos de expresion de los géneros literarios han de corresponder á la diversidad de fondo de cada uno, y por consiguiente que la palabra literaria didáctica, la oratoria y la poética han de tener caractéres específicos.

Originase la elocucion peculiar de la Poesía del modo especial de concebir y de sentir que tiene el poeta, á cuya fantasia, como ántes hemos dicho, se presenta lo general y lo abstracto bajo formas concretas y sensibles, é idealizado lo mate-

rial. Para expresar, pues, sus concepciones, por medio del lenguaje, se vale el poeta de todos aquellos recursos literarios que pueden con más viva claridad, con más belleza y con más energía traducir el estado de su espíritu. Así, pues, para revestir las ideas generales de formas sensibles hace uso de los epítetos, de los tropos y figuras pintorescas; en una palabra: *de las imágenes*.—Usa de la *inversión* en cuanto lo permite el géneo de la lengua.—El lenguaje de la poesía es más *elíptico* que el de los demás géneros literarios.—En la elocución poética se dá á algunas palabras significados que no tienen, se altera la estructura de otras, y se quebranta la pureza, introduciendo algunos *arcaismos y neologismos* por vía de *licencia poética*, licencias que se deben emplear con suma sobriedad y sólo cuando sean oportunas y realcen el pensamiento.—Por último, hay en todos los idiomas un *vocabulario poético* que no puede usarse ni aun en la prosa más elevada: (*flamígero, undisono, aurirrolladas, conceto*, etc.)

Observemos estas condiciones de la expresión poética en el mismo ejemplo que cita uno de nuestros más distinguidos preceptistas:

Entonces veré cómo
 La soberana mano echó el cimiento
 Tan á nivel y plomo,
 Do estable y firme asiento
 Posee el pesadísimo elemento:
 Veré las inmortales
 Columnas do la tierra está fundada,
 Las lindes y señales
 Con que á la mar hinchada
 La Providencia tiene aprisionada.

Á otro cualquier escritor, nó poeta, sería vedado expresar el propio concepto con el mismo lenguaje: en una composición en prosa debería decirse en vez de *mano soberana*, *Dios ó el Ser Supremo*; en vez de *pesadísimo elemento*, *el mar*; en lugar de *dó, donde*; y *columna* por *coluna*. No se daría á la mar el epíteto de *hinchada*, ni á las columnas el de *inmortales*; tampoco se diría *poseer firme cimiento*, sino *tener firme cimiento*, sobre todo las atrevidas imágenes que pintan á la tierra sostenida por *inmortales columnas y el mar aprisionado y con estable y firme asiento*, sólo pueden permitirse en el libre lenguaje de la poe-

sía. El lenguaje poético, pues, se diferencia muy notablemente del vulgar, y marcadamente de la expresión literaria propia de los otros géneros: *el escritor científico*, atento á expresar la severa realidad de las cosas, debe ser sóbrio y reservado en el empleo de cualquier artificio de lenguaje que disminuya ó agrande los objetos; *el orador* ha de conservar esta misma austeridad, cuando razona y habla para convencer, si bien puede recorrer en la exposición de hechos y en la moción de afectos, todos los tonos del lenguaje poético.

Pero no son las diferencias indicadas las únicas que caracterizan el lenguaje poético; sino que además le es enteramente peculiar *la versificación*, brillante complemento del lenguaje de la poesía.

Al hablar de las condiciones esenciales del lenguaje, recomendamos, como una de las principales, *la armonía*; y expusimos en qué consiste esta preciosa cualidad artística de la palabra. Ahora bien, cuando nó solamente se observan la unidad y variedad en la melodía, en el ritmo de tiempo y en el acento; cuando nó solamente hay en el lenguaje esa feliz concordancia de número, tiempo y medida que constituye *la armonía en general* (palabra, frase, periodo, dición armoniosa: *prosa estética*);—sino que guardando más rigurosa observancia en las leyes musicales de la palabra, el escritor lleva la armonía hasta su completa perfección, dividiendo la composición en periodos enteramente iguales, simétricamente dispuestos y sometidos á una cadencia que produzca en el oído el efecto de una canturía melódica, entonces tenemos lo que se llama *versificación*. Podemos, pues, definir LA VERSIFICACION: «*la artificioosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones;—y VERSO una de estas mismas porciones sujetas á ciertas medidas.*» (1)

Sabido lo que es versificación, procede preguntar: *¿és ó nó absolutamente necesaria la versificación á la poesía?* No sostendremos nosotros que esta forma de lenguaje perfectamente rítmica y cadenciosa sea inútil para la poesía como han pretendido algunos: tampoco que sea condición *sine qua non* del lenguaje poético.

(1) Gil y Zarate. Manual de Literatura.—Primera parte.

«Para servir la palabra eficazmente, (ha dicho un estético moderno) los altos fines de la poesía, debe aparecer intencional y vivamente labrada, se le debe trazar contorno por medio de la metrificación, como el pintor y el escultor dibujan los miembros de la estatua, y los árboles, las nubes, las montañas del paisaje. «El poeta, dice Cousin, usa de la palabra de una manera peculiar: la idealiza para convertirla en expresión de la belleza espiritual, le dá el encanto de la medida, hace de ella algo intermedio de la voz ordinaria y de la música, algo material é inmaterial á un mismo tiempo.» Con todo, nosotros creemos que, es muy conveniente, aunque es casi esencial á la poesía la armonía rítmica del verso, no es enteramente necesaria. Puede muy bien un fondo poético ser expresado por una prosa estética; por más que una melódica versificación le sea más adecuado y por lo tanto preferible. Mucho menos todavía hemos de conceder que sea lo mismo poeta que coplero: considerar que es lo mismo versificación que poesía es confundir el fondo esencial de la obra poética con su forma accidental, aunque preferente.

Los adversarios de la metrificación asientan también, como fundamento de sus impugnaciones, que el verso es una traba que coarta la espontaneidad ó independencia al genio poético; pero muy lejos de eso: el verdadero poeta soporta este yugo muy fácilmente; y, en vez de servirle de rémora la versificación, esta necesidad le sostiene, le eleva, le excita; favorece, en una palabra, su inspiración: el poeta se alza en su lenguaje sin que le contrarie ninguna accidentalidad, á la manera que el águila remonta su vuelo, y pierde de vista la tierra, sin encontrar obstáculo en los vientos que se agitan en el ancho espacio, que ella surca impávida y serena.

APÉNDICE.

I.

PRINCIPALES SISTEMAS DE VERSIFICACION.

Dos son las clases de versificación principalmente usadas en

la poesía antigua y en la moderna: la versificación rítmica ó cuantitativa y la versificación cualitativa ó rítmica.

a.) *La versificación rítmica ó cuantitativa* atiende á la duración del sonido, á la medida de las sílabas (largas y breves): la acentuación y la cesura que dan al verso animación y variedades se apoyan igualmente en el lado puramente externo del lenguaje, nó sobre el sentido de las palabras. (1)

b.) En *la versificación moderna ó cualitativa*, al contrario: se atiende á *la calidad* de las sílabas radicales, es decir á *la significación* más que al sonido ó elemento material de las palabras: por esto la cantidad silábica conserva escasa importancia, aunque de ella queden algunos vestigios, habiendo sido sustituida por el *acento* (2) como elemento más expresivo y espiritual. Toda la disposición material del verso antiguo en *piés* ó compases, arreglada por la cantidad, ha desaparecido en la metrificación moderna: en la versificación moderna no se trata ya de *medir* las sílabas; sino de *contarlas*, exclusivamente de calcular su número.

Un nuevo elemento rítmico aparece en las modernas litera-

(1) Este género de versificación fué el propio de la poesía griega, hecho perfectamente explicable, si se tiene en cuenta que la música y la danza iban estrechamente unidas á la poesía en Grecia. La cantidad sigue dominando en la métrica latina, hasta que se vá sobreponiendo el acento en la literatura latina de la decadencia, concluyendo por enseñorearse de la versificación en las lenguas modernas. Léase la nota siguiente.

(2) Recuérdese lo que dijimos sobre el acento: prosódico y de expresión; (ideológico y patético); vimos, pues, que era elemento material y espiritual á la vez. Esta cualidad del *acento* explica la importancia, en más ó ménos grado, que ha tenido en la versificación de todas las lenguas. «La historia de la acentuación, ha dicho un escritor moderno, no es otra cosa que la historia de un principio lógico que, de muy humildes orígenes, concluyó por subordinar á sí todas las formas léxicas y sintáxicas de las palabras, y por último, la versificación de todas las lenguas.»—El principio es exacto siempre que se recuerde que el *acento* no és solo la elevación ó depresión de la voz, sino que esos son los efectos de uno de los oficios del acento. La demostración de esta tesis, es fácil. Las lenguas, en su orden lógico, son primeramente sintéticas, por último analíticas. Sintético es el idioma védico, sintético el sanscrito, sintético el griego, sintético el latín en su edad de oro, analítico en su larga y gloriosa decadencia, analíticas, por último, son las lenguas modernas. En las lenguas sintéticas ese elemento lógico, espiritual, está ahogado por el peso hasta cierto punto material de la palabra y de la frase que obedece á ritmos musicales más conformes con su carácter que un ritmo espiritual. La cantidad ahoga al acento: el peso músico de la larga ó de la breve oscurecen la indicación del movimiento que expresa el acento: á pesar de que aun en la métrica griega en algunos momentos lucha el acento con la cantidad. En la lengua latina se contrabalancean ya mas perceptiblemente: y por último, cuando aquella construcción latina y aquella cantidad natural de las sílabas sufren los efectos de la decadencia, el acento rompe la red sintética de la lengua y aparece con todo su brillo como el elemento principal y primero de las lenguas, y completa con otros elementos igualmente analíticos, como son el *número de sílabas* y las *rimas* el sistema rítmico de las literaturas modernas.—*Canalejas*: Literatura general:—tom. 1. pág.—229 y 30.

turas, y es la rima. Consiste la rima en la igualdad ó semejanza de las letras finales de las palabras, contando desde la última vocal acentuada.

Sobre el origen de la rima se han dividido los críticos y filólogos, atribuyéndolo unos á la influencia de la literatura arábica en la poesía castellana, y otros (en nuestro sentir con más fundamento) á haberse ido perdiendo con la corrupción de la lengua latina la armonía rítmica, que en las lenguas clásicas era la base de su prosodia y versificación, reproduciéndose el gusto antiguo por ciertos adornos retóricos que llamaron los griegos *homoiopoton* y *homoioteleton* y los latinos *similiter cadens* y *similiter desinens*: igualdad de terminaciones que, al fin de cada verso, y aun en los hemistiquios, la vemos usada en los poetas gentílicos de la baja latinidad, en los poetas cristianos de los primeros siglos y en algunas lapidas é inscripciones de la misma época;—llegando á convertirse en adorno el más característico del verso en las lenguas derivadas de la latina. (1)

II.

ARTE MÉTRICA.

El Arte métrica tiene por objeto dar á conocer:

- 1.º El verso y su medida.
- 2.º Sus diversas especies.
- 3.º Sus combinaciones.

No cultivándose hoy en nuestras escuelas de segunda enseñanza más lenguas clásicas que la latina y la española, nos limitaremos á explicar la teoría de la versificación usada en la literatura de ambos idiomas: lo que será suficiente para que nuestros alumnos formen una idea cabal de las diferencias que separan la versificación cualitativa moderna de la cuantitativa ó rítmica que usaron los poetas antiguos.

(1) Sobre el origen de las rimas en las lenguas modernas léanse los eruditos y profundos estudios de D. J. A. de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española*, t. II.

A.

ARTE MÉTRICA LATINA.

DEL VERSO LATINO Y SU MEDIDA.

Hemos dicho que los latinos llamaban *verso* (de *vertere*, volver) á un determinado número de piés dispuestos con *cadencia* y armonía: y lo llamaban así, porque concluido uno de estos periodos rítmicos, se *volvía* á repetir con los mismos piés ó compases ú otros equivalentes.

Daban el nombre de *pié métrico* á un cierto número de sílabas de cantidad fija y determinada.

Los piés métricos eran de dos, de tres y de cuatro sílabas. Existían tantas clases de piés métricos como combinaciones se podían hacer con las sílabas breves y largas; así, pues, había cuatro piés de dos sílabas, ocho de tres sílabas y diez y seis de cuatro sílabas.

PIÉS DE DOS SÍLABAS.

El espondeo constaba..... de dos sílabas largas..... como *musæ*.
El pirriquo..... de dos breves..... v. g.: *ruit*.
El coreo ó troqueo..... de larga y breve..... v. g.: *annus*.
El yambo..... de breve y larga..... v. g.: *amant*.

PIÉS DE TRES SÍLABAS.

El moloso..... de tres sílabas largas..... v. g.: *cernebant*.
El tribaco..... de tres breves..... v. g.: *capere*.
El dáctilo..... de una larga y dos breves..... v. g.: *tempora*.
El anapesto..... de dos breves y una larga..... v. g.: *capiant*.
El baquio..... de una breve y dos largas..... v. g.: *amabant*.
El antibaquio..... de dos largas y una breve..... v. g.: *conducti*.
El crético ó anímacro.. de una breve entre dos largas. v. g.: *dicerent*.
El aníbraco..... de una larga entre dos breves. v. g.: *amemus*.

Los piés de cuatro sílabas se componían de los anteriores y recibían los nombres siguientes: se llamaba *dispondeo* el com-

puesto de dos espondeos;—*proceleusmático* el que se compone de dos pirriquios;—el *dicoreo*, de dos coreos;—el *diyambo* de dos yambos:—*el grande jónico*, de espondeo y pirriquio;—*el pequeño jónico*, de pirriquio y espondeo;—el *coriambo* de coréo y yambo;—el *antipasto*, de yambo y coreo. De los ocho piés restantes, cuatro tomaban el nombre de *peones* y los otros cuatro el de *epitritos*. Los peones se componian de una sílaba larga y las demás breves; y los epitritos de una breve y tres largas. Se llamaban de 1.^a, 2.^a, 3.^a ó 4.^a clase segun que la sílaba distinta de las otras era la 1.^a, 2.^a, 3.^a ó 4.^a del peon ó del epitrito. Estos peones y epitritos eran compuestos tambien de los simples de dos sílabas, como puede observarse: el primer peon es igual á un coreo y un pirriquio, el segundo, á un yambo y un pirriquio, el primer epitrito oquivale á un yambo y un espondeo, el epitrito cuarto á un espondeo y un coreo, etc.

Llamábanse *piés equivalentes* los que se pronunciaban en un mismo número de tiempos, tal sucedia con el espondeo, el dactilo y el anapesto;—y lo mismo con el tríbraco y el yambo.

Dos cosas hay que considerar principalmente en los versos latinos además *de la cadencia*: la cesura y la dimension.

a.) *Cesura* (de *cadere*, cortar) es la sílaba que sobra de una palabra despues de un pié métrico. Las cesuras son enteramente indispensables para la armonía. Si cada pié estuviera compuesto de una palabra completa, el verso apareceria sin trabazon ni enlace interrumpiéndose el ritmo, á cada momento.

La cesura se usa despues del primero, segundo, tercero ó cuarto pié: esta sílaba por regla general es larga; y se alarga si fuere breve por naturaleza, por lo cual algunos han considerado la cesura como una pausa.

b.) *Dimension del verso*.—Llámase así al número de piés que juegan en el mismo. Y se dice *medir ó escandir* versos á *la operacion de comprobar, si se componen de los piés y cesuras correspondientes*: debiéndose tener en cuenta, al verificarla, las variantes que introducen en el verso ciertas figuras métricas ó licencias poéticas.

De estas *licencias poéticas*, unas se refieren á la cantidad, co-

mo la *sistole* y la *diástole*, y otras al número como la *diéresis* y *sinéresis*. La *sistole* consiste en abreviar una sílaba larga; y la *ectasis* ó *diástole* al contrario. La *diéresis* se comete cuando se disuelve un diptongo, dividiéndole en dos sílabas; y la *sinéresis*, *erásis* ó *contraccion* cuando en medio de dición se reunen en una sílaba dos vocales pertenecientes á sílaba distinta.

Hay otras dos figuras que, sin alterar la estructura material ó la pronunciacion de las voces, les quitan sílabas. Estas licencias son la *sinalefa* y la *ecthipsis*; Cométese la primera cuando se elide la vocal en que termina una dición por empezar tambien con vocal la palabra siguiente; y la segunda cuando una dición latina termina en *m*, y la siguiente comienza con vocal, en cuyo caso se pierde la *m* juntamente con la vocal que le precede.

EJEMPLOS.

SÍSTOLE.

Ille autem paribus quas fulgere cernis in armis.

DIÁSTOLE.

Italiam fato profugus, Lavinaque venit.

DIÉRESIS.

Æthereum sensum atque aurai simplicis ignem.

SINÉRESIS.

Assueta ripis volucres et fluminis alveo.

SINALEFA.

Eripe, nate, fugam, finemque impone laboris.

ECTHIPSIS.

ITALIAM, Italiam, primus conclamat Achates.

Estas *elisiones* ó supresiones no producen tan mal efecto como creen los poetas de segundo orden que con todo esmero las evitan. Virgilio en sus más acabados poemas y Horacio en sus odas hacen de ellas un uso bastante frecuente.

Entiéndese por *dipodia* la reunion de dos piés.

Llámase *metro* unas veces al pié ó compás, así decimos *exámetro pentámetro* etc., esto es, de seis metros ó piés, de cinco, etc.:—otras veces la palabra metro equivale á *dipodia*; y otras finalmente vale tanto como verso.

Se dá el nombre de *hemistiquio* (*hemistichium*) á la mitad de un verso.

b.

DIVERSAS ESPECIES DE VERSOS LATINOS.

Los versos latinos suelen tomar nombre: 1.º de la clase de piés que en ellos predomina: así se llaman *dactílicos*, *yámbicos*, *trocáicos*, *coriúmbicos*, *anapésticos*, etc.;—2.º del número de piés ó metros de que se componen: por esto se denominan *monómetros*, *dímetros*, *trímetros*, *tetrámetros*, *pentámetros* y *hexámetros*: debiendo tenerse presente que en algunos versos, metro equivale á dipodia;—3.º atendiendo á su medida, reciben los nombres de *acatalectos*, si están perfectamente ajustados á la medida; *catalectos* si les falta una sílaba; *braquicatalectos*, si les falta un pié; ó *hipercatalectos*, si les sobra una ó dos sílabas;—4.º por el nombre de sus autores ó inventores reciben los nombres de *sálficos*, *alédicos*, *anacreónticos*, *asclepiadeos* etc.; por último, reciben nombre del destino, que respectivamente tienen: llamándose *líricos*, los que están destinados al canto; *heróicos*, los que sirven para celebrar las hazañas de los héroes, etc.

Vamos á hacernos cargo de los versos más usados por los poetas clásicos latinos, y segun el orden indicado en la primera clasificacion.

1.ª)—VERSOS DACTÍLICOS. Los hay desde dos metros hasta seis. Empecemos por los de mayor número de sílabas:

a.) *Hexámetro*.—En la versificación greco-latina, el verso más bello y más antiguo es el *hexámetro* ó *heróico*. Tan maravilloso pareció en la antigüedad que el génio griego hubiera inventado este armonioso ritmo en la infancia de su arte, que atribuian su origen á los dioses. Este verso conviene á todos los asuntos, se presta á todos los tonos: así le vemos en Virgilio apropiado lo mismo al lenguaje natural y candoroso de la égloga, y al sencillo y preciso del poema didáctico, como al majestuoso y noble de la epopeya.

El *hexámetro* se llama así, porque consta de seis metros ó piés: los cuatro primeros deben ser dáctilos, espondeos ó mezclados, el quinto dáctilo y el sexto espondeo: v. g.

Hæc ubi-dicta ca-vum con-versa-cuspide-montem.

Este verso se llama espondáico cuando el quinto pié es espondeo: en este caso debe ser dáctilo el cuarto pié; v. g.:

Cara deum soboles magnum Jovis incrementum.

b.) *Pentámetro*.—El verso *pentámetro* ó *elegiaco* no se emplea jamás solo, sino que va siempre precedido de un *hexámetro*, constituyendo la reunion de ambos versos lo que se llama un *distico*. Este ritmo ofrece una armonía muy agradable; pero no es adaptable como el *hexámetro* á todos los asuntos. El verso *elegiaco* propio para expresar el dolor y las delicadas emociones del alma, puede servir alguna vez para una descripción graciosa y sonriente; empero un asunto elevado, una escena grave y magestuosa no encuentran la pompa conveniente en la armonía del verso *pentámetro*. Por otro lado los *disticos* tienen descansos ó reposos uniformes despues de cada dos versos, y el poeta no puede por lo tanto hacer uso de esos periodos, números y prolongados que permite el verso *heróico*. Tibulo aspiró á describir los tormentos del Tártaro, pero tropezó con el inconveniente de esta versificación; no así Virgilio, quien se valió del majestuoso *hexámetro* para hacernos aquella sublime y magnífica pintura.

El verso *pentámetro* (de cinco medidas ó piés) se divide en dos *hemistiquios* cada uno de los cuales consta de dos piés y una cesura larga; los piés del primer *hemistiquio* pueden ser dáctilos ó espondeos, y los del segundo deben ser necesariamente dáctilos..

Carmina | nec sic- | eis | perlegat | ista-ge- | nis |.

Otros miden este verso poniendo un espondeo en el tercer pié y luego dos anapestos. Pero así no se marca la cesura que divide constantemente este verso en dos *hemistiquios*.

Respecto á los versos *hexámetros* y *pentámetros*, debemos hacer las siguientes observaciones: en el *hexámetro* han de alternar oportunamente los piés dáctilos y espondeos segun lo exija el asunto; pues será pesado el verso si tiene muchos espondeos y ligero si todos fueren dáctilos. La abundancia de cesuras le hace sumamente armonioso. Tanto en los versos *hexámetros* como en los *pentámetros*, debe evitarse que terminen en una palabra monosílaba; algunos, sin embargo, concluyen bien con dos monosílabos ó con el verbo *est* precedido de eli-

sion. Los hexámetros deben concluir con una palabra de dos ó tres sílabas; y si es de dos sílabas, la precedente debe tener tres por lo menos, ó dos precedidas de un monosílabo; los pentámetros, comunmente terminan con una voz de dos sílabas, alguna vez con una de cuatro ó cinco, pero nunca con una dición de tres.

Los siguientes versos dactílicos se usan principalmente en la poesía lírica:

c.) *El grande asclepiadeo* consta de un espondeo y cuatro dactilos con una cesura despues del segundo y tercer pié: (6 piés).

Dices | heu! quoti|-es || te specu-|-lo || videris | alterum. H.

d.) Los siguientes son *tetrámetros*: el tetrámetro arquiloquio, el asclepiadeo, el alcáico y el dactílico-trocáico.

1.) *El tetrámetro arquiloquio*: se compone de los cuatro últimos piés del hexámetro: *Muncra | cur mihi | quidve ta-|-bellas.*

2.) *El asclepiadeo*: un espondeo y tres dactilos con una cesura despues del 2.º pié: *Mocce-|-nas ata-| vis || edi-te | regibus.*

3.) *El alcáico hipercataléctico*: un espondeo, un yambo, una cesura y dos dactilos: *Odi | profa | num || vulgus et | arceo.*

4.) *El dactílico trocáico ó alcáico pindarico*: dos dactilos y dos troqueos: *Virgini-|-bus puc-|-risque | canto.*

e.) Los *trímetros* dactílicos principales son: el glicónico y el ferecracio.

1.) *El glicónico*: un espondeo y dos dactilos: *Audax | omnia | perpeti.*

2.) *El ferecracio*: un dactilo entre dos espondeos: *Lato-|-namque su-|-premo.*

f.) Los siguientes son *dímetros*: el adónico y el arquiloquio.

1.) *El adónico*: se compone de los dos últimos piés del hexámetro: *Splendeat | usu.*

2.) *El arquiloquio hipercatalecto*: és el segundo hemistiquio del pentámetro: *Pulvis et | umbra su-|-mus.*

2.)—VERSOS YÁMBICOS. El verso yámbico, como su mismo nombre lo indica, se compone de yámbos. Horacio lo define así:

Syllaba longa brevi subjecta vocatur jambus:
Pes citus, unde etiam trimetris accrescere jussit
Nomen iambeis, quum senos redderet ictus,
Primus ad extremum similis sibi (1)

(Epist. ad. Pis. v. 251 á 54).

a.) *Trimetro yámbico*. Este verso, llamado tambien simplemente *yámbico*, se compone de *tres metros ó dipodias*, es decir de seis piés. Los latinos le daban tambien el nombre de *senario*.

Despues del hexámetro y pentámetro, ocupa el yámbico trimetro el primer lugar en la métrica latina: como que es el verso que principalmente se usa en la tragedia y la comedia.

Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni
Alternis aptum sermonibus, et populares
Vincentem strepitus, et natum rebus agendis. (2)

(Hor. Epist. ad. Pis. 80 á 82.)

Arquiloquo pasa por ser el inventor:

(«Archilochum proprio rabies armavit jambo.» Hor.)

y lo consagró al género satírico. Horacio lo emplea con sumo gusto para hacer el elogio de la vida campestre y en deplorar los desastres de las guerras civiles. Se vé, pues, que el verso trimetro yámbico se presta á géneros diferentes.

Los poetas griegos Arquiloquo y Simónides usaron el verso yámbico puro (sin mezcla de otro pié); y Catulo, entre los poetas latinos, se afaná por imitarle; pero rara vez en la poesía latina se encuentra el yámbico compuesto con este rigorismo; es más, se halla establecido como precepto que los yámbicos puros no se permiten en la tragedia. Para hacer, pues, este verso más severo introdujeron los poetas latinos el espondeo en los piés impares:

(1) Una sílaba breve ante otra larga
Forma el pié *yambo*, rápido á tal punto
Que obligó á dar de *trímetros* el nombre
Á los *yámbicos versos*, aunque encierren
Seis piés en tiempo y en compás iguales.

(Traducción de M. de la Rosa.)

(2) El zueco y el coturno lo eligieron
Despues para la escena, cual nacido
Para seguir veloz la acción del drama,
Propio para el diálogo, y sonoro
Apto á acallar el popular bullicio.

(Trad. de M. de la Rosa.)

Tardior ut paulo graviorque veniret ad aures,
Spondeos stabiles in jura paterna recepit,
Commodus et patiens; non ut de sede **secunda**
Cederet aut quarta socialiter. (1)

(Hor. Epist. ad Pis. 255 á 254.)

Ejemplo de un trímetro yámbico puro:

Bea | -tus il-|-le qui | procul | nego-|-tiis. Hor.

El mismo Horacio nos ofrecerá un ejemplo de yámbico trímetro con espondeo:

Jamjam ef |-fica-| *ci do* | manus | scien-|-tiaæ.

También en lugar de los piés yámbos se admitieron los tribracos, ménos en el último pié: y en lugar de los antedichos espondeos alguna vez introducían dáctilos ó anapestos.

Llábase *escazonte* (de *skazon* = claudicans) *coliambo* ó *coliambico* (de *cholós*, cojo, y *iambo*) al yámbico trímetro cuyo último pié es espondeo. Es considerado Hipponax como el inventor de este verso. El escazonte debe tener el yambo en el cuarto ó quinto pié: v. g.:

O quid—solu- — -tis est—bea- — -tius—curis? (Catul.)

Catulo y Marcial han usado con frecuencia el escazonte: algunas veces Persio, Virgilio, Ausonio, etc.

Para concluir las breves noticias que nos hemos propuesto dar acerca del trímetro yámbico, debemos hacer mención de un metro muy semejante á él, y de cierta importancia, pues fué el usado por los primeros poetas épicos de la literatura latina, hasta la introducción del exámetro por Ennio: nos referimos al verso *saturnio* (*saturnius*) el más antiguo que sin duda se usó en Italia. *Se compone del yámbico trímetro, más una sílaba.*

Summas—opes—qui re—gum re- — -gias—refre- —git. (Næv.)

b.) Dímetro yámbico.—Este verso se compone de *dos dipodias*

(1) Mas queriendo, no há mucho, con más pausa
Y magestad sonora hacerse grato,
Cedió una parte del nativo fuero
Y al pesado espondeo acogió afable;
Pero no tan cortés que le cediese
Ni el cuarto puesto ni el segundo.....

(Trad. de M. de la Rosa).

ó de cuatro piés, los cuales se hallaban sometidos á las reglas establecidas para *el trímetro*; v. g.:

Ut pri- — -sca gens—morta- — -lium. (Hor.)

En Horacio se encuentra siempre unido á otro metro; pero Séneca lo usa solo. Los poetas cristianos San Agustín, Prudencio, Sedulio, Ennodio y Fortunato lo emplearon con frecuencia.

3.)—**VERSOS TROCÁICOS.** Son notables en este grupo el verso sáfico y el faleuco.

a.) *Sáfico.* La poetisa griega ha dado nombre á este metro, que, en unión con el adónico, constituye la encantadora estrofa que lleva el nombre de sáfica, muy usada entre los líricos. Se compone el sáfico de tres troqueos (1.º, 4.º y 5.º pié);—un espondeo (el 2.º pié);—y un dáctilo (el 3.º); v. g.:

Inte—ger vi—tæ scele—risque—purus.

b.) *Faleuco* ó *falecio.* De su inventor *Phalæcus* ó *Phalæcius*, Este verso consta de cinco piés: el 1.º espondeo; el 2.º dáctilo; y los demás troqueos. Es decir, que colocando al fin del sáfico su primer troqueo, resulta un faleuco.

Munus—dat tibi - Sulla—litte—rator.

Si hubiéramos de citar la multitud de versos empleados por la musa latina en todas las épocas, tendríamos que ir más allá del objeto que nos hemos propuesto al trazar este ligero bosquejo del arte métrica latina. Hemos citado los principales metros que se encuentran en la poesía clásica: y, aun la generalidad de los mencionados, se encuentran con numerosas variantes, al gusto y arbitrio de los poetas.

C.

COMBINACIONES MÉTRICAS LATINAS.

La composición poética en que se contiene sólo una especie de verso, recibe el nombre de *monókolos* (*unimembris*). Pero en otras muchas se emplean dos ó tres especies diferentes de metros y entonces reciben los nombres de *díkolos* ó *tríkolos* según que entran en ellas *dos* ó *tres* clases de versos.

Quando en la pieza poética se usan distintas clases de metros, se disponen estos en grupos simétricos que reciben los nombres de *estrofas*: llamándose el poema *distrofos*, *tristrofos* ó *tetrástrofos*, según el número de versos que entran en la estrofa. Así, pues, *las elegías* de Ovidio son *dicolos disticos*; las *odas sáficas* de Horacio *dicolos tetrástrofos*, etc.

Vamos á presentar ejemplos de las combinaciones métricas que más usaron los poetas de la latinidad clásica:

Hexámetro y pentámetro (disticos) de frecuentísimo uso:

Donec eris felix multos numerabis amicos;
Tempora si fuerint nubila, solus eris.—C.

Hexámetro y tetrámetro arquoquio:

Tempora populea fertur vinxise coroná,
Sic tristes affatus amicos.—H.

Hexámetro y trimetro yámbico:

Altera jam teritur bellis civilibus aetas,
Suis et ipsa Roma viribus ruit.—H.

Hexámetro y dimetro yámbico:

Nox erat, et coelo fulgebat sereno
Inter minora sidera.

Glicónico y asclepiadeo:

Sic te diva potens Cypri.
Sic frates Helenæ lucida sidera.—H.

Yámbicos trimetro y dimetro:

Beatus ille qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium.

Tres sáficos y un adónico (estrofa sáfica):

Jam satis terris nivis atque diræ
Grandinis misit Pater, et rubente
Dexteris sacras jaculatus arces,
Terruit urbem.—H.

Tres asclepiadeos y un glicónico:

Jam veris comites, quæ mare temperant.
Impellunt animæ linthea Thraciæ;
Jam nec prata rigent, nec fluvii strepunt
Hiberna nive turgidi.—H.

Dos alcáicos, un yámbico dimetro hiperé, y un dactilico trocáico:

Oh diva, gratum quæ regis Antium,
Præsens vel imo tollere de gradu
Mortale corpus, vel superbos
Vertere funeribus triumphos.—H.

Dos asclepiadeos, un ferecracio y un glicónico:

Dianam teneræ dicite, virgines;
Intonsum, pueri, dicite Cynthium,
Latonamque supremo
Dilectam penitus Jovi.—H.

Los coros de las tragedias ofrecen en algunas ocasiones una sucesion irregular, en la que figuran no solamente versos de desigual medida, sino de naturaleza diferente, ligándose distintos sistemas, por ejemplo: el sistema trocáico con el yámbico. Tal se vé en algunas tragedias de Séneca.

B.

ARTE MÉTRICA ESPAÑOLA.

a.

DEL VERSO CASTELLANO Y SU MEDIDA.

Ya hemos dicho que la versificación castellana, como la de otras lenguas neo-latinas, tiene por base dos elementos: *el número de sílabas y la colocación del acento*; y además, (aunque suele faltar en algunas composiciones poéticas) *la rima*.

a.) En el verso castellano *la mensura* consiste, por consiguiente, en contar el número de sílabas de que el verso se compone: sílabas que es sabido se cuentan por el número de vocales, considerando para este caso como una sola vocal los dip-tongos y triptongos. Además deben tenerse presentes para la medida las *licencias poéticas* y el *acento prosódico del vocablo final* del verso.

En la versificación castellana, como en la latina, se pueden usar las licencias ó figuras prosódicas llamadas *sinalefa*, *dié-resis* y *sinéresis*; pero no la *ecthlipsis*.

La sinalefa consiste en que, cuando una palabra acaba con vocal y la siguiente empieza también con vocal, se pronuncia la primera tan rápidamente que casi se confunde con la segunda, y por eso *no se cuenta* en el número de las sílabas que de-

be tener el verso. Veámosla comctida dos veces en el siguiente de Quintana:

Hijo de indignacion y de osadia.
Hi-jo-dein-dig-na-cion-y-deo-sa-dí-a. (11).

La *sinéresis* consiste en hacer diptongo dos vocales que segun la pronunciacion ordinaria forman dos sílabas. Debe emplearse esta licencia rara vez, porque hace el verso duro.

Le impele su lealtad á defenderle.
Leim-pe-le-su-leal-tad-á-de-fen-der-le. (11).

La *diéresis*, al contrario, desliga los diptongos, debiéndose pronunciar las vocales componentes del mismo con bastante separacion, para que constituyan sílabas distintas. Tambien debe economizarse esta figura.

Dulce sūave sueño
Dul-ce-sū-a-ve-sue-ño. (7).

En general, el buen oido del poeta es el juez de estas licencias; y el que le tiene delicado las evita, á fin de que sus versos salgan fluidos y armoniosos.

Finalmente, es de advertir que en todo verso que acaba con *palabra aguda se cuenta una sílaba más*, es decir, que la última en que carga el acento vale por dos;—el verso que concluye con *vocablo esdrújulo se considera con una sílaba menos*, ó lo que es lo mismo la última no se cuenta. La razon de esto es porque siendo ley normal de nuestra lengua para la determinacion de los *metros* (medidas) *el valor fónico de las palabras graves ó llanas*, sólo se cuenta en ellos el número de sílabas que piden aquellas para llenar su medida. Así los versos siguientes:

Haz que mis cánticos
Puros se eleven
Hasta el Señor.

Se medirán de esta manera:

Haz-que-mis-cán-ticos (5.
Pu-ros-see-le-ven (5.
Has-tael-Se-nó-r (5.

b.) Hemos dicho que el segundo elemento de la versificación castellana es *el acento*. Si bastase en nuestra lengua el número de sílabas para formar un verso, en habiendo once, por

ejemplo, tendríamos un verso perfecto, porque de este número de sílabas se usan en nuestra poesía con suma frecuencia:

«El dulce lamentar de dos pastores».

Este verso es armonioso; pero hagamos en él una lijera alteracion y digamos

El lamentar dulce de dos pastores

y ya el oido no encuentra aquella armonía, á pesar de que un verso y otro constan del mismo número de sílabas y de que entran en ellos las mismas palabras: es decir, que el segundo no merece llamarse verso; falta en él el elemento principal rítmico de nuestra versificación: *el acento*. Sin la buena y oportuna colocacion del acento no se concibe el verso. Por esto iremos dando las reglas respectivas al mismo, conforme vayamos ocupándonos de cada una de las diferentes clases de versos.

c.) Por último, es elemento aunque variable y accesorio, de la versificación española *la rima*. Ya dijimos en otro lugar que la rima era adorno característico de las versificaciones modernas, y expusimos en qué consistía y cuáles son los orígenes que se le atribuyen. Ahora debemos añadir que en la versificación castellana se distinguen dos clases de rima: la rima perfecta ó consonancia y la imperfecta ó asonancia.

Llámanse *palabras consonantes* las que tienen iguales sus letras finales, contando desde aquella en que carga el acento, v. g.: dolores, amores;—cantares, pesares:—y se denominan *asonantes* los vocablos que tienen iguales las vocales últimas, contando desde la acentuada, pero nó las consonantes, v. g.: dolores, razones;—cantares, afanes.

Por licencia poética suelen usarse algunas veces como consonantes ó asonantes ciertas palabras que en rigor no lo son, como se vé en los siguientes ejemplos:

¡Que mucho si la edad hambrienta lleva
Las peñas enriscadas y subidas
Con fiero diente y su crueza *ceba*
De piedras arrancadas y esparcidas!
Las alfas torres con extraña *prueba*
Al tiempo rinden las eterna vidas, etc.
(Céspedes).

-una de las palabras
que se usan en la

La desgracia del forzado
Y del corsario la *industria*

que se usan en la
poesía castellana

La distancia del lugar
Y el favor de la fortuna.

Cuando hablemos de las combinaciones métricas castellanas, expondremos la manera cómo en ellas se riman los versos. Pero no debemos dejar de consignar algunos *preceptos generales sobre el uso de las rimas*: se han de variar las rimas oportunamente para evitar toda monotonía; se ha de procurar que las rimas sean fáciles y espontáneas, huyendo de la afectación, pero evitando el hacer uso de rimas bajas y triviales;—ha de procurar el poeta no emplear jamás, como para salir del apuro, consonantes ó asonantes que constituyan palabras ociosas, impropias y absurdas. En resumen: la armonía, la naturalidad y el buen sentido deben ser las cualidades que han de sobresalir en el empleo de las rimas.

b.

DE LAS DIFERENTES CLASES DE VERSOS CASTELLANOS.

La variedad de metros que se usan en la lengua castellana, es bastante considerable. Su nomenclatura se funda principalmente en el número de sílabas: y comprende desde los de catorce hasta los de dos sílabas. Los más usados son los de ocho y once sílabas: ó sean los *octosílabos* y *endecasílabos*. Menor uso tienen los de siete, seis y cinco sílabas;—y todavía son de ménos uso las de diez y doce, que se consideran como compuestos de dos, de cinco y seis sílabas.—Los de cuatro, tres y dos se ven casi siempre combinados con versos mayores, llamándose *piés quebrados*. Finalmente, los de nueve y trece sílabas apenas se encuentran en el parnaso castellano.

Versos de XIV sílabas, alejandrinos ó de Berceo.

En el nombre del Padre—que firo toda cosa,
Et de Don Jesu-cristo,—fijo de la Gloriosa,
Et del Espíritu Sancto,—que egual de ellos posa,
De un confesor sancto—quiere fer una prosa.

(Berceo.)

Con los versos de catorce sílabas empezó á ensayarse la musa castellana. En el día son muy pocos usados. Como hemos

visto, los versos alejandrinos se forman con dos de siete, puestos á continuacion el uno del otro, á manera de *hemistiquios*: Carecen de regla fija para los acentos.

Versos de XIII sílabas.

Ya hemos dicho que no se usan por nuestros poetas. Sin embargo, Iriarte tiene escrita su VII fábula literaria en versos de XIII y de XII sílabas, á la francesa.

LA CAMPANA Y EL ESQUILON.

En cierta Catedral una Campana habia
Que sólo se tocaba algun solemne dia
Con el más recio son, con pausado compás
Cuatro golpes ó tres solía dar no más.
Por esto, y ser mayor de la ordinaria marca,
Celebrada fué siempre en toda la comarca.

Versos de XII sílabas ó de arte mayor.

Viene á ser como la reunion de dos versos de seis sílabas, haciendo un descanso perfecto (cesura) en la sexta. El verso dodecasílabo, que tanta fama dió á nuestro poeta Juan de Mena, apenas se usa hoy tampoco, á no ser cuando alguno de nuestros modernos vates ha querido hacer alarde de reproducir esta antigua metrificacion.

El cuerpo en las andas—sangriento, tendido,
De aquel que criara—con tanto desvelo.

(J. de Mena.)

De pompa ceñida—bajó del Olimpo
La diosa que en fuego—mi lábio encendió;
Sus ojos azules—de azul de los cielos,
Su rubio cabello—de rayos del sol.

(Martínez de la Rosa.)

Para que estos versos sean armoniosos, conviene que tengan el acento en las segundas sílabas de ambos hemistiquios.

Verso endecasílabo ó de XI sílabas.

El verso *endecasílabo*, llamado tambien *heróico, italiano, verso de soneto*, es el verso por exceléncia y en el cual ostenta todas sus galas la poesía española. Préstase á todos los asun-

tos desde los más nobles y levantados (oda, poesía épica, tragedia) hasta los festivos y familiares. Este metro, aunque conocido de antiguo en España, fué generalizado por Boscán, quien le tomó de los poetas italianos, habiéndole acreditado nuestro excelente Garcilaso.

Es el metro que más exige en el versificador oído delicado, para lo cual es menester estar muy ejercitado en la lectura de nuestros buenos poetas. En este verso, pues, es más indispensable que en otro alguno la acertada colocación de los acentos.

Preceptos relativos al acento: es ley indispensable que tenga el acento *en la décima sílaba* y además *en la sexta*, ó en la cuarta y octava. Se apoya, pues, la entonación del endecasílabo en el acento *de la sílaba céntrica*, que és la sexta,—ó en los de la cuarta y octava *que están equidistantes de los dos extremos*.

De los pasados siglos la memoria
Trae á mi alma inspiración divina
Que las tinieblas de la antigua historia
Con sus fulgentes rayos ilumina.

(Espronceda.)

Quando se comete con regularidad una pausa ó cesura después de la quinta sílaba, resulta el verso llamado *sáfico*, porque suena como los que llevan este nombre en la metáfora greco-latina.

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

(Villegas.)

Versos de X sílabas.

El verso *deca sílabo* presenta dos formas: ó reúne dos versos de cinco sílabas, ó sin formar dos hemistiquios pentasílabos, presenta acentuadas constantemente las sílabas terceras y sexta:

¿Quiéres decirme,—zagal garrido,
Si en este valle,—naciendo el sol,
Viste á la hermosa—Dorila mía
Que fatigado—buscando voy?
(L. Moratin.)

Ocho veces la cándida luna
Renovó de su faz los albores
Cada vez contra riesgos mayores
Ocho veces los vió combatir.

(Beña.)

Encasílabo ó de IX sílabas:

En este género de metro, muy poco usado, se halla escrita la fábula XIV de Iriarte, intitulada el Manguito, el Abanico y el Quita-sol. Es metro casi privativo del canto. El acento en las sílabas pares.

Si querer entender de todo	Servir sólo para una cosa
Es ridícula presunción	Suelé ser falta no menor, etc.

Octosílabo ó de VIII sílabas ó de redondilla mayor:

El *octosílabo* es verso muy usado por los poetas castellanos, sobre todo en la literatura popular (romances y comedias). El acento cuadra muy bien en las sílabas 2.^a, 4.^a y 7.^a

Si tienes el corazón	Y á medida de las manos
Zaide, como la arrogancia,	Dejas volar las palabras, etc.

Todos los versos hasta aquí considerados reciben la denominación común de *versos enteros*; así como los que siguen, desde los de siete hasta los de dos sílabas se llaman *versos quebrados*, *de pie quebrados* ó *de arte menor*.

Verso eptasílabo ó de VII sílabas.

Sirve este verso para las odas llamadas anacreónticas ó festivas y para todas las poesías cantables. Es fluido este metro llevando el acento en las sílabas pares, siendo de indispensable necesidad que lo tenga en la penúltima.

Córtete, córtete en buen hora	Mis rubias sienas ciñe,
El guerrero invencible	Que esto á mi me es muy propio
Laureles, que en su frente	Que á Baco sirvo humilde,
Su esfuerzo y gloria indiquen.	Que me armo de su copa
Y á mi, muchacho sólo	Y triunfo con sus brindis.
Sólo cortarme vides;	
Y de sus frescas hojas	(Iglesias.)

Verso hexasilabo ó de VI sílabas.

Este metro es casi peculiar de las endechas y letrillas. Tiene el acento indispensablemente en la quinta, alternándolo en las cuatro primeras.

En un verde prado
De rosas é flores
Guardando ganado
Con otros pastores,
La ví tan fermosa

Que apenas creyera
Que fuese vaquera
De la Finojosa.

(Marq. de Sant.)

Verso pentasilabo ó de V sílabas.

El verso de cinco sílabas recibe tambien la denominacion de *adónico* porque se usa al fin de las estrofas que imitan la sáfica griega y latina. Se usa tambien en las letrillas, v. g.

Si de mis ánsias el amor supiste
Tú, que las quejas de mi voz llevaste,
Oye, no temas, y á mi ninfa dile,

Dile que muero.

Á la más dulce
De cuantas niñas
Del feliz Turia
La márgen pisan;

Á la preciosa
Y amable Silvia
Un dulce mimo
Mi afecto envía.

Versos de IV de III y de II sílabas.

Estas tres especies de versos son de poco uso. Para que corran con soltura y ligereza deben cargar los acentos en las sílabas impares si son quadrisílabos ó bisílabos, y en la sílaba segunda si son trisílabos. Ejemplos:

Y á la hoguera,
Me hacen lado
Los pastores
Con amor,
Y sin pena,
Y descuidado,
De sucena
Ceno yo.

Tal dulce
Suspira
La lira
Que hirió
En blando
Concento
Del viento
La voz.

Leve
Breve
Son.

(Espronedada.)

En todos los versos se hace al recitarlos una pausa ó *cesura*, la cual no debe confundirse con las pausas mayores y meno-

res que exija el sentido. Si ambas coinciden, el verso será más armonioso. *La cesura* puede caer en los versos de once sílabas, despues de la 5.^a, 6.^a y 7.^a.—En los octosílabos, despues de la 3.^a, 4.^a, 5.^a y 6.^a. En los de más, despues de la 3.^a

c.

COMBINACIONES MÉTRICAS ESPAÑOLAS.

En la Métrica española se dán los nombres de *estrofa*, *copla*, *trovo* ó *estancia* á las combinaciones de metros y de rimas principalmente usadas por los poetas.

Pueden dividirse en dos grupos: 1.º—Combinaciones métricas en consonante;—2.º Combinaciones métricas en asonante.

1.º)—*Las combinaciones métricas en consonante*, admitidas y autorizadas por buenos poetas, son las siguientes:

a.) *Pareados ó parejas*. Se dá este nombre á dos versos consecutivos, de cualquier medida, cuando conciertan entre sí, v. g.:

A la ninfa del Turia, hermosa y bella,
Mi imagen doy y el corazon con ella.
(Moratin.)

Aquí reposa un francés:
Al fin parado le vés.
(M. de la Rosa.)

Así lo haré, Salicio venturoso,
Escuchándote atento y cuidadoso,
Que yo tambien contigo iré alternando
Y despacio contando,
Aunque con rudo estilo,
La que gozo tranquilo,
Y verás que á la tuya nada cede:
Gracias á Dios que así me la concede.
(Salas.)

En composiciones de mucha extension se hacen monótonos.
b.) *Terceto*.—Consta de tres versos endecasílabos, concertando el primero con el tercero,—y el segundo con el primero



y tercero del segundo terceto. Se suelen emplear en epístolas, sátiras y otras composiciones doctrinales, cerrándose la composición con un cuarteto para que no quede ningún verso suelto. Ahora, cuando se trata de un breve concepto encerrado en un terceto sólo, entonces consueñan sólo dos versos y queda el restante libre.

La codicia en las manos de la suerte
Se arroja al mar; la ira á las espadas;
Y la ambicion se rie de la muerte.
¿Y no serán siquiera tan osadas
Las opuestas acciones, si las miro
De más ilustres genios ayudadas?
Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé: rompí los lazos:
Ven y verás el alto fin que aspiro
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.
(Rioja.)

Cuando los versos son redondillos, se llama la combinación métrica *tercerilla*.

Aquí enterraron de balde
Por no hallarle una peseta...
No sigas; era poeta.
(M. de la Rosa.)

c.) *Cuarteto*.—Llámanse así á la combinación de cuatro versos endecasílabos, de los cuales riman ó bien los dos de los extremos y los dos de en medio; ó alternativamente el primero con el tercero y el segundo con el cuarto, en cuyo caso se llama *serventesio*. Ejemplos.

Aquí yacen de Carlos los despojos:
La parte principal volvióse al Cielo,
Con ella fué el valor: quedóle al suelo
Luto en el corazon, llanto en los ojos.
(F. L. de Leon.)

Verted, juntando las dolientes manos
Lágrimas ¡ay! que escalden la megilla:
Mares de eterno llanto, castellanos,
No bastan á borrar vuestra mancilla.
(Espronceda.)

Se usan también cuartetos compuestos con versos de doce, de diez, de ocho, de siete y de seis sílabas. Cuando el cuarteto es octosílabo, toma el nombre de *redondilla*:

Del más hermoso clavel,
Pompa de un jardín ameno,
El áspid saca veneno;
La oficiosa abeja miel.
(Calderon.)

Por la celeste venganza
Quedé en mármol convertida;
Pero el arte tanto alcanza,
Que en el mármol me dió vida.
(M. de la Rosa.)

d.) *Quintilla*.—En esta estrofa de cinco versos consueñan éstos al arbitrio del poeta. Se exige solamente que no riman tres seguidos del propio modo.

Galatea desdenosa
Del dolor que á Licio daña,
Iba alegre y bulliciosa
Por la ribera arenosa,
Que el mar con sus hondas baña.

Entre la arena cogiendo
Conchas y piedras pintadas,
Muchos cantares diciendo
Con el son del ronco estruendo
De las ondas alteradas.
(Gil Polo.)

e.) *Sexta rima*.—Este metro no es más que la octava sin sus dos primeros versos. No es combinación muy usada en nuestro Parnaso. Moratin la empleó en su poema *Sobre la Caza*, del cual citaremos el siguiente ejemplo:

Mas no les falta con quietud segura
De varios bienes rica y sana vida,
Los anchos campos, lagos de agua pura,
La cueva, la floresta divertida,
Las presas, el balar de los ganados,
Los apacibles sueños no inquietados.

f.) *Octava real*.—Las octavas reales comparadas por nuestro ilustre poeta Martínez de la Rosa á *las piedras de silleria propias para edificar palacios*, se emplean principalmente en los poemas épicos. Constan de ocho versos endecasílabos. En los seis primeros versos de la octava real riman los pares con los pares y los impares con los impares; siendo los dos últimos pareados.

Despareció del godo la osadía
Y el antiguo valor: las armas ora,
Noble ejercicio de su esfuerzo un día,
Cansado blande y los deleites llora,
Mientras la enseña de la luna impía
Tremolan á los aires vencedora
Los que el mundo, beligeros varones,
Turbaron con sus bárbaras legiones.
(Espronceda.)

La llamada *copla de arte mayor* consta de ocho versos dodecasílabos, concertando el 1.º con el 4.º, 5.º y 8.º, el 2.º con el

3.º y el 6.º con el 7.º. Fué metro muy usado hasta que le sustituyó la octava.

Á vos el apuesto complido garzon
Asmándovos grato la péñola mia
Vos faz omildosa la su cortesía
Con metros polidos volgares en son.
Cá non era suyo latino sermon
Trovar é con eso decirvos loores:
Calonges é prestes que son sabidores
La parla vos fablen de Tulio é Maron.
(Moratin.)

Hay otras octavas llamadas *italianas* que se dividen en dos partes: llevan pareados el 2.º y 3.º verso y el 5.º y 6.º; el 4.º y el último verso riman: y el 1.º y 5.º sueltos, aunque alguna vez tambien van concertados. Los versos pueden ser de diverso número de sílabas: cuando son de arte menor, se llaman *octavillas*.

Llorad, vírgenes tristes de Iberia,
Nuestros héroes en fúnebre lloro;
Dad al viento las trenzas de oro
Y los cantos de muerte entonad:
Y vosotros ¡oh nobles guerreros!
De la Pátria sosten y esperanza,
Abrasados en sed de venganza,
Odio eterno al tirano jurad.

Al grito de la Pátria
Volemos, compañeros,
Blandamos los aceros
Que intrépida nos dá.
Á par en nuestros brazos
Ufanos la ensalcemos
Y al mundo proclamemos
«España es libre yá.»

Reclinado sobre el suelo
Con lenta amarga agonía,
Pensando en el triste día
Que pronto amanecerá;
En silencio gime el reo
Y el fatal momento espera
En que el sol por vez postrera
En su frente lucirá.

Serena la luna
Alumbra en el cielo,
Domina en el suelo
Profunda quietud;
Ni voces se escuchan,
Ni ronco ladrido
Ni tierno quejido
De amante laud.

(Espronceda.)

g.) *La décima* llamada tambien *espinela*, del nombre de su autor Vicente Espinel, es una combinacion métrica muy usada por nuestros poetas, especialmente en asuntos festivos. Se compone de diez versos octosílabos, de los cuales conciertan entre sí el 1.º, 4.º y 5.º;—el 2.º con el 3.º;—el 6.º, 7.º y 10;—y el 8.º con el 9.º: v. g.

Admiróse un portugués
De ver que en tan tierna infancia
Todos los niños en Francia
Supiesen hablar francés.
Arte diabólica es,
Dijo, torciendo el mostacho,
Pues para hablar en gabacho
Un fidalgo en Portugal
Llega á viejo y lo habla mal
Y aquí lo parla un muchacho.

(L. F. de Moratin.)

Las coplas ó estancias de once, doce y trece versos, son raras ó son combinaciones de cuartetos, con quintillas ó tercetos, etc.

h.) *Soneto*.—Boileau pondera la dificultad de hacer un buen soneto, hasta el punto de haber dicho *que lo inventó Apolo para martirio de los poetas*. Aunque haya exajeracion en este juicio, siempre resulta que tal combinacion, ó por mejor decir, composicion poética, es de difícil desempeño; y así se comprende cómo entre el sin número de sonetos compuestos por los poetas sean pocos los que se citan como modelos.

El soneto consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos, (1) cuyos consonantes están

(1) En el siguiente de Lope, se hace notar el mecanismo de esta composicion:

Un soneto me manda hacer Violante
Y en mi vida me he visto en tal aprieto;
Catorce versos dicen ser soneto:
Burla, burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallára consonante,
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y aun presumo que entré con pié derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando:
Contad si son catorce, y está hecho.

entrelazados en la siguiente forma: *el primer cuarteto* tiene concertados el primero y último verso y pareados los de enmedio; — *el segundo cuarteto* lleva los mismos consonantes que el primero y del propio modo dispuestos; — *los tercetos* varían en su formación: ó concierta el 1.^{er} verso con el 6.^o, formando los cuatro del centro un cuarteto entrelazado; ó riman los pares con los pares y los impares con los impares; ó los versos del segundo terceto van uno á uno rimando como los del primero, ó bien (y así resulta muy armonioso) los cuatro primeros forman un cuarteto entrelazado y los dos últimos versos conciertan entre sí. Ejemplos:

Dime, Padre comun, pues eres justo,
¿Por qué ha de permitir tu Providencia,
Que arrastrando prisiones la inocencia,
Suba la fraude al tribunal augusto?
¿Quién dá fuerzas al brazo que robusto
Hace á tus leyes firme resistencia?
Y que el celo que más las reverencia
Gima á los piés del vencedor injusto?

Vemos que vibran victoriosas *palmas*
Manos inícuas, la virtud *gimiendo*
Del triunfo en el injus. o *regocijo*....»

Esto decía yo, cuando *viendo*
Celestial ninfa apareció y me *dijo*:
«Ciego! ¿es la tierra el centro de las *almas*?»

(Argensola.)

Y con los tercetos rimados de distinto modo:

A florecer las rosas *madrugaron*,
Y para envejecerse *florecieron*,
Cuna y sepulcro en un boton *hallaron*.
Tales los hombres sus fortunas *vieron*:
En un dia nacieron y *espiraron*;
Que pasados los siglos horas *fueron*.

(Calderon.)

Así brilló un momento mi *ventura*
En álas del amor, y hermosa *nube*
Fingí tal vez de gloria y *alegría*;
Mas ¡ay! qué el bien trocóse en *amargura*
Y deshojada por los aires *sube*
La dulce flor de la esperanza *mia*.

(Espronceda.)

Suspende al fin el mármol *atrevida*,
Y allí contempla con turbada *frente*
Tanta grandeza en polvo *convertida*.
Y aunque el estrago de sus triunfos *siente*,
Del vencedor el nombre al sol *levanta*,
Su muerte llora y sus victorias *canta*.

(Plácido.)

Alguna vez los poetas, estrechados por el corto plazo concedido al soneto, se han atrevido á agregarle dos ó tres y hasta cinco versos: añadidura á que se ha dado el nombre de *cola ó estrambote*. Esto solo se puede consentir en asuntos festivos. Suele citarse el siguiente de Cervantes compuesto con motivo del túmulo que se levantó en Sevilla en las exequias de Felipe II. En este soneto se moteja con chiste el carácter jactancioso que se atribuye á los andaluces.

Vive Dios, que me espanta esta grandeza
Y que diera un millon por describilla,
Porque ¿á quién no suspende y maravilla
Esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
Vale más de un millon, y que es mancilla
Que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto,
Por gozar de este sitio, hoy ha dejado
La gloria donde vive eternamente.—

Esto oyó un valenton, y dijo: es cierto
Cuanto dice voacé, señor soldado;
Y el que dijera lo contrario, miente.—

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

Las estrofas ó combinaciones métricas hasta aquí consideradas, están dispuestas de una manera uniforme: cada una de ellas tiene un número fijo de versos, de la misma especie, y con las rimas colocadas siempre del propio modo. Se usan, sin embargo, algunas otras estrofas por los poetas en las cuales no se nota la misma uniformidad y simetría; tales son, entre otras, las *liras*, las *estancias* y las *silvas*, muy frecuentemente empleadas en la poesía castellana.

i.) *Lira*.—Es la *lira* una combinación de cuatro, cinco ó seis

versos, unos eptasilabos y otros de once sílabas, muy apropiada para la alta poesía lírica. Los metros y las rimas se combinan al arbitrio del poeta. Ejemplos:

¡Cuán solitaria la nacion que un día Poblára inmensa gente! La nacion cuyo imperio se extendía Del Ocaso al Oriente! (Espronceda.)	Despiértente las aves Consucantarsabroso no aprendido: Nó los cuidados graves De que es siempre seguido Elque alajeno arbitrio está atenido. (F. L. de Leon.)
--	--

En la sazón dichosa
Que viste Flora el campo de colores,
Y con artificiosa
Labor le diferencia de mil flores,
Quedando nuestro suelo
Hecho un retrato del octavo cielo....
(Arguijo)

Estancia.—La estancia ó estanza, es una estrofa de considerable estension, tambien compuesta de versos eptasilabos y endecasílabos, mezclados y rimados al arbitrio del poeta.

Sirva de ejemplo la siguiente con que comienza la cancion de Rioja «*A las ruinas de Itálica.*»

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipion la vencedora
Colonia fué: por tierra derribado
Yace el temido honor de la espantosa
Muralla, y lastimosa
Reliquia es solamente
De su invencible gente.
Sólo quedan memorias funerales,
Donde erraron ya sombras de alto ejemplo.
Este llano fué plaza, allí fué templo:
De todo apénas quedan las señales:
Del gimnasio y las termas regaladas
Leves vuelan cenizas desdichadas;
Las torres que desprecio al aire fueron,
Á su gran pesadumbre se rindieron.
(Rioja.)

Silva.—La *silva*, como su mismo nombre lo indica, ha de tener la misma variedad desordenada y natural que en el número y distribucion de los árboles y plantas ofrece una *selva*. Es

decir, que es la combinacion de versos más libre que se conoce: cada estrofa tiene el número de versos que gusta el poeta; los versos eptasilabos y endecasílabos se mezclan y riman tambien al arbitrio del versificador; y se pueden intercalar versos libres ó sueltos. Ejemplo:

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

2.º)—COMBINACIONES MÉTRICAS EN ASONANTE. Las especies de combinaciones métricas asonantadas, que principalmente se usan en nuestra poesía, son: el romance, las endechas reales y las seguidillas ó septinas.

a.) El *Romance* es una tirada de versos de la misma especie, en cuya composicion los versos pares llevan un sólo asonante, quedando libres los impares. Se han escrito romances de cinco, seis, siete, ocho y once sílabas; pero el romance por excelencia, el celebrado romance popular, es *el octosílabo*. Los de cinco y seis sílabas se llaman *romances cortos ó romancillos*; —los de siete, se llaman *endechas ó romances heptasilabos*; —los de once sílabas se denominan *romances heróicos, reales ó endecasílabos*. Ejemplos:

Afuera, aftera, Rodrigo,
El soberbio castellano,
Acordásete debía
De aquel buen tiempo pasado,
Cuando fuiste caballero
En el altar de Santiago,
Cuando el rey fué tu padrino,
Tú, Rodrigo, el afijado;
Mi padre te dió las armas,
Mi madre te dió el caballo,
Yo te calcé las espuelas
Porque fueras mas honrado.
(Romancero.)

¡Pobre barquilla mia,
Entre peñascos rota,
Sin velas, desvelada
Y entre las olas sola!
¿A donde vás perdida?
A donde, di, te engolfas?
Que no hay deseos cuerdos
Con esperanzas locas....

(L. de Vega.)

El pastor más triste
 Que ha seguido el cielo
 Dos fuentes sus ojos
 Y un fuego su pecho;
 Llorando caidas
 De altos pensamientos
 Sólo se querella
 Orillas del Duero.

(J. de la Torre.)

El que inocente
 La vida pasa,
 No necesita
 Morisca lanza,
 Fusco, ni corvos

Arcos, ni aljaba
 Llena de flechas
 Envenenadas.

(Moratin.)

Vednos, pues, en los términos de España,
 Prófugos, sólo, deplorable resto
 De los pocos valientes que mostraron
 A toda prueba el generoso pecho.
 La guerra en su furor devoró á todos;
 Yo los vi perecer. ¡Oh, compañeros
 Que en el seno de Dios ya descansando
 De vuestro alto valor gozáis el premio!
 Mis votos recibid y mi esperanza;
 Vengue yo vuestra muerte, y muera luego, etc.

(Quintana.)

b.) *Endechas reales*.—Llámanse así las coplas asonantadas de siete sílabas cuando el último verso es endecasílabo:

La máxima es trillada;
 Mas repetirse debe:
 No escriba quien no sepa
 Unir la utilidad con el deleite.

(Iriarte.)

c.) *Seguidillas*.—Esta estrofa asonantada no es de mucho uso en la literatura; pero es la letra de las danzas populares que llevan su nombre.

Se compone *la septina ó seguidilla* de siete versos eptasílabos, y de cinco sílabas. En los cuatro primeros riman en asonante los versos pares;—en los otros tres versos, que forman el llamado *estribillo*, conciertan, al contrario, los versos impares:

El amor que te tengo
 No es de esas flores,

Que nacen con el alba,
 Mueren de noche.
 El que me inspiras
 Durará lo que dura
 La siempreviva.

DEL VERSO LIBRE Ó SUELTO.

Ya dijimos en otro lugar que, aunque *la rima* es uno de los elementos mas característicos en la versificación española, sin embargo, solía faltar en algunas muy notables composiciones de nuestros mejores poetas. Los versos que carecen de rima se llaman *versos libres, versos blancos ó sueltos*. Martínez de la Rosa ha comparado aquellos poetas que emplean el verso libre en sus composiciones con los pintores que presentan desnudas sus figuras; feliz comparacion en la que se dá á entender que, así como el traje en las figuras, las rimas en los versos encubren muchos defectos, y por consiguiente que son de inmensa dificultad los poemas escritos en verso libre. Jovellanos, Melendez, Moratin y Martínez de la Rosa nos ofrecen buenos modelos de este metro, que tambien usaron algunos de los antiguos vates castellanos.

Por ignorada

Senda me aparto con errante huella,
 Y atrás volviendo alguna vez los ojos.
 Adios, mi pátria, sollozando dije;
 Adios, praderas verdes, donde oculto
 Entre juncos y débiles cañerías,
 Manzanares humilde se adormece
 Sobre las urnas de oro..... etc.

(Moratin.)

Alguna vez le suelen sujetar á estrofas, imitando versos latinos, especialmente sáficos.

Dejas, oh Poncio! la ociosa Mátua
 Y de sus musas separado corres
 A dó las torres de Cipion descuellan
 Sobre las ondas.

(Jovellanos.)

B.

POÉTICA ESPECIAL.

GÉNEROS POÉTICOS.—SU CLASIFICACION.

Estudiada ya la Poesía en su carácter general, procede que la estudiemos en su interior contenido, que nos ocupemos de las variedades que ofrece la Literatura poética.

a.) Se pueden definir los *Géneros poéticos* diciendo: que son *las diversas manifestaciones de la Poesía, según el carácter particular que en ella se desenvuelve.*

b.) *Clasifícase la Poesía en tres géneros: épico ú objetivo, lírico ó subjetivo y dramático ó subjetivo-objetivo: pues el poeta ó canta el mundo natural, espiritual y humano que le impresiona y afecta,—ó se limita simplemente á revelar á los demás el estado pasional de su propio espíritu,—ó representa las mismas ideas, afectos y pasiones humanas en accion (1) y en libre relacion con el Mundo.*

Estos géneros varios de Poesía no presentan deslindados sus campos de una manera tal que no haya género posible entre unos y otros; sino que se dan ciertos *géneros intermedios* en los

(1) Tres modos fundamentales tiene el espíritu de concebir en su fantasía la realidad de las cosas, y de exponer esta concepcion mediante las diversas formas de la Literatura poética:—O bien abarca en una ojeada total el mundo que le rodea, desde la naturaleza que inmediatamente impresiona sus sentidos hasta lo que solemos llamar espíritu general de un siglo, desde las instituciones públicas hasta las costumbres familiares, desde los productos del arte y de la industria hasta las tendencias y aspiraciones de la sociedad en que forma parte; y de esta primera situacion del espíritu nace la *poesía épica ó de unidad*; porque el espíritu recompone la unidad de todos los dichos elementos, ó se detiene tan sólo en alguno:—ó bien engendra la *poesía lírica ó de variedad*, cuando desorientado el espíritu en medio de los movimientos contradictorios de un periodo critico, cuya concordancia de relaciones no encuentra á primera vista, se reconcentra en sí mismo y se complace en el espectáculo que la lucha de sus encontrados afectos ofrece al ardor de su imaginacion excitada por la contrariedad;—O bien, por último, traído á punto de reposo por la ley esencial de su destino, admira con claridad serena la compenetracion de ambos mundos el suyo y el que habita: y al comprender el indisoluble lazo que los une y sus reciprocas influencias conquista toda una esfera de concepciones distintas de las precedentes y que en sí las incluye: la *poesía de armonia ó dramática*.—*Giner: Estudios literarios.* Recomendamos á nuestros discípulos la lectura de estos preciosos Estudios en los que el autor trata con la elevacion propia de su talento varios puntos muy interesantes de literatura y de critica,

que predomina más la esencia de lo épico sobre lo lírico, ó al contrario; ó bien de lo lírico sobre lo dramático ó vice-versa.

Estos *géneros de transicion* son: 1.º la sátira y la elegía;—y 2.º la poesía bucólica.

a.

GÉNERO OBJETIVO Ó ÉPICO.

La voz *épica* viene del griego ÉPOS, *relato, cuento, narracion.* ¿Y qué es lo que el poeta relata ó canta por medio de la literatura épica?

Ó bien se ocupa de la esencia, principios y leyes de los seres, individualizándolos en la fantasía y exteriorizándolos en imágenes vivas y sensibles, en cuyo caso engendra la *poesía didáctica*, impropriamente así llamada, porque su fin no es ser *doctrinadora de la verdad*; sino *cantora de la belleza de la verdad*;

Ó bien el poeta relata hechos y estados de esos seres en determinadas circunstancias, dando lugar á la *poesía épica histórica ó heroica*;

Ó bien comprende en su poema la realidad entera de la vida, *el ser, y el suceder*, lo eterno y lo temporal, el mundo de las ideas y el de los hechos que las expresan, todo compenetrado, enlazado, entretegido con íntima unidad, *armonizado*, según lo está en el mundo. Elévase la épica entonces á su mayor altura y nace la *epopeya* propiamente dicha. (1)

(1) De lo dicho se infiere que la Poesía épica ú objetiva expresa esencias y reviste formas diversas: y que, por lo tanto, no se reduce al poema épico-heróico, como se ha dicho por la generalidad de los retóricos.—Véase la Esthética de Vischer § 872 y sigtes.—Hegel: Esthetique, tom. IV, p. 273—376.—Gioberti: Del Bello, cap. IX. «Los autores, de antiguo vienen reconociendo en este género poético como condiciones esenciales la narracion poética de una empresa gloriosa. Blair, Batteux, La Harpe, Ranalli, Lemercier y casi todos los modernos preceptistas dan ésta ó parecida definicion del poema épico, apoyándose en el concepto del género épico expresado por los antiguos. Aristóteles indicaba que una de las diferencias que existen entre los géneros poéticos, es el que en la Poesía épica el poeta narra ó relata (*épei*), vistiéndose de la agena persona, como hace Homero, á diferencia de la narracion que contamos nosotros mismos, ó en la que introducimos otra persona á representarla con acciones y palabras.—Horacio en su Arte poética indica como asuntos propios de este género «res gesta regumque ducumque et tristia bella»;—y lo mismo Boileau (*le vaste recit d' une longue action*), Vida y todos los retóricos.—Los estéticos modernos aceptando como carácter peculiar de la épica el que sea *narrativa*, es decir, que el hecho *se diga, se cuente*, pero de tal manera

a.) POESÍA ÉPICO-DIDÁCTICA. — El poema épico didáctico erudito no se presenta de una vez; sino que le anteceden y preparan ciertas formas graduales, tales como los adagios, los proverbios y sus colecciones y otras varias formas de la ciencia popular: manifestaciones artísticas que corresponden á épocas en que la ciencia, aun en su infancia, necesita de un modo rememorativo para imprimirse en la memoria.

Los poemas didácticos eruditos aparecen en épocas en que la ciencia, suficientemente adelantada, se desenvuelve de un modo conveniente en la prosa, —teniendo este género de poemas por exclusivo objeto entonces presentar *agradablemente* la ciencia tal como ésta se concibe por la colectividad.

Podemos, pues, determinar el *asunto propio del poema épico-didáctico* diciendo: *que es todo lo objetivo bello* (Dios, la Naturaleza, el Espíritu, la Humanidad) *considerado en su esencia y leyes inmutables y también sus hechos y fenómenos fatales y necesarios*. Pero el poeta no expresa esta belleza objetiva por él fantaseada ó idealizada; sino que expresa *lo bello* segun existe realmente ó segun lo cree el poeta, y mejor todavía su raza, su época, su pueblo, en una palabra, *el poema didáctico puede definirse: la expresion de la belleza de la verdad*.

Puede ser el poema didáctico, segun el asunto que canta: *teológico* (naturaleza, atributos, obras de Dios); —*antropológico* (naturaleza humana, sus leyes de vida, artes y ciencias del hombre); —y *cosmológico* (la Naturaleza en sus leyes y fenómenos. POEMAS TEOLÓGICOS: *La Teogonía*, de Hesiodo, y el *Paraiso perdido*, de Milton; —POEMAS ANTROPOLÓGICOS: *El Eclesiastés*, de Salomon (poema moral), *Las Geórgicas*, de Virgilio

que el acontecimiento se confunda con la misma narracion, han comprendido en este género todo poema donde se canta lo objetivo en su forma más pura y perfecta; objetividad que se extiende no sólo á la realidad visible y externa, sino á la realidad de las leyes que gobiernan la naturaleza y rigen el mundo, así como á la causa y fundamento de todas ellas. Empero el poeta épico no presenta esta realidad coloreada y metamorfoseada por su pasión propia, por su propio entusiasmo; sino que él permanece pasivo delante de la objetividad que es asunto de su composicion: la belleza objetiva no hace más que concentrarse en la unidad de su espíritu; de la misma manera que, convergiendo en un foco luminoso los diferentes rayos de la realidad, reproducen su imagen dotada de las cualidades ingénitas inherentes al foco. Voz de su tiempo, voz de su edad, eco fiel de sentimientos y creencias, etc., etc., llaman los más de los escritores á la Poesía épica. Léase el cap. I de la obra del Sr. Canalejas, varias veces citada, así como sus magníficas Conferencias sobre la Poesía épica, dadas en el Ateneo de Madrid. 1867: trabajo el más interesante que se ha dado á luz en España sobre este género de literatura: por lo ménos no tenemos noticias de otro superior.

(didascálico): — POEMAS COSMOLÓGICOS: el *De rerum natura*, por Lucrecio (filosófico); — *Las Estaciones de la Naturaleza*, por Thompson (poema descriptivo).

Preceptiva: — El poeta didáctico se ha de inspirar en las creencias de su pueblo y de su época, en su concepto de la realidad: y en este sentido su fantasía individual se subordina á la fantasía colectiva. — En punto al organismo del poema, ha de seguir este sub-género poético la regla que hemos consignado para la composicion poética en general: que sea una, varia y armónica. Con relacion á la expresion: se pueden emplear en el poema didáctico la forma de elocucion descriptiva, la expositiva ó la narrativa; y mejor todas combinadas para prestar al asunto cuanta variedad y amenidad sean posibles, con el fin de evitar toda aridez y carácter dogmático. *El estilo* compuesto, ó sea la mezcla del severo y el florido, son los que cuadran mejor á esta especie de poesía. Por último, la versificacion ha de ser sonora, elevada y grandilocuente. El metro que se usó por los poetas latinos fué el exámetro. Ovidio empleó los disticos. Los poetas españoles se han valido en sus poemas didácticos de la octava real y del libre endecasílabo. Martínez de la Rosa ha escrito en silvas su Arte poética.

Desarrollo histórico de este sub-género poético. — En la literatura oriental antigua encontramos en primer lugar los *Himnos védicos*, de la India, en los cuales se contienen las doctrinas brahmánicas; — y los escritos bíblicos intitulados *Los Proverbios*, el *Eclesiastés*, el *Libro de la Sabiduría*, etc. — En la Grecia: Además de los Himnos homéricos y órficos y las Poesías gnómicas de Solon, Theognis, Focílides, Critias y Pitágoras, los notables poemas de Hesiodo, *La Teogonía*, *Los Trabajos y los Dias* y *El Escudo de Hércules*, — y *Los Fenómenos*, de Arato. — En Roma: el poema *Sobre la naturaleza de las cosas*, por T. Lucrecio; *Las Geórgicas*, de Virgilio, y *Las Metamorfosis*, de Ovidio. Concluye la poesia didáctica en Roma con los himnos religiosos de los primeros cristianos á los que precede el poema místico simbólico *Apocalipsis*, de San Juan — En la literatura de las naciones modernas figuran: *El Paraiso perdido*, de Milton; *La Mosiada*, de Klopstock; el poema castellano intitulado *La Cristiandad*, de Hojeda, y en nuestros dias *La Divina epopeya*, de Soumet. — Son dignos de mencion los poemas descriptivos siguientes: *Las Estaciones*, de Thompson; *Los Jardines*, de Delille; *El Trabajo*, de Cowper; y *Las Selvas del Año*, de Gracian. — Así mismo se celebran los siguientes poemas didascálicos: *La Poética*, de Boileau y la de Vida; el poema *Sobre la Religion*, de Racine; *El Arte de la Declamacion*, de Dorat; *Los Ensayos*, de A. Chenier; el poema *Sobre la Critica*, de Pope, *Sobre los placeres de la Imaginacion*, de M. Akenside; *Sobre la Higiene*, de Armstrongs; *Sobre el Actor*, de Roberto Lloyd, y en la literatura española el poema *Sobre la Pintura*, de Céspedes; *La Diana*, de Moratin; *La Música*, por Iriarte, y *El Arte Poética*, de Martínez de la Rosa.

b.) POÉMA ÉPICO-HISTÓRICO Ó HERÓICO. — Ya sabemos que *la poesia épica heróica* canta la belleza de la historia como antes hemos visto que *la didáctica* se inspira en las bellezas de la

ciencia. Se ha definido *el poema épico heroico* (1): *la narracion poética de una accion memorable y de interés general para un pueblo.*

Accion.—Llámase en literatura *accion*, nó á un acto sólo, al hecho culminante que canta el poeta; sino á todos aquellos que como medios ú obstáculos se hallan enlazados con el asunto ó empresa principal, que constituye el argumento propio del poema.

Formas graduales de la poesia épico-histórica.—El poema épico-histórico no se produce en la literatura de ningun pueblo en los primeros momentos de su concepcion artística; sino que se dán ciertas formas primitivas, tales como las inscripciones (epigrammata) destinadas á conservar la memoria de algun hecho ó declarar el objeto de alguna cosa: (inscripciones de los monumentos públicos, de las estatuas, medallas, lápidas y las inscripciones de los sepulcros llamadas epitafios). Son así mismo formas primitivas de este género las sentencias históricas, las narraciones y cuentos populares, conservados primero por la tradicion y tomando despues unidad en uno ó varios poetas. El Mahabarata, la Iliada, la Odysea, los Niebelungen, el Romancero del Cid, etc., son las últimas formas de este sub-género poético, el cual concluye á la aparicion de la Historia.

Vemos, pues, que antes de aparecer el poema épico-histórico nacional es absolutamente necesario que se haya elaborado por varias generaciones un fondo comun de tradiciones **nacionales**. Así en Grecia son anteriores al divino Homero una larga série de poetas heroicos y de rapsodas.

Preceptiva de este sub-género poético.—Las reglas que se han dado por los retóricos y preceptistas sobre este género de literatura épica, se refieren unas á la accion,—otras á los personajes que intervienen en ella,—otras al plan —y otras al estilo y versificacion.

I.) *Condiciones de la accion:* debe ser una y variada, íntegra, grandiosa é interesante.

1.)—Habrá *unidad en la accion*, cuando se concentren en un resultado comun todas las acciones secundarias indispensables

(1) El solamente considerado como poema épico ó epopeya por la generalidad de los retóricos. Véase nuestra nota, pág. 125.

para presentarlas con el mayor interés. Horacio recomienda tambien *la sencillez*. Pero ni la unidad ni la sencillez excluyen el segundo requisito que ha de tener la accion épica: *la variedad*. Esta cualidad la prestan al poema las acciones parciales llamadas *episodios*, sobre los cuales debemos detenernos y hacer algunas consideraciones.

Se definen los *episodios*: *unas acciones secundarias que podrian separarse de la principal sin hacerle falta para llegar á su término*. Por ejemplo: el rapto de los caballos de Rheso, por Ulises y Diómedes, en la Iliada; la historia de Caco y la de Niso y Eurialo, en la Eneida; la pasion de Armida y Reinaldo, en la Jerusalem libertada. Algunos llaman episodios á todos los incidentes ó acciones parciales subordinadas á la principal: en este sentido serian episodios, en la Eneida, los amores de Dido y Eneas, la bajada de éste á los Infernos, etc.

En punto á los episodios conviene que se tengan en cuenta los siguientes preceptos: que no sean enteramente extraños é independientes de la accion del poema: defecto que todos los críticos señalan en la historia de Dido, que introduce nuestro poeta Ercilla en su Araucana;—que presenten escenas distintas de las que principalmente se ofrecen en el poema, cualidad que resplandece en la magnífica despedida de Héctor y Andrómaca, junto á las puertas Secas, en la Iliada;—que guarden una extension proporcionada, para que no aparten demasiado la atencion del asunto principal;—y por último, que sean interesantes, bellos y primorosamente acabados, puesto que los episodios son verdaderos adornos del poema.

No son indispensables además de la unidad de accion las de lugar y de tiempo: la accion épica se desenvuelve en diversos lugares y en distintos paises; y en cuanto al tiempo la accion de la Iliada dura mes y medio; pero en el curso de la narracion se refiere el rapto de Helena, que dió ocasion á la guerra de Troya, y que habia acontecido veinte años antes.

2.º)—Será *íntegra la accion épica*, cuando comprenda todos los hechos que por su naturaleza debe comprender. Al efecto, es preciso que conste de exposicion, nudo y desenlace. *La exposicion* comprende los hechos que motivan la accion; el *nudo*, los obstáculos que ha de vencer el héroe para que se lleve á feliz término la empresa; y el *desenlace* consiste en la total

desaparicion de estos obstáculos. Ha de ser la exposicion modesta con relacion al poeta, grandiosa con relacion al asunto; los obstáculos han de ser tales, que glorifique al héroe su vencimiento; el desenlace ha de ser feliz en cuanto á la empresa principal, por lo ménos; sin que esto impida que la suerte desgraciada de algunos personajes, ó de un pueblo entero, deje en el ánimo una impresion de tristeza.

3.º)—La accion del poema será *grande* cuando la accion principal y los medios de que se vale el poeta, tengan el esplendor y la importancia suficientes, para levantar el ánimo, llenándole de admiracion: así vemos que los poetas épicos más ilustres sólo han cantado aquellos hechos que supremamente han afectado á la vida de su pueblo ó de su raza, las luchas que ha sostenido su nacionalidad para constituirse, sus hazañas heróicas por poner á salvo su independencia de la agresion extranjera: en una palabra, cuanto contribuye á ennoblecer y ensalzar el carácter nacional. De aquí se infiere cuán poderosa parte toma la fantasía colectiva en la elaboracion de estos poemas: como que en ellos desaparece casi por completo la personalidad del poeta, el cual viene á ser sólo el eco fiel de las ideas, de los sentimientos y de las aspiraciones de su patria. Hay grandeza épica en los poemas de Homero, presentándonos la lucha gigantesca de la Grecia con el Asia;—en la Jerusalem libertada y en el Poema del Cid presentándonos la no ménos formidable entre el mahometismo y el cristianismo;—en *Los Lusitadas*, de Camoens, narrando las gloriosas expediciones de los intrépidos lusitanos.

Contribuyen tambien á la grandeza de la accion épica la *antigüedad*, porque ofrece más dilatado campo á la fantasía, y la *intervencion de poderes sobrenaturales* que dificulten ó auxiliien los designios del protagonista. Esta intervencion de las divinidades ó séres sobrenaturales en los acontecimientos humanos, constituye lo que se llama *milquina* ó *maravilloso*. Lo maravilloso puede ser *divino*, *alegórico* ó *quimérico*: consiste el primero en la intervencion de buenas ó malas deidades que auxiliien ó contrarién los esfuerzos humanos; el segundo en la personificación de las fuerzas morales ó materiales, sobre todo de las ideas puras que intervienen en la vida humana (personificación de la Verdad, de la Virtud, etc.); y el maravilloso

quimérico en la intervencion de ciertos hechos, accidentes y sucesos extraordinarios que juzga sobrenaturales la fantasía popular, tales como los sueños, los presagios, etc. El maravilloso divino se empleó en los poemas de la antigüedad, mezclado con el quimérico; el alegórico es más propio de poemas reflexivos.

4.º)—Por último, para que *la accion épica sea interesante* debe presentar al pueblo un monumento sublime levantado á sus hechos más gloriosos, Ercilla faltó á esta regla haciendo que los caudillos españoles quedáran como oscurecidos y humillados por los héroes araucanos.

II.) *Personajes épicos*.—Toda accion supone personajes que la ejecuten. La extension y grandeza del argumento del poema épico-histórico implica la necesidad de que en la accion intervengan multitud de personajes. Entre ellos se distingue el personaje principal á quien hemos denominado *héroe* ó protagonista. Las reglas que dan los preceptistas sobre los caracteres de los personajes, no tienen tanta aplicacion en el poema épico como en aquellas obras de ficcion en que los personajes son exclusiva creacion del poeta. En general, la fantasía popular es quien da existencia á los personajes épicos, que no son sino los mismos héroes nacionales, ó varones esclarecidos, á quienes la tradicion presta proporciones colosales, atribuyéndoles todas las cualidades que constituyen el ideal histórico nacional, la síntesis de la nacion entera. Estos personajes legendarios, así divinizados por su pueblo ó por su raza, son los que immortaliza la trompa épica con sólo hacerles obrar y hablar, con presentarlos tal y como los ha llegado á caracterizar la fantasía popular.

Los preceptistas han señalado como condiciones propias de los personajes épicos *la bondad* y *la grandeza*, especialmente en el héroe, el cual ha de aventajar á todos los demás por las altas dotes de su carácter. Los caracteres de los demás personajes han de ser variados y sostenidos (1).

(1) Sobre estas grandes creaciones de la literatura no se pueden dar, en nuestro sentir, reglas tan precisas y terminantes como sobre aquellas otras composiciones cuya creacion depende casi exclusivamente del génio del escritor. El poema épico no se dá en ningun pueblo sin que ántes haya este pueblo elaborado la materia épica. El poeta épico aparece cuando puede y debe aparecer; ó inútilmente pretendería su musa inspirarse allí donde el pueblo no hubiera ercado la leyenda épica con la espontaneidad de su fantasia.

III.) *Plan.*—Los poemas épico-heróicos más notables se dividen, por su mucha extension, en *rapsodias, libros ó cantos*. La Iliada consta de veinte y cuatro rapsodias; la Eneida se halla dividida en doce libros. En punto á la disposicion de las partes, la marcha generalmente seguida en los poemas clásicos, es la siguiente: el poeta se supone inspirado ó invoca á su musa para que le manifieste los sucesos y le preste acento digno para celebrarlos. Despues de esta *invocacion*, y otras veces ántes de ella, el poeta indica brevemente el asunto que vá á cantar y á esto se llama *proposicion*, y sigue luego la *exposicion, nudo y desenlace* de la accion. En la exposicion y narracion de los hechos no siempre se sigue un órden histórico como lo hicieron Homero en la Iliada y el Tasso en La Jerusalem; sino que algunas veces el poeta se lanza en medio de los sucesos (*in medias res*), poniendo luego en boca de algun personaje la relacion de todos los hechos que anteceden y dan origen á la empresa que se relata en el poema. Así hace Virgilio: comienza la Eneida, describiendo la tempestad que arroja al príncipe troyano en las playas de Cartago, y hace que Eneas mismo relate á la reina tiria, que le hospeda en su palacio, la triste historia del incendio y ruina de Troya, cuya desgracia es la que motiva la expedicion del héroe y los trabajos que ha de sufrir hasta fundar el nuevo reino en Italia.

IV.) *Elocucion, estilo, versificacion.*—Siendo este género de poemas épicos las obras maestras de la literatura, es claro que en su elocucion y estilo han de resplandecer todas las galas de la imaginacion y de la palabra. Pero siendo muchas y muy variadas las situaciones que se presentan en estos grandes poemas, dada la magnitud de su argumento, es evidente que la narracion tiene, en medio de su constante dignidad, que afectar los tonos más opuestos y diferentes: siendo unas veces magestuosa, otras veces tierna, otras apasionada, vehemente ó melancólica, segun convenga á las situaciones por que vaya pasando el protagonista y segun sean prósperas ó adversas para la empresa que ha de realizar. Por lo demás, la forma de elocucion propia de esta clase de poemas es la objetiva, tanto narrativa como descriptiva:—el estilo ha de ser compuesto, teniendo tanto de severo como de florido;—la versificacion ha de ser rotunda y armoniosa, exenta de toda flojedad y desaliño y

tan rica y esmerada que manifieste ser digna del asunto en que se la emplee. En los poemas griegos y latinos se usó el verso exámetro. Los poetas españoles los han escrito en octavas reales con preferencia; pero es indudable que podian emplearse tambien dignamente otro género de metros.

Noticia sucinta de los principales poemas épico-heróicos.—Como apenas hay pueblo que no haya luchado por afirmar su personalidad é independencia frente á los demás, puede asegurarse que apenas hay pueblo ni raza que figure en la historia general humana que no tenga su poesía heróica. No todos los pueblos contarán en su literatura poemas con formas artísticas tan acabadas como las que encontramos en los poemas homéricos, que han servido de pauta, por punto general, para la doctrina literaria que se viene dando desde siglos sobre este género de poesía; empero no son esenciales aquellas formas en la poesía épico-heróica. Para que este poema exista, basta que haya una sencilla narracion de hechos gloriosos nacionales, aunque sea de corta extension y aunque revista las citadas formas artísticas. Nuestro celebrado y popular Romancero es un verdadero poema heróico á pesar de su forma fragmentaria, de su incoherencia y de sus exterioridades líricas. Ahora, refiriéndonos á las obras maestras de este género que se señalan en la historia general literaria, debemos hacer mencion de los siguientes poemas:—En la India: tenemos *el Mahabarata*, atribuido á Veda Vyasa, cuyo argumento se reduce á cantar la encarnizada lucha entre los Coros y los Pandos.—En Grecia, la *Odisea*, de Homero; en la cual se relatan las aventuras de Ulises, rey de Ithaca, hasta que regresó á su reino.—En Roma: encontramos varios poemas heróicos de carácter reflexivo y erudito, entre los cuales figuran como principales *La Eneida*, de Virgilio, cuyo asunto son los hechos del príncipe troyano Eneas hasta su establecimiento en Italia (*tantae molis erat romanam condere gentem!*);—*La Farsalia* de Lucano, en cuyo poema se narran las luchas entre César y Pompeyo;—*Los Argonautas*, de Valerio Flacco, en el que el poeta narra la expedicion de Jason en busca del Vello de oro.—En la Edad media: pueden comprenderse en el género épico-heróico todos los *Cantos de gesta* de los Caballeros de la Tabla redonda, de Carlo-Magno y los *Doce pares* y los poemas españoles del Cid, de Fernan Gonzalez, etc.—En la edad moderna: se han hecho notables: la *Jerusalem libertada*, del Tasso, donde se canta la gloriosa cruzada dirigida por Godofredo de Bullon; el gran poema de Camoens, *Los Lusíadas*, destinado á cantar la célebre expedicion de Vasco de Gama á las Indias Orientales; y la *Henriada*, de Voltáire, en que se ensalzan los hechos del rey Enrique IV. Entre los poemas de este género debidos en la edad moderna á la musa castellana, sólo merecen citarse *El Bernardo*, de Valbuena y la *Araucana*, de Don

Alonso de Ercilla, inferiores en mérito á los anteriores.

c.)—EPOPEYA.—Ya hemos dicho que cuando los poemas épicos son tales y tan vastos en su asunto, que comprenden la realidad entera de la vida, el *ser* y el *suced*er, lo eterno y lo temporal, el mundo de las ideas y el de los hechos, todo compenetrado, enlazado y entretregido con íntima unidad, entonces nacen *las epopeyas* propiamente dichas: grandiosos poemas épicos, que se distinguen de los otros dos sub-géneros, (sobre todo de los poemas heróicos) en la universalidad y trascendencia de su asunto: las hazañas del Cid ó de Vasco de Gama, interesarán siempre á la raza ibérica, como Carlo-Magno será siempre gloria de la Francia, Godofredo de Italia, y como Aquiles ó Ulises lo fueron de la antigua raza helénica; pero los modernos esthéticos han convenido en dar la denominacion de *epopeyas* á aquellos colosales monumentos épicos como el *Ramayana*, de Valmiki, ó la *Divina comedia*, del Dante, que más que poemas, reflejo del espíritu de un pueblo, son condensaciones del espíritu de toda una Edad histórica; sus asuntos, por otro lado, no interesan exclusivamente á la nacionalidad ó comarca en cuyo idioma escribe el poeta; sino á la humanidad entera.

La preceptiva que tenemos ya formulada sobre literatura épica siguiendo la costumbre de todos los escritores de poética, puede aplicarse y se aplica á la magestuosa *epopeya*. Pero repetimos ahora, con mayor motivo, lo que hemos manifestado en otro lugar. ¿Puede la Poética dar preceptos que guien al génio en la creacion de estas maravillas artísticas?—Ya dijimos que, en nuestro sentir, es difícil regular la marcha que ha de seguir el génio para producir grandes obras maestras del Arte: pues ¿con cuánto más fundamento no lo hemos de afirmar, refiriéndonos á las *epopeyas!* á estas creaciones portentosas de espíritus sublimes, que vienen á la vida predestinados á recojer en el foco de su númen divino toda la luz que hay esparcida en el mundo en que han nacido, con la que engendran una centella vívida y radiante, que queda, por siglos, como esplendente faro, iluminando á la humanidad en su peregrinacion por esta Tierra.

Como la epopeya expresa una civilizacion total, una Edad histórica, el número de estos poemas es tan reducido como lo son las civilizaciones humanas históricamente conocidas. Par-

tiendo, pues, de este principio, se señalan como epopeyas que reasumen todas las grandes edades y civilizaciones históricas las siguientes: el *Ramayana*, de Valmiki, y el *Schah-namah*, de Ferdusi, como resumen de la civilizacion oriental;—el poema homérico *La Iliada*, como síntesis de la civilizacion helénica;—*La Divina comedia*, (el Infierno, el Purgatorio, el Paraiso) de Dante Alighieri, en la que se condensa todo el ideal religioso, social y político de la Edad media;—y el *Fausto*, de Goethe, ensayo de epopeya más bien que verdadera epopeya, en cuyo poema se refleja el espíritu filosófico y racionalista de la Edad moderna.

En resumen: por la doctrina expuesta acerca de la poesía épica, podemos determinar que los tres sub-géneros que comprende tienen un carácter comun; cuál es: el de considerar el objeto que se proponen crear como subsistente de por sí; pero el objeto de la *épica didáctica* son los principios y eternas razones de las cosas;—el de la *histórica*, sus acciones y efectos temporales: y la *epopeya*, que es la superior de las manifestaciones épicas, no se limita ya á una esfera particular del mundo que tiene ante sus ojos, sino á todas: y la religion, la ciencia, las artes, las instituciones, las costumbres y cultura general de una Edad, hallan cabida en el vasto panorama que, cual bella imágen de su estado, se ofrece á sí misma la humanidad en ciertos periodos de la vida. (1)

APÉNDICE.—*Hay otra clase de composiciones poéticas que pueden tambien comprenderse en el género épico ó objetivo.*—Tales son los POEMAS ÉPICO-BURLESCOS: que no son otra cosa que la poesía épico-heróica convertida en *cómica* por la influencia del espíritu subjetivo en épocas posteriores. Esta conversion se verifica de tres maneras: ya poniéndose lo ridículo en sério, ya lo sério en ridículo ó combinándose ambos elementos. En el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, rebájase el carácter de *Roldan ú Orlando* (héroe francés) por el amor galante y la demencia, cuando en las tradiciones caballerescas de la Francia es un carácter elevado, enérgico y valiente;—conviértese lo cómico en sério en la *Batrachomyomachia* (*Lucha de ranas y ratones*, en la que se parodian los personajes de la *Iliada*), en

(1) Giner.—Estudios literarios: Sobre la poesía épica.

la *Gatomaquia*, de Lope de Vega, en *La Mosquera*, de Villaviciosa, etc.;—así como en la gran novela de Cervantes *D. Quijote*, (obra considerada por algunos como un verdadero poema) resulta el doble cómico, viéndose á Sancho, personaje ridículo, convertido en serio, *hecho gobernador*, y á D. Quijote, carácter serio y elevado, puesto en ridículo por sus exageraciones cómicas de virtud y de valor.

Entre los poemas épicos cuentan los críticos el *Childe-Harold*, de Byron, *El Diablo-Mundo*, de Espronceda y otros análogos.

Deben comprenderse en el género épico los llamados particularmente CANTOS ÉPICOS, poemas de cortas dimensiones, como *Las Naves de Cortés destruidas*, por N. F. Moratin;—los CUENTOS, como *El Estudiante de Salamanca*, de Espronceda;—las LEYENDAS, nombre que se viene dando á ciertas narraciones poéticas apoyadas generalmente en la historia ó en la tradicion, como los *Cantos del Trovador*, de Zorrilla, *El Moro expósito*, del Duque de Rivas, etc.

b.

GÉNEROS INTERMEDIOS ENTRE LA POESÍA ÉPICA Y LA LÍRICA.

Dos géneros poéticos notables sirven de transición entre la poesía épica y la lírica; á saber: *la sátira* y *la elegía*: la primera, destinada á censurar los vicios, ridiculeces y errores de una manera directa;—la segunda, consagrada á lamentar las desgracias de las familias y de las naciones. Una y otras tienen un fondo comun: que el poeta se inspira en un hecho *realmente acaecido*, y éste es el aspecto objetivo ó épico de ámbas; pero se diferencian en que en la sátira lo subjetivo ó lírico es reflexión, meditación del poeta, su propio criterio en frente del error ó del vicio: (por esto se la considera como degeneración de la épico-didáctica)—y en la elegía el carácter subjetivo ó lírico es la pasión ó sentimiento del mismo: hé aquí porque la consideramos como transición entre la poesía épico-histórica y la puramente lírica.

Pero la sátira tiene sus formas graduales en el Arte, las cuales constituyen dos géneros poéticos menores, á saber: la fábula y el epigrama, (más épica la primera y más lírico el segundo). Debemos ocuparnos de ellos previamente.

a)—LA FÁBULA: *es una narración poética de cortas dimensiones, que representa una alegoría ingeniosa, y cuyo fin es encerrar una máxima moral, una verdad general, y aun un principio científico ó literario, que se deduzca con facilidad del asunto particular que se narra.*

Llámanse *apólogo*, cuando los individuos que intervienen en la acción son animales irracionales ó seres insensibles;—*parábola*, si son seres racionales;—y *mixtas*, cuando alternan todos. También por el carácter de la máxima se llaman *morales, sociales, políticas, literarias*, etc.

Debe advertirse que la máxima (cuando se consigna) toma los nombres de *adfabulación* ó *posfabulación*, según va al principio ó al fin.

Preceptiva:—para la *intención* de una fábula, téngase presente una máxima ó verdad cualquiera, útil á los hombres; imagínese después una acción breve é interesante, y hablen y obren los personajes de ella en armonía con sus instintos y caracteres, (si son animales, sea la zorra astuta, el lobo voraz, etc.); hecho todo lo cual, la moralidad se desprenderá fácilmente (*mutato nomine, de te fabula narratur*). El estilo debe ser sencillo, fácil y candoroso: la versificación fácil y fluida. Se escriben las fábulas en toda clase de versos en nuestra lengua: en la latina se escribieron en senarios yámbicos.

Reseña histórica de este género: el Oriente es la cuna de la fábula, siendo notables las indias de Pilpay y las arábicas de Lockman. Esopo la trasladó á Grecia, y Fedro la perfeccionó en Roma. También merece citarse como compilador de la fábula esópica á Babrio.—Todas las naciones modernas han tenido sus notables fabulistas: en Francia, Lafontaine, La Motte y Florian; en Italia, Roberti, Pignotti y Bertola; en Alemania, Lessing, Gellert y Glein; en Inglaterra, Dryden y Gay, y en España, Samaniego, Iriarte, Hartzembusch, Campoamor, Príncipe, F. Baeza y Barón de Andilla.—Modelos de parábolas los encontramos en los Evangelios: la de *El Hijo pródigo*, la de *La Oveja extraviada*, la de *La dracma perdida*.

b) EPÍGRAMA.—Se dió el nombre de *epigrama* entre los griegos á las inscripciones que se grababan en las estatuas, en los pórticos, en los sepulcros, etc., recordando fechas ó sucesos memorables: entre los romanos tuvo en un principio esta misma significacion; mas por el carácter de mordacidad que llegaron á dar á estas composiciones, se ha conservado entre nosotros la palabra *epigrama* para denotar: *una composicion de cortos limites, en la que se expone con mucha ligereza un pensamiento mordaz y satírico*, resultando en él el ingenio del autor.

Preceptiva: del concepto que ya tenemos de este ligero poema se deducen las reglas de su composicion, las cuales se hallan compendiadas en la siguiente cuarteta:

Á la abeja semejante, Para que cause placer	El epigrama ha de ser Pequeño, dulce y punzante.
--	---

Suele contener dos partes: una que sirve de introduccion y otra que desenvuelve el pensamiento. Versificacion: cuartetos, octavillas, décimas, y tambien en pareados y tercetos.

Modelos: De las antiguas inscripciones ó epigramas pueden leerse en las Anthologias griegas y latinas; pero del género epigramático-satírico son notables los epigramas latinos de Catulo, Marcial y Ausonio.—En castellano pueden servir de modelo el de Bartolomé de Argensola *Las toses*, el de Lope de Vega *Á un valenton*, el de Baltasar de Alcázar *En un muladar un dia*, el de Nicolás Moratín *Laudable templanza*, y los de Iglesias *Ayer un mendigo viendo* y un *Médico en una calle*.

Estudiados los dos géneros menores satíricos, vamos á ocuparnos ya de la composicion poética específicamente designada con el nombre de

SÁTIRA.

Ya hemos dicho que la *Sátira* es: *el poema destinado á censurar los vicios, ridiculeces y errores de la Sociedad, pero de una manera directa*.

Con esta definicion, suficientemente damos á entender que nos referimos en este lugar á la composicion poética que tiene la forma de la sátira romana (*Sátira tota nostra est. Quint.*), no comprendiendo en este género todas aquellas composiciones de espíritu satírico, en cuyo caso deberíamos considerar como tales escritores de sátiras á Alceo, Arquiloco y Eurípides; Lu-

ciano y Apuleyo; Ariosto y Cervantes; Quevedo, Maquiavelo y Voltaire; Sterne y Swift; Warton y Casti; Richter y Heine; Byron y Larra. En verdad, tratándose de la sátira en este sentido genérico, en ninguna parte tuvo mayor vida que en Grecia, influyendo directamente en las costumbres y en la política; además de eso, la sátira ha existido siempre, más ó menos embozada y revistiéndose de mil formas distintas, segun el gusto ó las exigencias de la época.

Preceptiva de la sátira: Pueden ser *asunto* de la sátira todas las extravagancias y errores de la sociedad humana, en las varias esferas de la vida (*sátira política, religiosa, moral, literaria, etc.*); no debe, sin embargo, presentar el poeta los vicios más asquerosos y repugnantes; ni criticar al vicioso, sino al vicio (*parcere personis, dicere de vitiis*);—y finalmente, no debe asestar sus tiros contra objetos nobles, dignos de amor y de veneracion.—*El estilo* de la sátira es en general sencillo, fácil y franco, y hasta festivo (*sátira jocosa*); pero puede levantarse hasta la acritud y la indignacion, cuando ataca caractéres depravados y perversos (*sátira seria*). Juvenal y Horacio ofrecen un ejemplo de esta distincion.—*Reviste magestuosas formas métricas*: los romanos eligieron para ella el verso exámetro; los poetas españoles el terceto endecasílabo y el verso libre.

Modelos de este género poético: en la poesía latina, las de Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal;—los franceses citan con satisfaccion á Boileau;—y entre nuestros poetas se han distinguido: en el siglo XIV, el Arcipreste de Hita;—y desde el siglo XVI, Torres Naharro, Castillejo (*Sobre la condicion de las mugeres*: festiva); Góngora, los Argensolas, Quevedo (*Contra los peligros del matrimonio*: festiva)—Jovellanos (*Á Arnesto*: sátira elevada); Vargas Ponce (*Proclama del Solteron*); Herbas (Jorge Pitillas) y D. Leandro F. de Moratín (*Contra extravijs literarios*: festivas).

ELEGÍA.

Fué la elegía en un principio una composicion dedicada á la pérdida de alguna persona querida. En tiempos posteriores se extendió á lamentar las desgracias de las familias y los desastres de los pueblos, hasta que expresó, por último, los pesares, las ilusiones y aun los desastres del amor:

*Versibus impariter junctis querimonia primum
Post etiam inclusa est voti sententia compos.*

Puede, pues, definirse la *elegía* (canto lúgubre ó lamentación), diciendo que es: *un poema consagrado á la expresion de los sentimientos, ora tristes, ora dulces y tiernos del corazón, (SÁTIRA APASIONADA, GRACIOSA Y TIERNA), lamentos que exhala el poeta, bien ante la vista de públicas calamidades (ELEGÍA HEROICA Ó CANCIÓN ELEGÍACA), bien en presencia de sus propias desventuras (ELEGÍA PERSONAL).*

Preceptiva sobre la elegía.—El asunto propio de este género poético indica bien que son impropios de la elegía los arrebatos, los vuelos, el desorden de que es susceptible, como veremos más adelante, la oda; distinguiéndose este poema por su sabor *tierno y melancólico*, si bien admite todos los tonos y estilos, desde el noble, familiar y templado, hasta el más elevado y vehemente, pudiendo llegar al entusiasmo en las *heroicas*, admite como ornato las formas templadas de elocucion, algunas digresiones muy cortas ligadas al pensamiento fundamental, y ligeras alusiones á sucesos y usos antiguos. En punto á la versificación: en latín se escribieron constantemente en *disticos* de exámetros y pentámetros; en castellano se ha usado generalmente el terceto, y también el verso libre.

Notables modelos de este género: La literatura hebrea nos ofrece magníficos modelos: sirvan de ejemplo los *Trenos* de Jeremías y el Salmo 136 *Super Flumina*. Entre los himnos eclesiásticos, pueden citarse el *Stabat Mater* y el *Dies iræ*.—En la *elegía tierna*, son modelos Calimaco,—Propercio, Tibulo, Catulo y Ovidio.—el Petrarca,—y Villegas, Jovellanos, Melendez, etc.;—en la *elegía fúnebre*: Moratin, (*Á la muerte de Conde*), Martinez de la Rosa, (*Á la muerte de la duquesa de Frias*), etc.;—y en la *heroica*, Tirteo, Herrera (*Á la pérdida del rey D. Sebastian*), Rioja (*Á las ruinas de Itálica*), D. Juan Nicasio Gallego (*El Dos de Mayo*), Espronceda (*Á la Patria*), etc.

c.

GÉNERO SUBJETIVO Ó LÍRICO: (*Oda*)

Carácter esencial de este género poético: porqué se llama lírico.—Así como en la poesía épica hemos visto que se expresa la belleza del mundo exterior,—la expresion de la belleza interna, de la belleza psicológica (subjetiva) es el fin

de la poesía lírica. Podemos, pues, definir la *poesía lírica* diciendo que es: *la expresion de la belleza subjetiva, mediante la palabra rítmica.*

La poesía y la música viven en la infancia de los pueblos como hermanas inseparables: así aconteció en la Grecia en sus primeros tiempos; pero con los progresos de la civilización se emanciparon ambas artes una de otra, y se comenzaron á componer poemas para ser recitados, no ya precisamente para el canto. No obstante, se continuaron componiendo algunas poesías para cantarlas *al son de la lira* ó de otro instrumento, y á estas poesías las denominaron *líricas*, y también odas, (de la voz griega *ode*, canto) para diferenciarlas de las demás que distinguieron con el título genérico de *elegías*.—Más adelante se ha dado ya la calificación de poemas líricos á todos los que, como hemos dicho, expresan predominantemente la belleza subjetiva.

a.)—*Fondo de esta clase de poemas: Su clasificación.*—Todos los afectos del alma pueden ser expresados en el poema lírico: los elevados sentimientos religiosos y patrióticos, las encumbradas especulaciones de la filosofía, los grandes descubrimientos científicos, las veleidades y azares de la vida humana, todo puede dar ocasión al poeta lírico para expresar el fondo de su pensamiento.—Pero no se ha de afirmar por esto que en el lirismo no quepa de manera alguna la expresion de la belleza objetiva: el poeta lírico puede celebrar hechos históricos, puede expresar la grandeza de Dios y describir las bellezas del mundo: si bien cuando relata en algunas de sus canciones ú odas hechos, ó describe fenómenos ú objetos, es para explicar las angustias que le atormentan, el entusiasmo que le exalta ó las ideas que con vívida claridad iluminan su espíritu. En suma, no puede decirse que hay poesía lírica donde no aparece vivamente retratada el alma del poeta.—Pero no todos los sentimientos individuales son bellos, y por consecuencia, no todos son digno asunto de la poesía lírica; sino aquellos que ennoblecen el ser racional: de ninguna manera aquellas frívolas originalidades ó extravagantes caprichos que en nada pueden interesar el sentimiento general humano. Como ha dicho nuestro gran poeta Quintana: *que vuestro canto enérgico y valiente—digno también del universo sea.*

Es imposible reducir á una clasificacion rigorosa la infinita variedad de composiciones líricas que ofrece la historia general literaria, en razon á que, como dice acertadamente un distinguido preceptista, son difíciles de clasificar los matices del sentimiento, así como la multitud de formas de que puede revestirlo la imaginacion. Pero fijándonos en el género de poesías líricas que el uso ha consagrado ya con el nombre de odas, y considerando esta clase de composiciones como las que mejor caracterizan el género poético de que nos ocupamos,—debemos decir que suelen dividirse en cuatro clases, á saber: religiosas, heróicas, filosóficas y festivas. Horacio mismo parece que acepta esta division de la lírica:

Musa dedit fidibus divos, puerosque deorum,
Et pugilem victorem, et equum certamine primum,
Et juvenum curas, et libera vina referre. (*Epist. ad Pig.* 83.)

1.)—En la *oda religiosa ó sagrada*, como su mismo nombre lo indica, el poeta canta las glorias de Dios y de la religion. Todos los pueblos han entonado cánticos de alabanza al Poder supremo; pero los himnos religiosos de los pueblos gentílicos no admiten comparacion en manera alguna con la oda cristiana: pues ninguna otra religion ofrece tan abundante manantial de ideas sublimes, de afectos nobles y de inestinguible entusiasmo. Por esta razon, cuando los preceptistas hablan de la oda religiosa, se refieren principalmente á la oda cristiana.

2.)—En la *oda heróica* expresa el poeta su entusiasmo, celebrando las hazañas de los héroes ó caudillos de guerra, ó las acciones ilustres, aunque no sean bélicas: (las grandes invenciones, el mérito contraído en las artes, ciencias, etc.), las maravillas de la naturaleza que provocan el entusiasmo, etc.

3.)—La *oda moral ó filosófica* es aquella en la que se expresan los sentimientos que, en el orden moral, nos inspira la vista de algun objeto, y tambien nuestras reflexiones propias sobre la vida humana, las revoluciones de la fortuna, la inestabilidad de las cosas del mundo, etc.

4.)—Por último, reciben el nombre de *festivas ó anacreónticas* aquellas en las que se juguetea, á la manera del poeta griego Anacreonte, sobre un pensamiento ingenioso y delicado, retratando las vivas emociones que nos causan los placeres del

amor (odas eróticas) ó los demás placeres puros y legítimos de la vida.

La literatura clásica ofrece en las odas dos variedades que han servido de base á algunos preceptistas para otra division. Píndaro y otros poetas dieron á sus odas grande extension, dividiéndolas en largas estrofas, habiendo en ellas prólogo, exordio, ilustracion, amplificacion, digresiones y epílogo;—Horacio y otros escritores han dado menor extension á sus odas y estrofas; y en punto á la disposicion de sus partes, el método seguido ha sido entrar desde luego en materia, escoger lo más florido del asunto y enunciarlo rápidamente, sin digresiones dilatadas ni epílogos de ninguna forma. Entre los modernos poetas se ha notado igual diversidad correlativa: los italianos en sus llamadas *canções*, y los poetas españoles en las que, á imitacion de los italianos, escribieron con el mismo título, siguen el modelo del poeta griego, por lo cual á esta especie de odas se las llama tambien *piúdáricas*; otros poetas, como nuestro Garcilaso y varios vates portugueses, han imitado al lírico latino, por lo cual se ha dado á las odas de esta clase el nombre de *horacianas*.

b.)—*Formas del poema lírico*.—En cuanto á las formas del poema lírico en general, como en este género de poesia predomina notablemente el sentimiento sobre la reflexion, todos los preceptistas han convenido en señalar como indispensable y característico en el poema lírico (oda), cierto *bello desorden*, originado por los vuelos de la inspiracion, á lo que se ha dado el nombre de *extrarios líricos*.

En lo que toca al lenguaje, estilo y versificacion de la poesia lírica, son tan variados sus caractéres como lo son sus diversas especies. En las odas religiosas y heróicas, se requiere elevacion y sublimidad; en las filosóficas ó morales, cierta gravedad magestuosa, y en las ligeras ó festivas, suma gracia y la jovialidad más esquisita. Las expresiones más enérgicas, las imágenes más vivas y animadas y los giros más atrevidos, forman en general el carácter del estilo lírico.

La versificacion es esencial en la poesia lírica. La poesia lírica es un verdadero *canto* (oda), y no se acomoda en manera alguna á las formas de la prosa, por estética que sea. Debe, pues, emplearse en la poesia lírica la versificacion más sonora

y armoniosa. Toda clase de versos y combinaciones métricas son igualmente aceptables en la poesía lírica. Horacio presenta en sus odas un considerable número de metros. Los poetas de la decadencia latina emplearon nuevas combinaciones. La poesía provenzal hizo gala de un arte extraordinario (*gaya sciencia*) en el modo de entrelazar versos y rimas. En nuestros cancioneros y poetas clásicos encontramos igual lujo de versificación; pero generalmente el metro que en sus odas y canciones líricas emplean nuestros poetas, es el endecasílabo mezclado con el eptasílabo, formando liras, estancias y silvas. El romance corto, para las odas festivas.

APÉNDICE.—*Otras varias composiciones que pueden referirse al género lírico*:—Los himnos, canciones, letrillas, epitalamios, madrigales, baladas, cantatas y otras varias composiciones que, con diversos nombres, han dado á luz nuestros poetas, pueden referirse al género de poesía lírica.

Comunmente se designan con el nombre de *himnos* los cantos eclesiásticos ó religiosos á que hemos dado el nombre de odas sagradas; pero otras veces tienen por objeto ensalzar personas ú objetos dignos de elogio, como el de Hurtado de Mendoza «*En loor del cardenal Mendoza*»,—ó el de Espronceda «*Al Sol*». Otros himnos están consagrados al sentimiento patriótico, como *La Marsellesa* ó *El Himno de Riego*.—Ya dijimos en otro lugar que algunos poetas castellanos dieron á sus odas el nombre de *canciones*. Pero constituyen la *cancion popular* española los villancicos, seguidillas, gozos, jácaras y otras varias composiciones, generalmente dispuestas para el canto, y que toman nombre de su disposición métrica.—*Letrilla* es una composición en que al final de cada estrofa se repite un mismo pensamiento contenido en uno ó dos versos.—*El epitalamio* es un canto nupcial.—*El madrigal* una pequeña composición en que se expresa con espontaneidad y con gracia un sentimiento delicado.—*La balada* es la poesía popular de los pueblos del Norte, de la que se han hecho algunas, aunque pocas, imitaciones por nuestros poetas.—*La cantata* es una composición en forma de aria, duo, terceto, etc., en la que se expresa el afecto nacido de una situación.—*El soneto* es un corto poema escrito en el metro del mismo nombre, en el que

se desenvuelve un solo pensamiento, contenido en el último terceto ó en el último verso.

Desarrollo histórico de la poesía lírica: modelos notables.—En la India apenas hay algun vestigio de poesía lírica, propiamente tal. Entre los árabes no faltan poetas líricos. La literatura hebráica ofrece notables modelos de la oda religiosa en los cánticos, en los salmos y en los libros de los profetas: (léase el cántico de Moisés despues del pasaje del mar Rojo, y el salmo 133).

En Grecia figuran entre los más notables líricos, Píndaro (considerado como el modelo más perfecto en la lírica heróica), los poetas Alceo, Simónides y Tirteo, las poetisas Safo y Corina, y el festivo poeta Anacreonte, sin rival en el género de composiciones báquicas que llevan su nombre.

Horacio cultivó en Roma el género lírico, siendo el poeta que ha inspirado á la mayor parte de los que posteriormente han cultivado este género. Son magníficas sus odas *Maccenas atavis*,—*Rectius vives, Licine*,—*Beatus ille*,—*Otium divos*,—*Eheu! fugaces*,—*Pastor cum traheret*, etc.).—Es lírico más original Ovidio, en sus *Heroidas* y *Tristes*;—siendo tambien notables Tibulo, Catulo y Propercio.

Aparecen despues los himnos eclesiásticos cristianos, y más adelante las producciones de los poetas provenzales, entre los que descuella Beltran de Bórn.

En los tiempos modernos renació la lírica, con el mismo carácter que en Grecia y Roma; cuya fisonomía ha ido perdiendo en el presente siglo.—En Italia, además del Petrarca, creador de la poesía lírica italiana en el siglo XIV, merece especial mención el poeta Leopardi, uno de los líricos más notables de nuestra época.—Entre los poetas líricos franceses de nuestro tiempo, son dignos de citarse el popular poeta Beranger, Lamartine, Alfredo de Musset, Vigny y Víctor Hugo.—En Inglaterra, Byron, uno de los primeros génius de este siglo, Burns, Thompson, Young, Wordsworth, Moore y Sheiley, y el norte-americano Longfellow.—En Alemania comenzó el movimiento poético con la libertad religiosa, siendo sus líricos más distinguidos Klopstock, Lessing, Herder, Wieland, Goethe, Schiller, J. P. Richter, Heine, Uhland y otros no menos notables.

En la literatura española figuran como poetas líricos del siglo XV, el Marqués de Santillana y Juan de Mena; en los siglos XVI y XVII, Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza, Herrera, Fray Luis de Leon, los Argensolas, Rioja, Góngora, Quevedo, Alcázar, Caro, Castillejo, Cetina, Arguijo y otros;—en el siglo XVIII, Melendez, Cienfuegos y los Moratines;—y en el siglo actual, los eminentes líricos Quintana, Espronceda, el Duque de Frias, Gallego, Lista, Arolas, Reinoso, Heredia, etc.

Recomendamos á nuestros discípulos el estudio de las siguientes composiciones líricas: las *Canciones del alma*, de San Juan de la Cruz, y

las odas sagradas de Fray Luis de Leon *Vida del Cielo, Á la Ascension, Noche serena, Cuando será que pueda, y Virgen que el Sol más pura*;—*Á Dios*, por Arolas; *A Jehováh*, por Reinoso; *Á la muerte de Jesús*, por D. Alberto Lista. Como modelos de odas heróicas deben leerse las canciones de Herrera *Á D. Juan de Austria y A la batalla de Lepanto; La profecía del Tajo*, de Fray Luis de Leon, la *Oda á las artes*, de Melendez, y las dedicadas *A Guzman el Bueno, A la Imprenta, A la invencion de la vacuna*, y casi todas las de nuestro gran poeta Quintana;—así como la de Gallego *A la defensa de Buenos Aires*, y las de Heredia *Al Sol, A la catarata del Niágara*, etc.—Son dignas de imitarse en el género filosófico-lírico las del mismo maestro Leon *Qui descansada vida, De la avaricia, A Francisco Salinas, Las serenitas y Al licenciado Juan de Grial*.—En la oda festiva han imitado felizmente á Anacreonte, Villegas, Cadalso, Conde, Iglesias y Melendez.—Como muestra de la cancion italiana, léanse *La Flor de Gnido*, de Garcilaso; *Mi trabajoso dia*, de Leon; *Al Sueño*, de Herrera; *Ufano, alegre, altivo, enamorado*, de La Torre; y *La cierva*, de Rioja.—Como muestra de la cancion moderna, las de Espronceda.—Es epitalamio digno de ser imitado, el de Moratin *A las bodas de la infanta D.ª Maria Luisa*.—Merecen ser leidos el gracioso madrigal de Cetina *Ojos claros, serenos*, y el de Martin *Iba cogiendo flores*...

No hemos vuelto á hacer mencion en este lugar del *Romance*, precioso género de la literatura popular española, porque, en nuestro sentir, tiene colocacion más apropiada en la poesía épica que en la lírica, dado que la forma de los romances es comunmente narrativa. Reconocemos, sin embargo, que son muchas las exterioridades líricas que ostentan, y por lo tanto no es de extrañar que casi todos los preceptistas los incluyan en la seccion de los poemas líricos. Se dividen en *romances de gesta ó históricos, caballerescos, moriscos, amorosos, etc.*, segun el asunto que constituye su fondo. *Históricos*: los *Romanceros del Cid, de Fernan Gonzalez, los de los Siete infantes de Lara*, etc.; *moriscos*: *Si tienes el corazon; Aquel valeroso moro*, etc.; *caballerescos*: *Quién hubiese tal ventura; Hélo, hélo por do viene*, etc.; *amorosos*: *Yo me levantara, Madre; Por los jardines de Chipre*, etc.

Nunca encajaremos bastante á nuestros alumnos el valor inmenso de este envidiado tesoro de nuestra literatura nacional. El Romancero es la epopeya de nuestra patria: y si no ha habido un Homero español que haya elaborado con tan rico material una Iliada española, hubo un Lope de Vega que se

aprovechó de él para hacer del teatro español el primer teatro del mundo.

POESÍA BUCÓLICA Ó PASTORAL.

GÉNERO DE TRANSICION DE LA POESÍA ÉPICA Y LA LÍRICA Á LA DRAMÁTICA.

a.)—*Concepto de la poesía bucólica*.—La poesía bucólica, pastoral, rural ó campestre (que todos estos calificativos ha recibido), indica suficientemente con estas denominaciones que tiene por asunto *la vida en el seno de la Naturaleza*.

Pero no se ha de confundir este género poético con los poemas objetivos que describen las bellezas, encantos y fenómenos de la Naturaleza, ni con los cantos líricos en que el poeta expresa los sentimientos que despierta en su alma el cuadro del Universo. *En la poesía bucólica se expresa la relacion de simpatía universal que existe entre el espíritu y la naturaleza*; pero sin que esta simpatía llegue nunca hasta la absorcion de un elemento por otro: no sucede, pues, en este género, lo que en el poema épico-descriptivo, pues en éste el poeta describe la naturaleza sin relacionarla con el espíritu; ni tampoco lo que en el poema lírico, en el que el elemento objetivo se trasforma y absorbe por la subjetividad.

Los preceptistas han venido limitando el objeto de este género poético á la descripcion de la vida del campo y á las sencillas é ingénuas costumbres de los pastores. Y en efecto, el significado de la palabra griega *bucólica* (pastoral) parece determinar en este sentido los límites del género poético que nos ocupa. No obstante, si atendemos á la ley esencial de su existencia, no podemos menos de dar alguna más universalidad á la poesía bucólica, haciéndola extensiva á otros argumentos que tienen por escena la naturaleza, sin necesidad de limitar su asunto á las costumbres de pastores y zagalas. Entre otros varios asuntos, la vida humana en relacion con el mar, y la existencia libre del marino y el navegante, han dado materia á bellísimos poemas bucólicos, por más que haya repugnancia, en tales casos, entre el título tradicional y el asunto de tales poemas (1).

(1) La naturaleza puede ofrecerse á la contemplacion artística bajo multiplicadas fases, y no solo dentro de la ficcion de la vida pastoral, sino con relacion á todas las fases, gerarquías relaciones y estados del género humano, en tanto que la naturaleza les presta condiciones de desarrollo y medios para alcanzar el bien posible en la existencia terrena, en los varios aspectos de la vida intelectual y afectiva.—Canalejas. Literatura. II. 368 y siguientes.

Varietades de este género poético.—Del concepto que acabamos de dar de la poesía bucólica, se infiere que pueden ser muchas las variedades de esta inspiracion poética. Los críticos distinguen tres variedades principales: el *idilio*, la *égloga* y el *drama pastoril*.

Se ha pretendido diferenciar estos géneros por las formas de elocucion que se han creído en ellos predominantes; pero entre los idilios y las églogas se encuentran narrativos, dialogados y mixtos, y por consiguiente, la crítica moderna ha desechado este fundamento de clasificacion.

El *idilio*, segun Schiller, está caracterizado principalmente porque en él se presenta el cuadro de una vida primitiva, espontánea, hermoçada por el candor, la inocencia, la naturalidad y la verdad, en la que sin conciencia ni reflexion se expresan las ideas, los sentimientos y los deseos. La naturaleza se concibe bajo el mismo sentido: vírgen, y en todo el lujo de vegetacion y de vida propio de la juventud, excitando las pasiones dulces, ingénuas y candorosas de la humanidad que en ella habita. Es la especie más bella de la poesía bucólica, y por esto se estiman los buenos idilios como joyas literarias de gran mérito. El tipo de esta hermosa variedad de la bucólica se encuentra en los idilios de Teócrito, —y en los modernos de Gessner.

La *égloga* admite el elemento reflexivo: la relacion entre la naturaleza y el espíritu es más meditada, y hay una tendencia en el poeta á concordar el cuadro exterior con el estado de su propio espíritu, de modo que cielos y tierra compartan con el hombre la emocion que le domina. Ya en la égloga, como género más complejo, se ven formas tambien más diversas y complicadas, apareciendo la creacion de personajes que conversan; é interviniendo en esta rudimentaria accion dramática el mismo poeta. El modelo más acabado de esta especie de la bucólica, es la égloga virgiliana.

La última de las variedades que ha revestido la poesía bucólica, es el *drama pastoril*, del que se encuentran los mejores modelos en la literatura italiana. No es, sin embargo, el drama pastoril una verdadera composicion dramática, sino una sucesion de escenas, en las cuales no se desarrolla una accion compleja y variada; pero sí una accion elemental, exenta de

episodios é incidentes, y desenvuelta cual se desenvuelven en la vida ordinaria,

La égloga dialogada y el drama pastoril han preparado en algunas literaturas la poesía dramática: por esto hemos calificado la bucólica de género de transicion entre los anteriores géneros poéticos y la literatura teatral.

Preceptiva referente á la poesia pastoril.—En cuanto al asunto del poema bucólico, diremos que es muy difícil escogerlo bien. Conviene no limitarse en este género á retratar los cuadros de la vida rural, imitando servilmente á los antiguos: ensanchando su terreno, puede la poesía bucólica hallar asuntos varios, nuevos é interesantes. El poeta suizo Gessner ha sabido dar, por este medio, extraordinaria novedad á sus celebradas composiciones pastoriles. —El poeta ha de acomodar la escena al asunto de la composicion; retratando la naturaleza con tanta verdad, que puedan ser copiados sus cuadros por el pintor. En punto á los personajes, procurará el escritor que ostenten en su carácter y lenguaje naturalidad y sencillez, sin que vengan á caer en rústicos ni groseros; pues lo trivial y bajo dista mucho de lo popular y sencillo que puede aceptarse en la poesía bucólica.—El estilo del poema bucólico debe hallarse tan distante de la afectacion como del desaliño y el prosaismo.—En punto á la *versificacion*, los poetas latinos escribieron la égloga en exámetros. Los castellanos adoptaron el terceto, la octava, el endecasílabo libre ó las estrofas de versos epitasílabos mezclados con los de once.

Poetas bucólicos más notables.—Teócrito, Bion y Mosco en Grecia; Virgilio en Roma; y en España, Valbuena, Garcilaso y Melendez son los poetas que más han sobresalido en la poesía pastoral. Pueden servir de modelo *El Cíclope*, de Teócrito; la égloga 4.^a *Sicelides musæ*, de Virgilio; las églogas 1.^a y 3.^a, de Garcilaso; y la 1.^a *Batilo*, de Melendez.—En Italia se han distinguido en la poesía bucólica: *Sannazaro*, el *Tasso* y *Guarini*;—en Francia, *Racan*, *Segrais* y *Fontenelle*;—en Portugal, *Ribeiro*, *Miranda*, *Terreira*, etc.;—en Inglaterra, *Spencer*, y *Pope*;—en Suiza nació á mediados del siglo pasado el gran poeta y paisajista Gessner, cuyos idilios, traducidos en todas las lenguas europeas, le han colocado al frente de los poetas bucólicos modernos.

e.

POESÍA DRAMÁTICA.

Queda dicho que el poeta épico se limita á expresar la belleza de la objetividad, de aquel mundo que no constituye su yo, por más que con él viva en relacion constante;—que el poeta lírico, por el contrario, atento á expresar las ideas que le entusiasman ó las pasiones que le agitan, permanece casi extraño al mundo que no es él (al no yo), como no sea para relacionar con él las angustias que le atormentan, el entusiasmo que le exalta ó las ideas que con pura claridad iluminan su espíritu. Pasamos ahora á ocuparnos de un género de poesía *mixto ó compuesto*, en el cual el elemento subjetivo y el objetivo se encuentran equilibrados: este género poético es la *literatura dramática*. La objetividad se muestra en el argumento; la subjetividad en las ideas, afectos y sentimientos que expresan los personajes del drama, y que revelan los del autor.

a.) *Concepto de la poesía dramática*.—Etimológicamente, la palabra *drama* quiere decir *accion, ejecucion*: (de *drao*, verbo griego, *yo hago, yo ejecuto*),—con lo cual ya se determina el primer carácter de esta produccion poética: *la representacion escénica*. En efecto, el poeta no se dirige directamente al público en esta clase de obras literarias, como en todas las demás: ni narra, ni describe, ni enseña, ni emite sus juicios, ni expresa sus sentimientos al pueblo, directamente; sino que concibe la idea capital de su obra y el argumento ó accion en que esta idea se desenvuelve; y luego encomienda (*mandat*) á unos personajes (*actores*) que representen ante el público los mismos de su argumento: que hablen y obren segun él ha imaginado que ellos obrarían y hablarían. El público, pues, no es en este caso simplemente un auditorio que oye el relato de sucesos ó aventuras; sino que ante sus ojos se representa el hecho mismo, y con tales medios artísticos, que, olvidándose el espectador del mundo en que vive, se deja llevar donde el génio del poeta quiere trasportarle; llegando á creer, por efecto de la *ilusion teatral*, que aquellos sucesos se están verificando en realidad,

y no que son una mera ficcion artística. Se ha definido *el drama: la representacion poética de una accion humana*.

c.) *Importancia de la literatura dramática*.—El carácter y condiciones de los espectáculos dramáticos, señala desde luego la gran importancia de ellos y la poderosa influencia que pueden ejercer en el espíritu y costumbres de un país. Madama Stael opina que un espectáculo escénico influye en el espíritu de una nacion casi tanto como un suceso real. Así se explican los cuidados que ha inspirado siempre el Teatro á moralistas y legisladores, y las violentas impugnaciones ó acaloradas defensas que de él se han hecho, segun el diferente espíritu de las escuelas. Pero en realidad, los adversarios de los espectáculos teatrales y de la literatura dramática, lo que han querido ó debido condenar es el abuso que del Teatro pueda hacerse; empero no han debido querer hostilizar por eso las artes escénicas, ni un género de literatura que tanto puede contribuir á avivar los más nobles y puros sentimientos. La Iglesia misma, que ha lanzado en algunas ocasiones sus anatemas contra los extravíos de la literatura dramática, la ha favorecido é impulsado en otras: habiendo figurado en su seno eminentes varones, que á la par brillan en la historia de la literatura como insignes escritores dramáticos. Las mejores instituciones humanas pueden convertirse en instrumento de daño cuando caen en el abuso. Es la imprenta una palanca poderosa que ha impulsado la civilizacion en los modernos tiempos; y ¿habremos de reprobar este maravilloso invento, porque con él se pueden difundir rápidamente perniciosos engendros literarios ó libelos torpes é infamantes?

d.)—*Variedades de la literatura dramática*.—Tres son las formas con que se presenta la poesía dramática, formas que se distinguen con los nombres de *tragedia, comedia y drama*. En todos los actos de la vida humana existen dos tendencias diametralmente opuestas: ó bien consideramos las cosas seriamente, ó las consideramos dando libre suelta á nuestro buen humor. En efecto, por un lado se busca el bello ideal de lo grande, de lo sublime, la parte más noble del hombre, *la que más le acerca á los dioses*;—por otro lado se trata de hallar el bello ideal de lo ridículo, esto es, lo ridículo en su forma más brillante y graciosa, aplicándose á los vicios de los hombres,

à su parte más humana. Estas dos tendencias del espíritu, en ningún género literario se manifiestan tan separadas como en el dramático, dando lugar á dos especies distintas que se conocen con el nombre de *tragedias* y *comedias*.

La *tragedia* representa la belleza de la vida humana, en lo que tiene de sublime y grandiosa, pero lo sublime, doloroso y funesto. El dolor es, por lo tanto, el fondo de la tragedia; el terror y la compasión, el afecto que en el espectador despierta; el choque de las pasiones llevadas al más alto grado de exacerbación, el principal de sus recursos. Mostrar el orden moral y social perturbado por las pasiones, ó, como en la antigua tragedia clásica, por los inexorables decretos del destino; presentar el cuadro de las grandes virtudes y de los grandes crímenes, en abierta lucha; manifestar el sangriento y doloroso desenlace á que fatalmente lleva la pasión desordenada, tal es el propósito de la tragedia. La tragedia no retrata, por lo tanto, lo comun y llano de la vida, sino lo extraordinario y escepcional. En conformidad con estos principios, se ha definido la tragedia: *la representación de una acción extraordinaria y grande, propia para escitar el terror y la compasión, ocurrida entre personajes ilustres*.

La *comedia*, por el contrario, se limita á expresar lo que hay de bello en lo ridículo de la vida humana: ridículo que se encuentra en todos aquellos caprichos, fantasías y defectos humanos que causan vergüenza y no dolor, (*los amores de un viejo, la gravedad estóica de un muchacho, las pretensiones de sabiduría de una mujer, etc.*), hechos comunes de la vida que provocan la risa, como los trágicos escitan el llanto.—La comedia, aunque directamente no se lo proponga, consigue pulir las costumbres, corregir el exterior, quitarnos la máscara, y presentarnos el espejo para que nos avergoncemos de nosotros mismos. En resúmen, se ha definido la comedia diciendo que es: *una acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes*.

Pero entre el llanto que nos inspira la tragedia y la risa á que nos provoca la comedia, se da un término medio, en el cual se presentan armonizados ambos elementos: (el dolor alternando con la alegría). De aquí resulta un tercer género de poesía dramática, que se conoce con el nombre de *drama*, pro-

piamonte dicho. Es el *drama* el género que fielmente expresa la belleza característica de la vida humana, puesto que retrata lo que hay de característico y esencial en ella; la risa mezclada con las lágrimas, lo sublime con lo ridículo, lo trágico con lo cómico. Une en sí el drama los elementos propios de los otros dos géneros dramáticos: es, por consiguiente, el más real, el más vivo, el más humano de los géneros dramáticos. Atendiendo á estos caracteres, se ha definido el *drama* ó *tragi-comedia* diciendo que es: *la representación de una acción, ni vulgar ni extraordinaria, en la que intervienen personajes de todas clases y categorías, destinada á producir en los espectadores toda clase de efectos*.

Los preceptos relativos á la poesía dramática se dividen en generales y particulares: los primeros se refieren al drama en general, y los segundos á cada una de las variedades de la literatura dramática, en particular.

1.º)—PRECEPTIVA GENERAL DE LA POESÍA DRAMÁTICA.—De la necesidad de la representación se deducen la mayor parte de los preceptos relativos al poema dramático, de los cuales unos se refieren á la acción ó asunto y sus cualidades;—otros á los personajes y sus caracteres,—y otros, finalmente, al plan, estilo y versificación.

Acción dramática: Sus cualidades.—La primera condición de la acción dramática, y en la cual sigue la ley comun de toda obra poética, es la *unidad con variedad*. Es decir, que el argumento dramático sea uno solo, y que todas las partes secundarias á él relacionadas, contribuyan eficazmente á ponerlo de relieve. Esta cualidad es por todo extremo imprescindible, pues si la atención del espectador se encuentra dividida en multitud de hechos absolutamente distintos ó inconexos, se debilita el interés y desaparece la ilusión que ha de sostener en su asiento al espectador. La variedad de la acción supone, como es natural, la existencia de *incidentes, lances* ó *episodios*; pero la libertad de emplearlos no puede ser en la obra dramática tan amplia como en el poema épico, por causa de su menor extensión. De la necesidad de que la acción sea una se deduce la de

que haya un *personaje principal* (protagonista), en el que se fije todo el interés.

Los partidarios de la *escuela clásica* exigen, además de la *unidad de acción*, las *unidades de lugar y de tiempo*; á cuyas condiciones llaman las *tres unidades dramáticas*. Boileau explica estas unidades dramáticas, prescribiendo que un *solo hecho*, llevado á efecto *en un lugar y en un día*, tenga lleno al Teatro hasta el fin.—Respecto á la *unidad de acción*, poca divergencia ha habido en las escuelas; pero las *unidades de tiempo y de lugar* no se han entendido por todos los preceptistas de la misma manera: asientan los más rigoristas que estas unidades consisten en que se lleve á efecto la acción *sin traspasarse el tiempo real de la representación, y verificándose en un solo sitio determinado* (1). Fúndanse los clasicistas en la autoridad de los antiguos modelos, no teniendo en cuenta que los grandes poetas del Teatro antiguo no siempre se sujetaron á ellas, como vulgarmente se cree: así se ve, por ejemplo, en la tragedia de Esquilo, titulada *Agamenon*, que la acción abraza todo el tiempo trascurrido desde la destrucción de Troya hasta la llegada de este príncipe á Micenas. La unidad de lugar sí se halla más observada en los modelos antiguos; pero esto debe atribuirse, por un lado, á la especial construcción de su dilatado escenario, y por otro á la permanencia continua del coro en las tablas, lo que obligaba á conservar generalmente una misma decoración.

Empero el fundamento principal en que se apoyan los partidarios de las unidades dramáticas, es la *verosimilitud*; suponiendo que repugnan al espectador, como inverosímiles, los cambios de lugar, las mutaciones de decoración y la gran duración de la acción. La verosimilitud es, en efecto, condición esencial para sostener la ilusión teatral, pero no se ha de confundir la *verosimilitud material* (perfecta imitación del lenguaje, trajes y decorado escénico), con la *verosimilitud moral*, que es á la que ha de tender más principalmente el poeta: es decir, con la verosimilitud que estriba en que los caracteres y situaciones estén bien sostenidos, y los sucesos enlazados en

(1) Aristóteles observa que la tragedia procura lo más que se puede estar *bajo de un período de sol*, ó exceder poco. Boileau y su escuela dedujeron de estas palabras el principio absoluto de que la acción total no puede durar más de veinticuatro horas. Corneille dijo que no tendría ningún escrúpulo en conceder hasta treinta horas.—¿Y por qué no más?

el orden natural y lógico con que se desenvuelven en la vida real. Ahora bien, la ilusión teatral se sostiene principalmente con la verosimilitud moral, fuente real de los placeres estéticos que al espectador proporciona la composición dramática. Ilusionado con esta magia del arte, el espectador no tiene lugar de fijarse en aquellos detalles que pueden quebrantar la verosimilitud material: no puede apreciar el tiempo ni las distancias, y solamente se fija en el momento y en los lugares á donde el poeta le trasporta. Esto no excluye la necesidad en que se halla el poeta de presentar las mutaciones de escenas y de épocas con grandísimo discernimiento: pues si el público llega á percibir el notorio quebrantamiento de las leyes de la verosimilitud, es claro que ha de caer por tierra la ilusión. Múdese la decoración ante los espectadores, de manera que éstos vean andar los árboles y moverse las columnas en el escenario, y esta mutación de escena será insoportable. Si se manda llamar un personaje que está á una gran distancia, y debiendo tardar en llegar algunos días, aparece en seguida, la inverosimilitud es todavía más insufrible. Esto quiere decir que se han de observar ó quebrantar las unidades dramáticas, según lo aconseje el buen sentido: cumplirlas siempre que se pueda, y quebrantarlas cuando artísticamente y sin violencia pueda y deba hacerse. El precepto existe: solo que en vez de ser inflexible como en la antigüedad, se ha hecho elástico: es una red, dice Gil y Zárate, dentro de la cual debe encerrarse el drama; esta red se ensancha á medida de las necesidades del poeta; pero no se debe ensanchar tanto, que por último se rompa.

La segunda condición de la acción dramática es la *verosimilitud*, cualidad que acabamos de explicar en la teoría de las unidades dramáticas. Sólo debemos añadir, que aunque se tiene la verosimilitud moral ó absoluta como de más importancia que la verosimilitud material, se ha de procurar, sin embargo, no incurrir en *anacronismos*, atribuyendo á los personajes ideas, sentimientos ó hechos, impropios de su época: observación extensiva á las artes auxiliares escénicas, en lo relativo á las decoraciones, trajes, etc.

La acción dramática, como la épica, debe ser *íntegra*; es decir, que ha de constar de exposición, nudo y desenlace. La

exposicion del argumento no puede hacerse en el poema dramático de un modo enunciativo; sino que debe desprenderse de los hechos y dichos de los personajes, cuyos caracteres se han de presentar en el comienzo del drama. Los antiguos solian hacer aparecer un *dios*, para que manifestara el argumento;—en nuestro antiguo teatro y en el francés se han empleado los *diálogos confidentiales*, en los que un personaje manifiesta á su criado, amante ó amigo, etc., los sucesos que necesita saber el espectador; así como Alfieri se ha valido de los *monólogos ó soliloquios*: medio tambien muy usado en la antigüedad.—El *arte del nudo* consiste en avivar el interés de la accion, por medio de incidentes que la cómpliquen. Para esto son muy convenientes las *peripecias* ó mutaciones de estado de los personajes, y las *anagnórisis* ó reconocimientos inesperados, que tambien mudan las condiciones ó la suerte de los mismos.—Finalmente, el *desenlace* ó *solucion final* que encierra todo drama, exige tanto arte como el enredo: *el nudo no se ha de cortar; sino que se ha de desatar*, viniendo la solucion preparada de antemano; en suma: ha de ser sencillo, natural y apasionado. Cuando el desenlace es desdichado, se llama *catástrofe*.

Por último, es menester que la accion sea *interesante*. No todas las acciones humanas inspiran interés en su representacion. El autor dramático, al elegir argumento, debe tener presente cuanto dijimos en la parte general de la composicion literaria, acerca de la eleccion de asunto: y además, debe tener en cuenta que despierta grandemente el interés teatral la colision de los afectos y de las pasiones; pero se ha de procurar que las pasiones que se pongan en accion no estén aguijoneadas por estímulos inobedientes ó repugnantes. El eminente autor de *Guzman el Bueno*, tan hábil preceptista como profundo conocedor del arte escénico, dice sobre este particular, con sumo juicio: dejar que se dé muerte á un hijo, es un hecho abominable que la moral universal condena, y que no puede menos de causar horror; pero el hecho de exigir aquel sacrificio el honor á la patria, ofrece una colision de deberes, una terrible y sublime lucha de sentimientos, que no puede menos de proporcionar asunto para un drama interesante. Cuando los afectos, los sentimientos y las pasiones están perfectamente ca-

racterizados en los personajes, se despierta hácia los mismos una irresistible simpatía. El escritor dramático que llega á conseguir inspirar este interés hácia los personajes de su creacion, puede decir que ha alcanzado el triunfo más envidiable del arte.

Personajes y sus caracteres. Las reglas relativas á los personajes son más precisas que en la épica en la dramática. La índole de la accion dramática excluye el empleo de lo maravilloso, elemento esencial de la épica: el hombre, por consiguiente, es el actor constante del drama; y si alguna vez intervienen genios, demonios, etc., es solo á condicion de revestir propiedades humanas. El número de personajes debe ser menor que en la poesia épica, y de absoluta necesidad la existencia del *protagonista*. Pueden ser los personajes dramáticos *históricos* ó *ficcionarios*; en los primeros, debe procurarse con todo esmero que ostenten el carácter que tienen señalado en la historia ó en la tradicion; respecto á los segundos, se ha de procurar que sean variados, bien dibujados, y sobre todo, bien sostenidos; es decir: que el avaro sea *la avaricia personificada*; el celoso, *los celos*; el ambicioso, *la ambicion*, etc.

d.)—*Plan, estilo y versificacion.* Los dramas se dividen en varias partes, llamadas *actos* ó *jornadas*,—y éstos en escenas, que se señalan por la entrada ó salida de los actores. Estas divisiones son necesarias, no sólo para procurar algun descanso á los actores, sino tambien á los espectadores, á quienes llegaria á fatigar la sucesion no interrumpida de sensaciones fuertes, durante el curso de una accion larga; y ofrece, finalmente, al poeta, una inmensa ventaja, porque de este modo puede suponer trascurridos todos los hechos insignificantes para la accion, ó los que por cualquier otro motivo no se deben representar en la escena.

En punto al número de actos, aunque algunos preceptistas, como Horacio, han pretendido limitarlo, en realidad deben ser tantos como se necesitaren, segun la naturaleza misma de la accion. La division más generalizada es la de tres á cinco: en el primero se hace la exposicion del asunto, y en los restantes, hasta el último, debe irse tejiendo el nudo, reservándose para el acto final y la escena última el desenlace.

En las escenas se exige: que los personajes no aparezcan ó

desaparezcan sin motivo; que haya en ellas el conveniente enlace, y por último, que la escena quede muy pocas veces sin personaje que hable, regla necesaria para no romper la trabazón del drama.

La forma propia de *elocucion del drama* es el *diálogo*. Los *monólogos* ó *soliloquios* deben ser ligeros y no frecuentes. El *diálogo* ha de ser vivo, cortado ó interesante, condiciones tambien que se han de encontrar en el estilo, el cual será adecuado á la accion, á la condicion de los personajes, á su edad, educacion, situacion, pasion, etc.

El *lenguaje dramático* puede ser versificado ó en prosa, siendo preferible el primero. La versificacion ha de ser flexible y rápida, de manera que se preste fácilmente á la diversidad de afectos y de situaciones. Los griegos y los latinos emplearon el verso yámbico y el trocáico; nuestro teatro nacional ha empleado con frecuencia el verso octosilabo asonantado, ó reunido en armoniosas y fáciles redondillas, admitiendo tambien el endecasilabo en los asuntos elevados.

PRECEPTOS RELATIVOS Á CADA UNA DE LAS VARIEDADES DE LA LITERATURA DRAMÁTICA.—*Preceptiva de la tragedia*. Son cosas esenciales en la tragedia: 1.^a, la grandeza de la accion (1); 2.^a, el carácter elevado de los personajes; 3.^a, la sencillez del nudo; 4.^a, que el desenlace sea necesariamente sangriento y fatal para el protagonista, que es del todo indispensable en la tragedia, y muy semejante al del poema heroico; por último, que el estilo sea severo y magestuoso, y el lenguaje sonoro y grandilocuente, no tolerándose la prosa, y empleándose los metros más solemnes. El metro más apropiado en nuestra lengua es el endecasilabo asonantado.

El *coro* fué la primera base de la tragedia griega, y elemento principal de ella, habiéndose convertido despues en elemento accesorio. Horacio describe en su *Epístola á los Pisones* los oficios que desempeñaba el coro en la tragedia antigua: dice que debe desempeñar el papel de un actor; que cuanto cante en los entreactos se refiera esencialmente al asunto; que sea el defensor natural, el consejero, el amigo de la virtud;

(1) Por esto se eligen para asuntos de las tragedias las grandes revoluciones de los imperios, las desgracias de elevados personajes, en suma, los hechos que pueden producir el terror trágico.

que apacigüe los resentimientos y glorifique la inocencia; que cante la frugalidad, la templanza, los beneficios de la justicia, las leyes tutelares, etc.; y por último, que conjure á los dioses, para que humillen al orgullo triunfante y devuelvan la fortuna á la probidad abatida por la desgracia.—El coro representaba al pueblo.—El teatro moderno, en general, omite los coros, considerando ser mayor el número de sus inconvenientes que el de sus ventajas.

Pueblos y poetas principales cultivadores de la tragedia.—Tuvo su origen la tragedia, en las fiestas de Baco que se celebraban en la Grecia, en las cuales se cantaban himnos, habiendo intercalado Tespis, en medio de ellos, episodios históricos. En estas fiestas se sacrificaba á Baco un macho cabrío, de donde tomó nombre la *tragedia*: (*tragodia*—*canto del macho cabrio*). Á Tespis sucedieron otros varios, hasta que Esquilo dió perfeccion artística al drama trágico. Esquilo, Sófoeles y Eurípides son los verdaderos representantes de la tragedia griega. De Esquilo nos queda una *trilogia* completa (llamábanse así *tres tragedias* que componian un todo, y se representaban en un solo dia): la de Esquilo se componia de las tres tragedias *Agamenon*, *los Coóforos*, *las Euménides*.—*El Edipo rey*, *el Edipo en Colonia* y la *Antígona*, de Sófoeles, componen otra *trilogia*, que ha sido muy celebrada. Son asimismo notables la *Ifigenia*, *las Troyanas* y la *Hécuba*, de Eurípides.—De la tragedia latina, pálida imitacion de la griega, puede citarse la *Medea*, de Séneca, poeta español.—En la edad moderna vuelve á reaparecer la tragedia clásica, fundada en la imitacion de los modelos griegos, habiéndose distinguido como poetas trágicos los franceses Pedro Corneille, Racine, Voltaire, y el italiano Alfieri. En el siglo XVI se hicieron en España nobles esfuerzos por aclimatar en nuestro teatro la *tragedia arreglada*; esfuerzos que se renovaron en el siglo pasado, procurando imitar á los trágicos franceses, además de García de la Huerta, N. F. Moratin, Jovellanos, Cadalso, Cienfuegos y Quintana; y en nuestros dias, Martínez de la Rosa y Vega.

Preceptiva de la comedia: la accion de la comedia no puede ser grandiosa como la de la tragedia; pero sí igualmente interesante y más complicada.—La comedia es esencialmente satírica; sus armas favoritas son el ridículo (*castigat ridendo mores*): por lo tanto, debe haber siempre en ella elementos cómicos.—El desenlace ha de ser feliz, aunque en el nudo haya habido serias y graves peripecias. Los caracteres de los personajes no han de ser extraordinarios, sino comunes, evitando que degeneren en imitacion servil de lo real. El estilo y lenguaje de la comedia debe ser puro y elegante; ni tan elevado como el de la tragedia, ni tampoco trivial y bajo.—La versificacion debe

ser fluida y suave: en España, el metro más usado en la comedia es el octosilabo, bien en romance, bien en cuartetos, redondillas ó quintillas. Hay muchas comedias escritas en prosa, por permitirlo el asunto y tono de la composición.

Hay dos especies principales de comedias, á saber: la *comedia de enredo ó de intriga*, cuyo principal objeto es sorprender la curiosidad del espectador por medio de la complicación de los lances y de las situaciones cómicas; —y la *comedia de carácter ó de costumbres*, que es la que propiamente puede llamarse comedia, cuyo objeto es ridiculizar los vicios y costumbres, por medio de la viva descripción de los caracteres. Si la pintura raya en caricatura, las comedias se llaman *bufas, de figuron ó sainetes*, y están destinadas principalmente á servir de fin de fiesta en las funciones teatrales.

Breve exposicion histórica de la comedia.—En las literaturas india y china aparece cultivada la comedia; pero en su forma clásica, tuvo su origen, como la tragedia, en las fiestas dionisiacas de la Grecia. Consistió al principio en una canción burlesca, informe y licenciosa, cantada por los mozos que tomaban parte en las fiestas, y que recorrían las aldeas vestidos de sátiros; de esta costumbre parece tomó el nombre la *comedia* (*come*, aldea, *ode*, canto: *canto de aldea*). Susarion, Crátes y otros, dieron á la comedia forma artística; pero el verdadero representante de la *comedia griega*, llamada *antigua*, fué Aristófanes. Esta *comedia antigua* era una verdadera sátira política, en la cual se ponían en escena á los personajes contemporáneos más ilustres. El tipo de esta comedia está en *Las Nubes*, de Aristófanes. Los treinta tiranos dieron una ley, reformando los abusos de la comedia antigua, y desde entonces se encubrieron los ataques bajo el velo de la alegoría, dando lugar á la *comedia media* (*El Pluto*, de Aristófanes). Por último, intervino nuevamente la ley, excluyendo del Teatro la política, y la *comedia nueva* tuvo que ceñirse á ridiculizar los vicios generales. El representante de la comedia nueva fué Menandro, —modelo seguido por Plauto y Terencio, célebres poetas latinos. En la época del renacimiento se quiso resucitar la comedia clásica, resultando de este esfuerzo que naciera una comedia popular, con formas artísticas, sobre todo en Inglaterra y España; pues en Francia se encerró en las formas clásicas, tomando un carácter bufo en Italia. Entre los *poetas cómicos modernos*, deben mencionarse el francés Moliere, en el siglo XVII, y el poeta Scribe en el actual. Son asimismo notables los italianos Goldoni y Gozzi, y el portugués Gil Vicente. En España brillaron en nuestro siglo de oro insignes poetas cómicos, tales como Lope de Vega (*La Esclava de su Galán*), —Tirso de Molina (*Marta la piadosa*), —Moreto (*La confusion de un jardín*), —Rojas (*Entre bobos anda el juego*), —Calderon (*La dama duende*), y otros varios. En el siglo pasado pretendieron Iriarte y Moratin imitar la comedia clásica,

siendo notables de este último *El sí de la niña, La Mojigata y la Comedia nueva*. En el siglo actual se han distinguido, entre otros, Vega y Breton de los Herreros.

Preceptiva del drama.—En el *drama*, propiamente dicho, se permiten mayores libertades que en los otros dos sub-géneros. En efecto, se tolera una complicación de acciones subordinadas á la principal, con tal que se guarde la unidad de interés: y también mayor libertad en el uso de las unidades dramáticas y en la distribución de actos, subdividiéndolos á veces en *cuadros*, y no sujetándose al rigorismo clásico con respecto á las escenas.—En una palabra: para el drama no pueden trazarse reglas fijas al poeta, pues tiene en esta clase de obras literarias libertad absoluta para escoger, para pintar los personajes, para desarrollar la acción, y hasta para adoptar toda especie de estilos, tono y versificación, sin más límites que los que dicta el buen sentido moral y artístico.

El *drama*, muy semejante por su asunto á la *novela*, admite todas las variedades y denominaciones de que ésta es susceptible, como veremos más adelante.

Sucinta noticia histórica del drama.—El drama es producción poética propia de épocas complejas y multiformes; por eso no aparece en Grecia ni Roma, pues el naturalismo clásico gustaba de formas sencillas; pero aparece en la China, —y en la India. El drama indio *Sacuntala*, del poeta Calidasa, ha sido traducido en casi todas las lenguas de Europa. Asimismo se dá el drama en los tiempos modernos, notoriamente inclinado á lo sintético y armónico.—Al llegar la época del Renacimiento aparece el drama con un carácter popular que marca de una manera clara su origen (*pasos, misterios y moralidades* de la Edad Media). Verificase bien pronto la fusión de la poesía erudita y la popular; y como resultado, nace el drama, creado por Lope de Vega en España y por Shakspeare en Inglaterra. Todos los discípulos de Lope cultivaron el drama, pero á todos aventajó el insigne D. Pedro Calderon de la Barca.—En Alemania, varios poetas conocedores de la escuela de Shakspeare cultivaron el drama histórico: entre ellos Goethe y Schiller, habiendo aventajado este último á su maestro.—En Italia, Manzoni.—En España son notables: los dramas de Calderon *La vida es sueño, El mayor monstruo los celos, El mágico prodigioso, El Alcalde de Zalamea* y *Á secreto agravio secreta venganza*;—*Del rey abajo ninguno*, de Rojas;—*La prudencia en la mujer*, de Tirso;—*El mejor alcalde el rey* y *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega;—*El tejedor de Segovia*, de Alarcon, —y *El valiente justiciero*, de Moreto. En nuestra época han brillado, como escritores de dramas, el Duque de Rivas, Jovellanos, Hartzzenbusch, Gil y Zárate, Garcia Gutiérrez y otros.—En Francia se ha cultivado el drama por V. Hugo, Dumas, Feuillet, Delavigne y otros varios.

Apéndice á la poesia dramática.—No debemos concluir este tratado de la poesía sin indicar que hay algunos dramas destinados para la música ó el canto, cuyos dramas reciben la denominación general de *dramas líricos*.—Cuando el canto está constantemente unido á la palabra declamada, se llaman *óperas* ó *melodramas*;—cuando la union de la música y la declamación no es constante en toda la pieza, se llaman *zarzuelas*, *vaudevilles*, etc. En todas estas composiciones el libreto se subordina á la música: y así se explica cómo bajo el punto de vista literario alcanzan estas producciones poca celebridad, siendo generalmente aplaudidas como composiciones musicales.

NOVELA.

La *novela* es un género literario que participa grandemente, por su fondo y por su forma, de los caracteres de la obra poética, en especial de los géneros épico y dramático. Esto ha servido á algunos preceptistas de fundamento para colocarla entre los géneros poéticos.—Pero como la *novela* es (en particular en nuestra época) un medio de instrucción y de propaganda, un libro verdaderamente de educación popular, puede afirmarse también que tiene algo de literatura útil, aunque éste no sea su fin ni carácter predominante. Por esto la colocan algunos estéticos entre la literatura bella y la belle-útil.

a)—Se ha definido la *novela*: *la narración en prosa de una acción humana interesante*.

La *novela* tiene elementos por un lado puramente dramáticos, y por otro reviste formas de carácter épico. Así es que la preceptiva referente á estos dos géneros literarios es, con ligeras modificaciones, aplicable á la novela. Como la acción épica, ha de ser la de la novela *una, íntegra é interesante*. Sus leyes son las mismas en lo relativo á los personajes y á sus caracteres, á los episodios, etc., solo que la unidad admite en la novela mayor amplitud que en el poema épico;—los incidentes y episodios pueden ser más numerosos y variados:—se permite, en suma, mayor prolijidad en los detalles. Los personajes han de presentar un carácter más individual, debiendo

ser siempre, como en el drama, personajes humanos; pues no se tolera la intervención de lo maravilloso en la novela, á no ser en la llamada fantástica. Tiene también de común con el drama, el que se sostiene el interés de la acción en ella, por la colisión de las pasiones, por la lucha de afectos, por la oposición de caracteres.

En cuanto á la forma, admite la novela todas las de elocución; si bien la forma dialogada se sustituye con frecuencia á la expositiva y narrativa. El estilo admite todos los colores y tonos, todos los adornos y formas de lenguaje, siempre que sean adecuados al asunto.

b)—*Division de la novela.*—En las *novelas*, como en los poemas épicos, ó predomina el elemento ideal sobre el histórico, ó éste sobre aquel, ó están equilibrados ambos; de aquí nace una triple división de la novela en *psicológica, histórica y filosófica ó social*, equivalente á la división de la épica en *didáctica, histórica y epopeya*.

La novela *psicológica* ó de carácter aspira á representar los diferentes aspectos de la vida psicológica (el sentimiento religioso, el amoroso, el excepticismo, etc.); y no sólo de los individuos, sino que á veces aspira á analizar la psicología de una sociedad ó de una época. En una palabra: es más subjetiva que objetiva. Puede servir de modelo el *Werther*, de Goethe.

La novela *histórica*, por el contrario, es predominantemente objetiva. Su fin es narrar la historia con formas poéticas y agradables. En estas novelas la acción histórica va acompañada de otra ficticia, lo que la hace en extremo difícil; pues siendo regla esencial en este género literario y en otros análogos que no se falseen los hechos ni los caracteres de los personajes históricos, se hace extremadamente dificultoso *conciliar la verdad histórica con la verosimilitud en lo ficticio*, que es el precepto á que debe sujetarse el novelista de esta clase. Para ello se requiere que tenga un gran conocimiento de la historia; que estudie profundamente los caracteres de los personajes históricos, y los ritos, trajes, usos y costumbres de la época y del país en que se verifican los sucesos.—La novela *de costumbres*, consagrada á retratar la vida privada, en general, ó las costumbres de una clase social, se puede

considerar como una rama de la histórica. Toma los nombres de *política, marítima, militar*, etc., cuando pinta las costumbres de una clase determinada. Son notables las novelas históricas de Walter Scott, y las de Balzac, Dickens y Cooper, como novelas de costumbres.

La novela *filosófica ó social*, semejante á la epopeya, retrata la vida de la sociedad en todos sus aspectos, lo mismo en sus ideas que en sus hechos, en sus caracteres que en sus costumbres. De aquí se deduce que este es el más difícil de los géneros novelescos, requiriéndose en el escritor, además de una gran cultura científica, una poderosa idealidad y un profundo conocimiento del corazón humano, un arte maravilloso para unir en sus tipos y en su acción lo ideal y lo real, lo filosófico y lo histórico. Á este género pertenecen algunas de Víctor Hugo.

Hay también en la novela, como en la poesía épica, algunas producciones de carácter *cómico*, y otras de carácter *especial* y de ménos importancia, tales como la novela *pastoril*, forma prosáica de la bucólica, la novela *fantástica*, muy semejante á la leyenda, y la novela *didáctica*, semejante al poema didascálico. La novela cómica más notable del mundo, es la de Cervantes, quien cultivó asimismo la picaresca y la pastoril.

Breve noticia histórica de este género literario.—La novela, tal como hoy la caracterizamos, puede decirse que es un género moderno. Sin embargo, los pueblos orientales la cultivaron, y se han traducido á las lenguas europeas multitud de colecciones de cuentos indios, chinos, persas y árabes, tales como *Las mil y una noches, el Panchatantra*, etc. Los antiguos griegos alabaron mucho sus *cuentos jonios y milesios*, que, según las noticias que de ellos quedan, eran demasíadamente lúbricos. No obstante, en Grecia y en Roma no pudo prosperar la novela, por la escasa importancia que tuvo en ambas naciones la vida de familia.—Las instituciones de la Edad Media dieron origen á un sistema de caballería andantesca, que fué entonces el asunto de todas las novelas, llamadas *libros de caballería*: aventuras maravillosas, extravagantes é inverosímiles, que fueron puestas en ridículo por la inmortal novela cómica de Cervantes, intitulada *El Quijote*, la cual apareció en los primeros días de la literatura moderna. Al comenzar la edad moderna aparecen también la novela pastoril y la de costumbres; y en la época actual, han ido apareciendo sucesivamente las demás especies de este género literario.

Los novelistas más distinguidos son: en España, Cervantes, Hurtado de Mendoza y Quevedo;—en Inglaterra, Walter Scott, Bulwer, Dickens

y Wisseman;—en Alemania, Goethe;—en los Estados Unidos, Cooper y Edgard Poe;—en Francia, Rabelais, Lesage, Hugo, Balzac, Jorge Sand, Alfonso Karr, etc.;—en Italia, Manzoni.

ORATORIA.

DEFINICION Y CONCEPTO DE LA ORATORIA.—ARTE ORATORIA.

SU DIVISION.

a.)—La *Oratoria* puede definirse, como género literario, diciendo que es: *la expresión bella de la verdad, por medio de la palabra hablada, encaminada á convencer, persuadir y mover á un determinado fin á los hombres.*—Llámanse las composiciones oratorias *discursos, arengas, oraciones, pláticas*, etc.

En otro lugar expusimos nuestro concepto de la poesía, demostrando que el fin de este género literario es la realización de la belleza por medio de un lenguaje artístico y bello también; es decir, que la obra poética es esencialmente bella por su fin y por los medios de cumplirlo: por su fondo y por su forma. Pero si tales son los fines que ha de realizar el poeta, no son idénticos los propósitos del orador: el orador se dirige principalmente á convencer y persuadir de la verdad que entraña el pensamiento religioso, moral ó político que expone, y de la bondad ó justicia con que obraría el público ó tribunal á quien arenga, si se resolviera á ejecutar lo que el orador aconseja ó propone; en una palabra: el fin de la obra oratoria es puramente externo, útil, como que estriba en satisfacer una necesidad humana. Atendiendo á este aspecto de la oratoria, es por lo que la calificamos de literatura útil.

Pero cuando recordamos al gran orador Demóstenes, conteniendo con su rival Esquines en la plaza pública de Athenas; cuando leemos las impetuosas invectivas de Cicerón contra Catilina; cuando pensamos en la multitud de ocasiones en que nos sentimos arrastrados por la mágica palabra de insignes oradores, no podemos menos de reconocer que en el campo de la oratoria cabe grandemente la inspiración artística y un lenguaje cadencioso, rítmico y poético. Bajo este respecto, consideramos la oratoria como literatura bella.—Por estas razones hemos dicho que la oratoria es el arte bello-útil de la palabra.

Además, es característico y peculiar de esta clase de obras, y así lo indica la etimología de la voz *oratoria* (de *os, oris*, la boca), el que se *pronuncien*, que se produzcan *oralmente*, ante un público determinado: condicion que influye considerablemente en las cualidades que ha de ostentar el discurso oratorio.

b.)—Llámase *Oratoria* ó *Arte oratoria*, (*Ars oratoria*), y por algunos *Retórica*, al tratado de la Preceptiva literaria donde se formulan y exponen las reglas respectivas á las composiciones ú obras oratorias.

c.)—Se divide tambien en general y especial: en la primera se exponen las teorías y preceptos relativos al discurso, en general; y en la segunda, los pertenecientes á cada género de oratoria, en particular.

A.

ORATORIA GENERAL.

Siguiendo con el mismo método que nos hemos trazado, y para dar una cabal y conveniente idea de los elementos que pueden contribuir á la formacion de un perfecto discurso, dividiremos la oratoria general, á la manera de los antiguos, en cuatro tratados, á saber: 1.º, de la Invencion oratoria; 2.º, de la Disposicion ó plan del discurso; 3.º, de la Elocucion ó expresion literaria propia del género oratorio; y 4.º, de la Pronunciacion ó recitacion del discurso.

a.

DE LA INVENCION ORATORIA.

Tres elementos hay que considerar en toda produccion artistica: el artista, su obra, y el público que la contempla. Pues bien; en ninguno de los varios géneros que comprende la literatura hay tanta necesidad de ocuparse clara y distintamente de estos tres elementos, como en la oratoria; por la re-

lacion íntima é inmediata en que se hallan el orador y su auditorio, lo que considerablemente influye en las condiciones de la obra oratoria.—Para proceder, pues, con el debido método, explicaremos en el tratado de la *Invencion oratoriu* las cualidades que debe poseer el orador, y los elementos que constituyen el fondo del discurso; en las otras tres partes de la oratoria expondremos las reglas de su forma y expresion, y por último, nos ocuparemos de la influencia que ejerce el público en la produccion oratoria.

a)—Empecemos por determinar *las cualidades que debe poseer el orador*. Estas se deducen lógicamente, conocidos cuáles son los fines que se propone la oratoria. Segun la expresion de San Agustin, pueden formularse los propósitos del orador diciendo que se reducen á *convencer de la verdad, á hacerla agradable y á mover á obrar (ut veritas pateat, ut veritas mulceat, ut veritas moveat)*. Se necesitan, por consiguiente, en el orador, desde luego las condiciones generales que el arte exige en todo literato, y la erudicion especial que reclama el ejercicio de la oratoria; es decir: ciencia profunda de la Lengua; un estudio prolijo del Arte oratoria; conocimientos variados y extensos de la Filosofía, de la Historia, de la Legislacion, de la Moral, de la ciencia administrativa, de las sagradas letras, etc., segun los casos, y lectura constante, asidua y concienzuda de los modelos clásicos. Pero fuera de estas condiciones de ciencia y erudicion, se han de hallar reunidas en el orador, como ha dicho Quintiliano, la vigorosa razon del filósofo, la imaginacion rica y espléndida del poeta y la mímica expresiva de los grandes actores. Por un lado, razon clara, entendimiento penetrante, viva y creadora fantasia, memoria dócil y espontánea (esta facultad, sobre todo, es de imperiosa y grandísima necesidad en el orador);—por otro lado, es menester, para que su palabra lleve ese sello de autoridad que tan eficazmente contribuye á producir los efectos á que aspira el orador, que éste posea aquellas nobles prendas de virtud y de carácter que pedian los retóricos de la antigüedad, al exigir del orador que fuera *vir bonus*: honradez, benevolencia, prudencia y modestia; cualidades tan importantes, como que los oradores más eminentes, y entre ellos Ciceron, se han valido de ellas y las han ostentado como recurso para captarse la voluntad del au-

ditorio, y á veces, á falta de argumentos ó para hacer los presentados más robustos y enérgicos, que era á lo que llamaban los antiguos *posseder costumbres reales ú oratorias*. Á falta de cualquiera de estas prendas morales ó de carácter, debe posseder el orador una gran experiencia de la vida, un conocimiento profundísimo del corazón humano; pues sólo con esta difícil ciencia del mundo puede compensarse la falta de alguna de las interesantes dotes morales antedichas: condiciones de probidad que es muy natural se exijan en el hombre que dicta la conducta á tribunales respetables ó á sus conciudadanos ó correligionarios. En resúmen: el orador ha de posseder el don de convencer la razón, de enardecer el sentimiento y de mover la voluntad, *don* feliz que se conoce con el nombre de *elocuencia*, y cuya facultad ha definido nuestro gran preceptista Capmany, diciendo que es: *el don de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro*.

Infiérese de aquí que no es lo mismo *elocuencia* que *oratoria*, aunque se suelen emplear indistintamente ambos términos en el lenguaje comun y aun en el científico: la oratoria se refiere al género literario que nos ocupa y al tratado de la literatura preceptiva que lo regula, y la elocuencia se refiere á la facultad de expresar con eficacia los pensamientos y los afectos, elocuencia que no solamente puede resplandecer en el lenguaje hablado, sino que se dá, y á veces con más energía, en el lenguaje de accion y en la expresion de otras varias obras de arte: así decimos que hay miradas, gestos, actitudes y lágrimas elocuentes; así tambien hablamos de la elocuencia en algunas obras de escultura, de pintura y de música; así tambien se dice que hay elocuentes ejemplos—y hasta silencio elocuente. Y con relacion á la literatura, no solamente puede animar al orador el fuego de la elocuencia, sino que tambien vivifica y enardece el ánimo del poeta, del historiador y del filósofo. Pero indudablemente, el verdadero campo de la elocuencia es la oratoria; pues el mismo *calor de la improvisacion*, los esfuerzos de entendimiento y de imaginacion que tiene que hacer el que ha de llevar el convencimiento y la persuasion, el que ha de conmover á un público no siempre homogéneo en sus inclinaciones, aspiraciones y carácter, las mismas escitaciones fisiológicas que experimenta el orador mientras ha-

bla, acciona y gesticula, todo ello contribuye á encender con más ardor ese fuego ardiente del corazón que constituye la elocuencia (1). Á la elocuencia de sus ideas y de su palabra ha de añadir el orador la elocuencia en el lenguaje de accion. Por esto se exigen en el orador cualidades naturales ó físicas, tales como una voz robusta, clara, sonora y expresiva, una gallarda presencia y ademanes distinguidos. La deformidad del cuerpo, una voz estridente, la grosería de los modales ó un traje ridículo ó indecoroso, bastan para inutilizar el mejor de los discursos. Sin embargo, por lo que respecta á la belleza física, puede asegurarse que el poder del talento y de la voluntad es tal y tal el influjo mágico de la elocuencia, que muchos oradores ilustres han hecho olvidar con ella sus lastimosas cualidades físicas. «Si Hortensio, ha dicho Cermenin, se presenta á los rostros con una barba asquerosa y descuidada, y una verruga debajo del ojo, se desternillarán de risa los romanos, Pero ¿qué importa que Ciceron lleve descendida la cintura y tenga un garbanzo en la nariz?»

b.)—*El discurso oratorio, su asunto: elementos que se encuentran en el fondo de todo discurso*.—Todos los objetos del pensamiento pueden ser asunto propio de la oratoria, como pueden serlo de la poesía, bien que en la oratoria limitandose á intentar un resultado de utilidad práctica. Empero la principal mision de la obra oratoria consiste en la defensa de los grandes intereses sociales: la moral, la religion, el derecho, la pátria, el estado, la familia, la propiedad, etc.

La arenga ó discurso oratorio dirige sus esfuerzos, no solamente á la propaganda de una verdad, sino que aspira tambien á la realizacion de un hecho, á producir un efecto determinado é inmediato: (el planteamiento de una reforma, la aprobacion de una ley, la absolucion de un acusado, el favorable fallo de un litigio, el mejoramiento de las costumbres, etc., etc.) Pues bien: para satisfacer aquellos fines, se han de encontrar y se encuentran en todo discurso *pruebas ó medios de convencer y medios de agradar á la imaginacion ó mover la sensibilidad*.

(1) Coll y Vehi. *Elementos de literatura*, pág. 321. El tratado de la Oratoria es digno de ser estudiado en este libro interesante. Recomendamos asimismo á nuestros alumnos la popular obra del Sr. Vizconde de Cermenin, intitulada *El libro de los oradores*, y la *Filosofía de la elocuencia*, escrita por nuestro ilustre compatriota D. José Capmany. Dicho se está que los tratados de Aristóteles, de Ciceron y de Quintiliano sobre la Oratoria, son los códigos inmortales del género oratorio.

Lo esencial en todo discurso, á lo que ha de aspirar primeramente el orador, es á *hacer la verdad patente*; porque ninguna persona de sentimiento regularmente ilustrado, ninguna persona de voluntad racional, se deja seducir por la notoria falsedad ó por una verdad dudosa, aunque se presenten con las formas más artísticas y bellas: las pruebas con las que apoya su tésis el orador, ó con las que refuta, en la polémica, los argumentos del adversario, son, pues, la parte más interesante de todo discurso (1).

Extensos preceptos se han dictado por los mas esclarecidos retóricos, sobre este punto; pero que se pueden reducir á los siguientes:—que las pruebas alegadas sean sólidas;—que sean propias del asunto;—que se acomoden á la capacidad del auditorio;—y por último, que se procure explanarlas, embellecerlas y animarlas de mil maneras diferentes, procurando que se encubra el artificio dialéctico, pero de manera que no se debilita la fuerza y solidez del razonamiento. Finalmente, *la elección de los argumentos* exige cierto tacto fino y delicado, fruto más bien del ingenio que de los preceptos. Los retóricos aconsejan que las pruebas se pesen y no se cuenten (*ponderentur, sed non numerentur*); y que se desechen las débiles ó poco concluyentes, las extrañas al asunto ó las que no se han de apreciar convenientemente por el público á quien ha de llevar el orador el convencimiento.

Hemos indicado de cuánta importancia son en el discurso los argumentos ó pruebas con que el orador ha de patentizar la verdad; sin embargo, las pruebas ó razonamientos no constituyen todo el fondo del discurso, por lo mismo que no concluye la misión del orador convenciendo de la verdad ó justicia de su causa; sino que además le es indispensable interesar

(1) La teoría de la argumentación pertenece á la Lógica, ciencia que, como hemos dicho ya, debe conocer profundamente el orador, puesto que su primero y principal objeto es vencer, y para ello es preciso que el orador sepa esgrimir con destreza y valentía el arma poderosa de la dialéctica: que conozca perfectamente el camino que sigue el entendimiento para llegar á la verdad, y que sepa evitar el error y destruir el sofisma.

La oratoria evita, en cuanto cabe, la forma silogística, empleando con preferencia el *entomema*, el *epichecema*, el *ejemplo* y el *argumento ad hominem*. Puede hacer el profesor de Retórica una sucinta explicación de las formas de argumentación, para que los alumnos conozcan su importancia y aplicación en el discurso.

Acercas de los tópicos, téngase presente la teoría que sobre ellos dejamos expuesta en la primera parte de esta obra: teoría que, para la composición oratoria, es tal vez de más aplicación que para cualquiera otra clase de producción literaria.

al público y agradarle, para apoderarse por todos lados de su voluntad y moverle á obrar. Pues bien: aparte de lo que en el logro de estos últimos objetos de la oratoria contribuyen las cualidades personales y morales del orador, sus *costumbres oratorias*, como hemos dicho, todavía en el fondo de las obras maestras de este género literario se descubren los poderosos resortes que tocan los grandes oradores para conseguir los mencionados fines de deleitar y conmover: (*ut veritas mulceat, ut veritas moveat*). El principal está, á no dudarlo, en la verdad y bondad de la doctrina que se sustenta; pues nada hay más simpático, interesante ni bello, que la verdad y el bien. Pero aparte de estos medios eficacísimos, se emplea el sabido de la *moción de afectos* y los medios puramente formales de embellecer la expresión. El orador agrada y conmueve impresionando la fantasía, interesando el corazón, realizando las ideas que emite, pintando las buenas ó malas cualidades de los objetos por medio de imágenes bellas y animadas, adecuadas al asunto, á las circunstancias del público y á las del mismo orador.

Pero ¿qué preceptos han dado los retóricos con respecto á la moción de afectos?—No es fácil prescribir las reglas que han de guiar al orador en el uso de estos recursos oratorios. Supuestas en el orador las dotes convenientes, nadie puede dictarle mejor las reglas que su talento, su habilidad y su prudencia. Sin embargo, los preceptistas han formulado las siguientes reglas: 1.^a, que se consulte si la materia del discurso ó el estado de los ánimos consienten el uso de lo patético;— 2.^a, que la pasión que se pretenda infundir se prepare convenientemente, no pasando bruscamente de un afecto á otro;— 3.^a, que no se insista mucho en los movimientos impetuosos, para no fatigar al auditorio. Por último, cuando se quiera calmar las pasiones, se escitan las pasiones contrarias, ó se opone á ellas el lenguaje frío de la razón, ó se apela á la ironía ó al ridículo, si bien para ello se necesita un gran arte y profundo conocimiento del auditorio.

b.

DISPOSICION ORATORIA.

El discurso oratorio, lo mismo que la obra poética, debe formar un todo orgánico, en el cual se distingan perfectamente cada una de las partes, y la conformidad de ellas entre sí y con el todo; es decir: que el plan ó disposicion de la composicion oratoria se ha de someter á las condiciones generales de toda obra literaria, que ha de haber en él *unidad, variedad y armonia*.—Pero la *unidad* no debe manifestarse en el discurso como una produccion libre de la fantasía; sino que debe ser hija de la razon, del cálculo y de la lógica; mostrándose, con rigoroso método, el enlace y relacion de las ideas y de las partes del discurso con el fin capital del mismo.—La *variedad* debe ser ordenada y bien proporcionada, enlazándose las partes mediante suaves y naturales *transiciones*. Por último, debe darse al discurso un interés gradual y progresivo, por lo cual generalmente se comienzan con un tono tranquilo, reservándose para el final los argumentos de más fuerza, los recursos patéticos y las frases y períodos de más efecto.

Los retóricos han distinguido, con nombres especiales, las partes de que generalmente consta toda oracion ó discurso. La enumeracion de partes más generalmente aceptada es la siguiente: *exordio, proposicion, narracion, confirmacion y peroracion*. No todas estas partes son esenciales en el discurso. Aristóteles afirmaba que lo eran únicamente la proposicion y la confirmacion. En efecto, hay algunos razonamientos ó discursos tan breves, ó pronunciados en tales circunstancias, que en ellos pueden muy bien suprimirse el exordio, la narracion ó la peroracion; pero la confirmacion y la proposicion no pueden omitirse jamás, pues sin ellas no se concibe el discurso.

a)—Llámase *exordio* el preámbulo ó introduccion del discurso, destinado á preparar el ánimo del auditorio, para hacerlo atento, dócil y benévolo; (*reddere auditores attentos, dociles et benevolos. Cic.*)

Se distinguen cuatro especies de exordio; á saber: *simple,*

por insinuacion, pomposo ó solemne, y vehemente ó exabrupto;—el *exordio simple*, llamado tambien de principio ó explicativo, es aquel en que el orador presenta algunas consideraciones preliminares relacionadas con el asunto y tomadas del fondo del mismo (*ex visceribus rei*);—el *de insinuacion* es aquel en que el orador se vale de ciertos rodeos artificiosos, para irse apoderando del ánimo de los oyentes cuando están prevenidos contra el asunto;—*exordio solemne ó pomposo* es aquel que lleva en sí tal magnificencia de estilo y tal profundidad de pensamientos, que no sólo excita la benevolencia, sino tambien la admiracion del auditorio;—y se llama *vehemente, impetuoso ó exabrupto*, aquel en que el orador, excitado por fuertes pasiones, empieza á hablar lleno de fuego y energia. Puede servir, como modelo de *exordio simple*, el de la tercera filípica de Demóstenes; de *exordio por insinuacion*, el de la oracion *pro Milone*; de *exordio pomposo*, el de la oracion fúnebre á la muerte de la reina de Inglaterra, pronunciada por Bossuet; y como modelo de *exordio exabrupto*, el conocido de Ciceron contra Catilina.

El exordio debe ser proporcionado á la extension del discurso, esmerado, correcto y elegante. En la oratoria moderna los exordios han caido casi en completo desuso.

b)—*Proposicion* es la enunciacion del asunto del discurso.—Cuando este asunto comprende varios puntos que conviene tratar separadamente, se enumeran estos diversos puntos, y á esta enumeracion se llama *division*.

La proposicion ha de ser breve, sencilla, clara y precisa. La division, (además de reunir las cualidades de la proposicion), debe ser *una* ó referirse á un solo objeto; debe ser *distinta*, ó lo que es lo mismo, que ningun miembro de la division esté comprendido en otro; *completa*, es decir, que abrace toda la extension del asunto; y *gradual*, que entre los distintos miembros se observe la graduacion conveniente. Importa, para no entorpecer la marcha del discurso, ni hacerlo monótono ni frio, que no se hagan muchos miembros en la division, y que ésta sea esencial, pero no formal. Las divisiones hechas sin tino pueden producir confusion: (*confusum est quidquid in pulverem sectum est*).—Ofrece un excelente modelo de division la oracion *pro lege Manilia*.

c.)—Llámasse *narracion oratoria* aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia de la tésis que el orador se propone desarrollar.

Son condiciones de una buena narracion, la claridad, brevedad, verosimilitud é interés: (*aperta, brevis, verisimilis, jucunda*). Se dará claridad á la narracion señalando con distincion los hechos ó circunstancias; brevedad, si se les despoja de accesorios inútiles; verosimilitud, presentándolos como posibles, segun la naturaleza de las cosas; y, finalmente, se dará interés á la narracion, ora interpolando algunas reflexiones sobre los hechos, presentándolos de una manera patética, si son de importancia, ó narrándolos, si no son de mucha monta, con elegancia y variedad de estilo. Las arengas de Ciceron, *pro Roscio Amerino* y *pro Milone*, ofrecen modelos acabadísimos de narracion.

d.)—La *confirmacion* es la principal parte del discurso, pues en ella se desenvuelven las pruebas de la proposicion.

Quintiliano aconsejaba á los oradores, que imitasen en la colocacion de las pruebas al general prudente, que coloca en las primeras filas á los soldados bravos y robustos, en el medio á los de ánimo dudoso y en las últimas filas á las tropas más aguerridas y esforzadas, capaces de asegurar la victoria: es decir, que el orador debe comenzar con argumentos sólidos que den mas buena idea de su causa; presentar en medio del discurso las razones mas débiles, y reservarse para el final, aquellos argumentos decisivos que forman la plena conviccion.—Se recomienda tambien, que no le presenten mezclados los argumentos de distinta naturaleza.—En cuanto á la exposicion de los mismos, preceptúa el arte que se concede á cada uno la extension que reclama su importancia. *El volumen de las pruebas*, dice un preceptista, *debe estar en razon directa de su peso.*

La *refutacion* consiste en contestar y destruir las objeciones que se han hecho ó pudieran hacerse contra la tésis que se defiende: la refutacion se enlaza naturalmente á la confirmacion: porque, en efecto, no puede decirse, que una verdad queda establecida hasta tanto que no se destruyen las objeciones que se hacen contra ella. En la tribuna y en el foro, sobre todo, el orador no desempeñaria su papel sino á medias, si, despues de

haber expuesto sus razones, no respondiese á las de sus adversarios. Respecto á la refutacion, advertimos que los medios más seguros de conseguirlo son los siguientes: 1.º, mostrar las contradicciones en que incurra la parte contraria;—2.º, deducir de sus mismos principios consecuencias favorables á la causa propia;—3.º, redargüirle con sus propias razones (*retorgere argumentum*);—poner de relieve las consecuencias absurdas ó peligrosas de sus afirmaciones.

e.)—*Épílogo*.—Es la conclusion ó final de un discurso. Hay tres maneras de concluir una oracion: cuando la materia es poco complicada y el orador no está animado por pasion alguna, se limita simplemente á *concluir* con algunas frases de efecto;—cuando la arenga es larga y el orador ha presentado multitud de motivos en pro de su causa, los reasume ordinariamente en la conclusion, y á esto es á lo que se da el nombre de *recapitulacion*;—por último, cuando el asunto es grave, cuando el orador se encuentra vivamente afectado, entonces se vale de todos los recursos de la fantasía para concitar las pasiones de su auditorio, esforzándose por dejar en el ánimo del público una impresion profunda. Esta es la *peroracion* propiamente dicha: (*hic totos eloquentiæ aperire fontes licet, tota possumus pandere vela. Cic.*)

c.

ELOCUCION ORATORIA.

Sería difícil determinar de una manera absoluta la naturaleza de la elocucion oratoria. En efecto, el orador recorre todos los tonos y estilos, segun lo exija la naturaleza de su causa y aun cada parte de la misma. El orador puede emplear todos los tesoros de la imaginacion, pudiendo llegar á personificar los objetos inanimados, á la manera de los poetas. Ciceron hace hablar á la pátria en su célebre arenga contra Catilina. Sin embargo, el estilo y el lenguaje sobrecargado de imágenes es impropio del discurso oratorio. En cambio, el lenguaje apasionado despliega todas sus riquezas, acaso con mayor exuberancia, en la oratoria que en la poesia: por esto, las figuras

lógicas y patéticas son las que más caracterizan el estilo oratorio. Puede decirse que, en general, la elocucion oratoria debe tener un carácter intermedio entre la elocucion poética y la didáctica, por lo mismo que ambos elementos se dan unidos en el fondo de este género literario.—Una de las cualidades propias del lenguaje oratorio es carecer de voces peculiares: no hay, pues, un diccionario oratorio, como hay un diccionario *poético* y un vocabulario *técnico didáctico*. La construcción no es tan libre ni tan artística como en la poesía, pero requiere más arte y goza de más libertad que la de la prosa didáctica. La armonía, sin que tenga tanta importancia como en las composiciones poéticas, es de grande eficacia en la oratoria. Por último, la palabra pronunciada requiere mayor amplificación que la palabra escrita.

d.

PRONUNCIACION.

La *pronunciacion*, que tambien se llama *accion*, es la producción exterior del discurso en el sonido articulado (voz) secundado por los movimientos artísticos del cuerpo. La importancia de este elemento material de la oratoria es tal, que bastaría una pronunciacion viciosa para destruir el efecto del discurso más elocuente. Preguntaban en una ocasion á Demóstenes cuál era la primera parte de la elocuencia, y contestó: la accion.—¿Y la segunda?—la accion.—¿Y la tercera?—la accion, siempre la accion. El orador ateniense habia aprendido en las luchas de la plaza pública lo que Ciceron notó más tarde: que sin la accion, es decir, que sin el arte de pronunciar un discurso, el orador más hábil puede quedar vencido por un orador mediano que posca la cualidad de la buena pronunciacion, considerada por Ciceron como la *elocuencia del cuerpo* (*quasi corporis quedam eloquentia*).

Dos cosas hay que considerar en la accion: 1.^a, la voz ó pronunciacion, y 2.^a, el gesto.—La voz, este instrumento del orador por medio del cual penetra en el corazon de sus semejantes, comunicándoles sus emociones, es susceptible, como todas

las facultades humanas, de ser perfeccionada por el trabajo. Sabido es con cuánta constancia supo Demóstenes educar su voz, haciéndola capaz de luchar contra las tempestades populares. La pronunciacion debe ser *clara y distinta*; es decir, que se han de oír distintamente las sílabas de cada palabra, cargando el acento prosódico sobre las sílabas respectivas; pero sin afectacion; —necesita además ser *eufónica*, es decir, agradable al oído. La eufonía de la voz requiere que se elija un tono medio, ni muy alto ni muy bajo, ni muy rápido ni muy lento; debe ser, segun el precepto de Quintiliano, *rápido sin precipitacion, moderado sin lentitud*. Finalmente, la entonacion ha de ser natural y adecuada al objeto que se trata ó al sentimiento que se expresa (acento oratorio).

Todas las inflexiones de la voz deben ir acompañadas de gestos que tengan relacion con ellas. El gesto comprende el juego de la fisonomía, la expresion de la mirada, las actitudes del cuerpo, y los movimientos de la cabeza, de los brazos y de las manos. Las condiciones principales del gesto ó accion son la naturalidad, la consonancia con la voz y con las ideas y afectos que expresa el orador; y por último, debe ser moderada, permitiéndose solamente alguna viveza en los pasajes animados y vehementes.

Reflexiones sobre el público, como elemento activo en la composicion oratoria.—Como que el orador aspira generalmente, no solo á convencer á su auditorio, sino á impulsarlo á obrar, es claro que, para captarse su voluntad, tiene que hablar de una manera adecuada á su inteligencia, á sus preocupaciones, á sus principios, á sus creencias, á sus gustos, etc. Esto no quiere decir que deba someterse de un modo absoluto á las exigencias del público; sino que para conseguir el orador sus propósitos, necesita conocer al auditorio.

La cantidad y la calidad del público influyen considerablemente en los oradores: el político no habla lo mismo ante un Senado compuesto de personas ancianas y de elevada categoría, como ante una cámara popular, en el club ó en el meeting; el orador religioso no se expresa lo mismo ante los sencillos feligreses de una aldea, que ante el auditorio de una catedral; ni el orador forense se produce lo mismo ante un tribunal ordinario que ante un Jurado. Pero cuando las dificultades cre-

cen más y más, es cuando se compone el auditorio de elementos heterogéneos y divergentes, como por lo comun acontece en las asambleas políticas y en las juntas populares: conquistar, en un caso semejante, el aplauso general, es un verdadero triunfo de la elocuencia.

B.

ORATORIA ESPECIAL.

Division que hacian los antiguos de los géneros oratorios.—Los antiguos dividian la elocuencia en tres géneros: *demonstrativo, deliberativo y judicial*; el objeto del primero era la alabanza ó el vituperio;—el segundo tenia por objeto aconsejar ó persuadir;—el tercero se proponia por objeto la acusacion ó la defensa.

Clasificacion moderna.—Los retóricos modernos dividen generalmente la oratoria en *sagrada ó religiosa, politica y forense*. Vamos á señalar cuál es la materia de cada una de estas especies de oratoria, y á hacer algunas advertencias sobre las mismas, siendo innecesario repetir que son aplicables á todas las variedades del género oratorio los preceptos y doctrinas expuestos en la Oratoria general.

a.)—La *oratoria sagrada* tiene por objeto la exposicion, propagacion y defensa de las doctrinas morales y religiosas. Los discursos de esta clase reciben el nombre genérico de *sermones*: y se subdividen en *dogmáticos, morales y panegíricos*, segun que se proponen exponer y defender los dogmas de la religion y los principios de la moral, ó hacer el elogio de los santos, para que su vida sea imitada por los fieles.

En cuanto al plan y disposicion de los sermones, debe aconsejarse que el exordio no sea demasiado largo, ni contenga vagas generalidades;—la division debe tener, á lo más, dos ó tres partes;—la narracion, rara vez tiene lugar en la oratoria sagrada, á no ser en los panegíricos: la explicacion de la doctrina ocupa ordinariamente el lugar de la narracion;—en los discursos religiosos tiene lugar pocas veces la refutacion: pues, por punto general, el orador sagrado se dirige á un auditorio

creyente;—en cuanto al epílogo, puede terminar la oracion religiosa, ó en una fervorosa y patética exhortacion, ó deduciendo algunas consecuencias importantes, que nazcan, como por sí mismas, de la doctrina enseñada en el cuerpo del discurso.—Por lo que hace á las cualidades literarias que deben resplandecer en este género de elocuencia, cúmplenos manifestar: que el discurso sagrado debe ser *claro*, acomodado á la inteligencia de los oyentes, pero sin trivialidad; *grave*, pero sin frialdad ni monotonía; *culto*, pero sin afectacion; *sencillo*, pero sin desaliño. Admite este género gran elevacion oratoria, sobre todo si hay *uncion* en el orador.

Principales modelos de elocuencia sagrada.—San Atanasio, San Gregorio Nacienceno, San Basilio, San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, S. Ambrosio y San Agustin, son los oradores más ilustres de los primeros siglos del cristianismo;—brilló por la uncion evangélica de sus discursos San Bernardo, en el siglo XII,—habiendo adquirido gloriosa celebridad, en la Edad moderna, los predicadores franceses Bossuet, Flechier, Boraloue, Fenelon y Massillon;—el portugués Antonio Vieira,—y en España, el venerable Juan de Ávila, Fray Luis de Granada, Fray Juan de la Cruz, Fray Luis de Leon, Fray Pedro Malon de Chaide, Fray Juan Marquez y otros varios.

Oratoria política.—Comprende los discursos que se pronuncian en las asambleas y reuniones políticas.—En estos discursos se dilucidan y exponen todos los asuntos de interés general para una nacion (cuestiones jurídicas, sociales, administrativas, etc., etc.). En suma: se propone la oratoria política dirigir, por medio de la palabra, la marcha de los negocios públicos.

Es el género de oratoria más enérgico y vehemente. Caben en él todas las formas de la elocuencia, todos los recursos oratorios y todos los tonos y estilos posibles. No es fácil, por consiguiente, regular de una manera precisa la oratoria política. Fuera de las reglas generales de la oratoria, el talento y el buen sentido del orador son el todo en este género. Es claro que las condiciones y carácter de los discursos políticos variarán segun sean *expositivos, rectificaciones ó réplicas*, y segun que se pronuncien en las *Cámaras legislativas* ó en las *reuniones populares*. La oratoria parlamentaria es más grave y razonadora que la popular, sin dejar de ser vehemente.

La elocuencia política no puede lucir en los pueblos que carecen de

libertad. Por eso no encontramos modelos de este género oratorio en los estados asiáticos ni en aquellas nacionalidades europeas que han carecido ó carecen de libertad política. Hubo grandes oradores de esta clase en Grecia y en Roma, y los ha habido en las naciones modernas europeas, sobre todo en Francia, en Inglaterra y en España. Los principales oradores griegos fueron Pericles, Demades, Demóstenes y Esquines;—en Roma se distinguieron Ciceron, César, Caton el censor, Hortensio y otros muchos.—En la edad moderna han brillado los oradores ingleses Burke, Fox, Chatam, Shéridan, Pitt y Oconnell;—los franceses Mirabeau, Vergniaud, Danton, Barnave, Royer-Collard, Benjamin Constant, Guizot, Lamartine, etc.;—y los oradores españoles conde de Toreno, Argüelles, Calatrava, Lopez, Alcalá Galiano, Donoso Cortés y otros muchos.

Oratoria forense.—Se comprenden en ella todos los discursos pronunciados delante de los tribunales, con el objeto de que se absuelva ó se condene á una ó más personas, en una demanda civil ó criminal, de cualquier especie que sea. Las reglas para la disposicion de los discursos forenses son, en general, las prescritas para todo discurso oratorio. En el exordio de los discursos forenses es más necesario que en los de ningun otro captarse la benevolencia de los oyentes, sobre todo del tribunal que ha de fallar la causa;—la proposicion en los discursos judiciales debe hacerse con mucha distincion é individualidad, fijando de una manera precisa y exacta el verdadero punto de la cuestion; en los discursos judiciales es conveniente que la refutacion vaya unida con la confirmacion. La mocion de afectos se emplea comunmente en la conclusion de las defensas, en materia criminal. El estilo, tono y lenguaje de los discursos forenses, varian, segun los diversos asuntos de que puede ocuparse el letrado: en los negocios civiles no cabe expresarse con el fuego, la animacion y la vehemencia que en las causas criminales; ni en estas últimas ha de producirse del propio modo el abogado que defiende á un reo por delito comun, que al que es acusado por un delito político. Por último, varia el carácter del discurso segun el cargo que desempeña el orador, porque la vehemencia, disculpable en quien demanda el perdon, parece impropia en quien exige el castigo.

La oratoria forense se desenvuelve en todos los pueblos donde hay buena administracion de justicia; y donde las formas del procedimiento garantizan la libertad de la defensa. Los oradores políticos más notables han brillado tambien en el

foro; pero ninguno ha alcanzado tan justa y merecida celebridad como Ciceron.

No nos ocupamos de la *Oratoria* llamada *académica*, porque los discursos académicos y las explicaciones de cátedra siguen la marcha de las composiciones didácticas, y en este género los comprendemos.

HISTORIA.

Así como la novela dijimos que se aproximaba, por su fondo y por su forma, á la obra poética, la composicion histórica se acerca á la obra didáctica, doctrinal ó científica, y algunos preceptistas la han comprendido en este género. Pero como la historia no se escribe siempre con el rigorismo de la obra didáctica, y como que en ella se admiten grandes galas de elocucion y de estilo, la colocan algunos estéticos entre la literatura bello-útil y la puramente útil, así como entre la bella literatura y la bello-útil dijimos que se colocaba la novela.

a.)—*Historia es la exposicion verdadera y ordenada de los hechos que ha realizado la humanidad en el tiempo y en el espacio, para el cumplimiento de su destino.* Se deriva la palabra *historia* del griego *historéo, yo examino, yo inquiero*: y en efecto, en su acepcion más lata, se aplica al conocimiento de todos los hechos que caen bajo el dominio de la experiencia.

b.)—*La historia se divide*: por su asunto, en *universal, general y particular*, segun que la historia abraza los hechos de toda la humanidad, ó los de una época, ó los de una nacion. Se llama *genealogía* la historia de una familia, *biografía* la historia de un individuo y *monografía* la de un suceso.

Se denomina tambien, atendiendo á su asunto, en *sagrada, eclesiástica, civil, religiosa, literaria, artística*, etc.

Pero todas estas divisiones no importan tanto al literato como la division basada en el modo de considerar los hechos. Atendiendo á esta circunstancia, se divide la historia: en *narrativa, descriptiva, pragmática y filosófica*: la historia *narrativa* se reduce á referir los hechos en su orden cronológico, sin re-

montarse á sus causas ni ocuparse de sus consecuencias;—la *descriptiva* tiende principalmente á deleitar la imaginacion, esmerándose en la descripcion pintoresca de los hechos;—la historia *pragmática* considera las causas, consecuencias y enlace de los hechos, procurando deducir de ellos enseñanzas de carácter moral y político;—la historia *filosófica* considera los hechos internos y externos en todas sus relaciones, indaga sus causas y efectos, elevándose á las leyes biológicas universales á que obedecen y que en ellos se manifiestan.

c.)—Y viniendo ahora á la *Preceptiva de este género literario*, debemos exigir, ante todo, en la historia, dos cualidades, á saber: *veracidad é imparcialidad*. Ciceron recomienda en el siguiente pasaje ambas cualidades en la obra histórica: «*ne quid falsi dicere audeat;—ne quid veri non audeat;—ne qua suspitio gratiæ sit in scribendo, ne qua simultatis.*»—La falsedad es enteramente intolerable en la obra histórica. Polibio dice que así como el instrumento llamado *regla* no deja de merecer este nombre, cualesquiera que sean su longitud y su anchura, con tal que sea *recta*, así la historia será historia, aunque no se presente con formas embellecidas; pero deja de serlo, inmediatamente que falta en ella la verdad. Mas la veracidad, no solamente consiste en que se presenten los hechos con el grado de probabilidad con que se presentan á nuestro espíritu; sino además, en que el historiador tenga el valor de no ocultar la verdad, á sabiendas. La imparcialidad consiste en juzgar los hechos sin pasion: (*sine ira et studio*).—Faltaban á la verdad, por exceso, los escritores antiguos que, con el fin de embellecer sus composiciones históricas, ponian en boca de ciertos caudillos y personajes *arengas y discursos* que con toda certeza no pronunciaron;—faltó, por omision, á la misma cualidad, Salustio, en su *Conspiracion de Cathilina*, ocultando el gran papel que desempeñó en aquellos acontecimientos el ilustre cónsul romano;—y han faltado á la imparcialidad, lo mismo los panegiristas aduladores de los tiranos y de las muchedumbres que los que, por otros sentimientos más nobles, no han podido ser fieles historiadores. César, escribiendo sus *Comentarios*, y Tácito refiriendo la *Vida de su suegro Agricola*, es muy probable que alguna vez escribieran con parcialidad.

d.)—En cuanto al plan de la obra histórica, debe exigirse que

el escritor exponga metódica y sistemáticamente los hechos; que dé unidad á su variedad extraordinaria; que atienda en su enlace, á la vez, á las relaciones de lugar, de tiempo, de causalidad, de efecto, etc.

e.)—Las formas propias de la exposicion histórica, son la *narrativa y la descriptiva*: aunque de una manera más predominante, la primera. En las composiciones históricas, sin dejar de ser el estilo y lenguaje grave, por punto general, puede ser algo más vivo y animado en la historia descriptiva que en la narrativa, y en la pragmática que en la filosófica. De aquí resulta que, los grandes modelos literarios que hallamos en este género, pertenecen casi siempre á la descriptiva y á la pragmática.

f.)—*Historiadores notables*.—En Oriente encontramos varias obras históricas, puramente narrativas, como los libros históricos de la Biblia, los *Anales* de los chinos, las obras del fenicio *Sanchoniaton*, del egipcio *Maneton* y del caldeo *Beroso*.—En Grecia, la historia es más literaria que científica. Sus historiadores notables son: Herodoto, Tucídides, Jenofonte, Plutarco, Dionisio de Halicarnaso, Diodoro Siculo, Apiano, Dion Casio y Diógenes Luercio.—En Roma, la historia toma un carácter más moralista y político. Los más ilustres historiadores latinos son: Tito Livio, César, Tácito, Salustio, Suetonio, Valerio Patérculo, Valerio Máximo, Floro, Cornelio Nepos, Quinto Curcio, Eutropio y Amiano Marcelino.—Entre los primeros escritores cristianos, figuran como historiadores, Paulo Orosio y San Agustin.—*En la Edad Media*: entre el gran número de cronistas de esta época, figuran Jornandes, Joinville, Froissard, Comines, etc., y en España, Alonso el Sabio, Muntaner, Ayala, Perez de Guzman, Hernando del Pulgar, etc.—*En la historia moderna*: en los primeros tiempos del Renacimiento reaparece la historia con las formas clásicas, hasta que toma carácter filosófico en Bossuet, Vico y Herder. Son notables en la *Edad moderna* los historiadores españoles Mariana, Hurtado de Mendoza, Zurita, Mármol, Moncada, Melo, Solís, y entre los contemporáneos, Quintana, Toreno, Alcalá Galiano y Lafuente;—los historiadores franceses D'Thou, Du Bellay, Sully, Saint-Real, Saint Simon, Voltaire, etc., y los contemporáneos Thiers, Tierry, Barante, Blanc, Lamartine, Rollin, Anquetil, Segur, etc.;—los holandeses Grocio y Woss;—los ingleses Raleigh, Buchanam, Bolingbroke, Gibbon, Hume, Robertson, Goldsmitt, Macaulay, etc.;—el portugués Herculano;—los italianos Machiavelo, Dávila, Pallavicini, Fray Paolo Sarpi, Muratori, etc., y en la época novísima, Botta, Colleta, Amasi, Cantú y otros;—los historiadores anglo-americanos W. Irving, Prescott, Motley y Bancroft;—y los alemanes Hegel, Krause, Miiller, Schlosser, Schoell, Ranke, Niebur, Heeren, Gervinus, Weber, Momsem, etc., etc.

DIDACTICA.

DEFINICION Y CONCEPTO DE LA DIDÁCTICA.—SU CLASIFICACION.

a.)—*La didáctica* es la expresion artística de la verdad científica, por medio de la palabra hablada ó escrita. Su objeto es enseñar y propagar la ciencia: por esta razon hemos asignado á esta clase de literatura el carácter de *esencialmente útil*. En efecto, la forma artística de las obras didácticas se halla enteramente supeditada á su fin científico, que no es otro, en realidad, sino el de satisfacer una necesidad humana. Pero no son indiferentes en la composicion científica las condiciones artísticas de la obra: pues en ésta, como en todas las producciones literarias, no debe olvidarse la prudente doctrina de Horacio:

«Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.»

Ahora bien: el fondo de la composicion didáctica no cae bajo la competencia de la Crítica literaria; sino meramente su forma, que es el elemento artístico de la obra. Para la crítica literaria, las obras didácticas valen sólo bajo su aspecto exterior y formal; no bajo su aspecto interno científico.—Veamos ahora cómo se dividen.

b.)—La ciencia, como conjunto sistemático de conocimientos verdaderos y ciertos, es una; pero como el entendimiento humano es muy limitado, ha tenido que ramificarla, formando una ciencia particular de cada uno de los objetos del conocimiento: así se ha constituido una ciencia de Dios (teología), otra ciencia del mundo (cosmología), otra ciencia del espíritu (psicología), etc., etc.: tomando las obras didácticas, segun sus diversos asuntos, las denominaciones de *obras teológicas*, de *ciencias físicas*, *morales ó filosóficas*, etc., etc.

Se dividen tambien las obras didácticas, atendiendo al carácter de la exposicion, en *fundamentales* y *populares*, segun que en ellas se expone la ciencia con toda profundidad—ó sólo de un modo superficial, para la instruccion de aquellas personas que desean ser cultas sin ser científicas.—Por razon de su

extension, se dividen tambien en *magistrales* y *elementales*: las primeras desenvuelven la ciencia en toda su extension, y se destinan á ser leidas y examinadas por corporaciones sábias ó por hombres versados en la ciencia; las segundas son las que se dedican á la enseñanza de los individuos que aspiran al dictado de científicos, y son más ó menos profundas y extensas segun se consagran á la primera ó segunda enseñanza ó á la superior y profesional.—Tambien puede ser la composicion didáctica oral ó escrita, comprendiendo la primera las explicaciones y discursos académicos, y la segunda todas las obras doctrinales escritas: (*libros, folletos, memorias, tratados, compendios, manuales, repertorios*, etc.)

Preceptiva de la Didáctica.—La forma de elocucion más adecuada á este género es la expositiva, cubiendo tambien en ella las formas narrativa y descriptiva y alguna vez la forma dialogada (forma crotématica), y la epistolar (cartas): excluyendo todas las formas indirectas (imágenes, alegorías, etc.), por lo mismo que la imaginacion debe influir escasamente en esta clase de producciones. El estilo y lenguaje se someten á la misma ley: el estilo propio de la filosofia y de las ciencias debe ser sencillo y severo, como los objetos á que se destina: lo que se exige imperiosamente en el lenguaje didáctico es una extremada claridad y una precision rigorosa. No admite, como hemos dicho, formas indirectas; con todo, el lenguaje científico tolera algunos adornos naturales, usados con parsimonia, y esa dulce pasion que inspira á toda alma honrada el amor de la verdad.—La didáctica tiene, como la poesia, un vocabulario que le es peculiar: el *tecnicismo*, ó sean las palabras y frases privativas de las ciencias y de las artes liberales y mecánicas.

Como modelos de escritores y oradores didácticos, son innumerables los que pudieran citarse; pero basta con que recordemos de la antigüedad á Piaton, á Ciceron y á Plinio, —y de los modernos, al astrónomo francés Laplace, al naturalista Buffon y al polígrafo español Jovellanos. En el género epistolar didáctico, son notables las cartas de Ciceron;—en Francia, las de madama de Sevigné,—y en España, las del P. Isla, y las de Solís, Santa Teresa, H. del Pulgar, el bachiller Cibdareal y las de otros muchos escritores.



Nonos hemos ocupado expresamente de las cartas familiares, porque, en general, no afectan carácter literario. Sin embargo, para seguir la costumbre de los tratadistas de Literatura preceptiva, diremos: que las epístolas familiares reciben las denominaciones de *cartas de pésame, de enhorabuena, de recomendacion, eucarísticas, etc.*, según el fin que se proponen;—y que toda la preceptiva referente á la correspondencia familiar está reducida á que reuna las siguientes condiciones: sencillez y naturalidad.

Más interés literario que las cartas en prosa, suelen ofrecer las *Epístolas poéticas*. Se han tratado, efectivamente, en forma epistolar y en verso, los asuntos más diversos: la filosofía, la literatura, las artes, las costumbres, etc., por lo que las cartas poéticas se han denominado *morales, filosóficas, literarias, etc.* Así como han afectado los tonos más distintos: desde el *sentimental ó elegíaco* hasta el *satírico y festivo*. Horacio escribió sus epístolas poéticas en exámetros: los poetas españoles han usado el terceto endecasílabo ó el verso libre.

Son dignas de mencion las epístolas de Horacio, generalmente morales, menos la dirigida á los *Pisones* sobre Arte poética. En el Parnaso castellano se celebran las de los Argensolas, Melendez, Jovellanos, Cienfuegos, Moratin, etc., y sobre todas la *Epístola moral* de Rioja.

—(FIN.)—

ÍNDICE.

	PÁGINAS.
INTRODUCCION.	7
RETÓRICA.	
Concepto de la Retórica y su division.	15
<i>Invencion retórica:</i>	
Procedimientos que pueden ayudar al escritor en el desarrollo de sus naturales facultades inventivas.	18
Eleccion de asunto.	20
Arte tópica.	22
Costumbres y pasiones.	27
<i>Disposicion de la obra literaria.</i>	31
<i>Elocucion ó estudio de la expresion literaria:</i>	
Formas generales de elocucion.	38
Cualidades esenciales del pensamiento.	39
Cualidades esenciales del lenguaje.	40
Cualidades esenciales de la expresion literaria en general.	46
Estudio técnico de las figuras retóricas.	49
Teoría del estilo.	74
GÉNEROS LITERARIOS.	
BELLA LITERATURA ó POESÍA.	
<i>Poética general:</i>	
De la invencion poética.	86
Disposicion ó plan de la obra poética.	88
Elocucion poética.	89
<i>Principales sistemas de versificacion:</i>	
Arte métrica latina	95
Arte métrica española	105
<i>Poética especial:</i>	
Poesía épica.	125
Géneros intermedios entre la épica y la lírica.	136
Poesía lírica.	140
Género de transicion entre la lírica y la dramática.	147
Poesía dramática	150
NOVELA	162
ORATORIA ó LITERATURA BELLO-ÚTIL:	
De la invencion oratoria.	166
Disposicion del discurso: sus partes.	172
Elocucion oratoria.	175
Pronunciacion del discurso.	176
Diferentes géneros de elocuencia.	178
HISTORIA.	181
DIDÁCTICA ó ARTE ÚTIL DE LA PALABRA.	184

ERRATAS PRINCIPALES.

PÁGINA.	LÍNEA.	DICE:	LÉASE:
18	13	á las facultades	las facultades
21	27	reeleemos	releemos
22	29	d.	c.
23	11	prestan	presentan
27	17	e.	d.
34	34	acaben	acabe
40	34	encuentra	encuentre
41	24	indicis	indiciis
43	32	non tum	Demosthenis non tum
43	33	torta	contorta
53	5	cuatro	tres
72	26	dar el	dar al
74	3	prodigan	prodiga
86	30	predominante	predominantemente
92	11	que, es muy	que, aunque es muy
128	26	nacionales	populares
133	17	aunque revista	aunque no revista
136	25	otras	otra
142	10	clases	especies
142	15	Pig.	Pis.
162	15	peética	poética
163	4	acion	accion
174	27	le	se
182	31	Cathilina	Catilina