

47

NOCIONES  
DE  
LITERATURA PRECEPTIVA.  
COMPENDIO

DE LAS LECCIONES DE UN CURSO ELEMENTAL DE

RETÓRICA Y POÉTICA,

POR EL DOCTOR

D. MANUEL PEREÑA Y PUENTE,

ABOGADO DEL ILUSTRE COLEGIO DE LÉRIDA.



LÉRIDA.

—  
IMPRESA DE MONTES HERMANOS.  
1890.

MON-1/0015  
1613615269

NOCIONES  
DE  
LITERATURA PRECEPTIVA.

COMPENDIO

DE LAS LECCIONES DE UN CURSO ELEMENTAL DE

RETÓRICA Y POÉTICA,

POR EL DOCTOR

D. MANUEL PEREÑA Y PUENTE,

ABOGADO DEL ILUSTRE COLEGIO DE LÉRIDA.



LÉRIDA.

—  
IMPRENTA DE MONTES HERMANOS.  
1890.

A la Redaccion de "El País"

El autor

PROPIEDAD DEL AUTOR.

## DEDICATORIA.

---

A la que fué mi predilecta y más aventajada discipula; á la que consagré las primicias de mis ensayos docentes y para quien tracé el boceto de estas LECIONES, aunque sin ánimo entonces de publicarlas; á la malograda jóven Doctora

DOÑA MARTINA CASTELLS Y BALLESPÍ,

honra de nuestra querida Lérida y esperanza de la Medicina española, tan prematuramente arrebatada al amor de su familia, al cariño de sus amigos y á la admiracion de sus compatriocios, dedico esta obrita, en justo tributo y sincero homenaje á su talento, virtud y modestia, tan singularmente ejemplares, como dignos de perdurable recordacion.

EL AUTOR.



## PROEMIO.

---

*No necesaria, en verdad, la presente obrita del casi en todas las de su clase obligado prólogo, si sólo tuviese por objeto encarecer su importancia y poner de relieve, en términos más ó ménos modestos, el mérito que pueda avalorarla. Falta de una y otro; escrita, no con aspiracion á los elogios de la critica, ni para conquistar á su autor títulos de reputacion ó de gloria, sino sencillamente con el sano propósito de hacer fácil á los jóvenes alumnos de los establecimientos de segunda enseñanza el ya de suyo ameno estudio de la asignatura de Retórica y Poética, holgáramonos sólo con verla acogida sin prevencion desfavorable por profesores y discípulos; por más que tuviéramos á dicha y estimáramos recompensa bastante para nuestro trabajo el que por unos y otros fuera apreciada útil y acomodada al objeto á que la destinamos, aún sin concederle cualidades superiores, ni siquiera iguales, á las de muchas que, de índole análoga, se hallan adop-*

tadas para texto ó andan en manos de nuestra juventud estudiosa.

Sin contener nada nuevo,—porque es imposible inventar reglas y teorías en materia de preceptiva literaria—acaso, empero, pueda hacer recomendable este COMPENDIO el plan, metódico y sencillo, que hemos adoptado en la exposicion de aquellas que vienen de antiguo invariablemente aceptadas, como verdaderos cánones artísticos, por los más reputados humanistas; presentándolas con toda precision y claridad, cuidadosamente despojadas de cuantas prolijidades y amplificaciones pudieran hacer más difícil fijarlas en la inteligencia y retenerlas en la memoria de los principiantes.

Descartando todo lo que puede considerarse superfluo ó más propio de superiores estudios; reduciendo las definiciones de los principios y de las leyes del ARTE DE BIEN DECIR á los límites de lo puramente preciso para su conocimiento exacto; procurando no omitir nada de lo fundamental y de lo que, en sentir de los autores de más nota, conviene inexcusablemente saber; y limitando, por fin, los ejemplos—que en algunas obras de este género suelen prodigarse en demasia—á una demostracion práctica de los preceptos consignados, para que sean con más facilidad comprendidos, no ha de parecer aventurado afirmar que los alumnos regularmente aplicados hallarán en esta obrita, no sólo los elementos indispensables para imponerse suficientemente, sin grande esfuerzo, en la asignatura, sino un guia bastante seguro para manejar con provecho, más adelante, los tratados magistrales de los más eminentes y autorizados preceptistas. Dicho se está con esto que á los que no dispongan de tiempo muy holgado y no puedan,

por consiguiente, consagrar un curso entero al estudio de la Retórica y de la Poética, habrá de servirles este COMPENDIO para conocer una y otra, bien que de sucinta manera, con la estension que suele darse esta enseñanza en la generalidad de los Institutos; pudiendo, con él, á nuestro juicio, prepararse convenientemente para el exámen, tanto éstos como aquellos que tienen adoptado de texto un tratado más completo y que, por lo voluminoso, no sea quizás tan cómodamente utilizable para el repaso general de la asignatura, que suele y debe hacerse al finalizar el curso.

Aunque para las personas algo versadas en estos estudios, y aún para las sólo meramente iniciadas en ellos, no es un secreto que, cual dejamos indicado, no cabe verdadera originalidad en obras de la naturaleza de la presente, nuestra sinceridad nos impulsa, sin embargo, á declarar que para su redaccion hemos tenido á la vista las muy estimables de Blair, Hermosilla, Jovellanos, Capmany, Martínez de la Rosa, Gil de Zárate, Coll y Vehí, de Miguel, Monlau, Revilla, Campillo, Arpa y Garbin; de modo, que bien podemos y aún debemos decir, en justo homenaje á la verdad, que todos estos reputados tratadistas tienen parte en nuestro libro.

Para concluir,—y no se juzgue inmodesta esta pretension—permitásenos manifestar nuestro deseo de que sea este epitome acogido con benevolencia por aquellos para quienes principalmente lo hemos compuesto, no ganosos de lauro, y si sin otra mira que la de que pueda serles útil y de que obtengan de él tanto fruto, cuanto ha sido nuestro empeño de ponerlo á su alcance. ¡Felices nosotros, si esta aspiracion, tan natural y legitima, ó al ménos, tan fácilmente disculpable, lográramos verla satisfecha!



## PRELIMINARES. (\*)

### LECCION I.

1. Clasificación de los conocimientos humanos.—2. Definición y objeto de la ciencia.—3. Definición y objeto del arte.—4. Tendencia y fin del arte.—5. Límites que separan la ciencia del arte.—6. Relaciones entre una y otra.—7. La Literatura como auxiliar de la ciencia.

1.—La *clasificación* más general que puede hacerse de los conocimientos humanos es la que los divide en *ciencias* y *artes*.

2.—La *definición de la ciencia* es sumamente difícil, como idea abstracta. La palabra *ciencia* es sinónima de saber, conocimiento, erudición; á veces, significa la suma de hechos y leyes conocidos por un espíritu particular ó por la humanidad entera; otras, expresa la totalidad de las leyes que rigen al Universo y de los hechos en que se manifiestan. Filosóficamente, puede definirse la *ciencia*: «el conocimiento cierto de las cosas por sus principios y causas.»—Su *objeto* es la *verdad*.

3.—Muchas son las definiciones que se han dado del *arte*. En su más lata acepción, entiéndese por *arte* «todo aquello que se distingue de la naturaleza,» por

(\*) Atendiendo indicaciones respetables y autorizadas, ya impreso este libro, hemos resuelto añadir aquí, como *Preliminares*, estas lecciones de Estética, y al final, como *Apéndice*, otras de versificación latina; con cuyas adiciones entendemos que quedará esta obrita más completa y acomodada al programa oficial de la asignatura, aun que las materias aparezcan espuestas con diferente orden.

cuanto todos los fenómenos del Universo los referimos y atribuimos à la naturaleza ó al arte; y así se define tambien el *arte* «todo lo que se hace por industria y habilidad del hombre, » en cuyo sentido el *arte* se contrapone à la *naturaleza*. Así generalmente se dice que una cosa es *artificial*, en contraposicion à algo *natural*.

—En la acepcion peculiar en que aqui debemos considerarlo, esto es, bajo el punto de vista filosófico ó estético, el *arte* es «la realizacion de la belleza; la reproduccion de la belleza bajo una forma que afecta à los sentidos.»—Su *objeto* es, pues, la *belleza*.

4.—La *tendencia del arte* es à lo ideal, que es lo bello absoluto, y su *fin* principal es la expresion de la belleza moral, ayudado de la belleza física.

5.—*Limites que separan la ciencia del arte*: la ciencia busca la verdad; su instrumento es la inteligencia. El arte realiza la belleza; su instrumento es la imaginacion. La ciencia abstrae y generaliza; el arte efectúa y concreta. Para aquella la idea es el fin; para èste es el medio de la belleza. La ciencia conoce; el arte hace.

6.—Las *relaciones entre el arte y la ciencia* son tan estrechas que parecen dos hermanos inseparables. Toda ciencia supone un arte; todo arte implica una ciencia. La ciencia de la cual no naciera un arte, no sería tal ciencia. Así, por ejemplo, las Matemáticas son una ciencia; la Agrimensura, un arte científico: dieron las Matemáticas los principios; el arte tomó los que juzgó necesarios, y formó un cuerpo de reglas para medir los campos, ó sea la Agrimensura.

7.—Poderoso *auxiliar de las ciencias* es la literatura; de tal modo, que si las ciencias esclarecen el espíritu, la literatura le adorna; si aquellas le enriquecen, ésta pule y avalora los tesoros; y si, por fin, dán aljuicio exactitud y firmeza, la literatura lo hermosea y perfecciona.

## LECCION II.

8 Antigua clasificacion de las artes —9. Artes liberales —10. Artes mecánicas —11. Moderna clasificacion de las artes.—12. Artes útiles.—13. Artes bellas.—14. Diferencias entre unas y otras.—15. Division de las bellas artes.

8.—La *antigua clasificacion de las artes en liberales y mecánicas*, se hacia teniendo en cuenta únicamente el estado ó posicion social de los que las ejercian. Así, artes *liberales* significaba tanto como artes honrosas; mientras que artes *mecánicas* ó *manuales* equivalía à artes despreciables ó ruines. Las primeras (*artes ingenuæ*) podian ser cultivadas sin deshonor por los hombres libres; las segundas sólo eran propias de los siervos.

9.—Hubo un tiempo en que sólo cuatro eran consideradas *artes liberales*: la *Gramática*, la *Retórica*, la *Dialéctica* y la *Geometria*. Desde el siglo V y durante la edad media fueron siete las artes liberales, añadiéndose à las cuatro mencionadas la *Música*, la *Aritmética* y la *Astronomia*,

10.—Como *artes mecánicas* eran considerados antiguamente todos los oficios é industrias, que exigian un trabajo manual y cuyo objeto era la utilidad práctica y material.

11.—La *moderna clasificacion de las artes en útiles y bellas* no se funda en la misma razon que la antigua, sino en la mayor ó menor inteligencia y estudio que requiere su ejercicio.—El fin primordial de las primeras es la utilidad ántes que la belleza. El fin de las segundas es la belleza ántes que la utilidad.

12.—Las artes *útiles* se llaman así por que están destinadas à satisfacer necesidades materiales ó del cuerpo. Por ellas el hombre ejerce mágico poder sobre la naturaleza, à la cual domina y transforma para que le sirva, satisfaciendo su instinto de conservacion y el desarrollo orgánico.—Como tales artes útiles se consideran la agricultura, la tipografía, la metalurgia, la carpinteria, etc., etc; las innumerables llama las

*artes industriales* y los muchísimos vulgarmente denominados *oficios*.

13.—Son *artes bellas* las que, siendo producto del ingenio humano, tienen por objeto excitar en el corazón el sentimiento de lo bello, el placer estético. Nacen de la imaginación y del sentimiento, y se dirigen así bien al sentimiento y á la imaginación. Su fin, como queda dicho, es la expresión, la realización de la belleza, sin atender á la utilidad del espectador ni del artista.

14.—*Diferencianse las bellas artes de las artes útiles*, en que las primeras reciben el ser del pensamiento libre; embellecen la existencia y ennoblecen el alma; satisfacen elevadas necesidades del espíritu y provienen de dotes otorgados por la naturaleza, que no se adquieren con la educación; y las segundas emplean medios y están sobre fondo materiales; en ellas el pensamiento funciona poco y el cuerpo mucho; su habilidad se adquiere con la práctica y sólo satisfacen, por lo común, necesidades materiales ó del cuerpo.

15.—Las bellas artes se dividen en dos grupos: 1.º artes del *espacio* ó del *dibujo*, y 2.º artes del *tiempo* ó del *sonido*. Las del primer grupo se dirigen á la visión, las del segundo al oído, y por uno y otro sentido, todas á la imaginación. El primer grupo comprende la *Arquitectura*, la *Escultura* y la *Pintura*; el segundo, la *Música* y la *Poesía*. Algunos incluyen también entre las bellas artes el *Baile* y la *Declamación*.

### LECCION III.

16. La belleza y la hermosura. — 17. Concepto filosófico de la belleza. — 18. Elementos de la belleza. — 19. Primer principio de belleza. — 20. Ordenes de belleza: física, intelectual y moral. — 21. Lo bello y lo sublime. — 22. Distinción entre uno y otro sentimiento. — 23. Objetos bellos y objetos sublimes.

16.—Por *belleza* se entiende ordinariamente el conjunto de formas, proporciones y colores que hiere nues

tra imaginación, causándonos admiración y deleite. Como sinónima de belleza se toma á veces la palabra *hermosura*; pero, así como la primera es objeto más propio del entendimiento, la segunda se dirige á los sentidos; ésta lleva consigo la idea del goce; aquella envuelve la de la admiración.—No se contempla lo *hermoso*, sino lo *bello*; no se apasiona el corazón de lo *bello*, sino de lo *hermoso*.

17.—Casi todos los filósofos, desde Platon hasta nuestros días, han pretendido determinar el *concepto de la belleza*; mas todas las definiciones aparecen influidas por el sistema ó principio filosófico en que se fundan. Así, para unos la belleza consiste en lo *agradable*, para otros en lo *útil*, para éstos en la *proporción*, para aquellos en el *orden*. Pero el signo característico más seguro para reconocerla está, nó en su esencia, —para nosotros desconocida— sino en el *efecto* capital que en nosotros produce. Por ese efecto, pues, definiremos la belleza: «la expresión de la bondad intrínseca, cuya mera contemplación produce en nuestra alma puro deleite y amor desinteresado.» Y por lo mismo que la belleza es una cosa ideal, que no podemos poseer, al contemplarla en las obras artísticas se engrandece nuestra alma, elevándose hasta persuadirnos de que la belleza no puede ser más que un destello de la divinidad.

18.—La teoría más aceptable de la belleza es la que considera á ésta compuesta de dos *elementos* opuestos, pero necesarios y correlativos: la *unidad* y la *variedad*. Contemplemos, por ejemplo, una flor bellísima: hay allí proporción, simetría, *unidad*; y al mismo tiempo, mucha diversidad de matices en el color y notable *variedad* en sus menores detalles. Esa unidad y esa variedad reunidas constituyen la belleza de la flor objeto de nuestra admiración.

19.—El *primer principio de belleza*, el principio de la belleza absoluta es Dios; por que siendo éste el prin-



cipio de todas las cosas, y por consecuencia, de todas las bellezas naturales, es el principio de la belleza perfecta. Dios es lo bello por excelencia, lo bello perfecto, lo bello infinito. Él ofrece á la razon la idea más elevada, á la imaginacion la contemplacion más arrebatadora, al corazon el objeto más adorable.

20.—Dios es, pues, el principio de los *tres órdenes de belleza* que distinguimos, á saber: la belleza *física*, la belleza *intelectual* y la belleza *moral*. La primera la constituyen los objetos sensibles, los colores, los sonidos, las figuras, el movimiento; la segunda la forman las leyes universales que rigen los cuerpos, las que gobiernan las inteligencias: el génio del artista, la inspiracion del poeta, el saber del filósofo; y la tercera emana de las leyes del mundo moral, de la libertad, de la virtud, del heroismo, de la abnegacion, del sacrificio, del patriotismo y de la caridad.

21.—El sentimiento de lo *bello* y el de lo *sublime* son igualmente complexos é indefinibles, pero distintos; y se explican únicamente por sus efectos. Al percibir lo *bello*, experimenta nuestra alma un sentimiento gradual, expansivo, amoroso; y al percibir lo *sublime*, ese sentimiento es violento, concentrado, austero. Así, percibimos lo *bello* cuando, hallándonos en presencia de un objeto mas ó menos hermoso, la intuicion atenta y definida lo abraza, se complace la sensibilidad, lo concibe fácilmente la inteligencia y cautiva la voluntad, todo en armonioso acuerdo y con proporcionado goce de sentidos y potencias; y percibimos lo *sublime* cuando, hallándonos en presencia de un objeto mas ó menos hermoso, la intuicion desfigurándose lo alcanza muy difícilmente ó solo en parte, la sensibilidad padece, la inteligencia lo concibe alborotada y arrastra á la voluntad, ocasionando un pleno desacuerdo entre nuestro cuerpo y nuestra alma.

22.—*Se diferencian lo bello y lo sublime*: 1.º en que el tipo espiritual del uno se encierra en su manifesta-

cion y el del otro la escede; 2.º el uno armoniza lo finito y lo infinito en el objeto, y el otro en el sujeto; 3.º el placer del uno es simple y apacible, y el del otro es complejo é impetuoso; 4.º el efecto de lo sublime es la emocion, y el de lo bello, el encanto; y 5.º las cualidades bellas inspiran cariño, y las sublimes veneracion.

23.—*Objeto bello* es una cosa acabada, circunscrita, limitada, que nuestras facultades abrazan fácilmente, puesto que sus diversas partes están sometidas á una justa medida; *objeto sublime* es aquel que por medio de formas grandiosas, no desproporcionadas en sí mismas, pero menos determinadas y más difíciles de precisar, despierta en nosotros la idea y el sentimiento de una grandeza incomparable, de lo infinito. —El rio magestuoso que entre sus risueñas y floridas márgenes lleva las apacibles aguas, es *bello*; pero conforme se aleja de nosotros y se van apartando sus márgenes, hasta que dejamos de ver sus orillas, perdiéndose en la inmensidad del mar, se convierte en *sublime*. — El espectáculo del hombre compasivo que alivia la miseria de su semejante, hace despertar en nuestro pecho un dulce sentimiento de simpatia hácia aquel que así cumple los deberes de la humanidad; pero si sabemos luego que era enemigo suyo el socorrido, que le habia hecho gran daño y odiádole encarnizadamente, entonces á la simpatia sucede la admiracion, y á la admiracion el respeto. En el primer caso, la conducta de aquel hombre es *bella*; en el segundo, podemos calificarla de *sublime*.

#### LECCION IV.

24. El gusto.—25. Acepcciones de esta palabra.—26. Cómo debe considerarse el gusto.—27. Formacion del gusto.—28. El génio.—29. Acepcciones de esta palabra.—30. Manifestaciones del génio.—31. Sus caractéres.—32. Su atributo.—33. Distincion entre el génio y el gusto.—34. La inspiracion.—35. La critica.

24 —El *gusto* es uno de los cinco sentidos corpora-

les, por el cual percibimos y distinguimos las varias impresiones que producen en nuestro paladar ciertos cuerpos.

25.—La palabra *gusto* tiene, además de la que acabamos de consignar, *otras acepciones*. Es el placer que se siente en satisfacer nuestras inclinaciones, aún cuando sean pasajeras; es la capacidad que tenemos para percibir, conocer y apreciar aquellas cosas que al oír ó ver cualquier obra artística, causan en nosotros una impresión placentera ó desagradable; es la mayor ó menor aptitud que tiene cada individuo para distinguir lo bueno ó malo, bello ó deforme de las obras artísticas; y es, por último, la facultad de apreciar las distintas manifestaciones de la belleza. En esta última acepción debemos nosotros estudiar aquí el gusto.

26.—El gusto *debe considerarse*: primero, en la persona del literato ó autor de la obra artística, y segundo, en la del lector, espectador ú oyente: porque existe, en aquellos, para dar á sus obras las cualidades que las hacen bellas; en éstos, para conocer si dichas obras tienen tales cualidades. En ambos casos, los fundamentos del gusto son los mismos; pues en ambos conserva la mente del artista ó del espectador un tipo ideal á que se refiere la obra y con el cual se la compara. Los grados de proximidad á aquel tipo señalan los grados de belleza en la obra respecto del uno ó del otro; pero no se deduce de aquí que la conformidad de la obra con el modelo sea prueba de buen gusto, mientras este modelo no sea también perfecto. *Buen gusto* no lo tendrá sino aquel que logre formar en su mente el tipo de la más acabada belleza en cada género. Para la formación de ese tipo, la imaginación saca de la memoria los elementos de belleza que le convienen, y que luego el entendimiento combina, de modo que llega, por último, á concebir aquella belleza especial, que no existe en la naturaleza. Estas operaciones no pueden ser obra sino del talento convenientemente ilustrado.

27.—*Para formar el gusto* interesa estudiar la naturaleza, á fin de apreciar sus bellezas y armonías; estudiar el espíritu humano, á fin de conocer sus exigencias; y estudiar los buenos modelos, á fin de ejercitarse en la determinación de las varias especies de belleza.

28.—*Génio* es la facultad de concebir y realizar la belleza.

29.—Aparte esta acepción, en que debemos tomarla aquí, la palabra *génio* tiene varias; pues unas veces se usa como sinónimo de carácter, como cuando se dice *mal génio*, *génio pacífico* etc.; otras, se representa con ella ciertas divinidades del politeísmo antiguo; y otras, finalmente, se toma como potencia creadora en las ciencias y las artes.

30.—El génio *se manifiesta bajo triple aspecto* entre los hombres: descuellan unos, por lo estendido y profundo de su inteligencia; otros, por la energía y rapidez de su voluntad; otros, por lo fecundo y vivo de su imaginación. A la primera clase pertenecen los *sabios*, cuya misión es descubrir; á la segunda los *héroes*, cuya tarea es hacer; á la tercera los *artistas*, cuyo destino es crear.

31.—Los *caractéres del génio* son: espontaneidad, autonomía y originalidad. Procede el hombre espontáneamente cuando obedece y sigue á una fuerza que desconoce. Es el génio autónomo en cuanto no se sujeta á leyes estrañas, sino á las suyas propias. Y es original, por esta misma razón de que es legislador de sí mismo.

32.—Es *atributo del génio* ver á una simple ojeada las cosas en su conjunto, apreciando asimismo el valor de sus propiedades; pero sin perderse ni pararse en el laberinto de sus detalles; cuya cualidad comunica al hombre que la posee una fuerza y decisión mágica y avasalladora.

33.—La *distinción entre el génio y el gusto*, se funda esencialmente en que el gusto siente, analiza y juzga,

y el génio inventa, hace y crea; en el gusto estriba la ciencia; en el génio el arte. El gusto se contenta con observar y admirar: sólo el génio tiene la virtud de convertir sus concepciones en creaciones.

34.—Se llama *inspiracion* el estado de iluminacion y de calor en que se halla el alma del artista, cuando más vivamente funciona la imaginacion para realizar sus concepciones. En ese estado, el artista no vive ni descansa, hasta que convierte sus penas y sus goces, sus simpatias y antipatias, sus concepciones é imágenes en otras tantas obras, cuya amorosa contemplacion le embelesa y extasia.

35.—La *critica* es el arte de observar y calificar las bellezas y defectos de las obras artísticas; es el ejercicio metódico y razonado del buen gusto. Este ejercicio está sujeto á leyes y principios que solo el talento y la sólida instruccion pueden dar; debiendo resplandecer siempre en los juicios, como condicion esencialísima, la más severa imparcialidad.

## LECCION V.

36. Idea é importancia de la Literatura.—37. Aspectos de la Literatura.  
—38. Condiciones para la produccion literaria.—39. Necesidad de las reglas de la Literatura.—40. Fines que puede proponerse el escritor.

36.—La Literatura aspira á realizar lo bello por medio de la palabra, así como á despertar y fomentar en el corazon el sentimiento de la belleza por medio del estudio de las obras literarias. Su *importancia* nace de que satisface necesidades elevadas del espíritu; difunde las ideas encerrándolas en la vida real del sentimiento, engalanándolas y derramando flores sobre las materias áridas; abraza los distintos medios de expresion literaria que piden las varias concepciones humanas; y es, finalmente, un gran elemento moral, y por lo mismo, de civilizacion, y de progreso.


37.—La Literatura nos presenta *dos aspectos*: su fondo y su forma. Bajo el primero, considerándola subjetivamente, el estudio de las obras de la imaginacion nos enseña las cualidades y rumbos del génio, las prescripciones y variedades del gusto, enseñanza que nos facilita establecer la legislacion literaria y asentar las bases de la critica; y considerándola objetivamente, abarca la historia de las pasiones, costumbres y vicios del individuo y de la sociedad, vivificados por la imaginacion y espuestos bajo formas líricas, épicas, novelescas ó dramáticas; de modo que nos presenta el hombre pensando, sintiendo y obrando en todos los estados de su alma, sábio ó ignorante, frio ó apasionado, inocente ó criminal. Bajo el segundo aspecto, abraza los distintos modos de expresion literaria que piden las varias concepciones del entendimiento humano: y en este sentido, la Literatura presta á la verdad la voz, á la imaginacion la forma, al dolor las lágrimas, á la risa la boca, organiza y dirige los trabajos mentales, de modo que la idea hable á la inteligencia, la imágen á la fantasía y la pasion al corazon.

38.—*Las condiciones para producir la obra literaria* son: génio, arte, estudio de los modelos y ejercicio en componer. Sin génio es de todo punto imposible la produccion literaria. Pero el génio por si solo es insuficiente para crear la belleza: es necesario para esto que el arte desenvuelva y lleve á la perfeccion los gérmenes de la genialidad natural: el arte perfecciona la naturaleza. El estudio de los modelos y el ejercicio en componer pueden reducirse al arte. Considerados como distintos de él, son medios que contribuyen mas á la produccion literaria las reglas ó preceptos del arte.

39.—*La necesidad de las reglas de la Literatura* se comprende desde el momento en que no ha existido ni se concibe que pueda existir un escritor sin el conocimiento del arte. La naturaleza sin el arte es como un campo sin cultivo. Y siendo las reglas en las artes los

medios que deben emplearse para que las producciones literarias sean perfectas, en cuanto cabe, es claro que para producir las obras artísticas es necesario el conocimiento de las reglas del arte.

40.—Los *finés que puede proponerse el escritor* son tres, ya juntos, ya separados: instruir, persuadir, deleitar. El primero es mas propio del filósofo, el segundo del orador, el tercero del poeta. El filósofo instruye, enseñando la verdad; el orador persuade, mostrando el bien; el poeta deleita, manifestando la belleza; el uno se dirige al entendimiento, el otro al corazón y el otro á la imaginación. El filósofo, para hallar la verdad, observa los fenómenos del mundo, ya material, ya intelectual, ya moral; recoge ciertos hechos y luego los compara y combina, para sacar de ellos deducciones y doctrinas. El orador, para conocer lo que agrada y conmueve al hombre, examina sus pasiones, sus afectos, sus hábitos, cuanto ejerce influencia en su corazón; y deduciendo igualmente ciertos principios, medita los medios de aplicarlos oportunamente. El poeta, para conocer la belleza, observa todos los objetos de la naturaleza y la sensación grata ó desagradable que producen; y del examen de estas bellezas particulares, se eleva discurrendo, en alas de su fantasía, al tipo de otra belleza superior á todas.



## LITERATURA PRECEPTIVA.

### LECCION I.

1.—Idea general de la Literatura.—2. Su division en tres partes.—3. Concepto de cada una de ellas.—4. Definicion usual de la Retórica.—5. Arte, regla.—6. Composiciones literarias.—7. Su division en dos grandes grupos.—8. Partes en que se divide la Literatura preceptiva.—9. Géneros que comprenden la Elocuencia y la Poética.

1.—*Literatura*, en su concepto más general, es el estudio ó conocimiento de la belleza realizada en las obras literarias.

2.—La Literatura comprende tres partes: una *filosófica*, otra *preceptiva* y otra *crítica*.

3.—La *Estética*, que es la parte *filosófica* de la Literatura, trata de la teoría de las Bellas artes y de la Literatura fundada en la naturaleza y en el gusto.—La *Preceptiva*, ó parte teórica, tiene por objeto fijar y presentar, con método, las reglas generalmente observadas por los escritores más notables.—La *Crítica* se propone el estudio y juicio de las obras literarias, para conocer y calificar sus bellezas y defectos.

4.—*Retórica* es el arte de hablar y escribir de la manera más acomodada al fin que nos proponemos.

5.—Por *arte* se entiende el conjunto de reglas para hacer las cosas con la posible perfección.—*Reglas* son

los principios ó leyes que prescriben al artista lo que debe hacer y lo que debe evitar para que sus obras alcancen aquella perfeccion.

6.—Por *composiciones* ò *obras literarias* entendemos las manifestaciones artísticas del ingenio humano representadas por medio del lenguaje hablado ó escrito.

7.—Las composiciones literarias se dividen en dos grandes clases ó grupos, segun que están escritas en *prosa* ó en *verso*.

8.—La Literatura preceptiva comprende tres partes: la primera, llamada *Elocucion*; la segunda, *Elocuencia*; y la tercera, *Poética*.—En la primera, se exponen las reglas comunes á *todas* las composiciones literarias; en la segunda, aquellas que son peculiares de las composiciones *en prosa*; y en la tercera, las que se refieren á las composiciones *en verso*.

9.—La *Elocuencia* comprende cuatro géneros, como cuatro son los fines que puede proponerse el autor de una composicion literaria en prosa, á saber: 1.º género *epistolar* (hablar por escrito con un ausente);—2.º Género *didáctico* (instruir en artes ó ciencias);—3.º género *histórico* (referir hechos verdaderos ó ficticios); y 4.º género *oratorio* (persuadir con oraciones ó discursos pronunciados de viva voz).—La *Poética* trata: 1.º del género *directo* (poesia lírica, didáctica, descriptiva y poemas menores);—2.º del género *dramático* (tragedia, comedia y drama);—y 3.º del género *mixto* (epopeya, égloga y fábula).

## LECCION II.

10.—Elocucion.—11. Sus elementos.—12. Pensamiento.—13. Lenguaje.—14. Relacion entre uno y otro.

10.—Llámase *elocucion* la manifestacion de nuestros pensamientos y afectos por medio del lenguaje oral ó escrito.

11.—De la definicion precedente se desprende que

son dos los *elementos* constitutivos de la elocucion: pensamiento y lenguaje.

12.—*Pensamiento* es, en Retórica, todo lo que el hombre quiere comunicar cuando habla ó escribe, que es lo que el alma concibe, siente, conoce y juzga.

13.—*Lenguaje* es el conjunto de signos, llamados *palabras*, de que nos valemos para comunicar nuestras ideas y sentimientos.

14.—*La relacion entre el pensamiento y el lenguaje* es tan íntima, que dificilmente llegamos á comprender su separacion. Así, no podemos hablar sin pensar, ni podemos pensar sin hablar, al ménos interiormente.

## LECCION III.

15.—Cualidades esenciales del lenguaje—16. Su pureza.—17. Vicios opuestos á la misma.—18. Arcaísmo.—19. Neologismo.—20. Barbarismo.—21. Regla sobre su uso.

15.—*Las cualidades esenciales del lenguaje* son: la pureza, la propiedad, la claridad, la energía y la armonía.

16.—La *pureza* del lenguaje consiste en su conformidad con el uso de los buenos escritores y de las personas que conocen perfectamente el idioma.

17.—*Los vicios que se oponen á la pureza* son: el arcaísmo, el neologismo y el barbarismo.

18.—*Arcaísmo* es el uso de voces ó locuciones anticuadas, como *magüer*, *luengo*, *tristura* etc.

19.—*Neologismo* es el uso de voces ó locuciones nuevas, como *cleróforo*, *financiero*, *bursátil* etc.

20.—*Barbarismo* es el uso de voces ó locuciones extranjeras, como *début*, *sport*, *menú*, etc.

21.—Por *regla general*, deben proscribirse los arcaísmos, neologismos y barbarismos; pero la poesia y el estilo jocoso consienten alguna vez el uso de un arcaísmo ó de un neologismo, procurando, empero, que no produzcan oscuridad ó confusion.

#### LECCION IV.

22. Propiedad, precisión y exactitud del lenguaje.—23. Regla.—24. Sinónimos.

22.—La *propiedad* del lenguaje consiste en que las expresiones que empleemos no representen una idea distinta de la que queremos; la *precisión*, en que no la enuncien en términos genéricos, que convengan también á otros; y la *exactitud*, en que no la presenten más complexa de lo que es en realidad.

23.—La única *regla* para reunir el lenguaje éstas tres cualidades es: conocer mucho la lengua en que se ha de escribir y hacer un estudio sério y profundo de su etimología.

24.—Se llaman *sinónimas* las voces que son expresivas de una misma idea fundamental; pero relacionada por cada una de aquellas en una modificación diferente. Así, *nominar* y *llamar* son voces sinónimas, por que ambas significan la idea de articular una voz ó de pronunciar un nombre; diferenciándose en que el *nominar* es para distinguir en la conversacion ó discurso, y el *llamar* es para que uno venga ó se acerque al que pronuncia el nombre.—Dos voces son siempre tanto ó más sinónimas, cuanto menores son las diferencias de significado que las separan.

#### LECCION V.

25. Claridad del lenguaje.—26. Palabras técnicas.—27. Palabras cultas.—28. Palabras equívocas.—29.—Palabras homónimas.—30. Regla general.

25.—Consiste la *claridad* de las expresiones en que ofrezcan un sólo sentido y éste sea entendido sin esfuerzo.—Es la cualidad más importante del lenguaje y la más indispensable de todas.—La claridad del lenguaje depende, en primer lugar, de una concepción

clara de las ideas; en segundo lugar, de la pureza y propiedad de las voces; y en tercer lugar, de su recta y bien acertada colocacion en la frase.

26.—Palabras *técnicas* son las aplicadas determinadamente á objetos de ciencias y artes, como *escalpelo*, *formon*, *pantómetra*, etc.

27.—Palabras *cultas* son las que, por estar formadas de algunas de las lenguas muertas, que llamamos sábias, (como el griego y el latin) no pueden ser entendidas sino por los que conocen dichas lenguas; como *libidinoso*, *insaturable*, *superno*, etc.

28.—Palabras *equivocas* se llaman las que pueden entenderse en dos sentidos, por que tienen varias significaciones distintas; como *sierra*, *cuarto*, *hoja*, etc.

29.—Palabras *homónimas* son las que se escriben y pronuncian del mismo modo, y que, no obstante, tienen un significado muy diverso; como *tarifa*, *enseña*, *casta*, etc.

30.—*Regla general*: las palabras *técnicas* no se deben usar sino cuando se habla con personas versadas en la ciencia ó arte á que pertenecen; las *cultas* conviene no emplearlas para no incurrir en el vicio llamado *culte-ranismo*; y las *equivocas* y *homónimas* sólo deben introducirse, siendo graciosas y oportunas, en obras humorísticas.

#### LECCION VI.

31. Energía del lenguaje.—32. Epitetos.—33. Sus condiciones.—34. Imágenes.

31.—Hay *energía* en el lenguaje cuando presenta las cualidades más interesantes del objeto, nó como quiera, sino de modo que pueda causar en el ánimo una impresion viva y fuerte.—La energía se consigue: 1.º empleando oportunamente los *epitetos*; 2.º introduciendo palabras que formen lo que se llama *imágen*.

32.—Llámanse *epitetos* aquellas partes de la expre-

sion que indican las cualidades de las cosas, nó en abstracto, sino inherentes á las cosas mismas.—Aunque en Retórica se llaman *epítetos* los adjetivos, sólos ó modificados, hay que advertir, no obstante, que los adjetivos no siempre son epítetos. Así, al decir, por ejemplo, de Cervantes que es la *perla de la literatura de España*, hay epíteto, sin que haya en la frase ningún adjetivo; y al decir *oracion fúnebre*, hay adjetivo, pero nó epíteto.

33.—Las *condiciones* que han de tener los epítetos para emplearlos con acierto son: 1.<sup>a</sup> que sean *oportunos é interesantes*, esto es, que expresen cualidades que tengan relacion directa con el punto de vista bajo el cual consideramos el objeto á que se aplican; 2.<sup>a</sup> que sean *propios*, es decir, que convengan al referido objeto; 3.<sup>a</sup> que no sean *vagos*, esto es, que no expresen cualidades que, aunque convengan de algun modo á dicho objeto, sean tambien comunes á otros muchos; 4.<sup>a</sup> que no sean *repugnantes* al objeto á que se aplican, esto es, que no expresen cualidades que repugnen á su naturaleza, ó sean contrarias á la idea que escita su nombre; y 5.<sup>a</sup> que *no se acumulen muchos* sobre un mismo objeto, salvo el caso en que se haga de intento la enumeracion de las cualidades de tal objeto.

34.—Por *imagen* se entiende una expresion compuesta sólo de palabras que significan objetos visibles; como quien dice, una expresion que pudiera dar á un pintor asunto para un cuadro.—Las imágenes son cosa distinta de las metáforas.—Para que una expresion forme imagen es menester que no haya en ella palabra alguna que signifique ideas abstractas ú objetos invisibles.—Las imágenes propiamente dichas é introducidas con oportunidad, contribuyen admirablemente á dar energía á las expresiones.

## LECCION VII.

35. Armonía y melodía del lenguaje.—36. Ritmo de tiempo y de acento.—37. Armonía imitativa.—38. Cadencia final.

35.—*Armonia* es la cadenciosa elegancia que resulta de la eleccion y disposicion de las palabras y frases conformes con la naturaleza de las ideas y sentimientos que tratamos de expresar.—Así, cuando la expresion causa en el oido una impresion agradable, decimos que es *melodiosa ó suave*; y cuando, al contrario, es ingrata la que produce, decimos que es *dura ó áspera*.—El que una expresion suene agradablemente puede provenir de tres cosas: 1.<sup>a</sup> de que las palabras de que consta sean, por si mismas y por su combinacion, fáciles de pronunciar, en cuyo caso conservan el nombre genérico de expresion *melodiosa ó suave*; 2.<sup>a</sup> de que sus diferentes partes estén distribuidas con cierta proporcion musical, que se llama *ritmo ó número*, y por tanto, la expresion total toma el nombre de *sonora ó numerosa*; y 3.<sup>a</sup> de que las palabras, por la naturaleza de los sonidos, ó por la cantidad de las sílabas, tengan cierta analogía con los objetos que representan; á cuya cantidad se dá el nombre de *armonia imitativa*, ó simplemente de *armonia*, y á la expresion que la tiene el de *armoniosa*.

36.—El *ritmo de tiempo* (*número* en la prosa y *medida* en el verso) es la buena distribucion de tiempo y pausas; y *ritmo de acento* es la proporcionada combinacion de sonidos fuertes y débiles.

37.—*Armonia imitativa* es una *relacion general* del tono y del ritmo del discurso con los sentimientos que en él predominan, ó una *relacion particular* de determinadas frases con las ideas y afectos en ellas expresados.—La *armonia general* es la más importante y la más difícil.—La *armonia particular* ofrece ménos dificultad y tiene más importancia en el verso que en la

prosa. — La armonia debe nacer de la fuerza del sentimiento, del raudal de la inspiracion, y nó de premeditadas y frias combinaciones que están al alcance de un escritor vulgar.

38.—La *cadencia final* es la parte más sensible al oído, y por lo mismo, la que exige mayor cuidado; y puede darse como regla general que deben terminarse los miembros de la oracion ó periodo con las palabras más llenas y sonoras; y que, aún en los escritos que exigen menos armonia, no se coloquen los monosílabos en el final de las cláusulas.

### LECCION VIII.

39. Otras condiciones del lenguaje.—40. Naturalidad.—41. Honestidad.—42. Oportunidad.—43. Originalidad.—44. Vicios opuestos á cada una de éstas condiciones.

39.—Además de las indicadas, el lenguaje debe tener otras condiciones, como son: naturalidad, honestidad, oportunidad y originalidad.

40.—La *naturalidad* consiste en expresar nuestras ideas y sentimientos sin descubrir ningun esfuerzo ni estudio.—Cuando un autor escribe con naturalidad, parece que los conceptos que expone debieron presentarse por sí mismos, y el lector llega á persuadirse de que, en iguales circunstancias, se hubiera expresado él de la misma manera.

41.—La *honestidad*, no sólo por su cualidad de obligacion moral, sino como cualidad literaria, debe ser la principal condicion de toda obra verdaderamente artística.—El buen escritor, no solamente debe ser moral en el *fondo*, sino también moral, decente y digno en la *forma* y hasta en los más insignificantes pormenores. Y cuando tenga necesidad de tratar de objetos que pueden escitar ideas asquerosas ó torpes, debe cuidar de disfrazar el pensamiento y suavizar la expresion, por medio de las perífrasis, de las atenuaciones ó de los tropos.

42.—La *oportunidad* del lenguaje consiste en su conexión íntima con el asunto, en la relacion de los medios con el fin. Los conceptos, las imágenes y las figuras deben guardar consonancia con el asunto y tono general de la composicion.—Los adornos de más precio pierden todo su mérito cuando se usan fuera de lugar.

43.—La *originalidad* consiste principalmente en el modo especial de concebir y sentir del escritor. Nace la originalidad de la sinceridad de la inspiracion.—Así, cuando la elocucion ó la obra en general son debidas al propio ingenio del escritor, se llaman *originales*.

44.—Los *vicios opuestos* á las anteriores condiciones del lenguaje son: á la naturalidad, la *afectacion* y la *exageracion*; á la honestidad, las expresiones *indecentes* y *groseras*; á la oportunidad, la *incongruencia* y la *discordancia*; y á la originalidad, las *imitaciones* y los *plágios*.

### LECCION IX.

45. El estilo.—46. Sus diversas denominaciones.—47. Estilo cortado y periódico.—48. Estilo conciso y abundante.

45.—*Estilo* es la manera particular que tiene cada cual de expresarse ó de comunicar sus pensamientos. Esa manera depende principalmente de las condiciones especiales del que habla ó escribe: de su temperamento, de su corazón, de su espíritu, de su gusto.

46.—Recibe el estilo *diversas denominaciones*, segun la cualidad que predomina en los escritos de un mismo autor. Así, se dice que el estilo es cortado ó periódico, conciso ó abundante, enérgico, vivo, vehemente, patético, sencillo, elegante, elevado, sublime, familiar y humorístico.

47.—Se llama *cortado* el estilo cuando en él predominan las cláusulas breves y sueltas; y *periódico*, cuando



la mayor parte de las cláusulas son estensas, constituyendo verdaderos períodos.

48.—Estilo *conciso* es aquel en que con pocas palabras se expresan muchas ideas; y *abundante* el que, en beneficio de la claridad, emplea mayor copia de expresiones, diluyendo, por decirlo así, los pensamientos.

### LECCION X.

49. Estilo enérgico.—50. Estilo vivo.—51. Estilo vehemente.—52. Estilo patético.—53. Estilo sencillo.—54. Estilo elegante.

49.—Se llama *enérgico* el estilo cuando produce en el ánimo del lector ú oyente una impresion viva y fuerte, de tal modo, que parece que los conceptos han de quedar esculpidos para siempre en su memoria.

50.—Es *vivo* el estilo cuando está penetrado de un calor suave, que le comunica animacion y movimiento.

51.—Es *vehemente* el estilo cuando, al impulso de la pasion, se agolpan y precipitan con rapidez y como tumultuosamente las ideas y las palabras.—El estilo vehemente debe ser enérgico y cortado.

52.—Se dá el nombre de *patético*, en general, al estilo en que predomina la mocion de afectos, ya dulces y sosegados, ya enérgicos y fogosos.

53.—Estilo *sencillo* es aquel que, contentándose con la claridad y correccion, prescinde de los adornos brillantes y movimientos apasionados.

54.—Es *elegante* el estilo cuando, embellecido con las galas de la imaginacion, recrea dulcemente con la armoniosa coordinacion de las palabras.

### LECCION XI.

55. Estilo elevado.—56. Estilo sublime.—57. Estilo familiar.—58. Estilo humorístico.—59. Denominaciones del estilo segun el género de las composiciones y la manera particular de los escritores.

55.—El estilo es *elevado* cuando á la grandeza de los pensamientos corresponden la gravedad y entonacion de la frase y la rotundidad del período.

56.—Es *sublime* el estilo cuando expresa con sencillez y concision pensamientos, afectos ó imágenes, que despiertan en el alma la idea de lo infinito.

57.—*Familiar* es el estilo en el que, predominando la confianza y la llaneza, nos dirigimos á las personas de nuestra intimidad.

58.—El estilo *humorístico* nace de la mezcla de lo poético con lo prosáico, de lo tierno y patético con lo mordaz é irónico, de lo terrible y sublime con lo festivo y ridículo.

59.—*Segun el género de las composiciones*, el estilo es epistolar, didáctico, histórico, oratorio, lírico, épico, cómico etc; y *segun la manera particular de los escritores*, se dice que es ciceroniano, pindárico, anacreóntico gongorino, cervántico, etc.

### LECCION XII.

60. Cláusula.—61. Division de las cláusulas por su estension.—62. Division por su forma.

60.—*Cláusula* es una reunion de palabras que, formando sentido perfecto, expresan, ó un solo pensamiento, ó dos ó mas pensamientos íntimamente relacionados entre si.—Llámase tambien *período*; pero ésta voz significa una estructura especial de la cláusula.

61.—*Por su estension*, se dividen las cláusulas en *cortas* y *largas*. Son *cortas* las que constan de uno ó mas pensamientos principales, no modificados por otros se-

cundarios. Ejemplo: «*La virtud requiere mucha fortaleza y mucha constancia.*»—Son *largas* aquellas cuyos pensamientos principales llevan dichas modificaciones. Ejemplo: «*Los verdaderos sábios son aquellos cuyo entendimiento progresa continuamente, y que no estiman las ciencias sino porque les ayudan á ser mejores, y porque descubriendo con una misma mirada las bellezas de la verdad y las de la virtud, encuentran siempre ésta contemplacion más deliciosa á medida que el fin de su vida se aproxima.*» (Fornay).—Las cláusulas, en general, no deben ser demasiado cortas ó demasiado largas, para no caer en uno de los dos extremos, igualmente censurables: lo más acertado es que las haya de todas dimensiones, mezclándolas indistintamente en justa proporción; y en caso de pecar por algun extremo, se dará preferencia á las cortas, en beneficio de la mayor claridad.

62.—*Por su forma*, las cláusulas se dividen en *simples* y *compuestas*.—Cláusula *simple* es la que consta de una sola proposición principal, incluya ó no ésta expresiones secundarias que modifiquen alguna de sus partes. Ejemplos: «*El dinero no tiene opinion*»; es una cláusula simple.—«*El verdadero valor consiste en saber sufrir*»; es una cláusula simple con modificación.—Cláusula *compuesta* es la que contiene dos ó más proposiciones principales, llamadas *miembros*. Si éstas proposiciones estuvieren enlazadas por medio de conjunciones, relativos, etc., la cláusula se denominará *periódica*. Ejemplos de cláusula compuesta: «*La ignorancia afirma ó niega rotundamente; la ciencia duda.*»—«*Mucha ciencia acerca á Dios; poca ciencia aleja de El.*»

### LECCION XIII.

63. Cualidades de las cláusulas.—64. Claridad.—65. Unidad.—66. Energía —67. Elegancia.—68. Armonía.

63.—A cinco pueden reducirse las *cualidades* que de-

ben tener todas las cláusulas bien construidas, cualesquiera que sean su extensión y su forma, á saber: claridad, unidad, energía, elegancia y armonía.

64.—La *claridad* de las cláusulas consiste en evitar con el mayor cuidado toda oscuridad ó ambigüedad en el sentido. — Esta oscuridad ó ambigüedad pueden resultar, ó de la mala elección de las expresiones, si éstas son en si mismas más ó menos oscuras ó equívocas, ó de su mala coordinación.

65.—La *unidad* consiste en que todas las partes de una cláusula estén tan estrechamente ligadas entre si, que hagan en el ánimo del lector ú oyente la impresión de un solo objeto y nó de muchos.

66.—La *energía* consiste en que las diversas partes de las cláusulas se coordinen de modo que presenten el pensamiento total lo más ventajosamente que se pueda, para que produzca la impresión que se desea.

67.—La *elegancia* no es otra cosa que la manera de construir las cláusulas con cierta belleza y gracia y aún á veces también con energía.

68.—La *armonía* de las cláusulas depende de la coordinación musical de las expresiones y de la conveniente distribución de los miembros ó incisos, así como de la buena cadencia final.

### LECCION XIV.

69. Elegancias del lenguaje.—70. Su división en tres clases.—71. Elegancias por adición ó supresión: conjunción, disolución y adjunción.

69.—Son las *elegancias* ciertos giros dados á la estructura de las frases para producir en ellas alguna gracia, viveza y energía.

70.—Las elegancias son de tres clases: 1.<sup>a</sup> por adición ó supresión de palabras; 2.<sup>a</sup> por repetición de unas mismas ó de otras con sílabas ó letras idénticas; 3.<sup>a</sup> por reunión ó combinación de palabras de análogo sentido.

71.—Constituyen las *elegancias por adición ó supresión*

las tres figuras llamadas *conjuncion (polisyndeton) disolucion (asyndeton) y adjuncion (zeugma)*.—Se comete la *conjuncion* cuando, al presentar una série de objetos, queriendo que cada uno sea considerado en particular, expresamos la conjuncion que indica su enlace y que en rigor pudiéramos suprimir por elipsis.—Por ejemplo: «*A batió el huracan la caña, y el arbusto, y el álamo, y el roble de dos siglos*».—Se comete la *disolucion* cuando, queriendo presentar los objetos como aglomerados en uno sólo, para que así hagan una impresion más fuerte, omitimos las conjunciones que en rigor gramatical podriamos emplear. Por ejemplo: «*Bruto asesina á César, levanta un ejército, acomete, pelea, es vencido, se mata*».—Se comete la *adjuncion* suprimiendo el verbo en varias oraciones, por deber sobreentenderse el que lleva la primera. Por ejemplo: «*¿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).

### LECCION XV.

72. Elegancias por repetición: repetición, conversión, complexión, reduplicación, conduplicación y concatenación—73. Elegancias por reunión: aliteración, asonancia, equívoco, paronomasia, derivación, similitudencia, sinonimia y paradiástole.

72.—Las elegancias por *repetición* consisten en repetir palabras, sílabas ó letras idénticas. Esta especie de elegancias no comprende en el fondo más que una figura, que es la *repetición* propiamente dicha; pero ésta toma varios nombres, según los distintos lugares que en la cláusula ocupa la palabra repetida y según las varias circunstancias que acompañan la repetición. Ejemplo de ésta: «He sido el único, decía Demóstenes, á quien en las delicadas y críticas circunstancias, *ni* las persuaciones, *ni* las promesas, *ni* la esperanza *ni* el temor, *ni* el favor, *ni* cosa alguna de éste mundo,

han podido mover á que desistiera de lo que creía favorable á lo derechos ó intereses de la patria».—La *conversión* se comete cuando una misma palabra se repite al fin de varios miembros ó cláusulas; la *complexión*, cuando se hace repetición en el principio y fin de los miembros; la *reduplicación*, cuando se repite consecutivamente una palabra formando ella sola inciso; la *conduplicación*, cuando al fin de un inciso ó verso y al principio del siguiente se repite una misma palabra; y la *concatenación* cuando en el segundo miembro se toma una palabra del primero, en el tercero una del segundo y así sucesivamente.

73.—Las elegancias por *reunión* son todas aquellas que consisten en reunir dentro de una cláusula palabras análogas, 1.º por el sonido, 2.º por los accidentes gramaticales, y 3.º por la significación.—En el primer caso, cuando en una cláusula hay varias palabras en que se repite una misma letra, se comete la figura llamada *aliteración*; cuando se terminan dos ó más incisos ó miembros de una cláusula con voces cuya última ó últimas sílabas son idénticas, tiene lugar la *asonancia*; cuando en la cláusula existen dos palabras homónimas, ó una equívoca repetida en dos distintas acepciones, hay lo que se llama *equívoco*; y cuando en la cláusula se encuentran dos palabras que, sin ser equívocas, suenan casi lo mismo, y sólo se diferencian en alguna letra ó sílaba, se comete la *paronomasia*.—En el segundo caso, cuando en una cláusula véanse varias palabras derivadas de una misma radical, hay lo que se llama *derivación*; y cuando se terminan dos ó más incisos con nombres puestos en un mismo caso, ó con tiempos homólogos de verbos en la misma persona, pero sin formar asonancia ni consonancia, tiene lugar la *similitudencia*.—En el tercer caso, cuando se encuentran dos ó más palabras sinónimas, pero sin indicar que se diferencian algo en su significado, se comete una especie de *sinonimia*; y cuando al reunir términos

sinónimos se indica que no lo son del todo, haciendo sentir su diferencia, hay lo que se llama *paradiástole*.

### LECCION XVI.

74. Etimología y definición de los tropos.—75. Origen de los mismos.—76. Su división y fundamento.—77. Sus ventajas.

74.—*Tropo*, (del griego ΤΡΟΠΟΣ, que significa giro, vuelta) es la traslación del sentido de las palabras ó de la frase; ó lo que es lo mismo, el uso de las palabras en una significación secundaria ó en sentido figurado. Las palabras, por consiguiente, pueden tener dos sentidos, á saber: *recto*, como cuando digo: *Me encanta esa fuente*, en cuyo caso la palabra *fuente* la uso en tal sentido; y *figurado*, como al decir: *La agricultura es una fuente de riqueza*, pues entonces la misma palabra *fuentes* está empleada en sentido tropológico ó figurado.

75.—Los tropos tienen su *origen* en la *necesidad* variada y diversificada, según los diferentes efectos que el hombre ha tenido y tiene que producir por medio de la palabra.—El origen de los tropos se explica: 1.º por la *necesidad gramatical* de extender la significación primitiva desde un sólo individuo á toda la especie entera; 2.º por la *necesidad ideológica* de trasladar los nombres de los objetos materiales á los inmateriales; y 3.º por la *necesidad moral* de que los signos de las ideas coasociadas se sustituyan unos á otros.

76.—Los tropos son de *dicción* y de *sentencia*. Cuando se traslada el sentido de las *palabras*, el tropo se llama de *dicción*; cuando se traslada el sentido de la *frase*, el tropo se llama de *sentencia*.—El *fundamento* de todos los tropos está en la *asociación de ideas*: en los de dicción, la idea que se intenta expresar se refleja en la idea que significa ó que expresaría la palabra si se tomase en sentido propio; en los de sentencia, el pensamiento que se intenta expresar se refleja en el pensamiento literalmente expresado.

77.—Las *ventajas* principales de los tropos son estas: 1.º contribuyen á hacer más claras las expresiones en que se emplean oportunamente; 2.º contribuyen también á la energía del estilo y á la concisión de las expresiones; 3.º enriquecen el lenguaje y le hacen más copioso; 4.º dán dignidad, belleza y gracia al estilo; 5.º sirven para disfrazar ideas tristes, desagradables ó contrarias á la decencia; y 6.º son el principal recurso para dar novedad á las ideas más comunes.

### LECCION XVII.

78. Sinécdoque—79. Sus clases y reglas.

78.—La *sinécdoque* (palabra que significa *comprensión*) es un tropo que consiste en designar un objeto físico ó metafísico con el nombre de una de sus partes, ó al contrario, en designar una parte de dicho objeto con el nombre del todo.—Podemos distinguir ocho clases de sinécdoque: 1.º *de la parte por el todo*, como *mil almas*, *mil cabezas*, por mil personas, mil reses; 2.º *del todo por la parte*, como cuando decimos *blanquear el hospital*, *pintar la casa*, en cuyas expresiones las palabras *hospital* y *casa*, que significan el *todo* del edificio, designan ahora las *paredes solas*; 3.º *de la materia por la obra*, como el *acero* por la *espada*; 4.º *del número*, como el *español* por los *españoles*; «la patria de los *Cicerones* y *Virgilio*,» por «la patria de *Ciceron* y *Virgilio*;» 5.º *del género por la especie*, como *mortal* por *hombre*; 6.º *de la especie por el género*, como «*Fulano* no tiene *una peseta*,» en lugar de «no tiene dinero.» 7.º *del abstracto por el concreto*, como la *Magistratura*, la *Milicia*, por los *magistrados*, los *militares*; y 8.º *del individuo*, (antonomasia) ó sea la especie por el individuo ó el individuo por la especie, como el *Evangelista* por San Juan, el *Profeta* por David, ó «es un *Homero*,» «es un *Neron*,» por «es un *poeta sublime*,» «es un *hombre cruel*.»

79.—Como *reglas* más importantes, deben tenerse presentes las dos siguientes: 1.<sup>a</sup> que las traslaciones empleadas en la sírécdoque estén autorizadas por el uso; y 2.<sup>a</sup> que en las introducidas por vez primera deben guardarse las conveniencias de relacion, oportunidad, decoro, etc. que todo tropo requiere. Así, no se puede decir, como los romanos, «llegaron cien *quillas* al puerto», pero sí «cien *velas*».

### LECCION XVIII.

80. Metonimia.—81. Sus clases y reglas.

80.—*Metonimia*, que significa *trasnominacion*, es un tropo que consiste en designar una cosa que es ántes con el nombre de otra que es despues, y al contrario.

81.—Señálanse ocho clases de metonimia, á saber: 1.<sup>a</sup> *de la causa por el efecto*, como «Tiene un *pinxel* delicado»; 2.<sup>a</sup> *del efecto por la causa*, como «Las *canas* deben ser respetadas»; 3.<sup>a</sup> *del instrumento por la causa activa*, como «Fulano es el mejor *clarinete* de la banda»; 4.<sup>a</sup> *del continente por el contenido*, como «Bebió una *copa* de anis»; 5.<sup>a</sup> *del lugar por la cosa que de él procede*, como «Más vale el *Jerez* que el *Burdeos*»; 6.<sup>a</sup> *del signo por la cosa significada*, como «el *laurel* por la *gloria*, la *toga* por la *abogacia*»; 7.<sup>a</sup> *de lo fisico por lo moral*, como «Es un hombre sin *entrañas*», «Fulano perdió la *cabeza*»; y 8.<sup>a</sup> *del dueño de una cosa ó lugar, por la cosa ó el lugar mismo*, como «Iré á *San Juan*, al *Tribunal*, á la *Alcaldía*» etc.—Consistiendo, como se deja dicho, la metonimia en poner ántes una cosa que debe venir despues, y vice-versa, es necesario, á fin de que haya verdad en ésta sustitucion, que las circunstancias sean tales que justifiquen esa libertad. Así sucederá cuando, á la presencia de un objeto ó de un hecho, nos impresiona algun detalle anterior ó posterior, con preferencia al objeto ó al hecho mismo, y lo expresamos con dicho detalle.

### LECCION XIX.

82. Metáfora.—83. Sus clases y reglas.

82.—*Metáfora*, que significa literalmente *traslacion*, es un tropo que consiste en expresar una idea con el signo de otra con la que tiene alguna analogía ó semejanza. La metáfora, por lo mismo, es una comparacion abreviada, un simil expresado bajo una forma compendiosa.—No es lo mismo *metáfora* que *comparacion*. Se pueden dar á conocer dos objetos semejantes de dos maneras: 1.<sup>a</sup> diciendo expresamente que una cosa es semejante á otra, bajo tal ó cual aspecto, formando una *comparacion*; 2.<sup>a</sup> poniendo el nombre de ésta por el de aquella, ó lo que es lo mismo, cometiendo una *metáfora*. Por ejemplo: «Los que gobiernan *son como los astros*»; ésto es una *comparacion*. «La atencion es el *buril* de la memoria»; ésto es una *metáfora*.—Aunque en la metáfora parece que no puede haber varios modos de verificar la traslacion, empero, se distinguen dos variedades: 1.<sup>a</sup> si en una frase no hay más que un sólo término metafórico, la metáfora se llama *simple*, como «Un sábio filósofo es el *faro* de la humanidad»; y 2.<sup>a</sup> si en la frase hay dos ó más términos metafóricos, con otros de significacion literal, la metáfora se llama *continuada*, como «Un sábio filósofo es el *faro* que sirve de *guía* á la humanidad».

83.—Muchos preceptistas dividen la metáfora en *cuatro clases*: 1.<sup>a</sup> *De lo animado por lo animado* como «Fulano es un *tigre*».—«Zutana es una *zorra*» 2.<sup>a</sup> *De lo inanimado por lo inanimado*, como «Las *perlas* del rocío», «La *primavera* de lo vida»; 3.<sup>a</sup> *De lo inanimado por lo animado*, como «Un buen Ministro es la *columna* del Estado».—«Atila fué el *azote* de Dios;» y 4.<sup>a</sup> *De lo animado por lo inanimado*, como «El crimen fué su *verdugo*». «El *gusano roedor* de la conciencia».—La metáfora es un recurso inagotable de bellezas y sirve para realzar

las descripciones, dándoles luz y figura, y para hacer visibles las ideas por comparacion con los objetos tangibles ó corpóreos. Para esto es preciso que reunan ciertas condiciones. Deben las metáforas ser claras, exactas y nobles; evitando, por consiguiente, las oscuras, impropias y bajas. Así, por ejemplo, serán defectuosas las siguientes: «Las montañas son las *verrugas* de la naturaleza».—«Fulano *desembuchó* cuanto tenia».—«El rey es el *piloto* que dirige el *edificio* del Estado».—Debe procurarse que no recaigan dos metáforas diferentes sobre un mismo objeto, ni amontonar tantas sobre un mismo asunto, que, léjos de dar luz y claridad á la oracion, no hagan sino confundirla y embarullarla.

### LECCION XX.

84. Tropos de sentencia por semejanza.—85. Alegoría.—86. Personificación.

84.—*Tropos de sentencia* son ciertas locuciones ó frases figuradas que encierran dos sentidos, uno literal y otro intelectual. Y atendiendo á que la relacion entre ambos sentidos se funda unas veces en la *semejanza*, otras en la *oposicion*, y otras, finalmente, reconoce diversas causas, que no pueden referirse á un principio general, dividiremos los tropos de sentencia en tres secciones: 1.<sup>a</sup> por *semejanza*; 2.<sup>o</sup> por *oposicion*; y 3.<sup>a</sup> por *reflexion*.—La primera seccion comprende la *alegoría* y la *personificación*.

85.—La *alegoría* es una proposicion ó cláusula que, en virtud de una comparacion tácita, presenta completo el sentido literal y el intelectual.—Cuando el sentido literal no es completo, por estar tomadas algunas palabras de la oracion en sentido propio y otros en sentido figurado, la alegoría se llama *mixta* ó *alegorismo*. Hay *alegoría* en los siguientes versos de Fr. Luis de Leon en su oda *A la Ascension*:

«¿Y dejas, *Pastor Santo*,  
Tu *grey* en este *valle* hondo, oscuro,  
Con soledad y llanto,  
Y tú, rompiendo el puro  
Aire, te vas al inmortal seguro?»

Hay *alegorismo* en estos versos de una poesía persa:

«Las *raíces* son el pueblo,  
El *tronco* el rey: considera  
Que de *las raíces* saca  
El *árbol* toda su fuerza.»

86.—La *personificación* ó *prosopopeya* consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados y corpóreos (particularmente del hombre) á los inanimados, á los incorpóreos y á los abstractos. Ejemplo: «Dán voces contra mi las criaturas.... La tierra dice: ¿porqué le sustento? El agua dice: ¿porqué no le ahogo? El fuego dice: ¿porqué no le abraso?» (Granada).

### LECCION XXI.

87. Tropos de sentencia por oposicion.—88. Pretericion.—89. Asteismo.—90. Permision.—91. Ironía.

87.—Los tropos de sentencia por oposicion son cuatro, aunque algunos autores señalan sólo tres. Llámense pretericion, asteismo, permision é ironía.

88.—La *pretericion* consiste en fingir que pasamos por alto lo mismo que estamos diciendo claramente, y á veces con más energía. Ejemplo: «No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algun banquete». (Cervantes).

89.—*Asteismo*, palabra griega que significa *urbanidad*, es una alabanza fina y delicada, que se hace bajo el aparente carácter de reprension ó vituperio. Ejemplo: Voiture escribió al famoso Condé que «la gente estaba incomodada de ver que un jóven y novel capi-

tan hubiese tenido tan poco respeto á unos generales antiguos y llenos de canas, tomándoles tantos cañones y haciéndoles huir vergonzosamente».

90.—La *permision* consiste en dar licencia á otro para que nos haga males mayores que los que ya se nos han causado, y de los cuales nos estamos quejando, invitándole á ello con cierto amargo despecho. Ejemplo:

«Si no estás satisfecha, por tu mano  
arranca mis lozanas arboledas,  
cual enemigo incendia mis establos,  
la miés destruye, los sembrados quema,  
y el hacha de dos filos poderosa  
contra la tierna vid esgrime airada,  
si te es tan enojoso el honor mio».

(Virgilio, Geórgicas, lib. IV).

91.—La *ironia* consiste en decir en tono de burla, y á veces impelidos por la ira ó la desesperacion, todo lo contrario de lo que nuestras palabras expresan. Ejemplo: en *El Alcalde de Zalamea*, de Calderon, al decirle el capitán á Crespo, por haberle preso y obligado á dejar la espada, que le tratasen con respeto, contesta Crespo:

«Eso

Está muy puesto en razon,  
Con respeto le llevad  
A las casas, en efeto,  
Del Concejo: y con respeto  
Un par de grillos le echad  
Y una cadena, y tened,  
Con respeto, gran cuidado  
Que no hable á ningun soldado;  
Y á esos dos tambien poned  
En la cárcel; que es razon,  
Y aparte, porque despues,  
Con respeto, á todos tres  
Les tomen la confesion.  
Y aqui, para entre los dos,  
Si hallo harto paño, en efeto,  
Con muchísimo respeto  
Os he de ahorcar, juro á Dios».

## LECCION XXII.

92. Tropos de sentencia por reflexion.—93. Hipérbole.—94. Atenuacion.—95. Alusion.—96. Metalépsis.—97. Reticencia.—98. Paradoja.

92.—Los tropos de sentencia por reflexion son: la hipérbole, la atenuacion, la alusion, la metalépsis, la reticencia y la paradoja.

93.—La *hipérbole* consiste en exagerar las cosas, aumentándolas ó disminuyéndolas de un modo extraordinario. Es la hipérbole un efecto natural de la viveza de la imaginacion, del entusiasmo y de las pasiones.—Nuestro lenguaje familiar está lleno de hipérbolones tan expresivas como éstas: «Huye de su *sombra*».—«Más ligero que el *viento*».—«*Comerse los codos* de hambre».—«Más frio que el *mármol*».—«Se lo he dicho *mil veces*».—La hipérbole es figura grandiosa, especialmente en poesia; pero debe emplearse con sumo cuidado, porque, sino es muy natural, degenera en visible hinchazón.

94.—La *atenuacion* (llamada por algunos *litote*) es una figura por medio de la cual se rebajan artificiosamente las cualidades de un objeto, nó para que se le tenga por tan pequeño como le presentamos, sino para que se le aprecie en su justo valor. Asi, cuando, para reprender á alguna persona, decimos que *no podemos elogiar su conducta*, y cuando decimos, para dar á entender que una cosa nos gusta, que *no nos desagrada*, cometemos la figura llamada *atenuacion*.

95.—La *alusion* consiste en llamar la atencion hácia alguna cosa que no se nombra, empleando cierta expresion que indirectamente escita aquella que se quiere recordar. Así, Cervantes, aludiendo á la estrella de los Reyes Magos, dice: «Vió Don Quijote no lejos del camino una venta, que fué como si viera una *estrella* que á los *portales*, si no á los alcázares de su redencion lo encaminaba».

96.—La *metalépsis* consiste en tomar el antecedente por el consiguiente, ó vice-versa, ó en dar á comprender una cosa por otra que la precede, la acompaña ó la sigue. 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».

97.—La *reticencia* consiste en omitir algun pensamiento, que fácilmente suple el lector ó el oyente, atendidas las circunstancias del discurso. Ejemplo: «¿Te atreves á hacer cargos á ese infeliz, cuando ayer, tú mismo....¿no lo recuerdas?...Pero más vale dejarlo; el tiempo lo aclarará todo».

98.—La *paradoja* se comete cuando, con cierto enlace artificioso, presentamos reunidas ideas al parecer inconciliables ó contradictorias. Hay paradoja en aquella frase de Schlegel, en que, ponderando la penetracion de un historiador, dice que fué *profeta de lo pasado*; y la hay tambien en aquel verso de Arguijo:

«Mira al avaro, en sus *riquezas pobres*».

### LECCION XXIII.

99. Figuras de pensamiento.—100. Su division.—101. Figuras pintorescas.—  
102. Descripcion.—103. Sus diferentes nombres.—104. Enumeracion.  
105. Perífrasis.

99.—Las *figuras de pensamiento*, más independientes de la forma exterior del lenguaje que las de palabra, expresan principalmente giros especiales de las ideas ó del sentimiento.

100.—Se dividen en *tres clases*: 1.<sup>a</sup> figuras pintorescas; 2.<sup>a</sup> figuras lógicas; y 3.<sup>a</sup> figuras patéticas.

101.—Figuras *pintorescas* son aquellas en las cuales predomina la imaginacion y las empleamos para presentar con cierta viveza los objetos, cual si los estuviéramos viendo. Las principales son las siguientes:

descripcion, enumeracion, perífrasis, expolicion, comparacion y antítesis.

102.—La *descripcion* consiste en pintar los objetos con colores tan vivos y tan animados, individualizando sus propiedades y circunstancias, que parezca que los estamos viendo.

103.—La descripcion toma *diferentes nombres*, atendiendo al objeto descrito: *topografia*, cuando se describe un paisaje; *cronografia*, cuando se describe una época; *prosopografia*, cuando se describe una persona, etc. Ejemplos de descripciones. De *topografia*: «Habien-  
do andado una buena pieza por entre aquellos casta-  
ños y árboles sombríos, dieron en un pradecillo que  
al pié de unas altas peñas se hacía, de las cuales se  
precipitaba un grandísimo golpe de agua: al pié de  
las peñas estaban unas casas mal hechas, que más  
parecian ruinas de edificios que casas, de entre las  
cuales advirtieron que salía el ruido y estruendo de  
aquél golpear que aun no cesaba» (*Cervantes*).—De  
*prosopografia*: «Era D. Quijote un hombre alto de cuer-  
po, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros,  
entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes  
negros, grandes y caídos» (*Cervantes*).—Como modelo  
de *cronografia* puede citarse la descripcion que el mismo Cervantes hace en su *Quijote de la edad de oro*.

104.—La *enumeracion* consiste en presentar de un modo rápido una série de ideas y objetos que todos se refieran á un mismo punto. La enumeracion de partes se llama *simple*; y la enumeracion acompañada de afirmaciones ó negaciones sobre cada una de las cosas enumeradas, se llama *distribucion*.—Ejemplo de enumeracion *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 y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento». (*Cervantes*).—



Ejemplo de enumeracion *con distribucion*: «Al que en »esta vida no quiere más que una estrecha posada, ni »el bien le zozobra, ni el mal le amedrenta, ni la ale- »gria le engrie, ni el temor le encoge, ni las promesas »le mueven, ni las amenazas le desquician; entre las »mudanzas está quedo y entre los espantos seguro.» (Fr. Luis de Leon).

105.—La *perifrasis*, que tambien se llama *circunlocucion*, consiste en expresar por medio de un rodeo y de un modo más enérgico, más elegante ó más delicado, lo que podria haberse expresado con menos palabras ó con una sola. Ejemplo: Fr. Luis de Leon, para indicar las estrellas Mercurio y Vénus, dice:

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

#### LECCION XXIV.

106. Expolicion.—107. Comparacion.—108. Clases de comparaciones.—109. Reglas para el uso de las comparaciones.—110. Antitesis.

106.—La *expolicion* consiste en presentar un mismo pensamiento bajo distintos aspectos, para imprimirle con más fuerza en el ánimo. En la *Iliada* de Homero hay el siguiente ejemplo de expolicion:

«¡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.....»

107.—La *comparacion*, llamada tambien *semejanza* ó *simil*, consiste en realzar un objeto, expresando formalmente sus relaciones de conveniencia ó discrepancia con otro objeto.

108.—Las comparaciones son de *dos clases*: 1.ª las

que sirven para probar algun hecho por su semejanza, ó más bien, por su analogia con otro; 2.ª las que se traen para hacer sensible una idea abstracta, ó para ilustrar y hermosear algun objeto.—Ejemplo de la primera clase: hablando del gobierno de las colonias, dice un historiador: «Nada parece más conforme á las »miras de una política juiciosa, que conceder á estos »isleños el derecho de gobernarse por si mismos, pero »de un modo subordinado al impulso de la metrópoli; »á la manera, con corta diferencia, que una chalupa »obedece á todas las direcciones del navío con el cual »vá á remolque».—Ejemplo de la segunda clase: «La »vida del hombre pasa rápidamente como una sombra; »es un mensajero que camina en posta, un buque de »vapor que surca una corriente, un ave que hiende »los aires, una flecha disparada y que toca al blanco »en cuanto la soltó el arco».

109.—Las *reglas para el uso de las comparaciones* son: 1.ª que no se introduzcan en pasages patéticos; 2.ª que no se tomen de objetos desconocidos ó que tengan una semejanza demasiado próxima ni demasiado remota con aquel al cual los comparamos; 3.ª que no sean demasiado comunes ó trilladas; 4.ª que, aún siendo los similes claros, oportunos y bien escogidos, no se prodiguen con demasia, ni aún en verso; y sobre todo, jamás se acumulen muchos para ilustrar un mismo objeto.

110.—La *antitesis*, que es lo mismo que *contraposicion*, es una figura que consiste en contraponer unas ideas á otras, ya estén expresadas por una sola palabra, ya por una frase entera. Ejemplo: «Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando tú cantas; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás desalentado y pere-zoso de puro hartos». (Cervantes).

LECCION XXV.

111. Figuras de pensamiento lógicas.—112. Epifonema.—113. Sentencia.—

111.—*Las formas lógicas* son aquellas en que predomina el raciocinio y que empleamos para presentar los pensamientos cuando, discurrendo tranquilamente, tratamos más bien de instruir y convencer, que de conmover y entusiasmar á los oyentes ó lectores.—Las principales figuras lógicas son las que los antiguos retóricos designaron con los nombres de epifonema, sentencia, concesion, dubitacion, trancision, anticipacion, gradacion y sujecion.

112.—*Epifonema* es la reflexion ó exclamacion con que se concluye el pasaje ó período, despues de descrita ó probada una cosa. Ejemplo:

«Pues bien, la fuerza mande, ella decida:  
Nadie incline á esta gente fementida  
Por temor pusilánime la frente;  
*Que nunca el alevoso fué valiente».*  
(*Quintana*).

113.—Llámase *sentencia* toda reflexion profunda, expresada de un modo sucinto y enérgico, cuya verdad está cimentada en el raciocinio ó en la esperiencia. Si la sentencia tiene forma de consejo ó se dirige á la práctica, se llama *máxima*. Ejemplo: «Cuando hables en alabanza propia, no añadas cosa alguna á tu reputacion».—Si la sentencia es puramente especulativa, se llama *principio*. Ejemplo: «La costumbre tiene fuerza de ley».—Si está tomada de otro autor, se llama *apoteagma*. Ejemplo: «Porque, como dice Horacio, es perjudicial aquel placer que se compra al precio del dolor».—Si es muy popular y anda en boca del vulgo, se llama *adagio* ó *refran*. Ejemplo: «Dime con quién andas y te diré quién eres».

LECCION XXVI.

114. Concesion.—115. Dubitacion.—116. Transicion.—117. Anticipacion.—118. Gradacion.—119. Sujecion.—120. Correccion.

114.—La *concesion* consiste en prestar sencilla ó artificiosamente nuestro asentimiento á alguna cosa que á primera vista parece que nos perjudica; pero dando á entender al mismo tiempo que, aún concediéndola, nos quedan otros medios de defensa más seguros y eficaces. Ejemplo: un ingenioso orador, hablando de los bienes y males del oro, dice: «El oro, decís vosotros, alienta los ingenios: lo concedo; más ¿cuántos corazones corrompe ántes? Convengo en que fomenta las artes; y si éstas escitan el lujo, ¿no es éste un contagio que inficiona á todo un reino?».

115.—Cométese la *dubitacion* cuando nos manifestamos perplejos acerca de lo que debemos hacer ó decir. Ejemplo: «¿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*).

116.—La *transicion* consiste en anunciar que se vá á pasar á otro punto. Ejemplo: «He probado la mala fé con que procede mi contrario; veamos ahora el ningún derecho que le asiste para sostener su pretension».

117.—La *anticipacion* consiste en prevenir de antemano las objeciones que pudieran hacérsenos, refutándolas victoriosamente. Ejemplo:

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

(*Lope de Vega*.)

118.—La *gradacion* consiste en presentar una série de ideas en una progresion de más á ménos ó de ménos á más. Ejemplo: «Es preferible el dolor, el martirio, la muerte misma, á vivir un solo dia, una sola hora, un solo instante sin libertad».

119.—La *sujecion* refiere y subordina á una proposicion interrogativa otra proposicion positiva, que es una respuesta, explicacion ó consecuencia de la primera. Ejemplo: «¿No llamaríamos enemigo de la República á aquel que violase sus leyes?—Pues tú las quebrantastes.—¿Al que menos preciase la autoridad del Senado?—Pues tú la oprimistes.—¿Al que fomentase las sediciones?—Pues tú las escitastes. (Ciceron).

120.—La *correccion* se comete cuando sustituimos una expresion á otra, por parecernos la primera demasiado enérgica, débil ó inexacta. Ejemplo: Un orador moderno dice en alabanza de Descartes: «¿Qué honores le tributaron en vida? ¿Qué estatuas le levantó la patria? Pero.... ¡qué honores ni qué estatuas! ¿Olvidamos que se trata de un hombre grande? Hablemos más bien de persecuciones, de calumnias y de envidias».

### LECCION XXVII.

121. Figuras de pensamiento patéticas.—122. Apóstrofe.—123. Conminacion.—124. Deprecacion.—125. Imprecacion.—126. Exeracion.

121.—Las *figuras patéticas* son objeto de las sensibilidad escitada y sirven para transmitir las emociones del alma.—Las principales figuras patéticas se conocen con los nombres de apóstrofe, conminacion, deprecacion, imprecacion, exeracion, exclamacion, interrogacion, imposible, optacion, histerologia é interrupcion.

122.—El *apóstrofe* consiste en dirigir la palabra á un objeto, ya sea animado ó inanimado.—Hermoso ejemplo de apóstrofe, y tambien de deprecacion (124), es el siguiente soneto:

A Dios

Escucha ¡oh Dios! la voz entristecida  
De este pueblo cristiano, que te implora,  
Y que postrado ante tú imágen llora,  
Pidiéndole la lluvia apetedida.

Calma tu justa cólera, encendida  
Por culpas de esta raza pecadora,  
Y haz que descienda el agua bienhechora,  
Dando á los campos movimiento y vida.

Tú, que muestras doquier tu omnipotencia;  
Tú, que enfrenas los vientos y los mares;  
Tú, fuente inagotable de clemencia;  
¡Míranos á los pies de los altares,  
Contéplanos haciendo penitencia,  
Y muévante á piedad nuestros pesares!

123.—La *conminacion* se comete amenazando con castigos ó males terribles, con el fin de inspirar horror y espanto. Ejemplo:

«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.

(Eneida, lib. IV.)

124.—La *deprecacion* consiste en sustituir al simple razonamiento las súplicas y los ruegos. Ejemplo:

«¿Huyes? por estas lágrimas te ruego,  
Por esta mano tuya que me diste  
(Solo 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,  
Moverte pueda á compasion mi acento,  
Pueda mudar tu decretado intento».

(Eneida, lib.º IV.)

125.—La *imprecacion* se comete cuando, arrebatados de la ira ó de la venganza, expresamos el deseo de que sobrevenga algun mal grave á otras personas. Ejemplo: «¡La muger que tuvieres, otro la deshonne;

y la casa que edificares, no mores en ella; y la viña que plantares, no la vendimies!». (*Deuteronomio.*)

126.—La *execracion* es un vivo deseo de que nos sobrevenga algun mal á nosotros mismos. Ejemplo: ¡Sepúlteme la tierra en sus entrañas, si falto al juramento que acabo de prestar!».

### LECCION XXVIII.

127. Exclamacion.—128. Interrogacion.—129. Imposible.—130. Optacion.—131. Histerologia.—132. Interrupcion.

127.—La *exclamacion* es, por decirlo así, el grito de las pasiones, la expresion viva y enérgica de los afectos del corazon y de las conmociones del ánimo, como el temor, la alegría, la ira, la esperanza, el dolor, etc. Ejemplo: «¡Oh miserables oidos, que ninguna otra cosa oireis sino gemidos! ¡Oh desventurados ojos, que ninguna otra cosa vereis sino miserias! ¡Oh malhadados cuerpos, que ningun otro refrigerio tendreis sino no llamas!». (*P. Granada.*)

128.—La *interrogacion* consiste en hablar preguntando, nó para manifestar nuestras dudas ó nuestra ignorancia, sino para expresar con más vehemencia lo que afirmamos. Ejemplo:

«¿Qué se hizo el rey D. Juan?  
Los infantes de Aragon  
¿Qué se hicieron?  
¿Qué fué de tanto galan?  
¿Que fué de tanta invencion  
Como trujeron?».

(*Jorge Manrique.*)

129.—*Imposible* es una especie de juramento, y consiste en asegurar que primero que se verifique ó deje de verificarse un suceso, se trastornarán las leyes de la naturaleza en el orden físico ó moral. Ejemplo:

«Primero pacerán ligeros gamos  
en la etérea region, y á las orillas  
sus peces dejará la mar en seco:

primero, abandonando sus confines, del Sona beberá prófugo el Partho, y el Germano del Tigris, que del pecho mio se borra su celeste imágen».

(*Virgilio, Egloga I.*)

130.—*Optacion* es la manifestacion del vivo deseo de alguna cosa. Ejemplo de ella hay en estas palabras que Ciceron pone en boca de Milon: «¡Prosperen mis conciudadanos! ¡véanse libres de toda desgracia! ¡sean dichosos! ¡permanezca siempre salva esta mi muy amada patria, como quiera que se porte conmigo!»

131.—*Histerologia* (locucion prepóstera) es una figura por la que se invierte el orden lógico de las ideas diciendo ántes lo que debería decirse despues. Ejemplo: «¡Caiga ese ídolo de maldicion; destruyámoslo por su base!»

132.—La *interrupcion* consiste en el tránsito rápido de unas ideas á otras, dejando incompleto el sentido gramatical de las frases empezadas y no concluidas. Ejemplo: en el monólogo de Don Diego, en *El sí de las niñas*, cuando dice:

«D. Diego.— Y ¿á quién debo culpar? ¿Es ella la delinciente, ó su madre, ó sus tias, ó yo?...¿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 prometia!...¡Cielos!...¿Yo?...¡En qué edad tengo celos! etc.» (*Moratin.*)

### LECCION XXIX.

133. El pensamiento retóricamente considerado.—134. Reglas para elegir y expresar los pensamientos.

133.—*El pensamiento, retóricamente considerado*, no es solo todo aquello que queremos comunicar cuando hablamos ó escribimos, sino «la forma interior que reviste en nuestra inteligencia aquello mismo que que-

remos comunicar á los demás». Así, con en ésta adición, se comprende ya que el pensamiento del escritor debe sujetarse en toda obra literaria á algo superior, que es la belleza.

134.—Los antiguos sofistas y los retóricos escolásticos dieron muchísimas *reglas para hallar los pensamientos* que deben entrar en una composición literaria, pero todas inútiles. Ni podía ser de otra manera: el talento, cierta instrucción general, y la particular que exija el género en que se escriba, suministrarán siempre á los autores pensamientos oportunos para llenar sus composiciones; pero, sin aquellos tres requisitos, todas las reglas de los retóricos no les darán materiales para componer una página. Así, las únicas reglas útiles que pueden darse acerca de los pensamientos, son relativas á la elección que todo autor debe hacer entre los varios que se le ocurran al tiempo de componer; y éstas son precisamente las que no han dado los retóricos ni antiguos ni modernos, aún contando los mejores. Sin embargo, no es difícil fijarlas, observando que la naturaleza misma de las relaciones que establece entre los hombres el dón precioso de la palabra, exige que los pensamientos que se comuniquen unos á otros sean *verdaderos, claros, sólidos, nuevos y naturales*. Y es de notar que las reglas que se deducen de este principio, sobre importantísimas, son, como se verá, claras, precisas, terminantes y de fácil aplicación.

### LECCION XXX.

135. Cualidades esenciales de los pensamientos.—136. Verdad.—137. Claridad.—138. Solidez.—139. Novedad.—140. Naturalidad.

135.—Quedan indicadas en el párrafo anterior las cualidades esenciales que deben reunir los pensamientos que se empleen en toda composición literaria, á saber: verdad, claridad, solidez, novedad y naturalidad.

136.—La *verdad* es la cualidad más importante del

pensamiento y la base fundamental de la buena elocución. Se llaman pensamientos *verdaderos* los que están conformes con la naturaleza de las cosas: los que no lo están, se llaman falsos.

La verdad exigida en los pensamientos no ha de ser siempre *absoluta*; en muchos casos basta la verdad *relativa* ó la *verosimilitud*.—Regla: en toda composición sería los pensamientos deben ser verdaderos, desechándose inexorablemente los falsos, por brillantes que parezcan.—No es necesario presentar ejemplos de pensamientos verdaderos: en los buenos escritores lo son casi todos.—Es falso el pensamiento contenido en esta expresión: «Sus generosas acciones eran hijas de la sangre que corría por sus venas.»

137.—La *claridad* de los pensamientos consiste en que aquellos para quienes se escribe los entiendan fácilmente y á primera vista. Cuando no sucede así, sino que es menester meditar algo para descubrir la relación y enlace de las ideas, los pensamientos se llaman *profundos*. Ejemplo: «Los hombres prometen según sus esperanzas y cumplen según sus temores.» (*La Rochefoucauld*).—Contrarios á la claridad son los pensamientos oscuros, confusos, embrollados y enigmáticos.—Regla: en las composiciones destinadas á la común lectura, los pensamientos han de ser *claros*; en las que se dirigen á personas instruidas, no se desecharán los *profundos*; y en todas se omitirán los *oscuros, los confusos, los embrollados y los enigmáticos*.

138.—Hay *solidez* en el pensamiento cuando prueba lo que intenta el escritor: sino lo prueba, el pensamiento se llama *fútil*.—Regla: todos los pensamientos de una composición sería deben ser *sólidos*; y por tanto, es preciso desechar los que sean verdaderamente *fútiles*. Ejemplo: no hay solidez en este pensamiento de Savedra Fajardo: «Está la lengua en parte muy húmeda, y fácilmente se desliza, sino la detiene la prudencia.»

139.—La *novedad* del pensamiento consiste en que la combinacion de ideas que ofrezca sea enteramente nueva. Cuando no es así, el pensamiento se llama *comun, vulgar ó trivial*.—Regla: ya que no sea posible que los pensamientos de una composicion literaria sean *nuevos*, procúrese dar cierta novedad á los *comunes, vulgares y triviales*, añadiéndoles algunas ideas accesorias. Ejemplo: «Las pirámides de Egipto son muy antiguas;» es un pensamiento *comun*; y dióle *novedad* el autor que dijo: «En las pirámides de Egipto toca el viagero los primeros siglos del mundo».

140.—Hay *naturalidad* en el pensamiento cuando nace del asunto y tiene con él la necesaria conexión. Cuando el pensamiento es traído de léjos y con cierta violencia, se llama *violento, forzado ó estudiado*. Dentro de la naturalidad, los pensamientos pueden ser *fáciles, ingeniosos, finos, delicados, sùtiles y alambicados*.—Regla: en toda composicion los pensamientos deben ser *naturales*; los *fáciles*, siendo interesantes, deben preferirse, en general, á los *ingeniosos, finos ó delicados*, y éstos á los *sùtiles ó alambicados*. Ejemplo: en aquellos hermosos versos de Garcilaso

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

hay dos pensamientos naturalísimos y fáciles en boca de un pastor.

### LECCION XXXI.

141. Composiciones en prosa.—142. Su división en cuatro géneros.—143. Idea de cada uno de ellos.—144. Género epistolar.—145. Varias especies de cartas.—146. Reglas para escribirlas.—147. Composiciones que se refieren al género epistolar.

141.—Aunque generalmente se dividen las composiciones literarias en dos grandes grupos ó clases, segun

están escritas en *prosa* ó en *verso*, ésta clasificación no es rigurosamente exacta; pues algunas, aunque se escriben por lo comun en verso, y se colocan en la segunda de dichas clases, pudieran igualmente incluirse en la primera, por cuanto muchas veces se escriben en prosa. Tal sucede con la fábula, la comedia y el drama.

142.—Las composiciones en prosa se dividen en *epistolares, didácticas, históricas y oratorias*.

143.—En las composiciones *epistolares* se propone el autor hablar por escrito sobre cualquier asunto con una persona ausente; en las *didácticas* instruir ó enseñar en materia de ciencias ó artes; en las *históricas* referir sucesos pasados; y en las *oratorias* persuadir á los oyentes.

144.—El *género epistolar* comprende las cartas misivas privadas y familiares escritas para no publicarse, sobre negocios particulares ó públicos y dirigidas á personas ausentes.

145.—Las cartas se dividen en *varias especies*, segun los diversos fines á que pueden dirigirse y los asuntos sobre qué versan. Hay cartas de *felicitation*, de *pésame* y de *recomendacion*; cartas de *oficio*; cartas *órdenes* etc.

146.—Las *reglas* más importantes acerca de la composicion de las cartas son las siguientes: 1.<sup>a</sup> el estilo ha de ser natural y sencillo, teniendo, sin embargo, cabida á veces algunos pensamientos ingeniosos y profundos; 2.<sup>a</sup> el lenguaje y el tono han de ser acomodados al grado de confianza ó intimidad que haya entre los dos correspondientes y á la importancia ó naturaleza del asunto sobre qué verse la correspondencia; 3.<sup>a</sup> no deben emplearse términos poco usados, ni hacerse gala de elegancias del lenguaje, ni afectar demasiada erudicion.

147.—Hay varias composiciones literarias, como historias, novelas, etc. que toman á veces la forma epistolar; pero en rigor no deben considerarse comprendidas entre las composiciones de este género.—Son notables

en nuestra literatura las cartas de Pulgar, Sta. Teresa, Solís y el Padre Isla.

### LECCION XXXII.

148. Género didáctico.—149. Obras que pertenecen á este género.—150. Tratados elementales.—151. Tratados magistrales.—152. Disertaciones.

148.—Corresponden al género *didáctico* las composiciones literarias en que el autor se propone instruir á sus lectores sobre objetos de ciencias ó artes.

149.—*Las obras que pertenecen á este género* son *tratados* ó cuerpos enteros y sistemáticos de doctrina sobre una ciencia ó arte en su plena estension, ó *disertaciones* sobre algun punto determinado. Los tratados pueden ser *elementales* ó *magistrales*.

150.—*Tratados elementales* son aquellos libros ú obras dirigidos á la instruccion de los principiantes ó de los que todavía no han saludado el arte ó la ciencia de que se trata.—En las obras elementales las ideas y nociones deben estar ordenadas y encadenadas bajo un plan claro y bien distribuido; los términos han de ser propios, no empleando ninguno técnico sin definirlo bien; las cláusulas han de estar fácil y claramente construidas; y el lenguaje ha de ser puro, claro, preciso y correcto.

151.—*Los tratados magistrales* son aquellas obras dirigidas á la mayor instruccion de aquellas personas ya iniciadas en el arte ó la ciencia de que se trata.—El plan de la obra ha de ser claro ó metódico, como en los tratados elementales; no deben emplearse demasiados términos técnicos de los usados ya, ni introducirse otros nuevos sin urgente necesidad; el estilo ha de ser puro, correcto y sencillo, si bien cabe algun ornato, pero muy ligero; y finalmente, no se ha de descender á pormenores, ni insistir en ideas intermedias, que los lectores iniciados ya pueden suplir fácilmente.

152.—*Las disertaciones* son escritos sueltos, de poca

estension, sobre una cuestion ó punto determinado de ciencias ó artes, ora lleven el título de *disertacion*, ora el de *memoria*, *informe* ó *monografia*.—En cuanto al *fondo* de las disertaciones, conviene escoger bien la materia, estudiarla y meditarla mucho ántes de ponerse á escribir; y en cuanto á la *forma*, exigen las disertaciones un alto grado de claridad y precision, mas sin escluir las galas del estilo, ántes bien, admiten cierta moderada elegancia. El *lectorem delectando pariterque monendo*, de Horacio, se aplica con toda especialidad á las composiciones de esta clase.

### LECCION XXXIII.

153. Género histórico.—154. Obras que pertenecen á este género.—155. Historia verdadera.—156. Cualidades del historiador.—157. Reglas del género histórico.

153.—Comprende el *género histórico* las obras en que se cuentan ó describen hechos ó sucesos.

154.—Los sucesos que se cuentan en las obras de este género pueden ser reales y verdaderos, ó ficticios y verosímiles. En el primer caso la composicion es una *historia* propiamente dicha, y en el segundo es una *novela*. Pertenecen, pues, al género histórico estas dos clases de obras.

155.—La *historia verdadera*, ó simplemente la *historia*, es la narracion fiel de los acontecimientos pasados hecha para instruccion de los hombres actuales y venideros.—En las obras de este género hay que tener en cuenta: 1.º las cualidades del historiador; y 2.º las reglas para escribir la historia.

156.—A cuatro pueden reducirse las *cualidades* que debe reunir el historiador: *instruccion*, *fidelidad*, *discernimiento* y *moralidad*.—La primera de éstas cualidades implica el conocimiento de la geografia del pais en que pasaron los hechos; todas las circunstancias de personas, lugares y tiempos, sus causas y efectos que

produjeron; el estado político de la nacion ó naciones que en ellos intervinieron, la forma de su gobierno, su legislacion en todos los ramos, usos, costumbres, civilizacion, carácter y génio de sus habitantes —La segunda cualidad exige que el historiador sea *veraz*, esto es, que no ha de fingir ningun hecho, ha de ser *exacto*, es decir, que no ha de omitir circunstancia alguna importante para disminuir ó aumentar la gravedad de las acciones de los personajes de que se ocupe; ha de ser *imparcial é independiente*, para no temer la cólera de las instituciones, partidos y entidades á quienes puedan mortificar los juicios que emita.—La tercera cualidad consiste en saber distinguir y escoger, entre la multitud de materiales ó elementos que tenga á mano, los que sean dignos de entrar en su obra.—Y la cuarta y última cualidad exige que en la historia resplandezca una sana moral, y para ello, es preciso que el historiador, tanto en la narracion de los hechos como en la descripcion de los caracteres, se muestre siempre partidario celoso de la virtud y de la justicia.

157.—*Las reglas del género histórico* más importantes pueden concretarse á las siguientes: 1.º que el plan esté *bien ordenado*, esto es, que el historiador exponga metódicamente los hechos, buscando en el encadenamiento de los sucesos las relaciones de lugar, de tiempo, de causalidad, de semejanza, etc; 2.º que haya *unidad* en el plan, la cual cabe mejor en las historias *particulares* que en las *generales*; 3.º que el *estilo* sea sencillo en los anales y grave y un tanto elevado en las historias de carácter filosófico.—Entre los historiadores antiguos más notables deben citarse á Herodoto, Tucídides y Jenofonte, de Grecia; Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito, de Roma; y entre los españoles á Alfonso el Sabio, Muntaner, Hernando del Pulgar, Mariana, Hurtado de Mendoza, Moncada, Solis, Melo, Toreno, Alcalá Galiano y Lafuente.

### LECCION XXXIV.

158. Historia ficticia ó novela.—159. Clasificación de las novelas.—160. Reglas y formas de las novelas.

158.—Bajo el título de *historia ficticia* se comprenden las composiciones llamadas comunmente *novelas* y *cuentos*, que solo se distinguen de las *historias verdaderas* en que los hechos y sucesos que en ellas se refieren no han pasado realmente, sino que son inventados ó producidos por el autor. Sin embargo, ni la instruccion que en éste exigen es tan vasta, ni la fidelidad es tan escrupulosa, ni la eleccion de los hechos tiene otra regla que la voluntad del que los inventa, ni el estilo pide en muchas de ellas un tono tan sério como la historia verdadera.

159.—*La clasificación de las novelas* puede hacerse segun sea el fondo de su argumento: Así, se llama *histórica*, cuando está sacado de algun acontecimiento ó pasage histórico; *filosófica* ó *social*, cuando retrata la vida de la sociedad ó de una clase de ella, en uno ó varios aspectos; *psicológica*, cuando pone de relieve pasiones ó sentimientos más ó ménos exaltados; *y de costumbres*, cuando se consagra á retratar la vida privada en general. Tambien toma la novela las denominaciones de *caballescica*, *satírica*, *pastoril*, etc. segun el asunto y tono de la misma.

160.—*Las reglas* que deben tenerse presentes para escribir la novela son: 1.º que resplandezca en ella la moral más pura, procurando tambien combatir las erradas opiniones de la multitud y las supersticiones populares; 2.º que interese vivamente la atencion del lector con lances nuevos, pero no increíbles; siendo las situaciones del protagonista peligrosas, pero no desesperadas; 3.º que los caracteres estén bien dibujados y sostenidos; 4.º que haya unidad en el plan, esto es, que todos los sucesos se refieran al desenlace final, sea



éste feliz ó desgraciado; y 5.<sup>a</sup> que el estilo sea tan elegante como permita la naturaleza del asunto, atendidas todas las circunstancias.—Respecto de la *forma* que puede darse á las novelas, la mas comun es la de narracion histórica en boca del autor, si bien alguna vez se emplea la forma de correspondencia epistolar, y muy comunmente, el diálogo entre algunos personajes de la misma novela; pero es preferible la narracion histórica.—Los novelistas más distinguidos son: en España, Cervantes, Hurtado de Mendoza, Quevedo, *Fernan Caballero*, Valera, Pereda y Perez Galdós; en Francia, Lesage, Victor-Hugo, Balzac y Alfonso Karr; en Inglaterra, Walter Scott y Dickens; en Alemania, Goethe; y en Italia, Manzoni.

### LECCION XXXV.

161. Género oratorio.—162. Division de las composiciones oratorias.—163. Definicion y objeto de la oratoria forense, política y sagrada.

161.—La *oratoria* es el arte de emplear el pensamiento y la palabra para la consecucion de un fin determinado, que generalmente es la aplicacion de la verdad (general ó abstracta) á un caso particular, la realizacion de lo útil y de lo bueno. Por consiguiente, lo que más caracteriza la oratoria es la subordinacion del pensamiento y de la palabra á un fin práctico, útil, y por lo tanto, extraño al arte; como la formacion de una ley, su aplicacion, la reforma de las costumbres, etc.

162.—Pertenecen al *género oratorio* todas las composiciones pronunciadas de viva voz ante un auditorio más ó ménos numeroso.—Llámanse estas composiciones *discursos*, *oraciones*, *arengas*, *pláticas*, etc.; y se dividen ordinariamente los discursos en *forenses*, *políticos* y *sagrados*.

163.—La *oratoria forense* comprende todos los discursos pronunciados ante los Tribunales de justicia con el objeto de que se absuelva ó se condene á una ó más

personas, en un juicio civil ó criminal. La oratoria forense, es la más templada, la más severa, la que presenta un carácter literario más fijo, la que ménos ensanche concede á la libertad artística.—A la *oratoria política*,—que comprende la *parlamentaria*, la *militar*, la *popular*, la *académica*, etc.—pertenecen los discursos pronunciados en las asambleas legislativas, en las corporaciones deliberantes, en las reuniones populares, en los cuerpos dócentes, etc. sobre cuestiones políticas, científicas ó de interés más ó ménos general. La oratoria política, por razon de la variedad de asuntos que comprende, es la que más trasformaciones recibe, segun las épocas, el auditorio y las circunstancias, y por lo tanto, la que goza de mayor libertad en la forma, la que ménos puede sujetarse á reglas, la que abre más ancho campo á la individualidad del orador: ménos ideal y sublime que la sagrada, y no tan severa y compasada como la forense, es la más apasionada, la más enérgica, la más vehemente.—A la *oratoria sagrada* pertenecen todos los discursos pronunciados sobre asuntos de religion, para inculcar en los oyentes las verdades de la fé y guiarles por el sendero de la virtud. Comprende las *pláticas* doctrinales, los *sermones morales*, los *dogmáticos* sobre algun misterio de la religion católica, los *panegíricos* de los Santos etc. La oratoria sagrada es la más poética y sublime; se dirige principalmente al sentimiento, impresionando vivamente la fantasia; aunque la razon, apoyada en la fé, debe constituir su fondo, no disputa, porque habla en nombre de Dios y se dirige á un auditorio creyente; enuncia sencillamente las verdades de la religion, dejando para las obras de controversia y para la teología las cuestiones árdas, impropias del púlpito.—Como *oradores forenses* más notables, podemos citar á Ciceron y Demóstenes, entre los antiguos; á Berryer, Dupin, Alcalá Galiano y Lopez entre los modernos; como *oradores políticos*, todos los citados y ade-

más los ingleses Burke, Pitt y O'connell; los franceses Mirabeau, Danton, Benjamin Constant y Guizot; y los españoles Toreno, Argüelles, Calatrava, Donoso Cortés, Olózaga, Ríos Rosas, Castelar, Cánovas y Martos; y como *oradores sagrados* á San Gregorio, San Juan Crisóstomo, San Gerónimo, San Ambrosio y San Agustín, en los primeros siglos del Cristianismo; los franceses Bossuet, Fenelon y Massillon; y los españoles Fray Luis de Granada, Fray Juan de la Cruz y Fray Luis de Leon, en la edad moderna.

### LECCION XXXVI.

161. Reglas generales de la oratoria.—165. Partes principales del discurso.  
—166. Exordio.—167. Proposición.—168. Confirmación.—169. Epílogo.—

164.—Toda composición oratoria empieza generalmente con algunos pensamientos que preparan los ánimos de los oyentes (*exordio*); propónese después el asunto de que se va á hablar, dando todas las noticias necesarias para su cabal inteligencia (*proposición*); pruébase enseguida lo que se ha propuesto (*confirmación*); y por fin, se concluye con aquellos pensamientos que parecen más oportunos para dejar en el ánimo de los oyentes una impresión duradera de cuanto se les ha dicho (*epílogo*.)

165.—Todo discurso consta, pues, ordinariamente, de cuatro partes: *exordio*, *proposición*, *confirmación* y *epílogo*. A una ú otra de estas cuatro partes pueden reducirse todas las demás que algunos preceptistas cuentan como distintas: tales son la *división*, la *narración*, la *refutación*, etc.—Las cuatro partes que admitimos tampoco son absolutamente necesarias en cada discurso: hay algunos tan breves ó pronunciados en tales circunstancias, que en ellos pueden muy bien omitirse ya el exordio, ya la proposición, ya el epílogo, y aún todas tres; pero la confirmación nunca: sin

ésta no puede haber discurso; y por eso, es la única parte esencial.

166.—El *exordio* es aquella parte del discurso en que el orador ha de procurar granjearse el aprecio de los oyentes y disponerlos para que le escuchen atenta y benévola mente. Para lograrlo, conviene que el exordio reúna las siguientes condiciones: ha de ser sencillo, esto es, ni pomposo ni afectado; tranquilo, á no ser que la importancia del asunto ó la inesperada presencia de algún objeto legitimen algún movimiento de ira, compasión, etc., en cuyo caso se llama *exordio abrupto* ó *ex-abrupto*; ha de tener íntima conexión con el fondo del discurso; en él el orador ha de hablar con modestia de sí mismo, procurando desvanecer cualquiera preocupación que puedan tener los oyentes contra su persona ó contra las ideas ó asunto que vá á exponer; y por último, ha de ser el exordio proporcionado en duración y correspondiente en género al resto del discurso.—En cuanto á la composición del exordio, ó á su mecanismo, conviene empezar por una proposición general, ilustrarla en una, dos ó más cláusulas; pasar luego á otra proposición más particular ó circunscrita, que se extiende y prueba como la primera; y finalmente, concluir con una que toque ya al asunto mismo y pueda servir como de transición á la proposición fundamental del discurso. Cuando éste sea muy breve, una sola proposición algo estendida puede servir de exordio, y aún á veces se omite completamente.

167.—La *proposición* es aquella parte del discurso en que se expone al auditorio el punto ó cuestión de que se va á tratar. La proposición se llama *simple*, cuando consta de un sólo capítulo; *compuesta*, cuando abraza uno ó dos capítulos; é *ilustrada*, cuando se añaden algunas reflexiones ó se recuerdan hechos ya sabidos.—La proposición *simple* se ha de hacer con toda sencillez y en términos muy claros y concisos; la proposición

*compuesta* (division) no siempre es necesaria, y cuando no lo es absolutamente, debe omitirse; la proposición *ilustrada* (narración) debe estar exenta de toda circunstancia inútil; referir los hechos con exactitud, sencillez y naturalidad, interpolando las reflexiones que sujieran los hechos mismos; y seguir el orden de los tiempos, sin equivocarse ni confundir los nombres, los lugares, las épocas y demás circunstancias que sea útil distinguir.

168.—La *confirmación* es aquella parte del discurso en que el orador prueba la verdad ó la conveniencia de la proposición que ha sentado. En la *confirmación* se propone el orador *convencer*, ó probar al entendimiento que una cosa es buena ó mala, verdadera ó falsa, y *persuadir*, ó hablar al corazón y determinar la voluntad á que obre en consecuencia del convencimiento intentado. Se convence con *argumentos*; se persuade por medio de las *costumbres oratorias* y de la *moción de pasiones*.—Los *argumentos* deben ser propios y peculiares del asunto y tener la posible novedad; deben colocarse según sus grados de fuerza, empezando por los más débiles, cuando la causa es muy clara, y por los más convincentes, cuando es más dudosa.—Las *costumbres oratorias* son aquellos pensamientos que inspiran á los oyentes confianza en la persona que les habla. A ellas pertenecen los pasajes en que el orador se muestra amante de la justicia, de la moralidad y del orden, interesado en la felicidad de los que le escuchan, hombre veraz y honrado; tal, en fin, que deba ser creído por su sola autoridad, aún á falta de pruebas convincentes.—La *moción de las pasiones* se dirige á inspirar al auditorio los sentimientos que deben hacerle mirar un objeto bajo el aspecto que convenga al orador, esto es, á pintar con energía y viveza aquellas cosas que sean causa de las pasiones que quiera conmover. Así, por ejemplo, para avivar la cólera, hará ver la gravedad de la injuria recibida; para infundir temor, representa-

rá la magnitud é inminencia del peligro, etc. Pero es indispensable que el orador arda real y efectivamente en el fuego ó pasión que quiera comunicar á sus oyentes. *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, como dice Horacio.

169.—El *epilogo* es la conclusión ó el final del discurso. En él se coloca, por regla general, la parte patética ó *moción de afectos*, recapitulando también los argumentos principales, para que, así reunidos, hagan más impresión en los oyentes. Esta recapitulación debe ser sucinta, abrazar los puntos más culminantes del discurso y contener algunas breves reflexiones que fijen y realcen lo ya probado.

### LECCION XXXVII.

170. Reglas particulares de la oratoria forense.—171. Reglas de la oratoria política.—172. Reglas de la oratoria sagrada.—173. Pronunciación.

170.—En los *discursos forenses* es más necesario que en los de otra clase que el orador se conquiste la benevolencia de los oyentes, que son Magistrados ó Jueces; y al efecto, si comprende que están preocupados, ha de trabajar para destruir sus preocupaciones é interesarles en favor de la causa que defiende.—La *proposición* ha de hacerse con mucha distinción é individualidad, fijando con precisión y exactitud el verdadero punto de la cuestión, y tirando, por decirlo así, una línea divisoria entre la parte que el orador defiende y la contraria. La *confirmación* tiene ordinariamente dos partes: *prueba* y *refutación*; en la primera, se alegan las razones que confirman directamente la proposición sentada; y en la segunda, se rebaten las razones del adversario.—En el *epilogo* debe hacerse, además de la recapitulación del discurso, una breve exposición de lo que se haya dicho y hecho extrajudicialmente por cada una de las dos partes, á lo cual llaman algunos *elogio* ó *rituperio*.

171.—El orador *politico*, parlamentario ó popular, debe prepararse á desempeñar su difícil mision haciendo un estudio profundo de las leyes, de la economia política, Hacienda, Administracion, Diplomacia y demás materias y organismos del Estado. Como indicaciones generales referentes á esta clase de oratoria, podemos consignar las siguientes: 1.<sup>a</sup> siendo el fin de la elocuencia política ó popular la persuacion, se debe fundar ésta en el convencimiento, debiendo ser, por lo mismo, los razonamientos sólidos y las pruebas la base de todo discurso político; 2.<sup>a</sup> el orador debe empeñarse ardientemente por aquel lado de la causa que abraza, explicando sus propios sentimientos, con expresion fervorosa y animada; y 3.<sup>a</sup> el estilo del discurso debe ser corriente y fácil, más bien fuerte y descriptivo que difuso, y la recitacion firme y resuelta.—En el *exordio* deben emplearse las llamadas *costumbres oratorias*, huyendo de toda afectacion.—No suele haber *proposicion*, propiamente dicha; pero, si conviene insinuar el punto de que se trata, ha de hacerse en pocas palabras, añadiendo las reflexiones ó recordando los hechos que deban tenerse presentes.—La *confirmacion* se hace del mismo modo que en los discursos forenses, con la diferencia de que comunmente contiene más argumentos *prácticos*, ó *ejemplos*, que argumentos *positivos*.—Y en cuando al *epilogo*, debe consistir en una breve recapitulacion; y en ciertos casos, convendrá terminar el discurso con una corta *mocion de afectos*.

172.—En los *discursos sagrados*, más que instruir al auditorio, debe proponerse el orador conmover su corazon. El asunto de los mismos ha de tener relacion directa con la edad, profesion, género de vida y demás circunstancias de los oyentes; y ha de ser *uno*, es decir, que en un mismo sermón no se han de tratar varios puntos inconexos é independientes. El tono ha de ser, poco más ó menos, como el de una conversacion

familiar, pero seria y elevada; y en cuanto al estilo, el predicador no ha de descuidar ninguna de sus cualidades generales, atendiendo particularmente á la claridad y á la sencillez y procurando no imitar servilmente el modo de predicar y la *manera* de un orador determinado.—El *exordio* no ha de ser demasiado largo y debe consistir en la explicacion del texto ó tema del sermón.—No caben en éste las *narraciones* circunstanciadas; pero cuando convengan, como en los *panegíricos*, deben ser concisas, claras, sencillas, y que el estilo sea correcto, pero no muy adornado.—En la *confirmacion* no hay parte contenciosa ó *refutacion*, por que nadie niega ó disputa al orador los principios y los hechos que establece.—Y el *epilogo* ha de consistir en una fervorosa y patética exhortacion, ó en la deduccion de algunas consecuencias importantes, que nazcan como por si mismas de la doctrina contenida en el cuerpo del discurso.

173.—Llámase *pronunciacion* el arte de recitar las composiciones oratorias. La declamacion oratoria es el alma de los discursos, y para ello, además de los conocimientos literarios indispensables, se requiere una voz clara, distinta y sonora, una cabal conformacion fisica de todo el cuerpo y cierto decoroso despejo. El orador procurará llenar con su voz todo el espacio que ocupe el auditorio; articulará distinta y prosódicamente cada palabra; marcará con la debida pausa la suspension y la terminacion final de las cláusulas; empezará con voz lenta y sumisa, á fin de que se conserve más tiempo y más entera hasta la conclusion; la variará y modulará ligera é insensiblemente para aliviar la respiracion y deleitar á la vez los oidos del auditorio; y procurará, por fin, que el tono de ella sea siempre acomodado al de los respectivos pasajes del discurso.

### LECCION XXXVIII.

174. Poesía y Poética.—175. Division de las obras poéticas en tres géneros: directo, dramático y mixto.—176. Versificación y verso.—177. Medición del verso castellano.—178. Reglas para contar las sílabas.

174.—La *poesía* es la expresión de la belleza por medio de la palabra rítmica ó sujeta á una forma artística. El fin primario de la *poesía* es agradar ó mover: habla á la imaginación ó á las pasiones; instruye y corrige, pero agradando ó moviendo.—La *poética* es la parte de la Literatura preceptiva en que se exponen las teorías y formulan las reglas respectivas á las composiciones ú obras poéticas.

175.—Las obras poéticas *se dividen en tres géneros* principales: 1.º *directo*, que comprende todos aquellos en que el poeta habla él mismo directamente con los lectores en todo el curso de la composición; 2.º *dramático*, que abraza las composiciones en que el poeta no habla nunca, sino ciertas personas en cuya boca pone la composición; y 3.º *mixto*, que comprende las composiciones que participan de los dos primeros géneros, hablando unas veces el poeta y otras algunas personas.

176.—La *versificación* es la artificiosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones. La versificación sujeta el lenguaje á un ritmo regular; distribuye las palabras en frases de cierta medida, formando periodos musicales, llamados *estrofas* ó *combinaciones métricas*.—*Verso* es cada una de esas mismas porciones silábicas ó frases sujetas á cierta medida.

177.—El verso castellano *se mide* contando el número de sílabas y observando, además, ciertas reglas respecto al acento.

178.—*Para contar las sílabas* debe tenerse en cuenta el número de vocales, esceptuando los casos de diptongo y triptongo, en que las dos ó tres vocales forman una sola sílaba. Cuando una palabra del verso termi-

na en vocal y la siguiente principia también con vocal, las dos vocales se confunden, formando un diptongo, y tienen, por lo tanto, el valor de una sola sílaba, cometiéndose lo que se llama *sinalefa*. Influye también en la medida del verso la colocación del *acento final*, que carga indispensablemente sobre la penúltima sílaba; puesto que si la última palabra del verso es aguda, la sílaba acentuada vale por dos, y si la última palabra es esdrújula, las dos últimas sílabas valen por una sola. Algunas veces no se comete la *sinalefa*, y otras se comete doble. También por licencia poética se disuelven los diptongos (*diéresis*) ó se forman diptongos de dos sílabas distintas (*sinéresis*.) Ejemplos:

#### SINALEFA.

Hay dos en este verso:

«Hijo de indignación y de osadía.»  
Hi-jo-dein-dig-na-cion-y-deo-sa-di-a.

#### ACENTO FINAL.

«El dulce lamentar de dos pastores.»  
Este verso es armonioso por la colocación del *acento*; pero no lo sería si dijese:  
El lamentar dulce de dos pastores.

#### DIÉRESIS.

Este verso  
«Dulce suave sueño.»  
debe pronunciarse:  
Dul-ce-sü-a-ve-sue-ño.

#### SINÉRESIS.

En este otro:  
«Le impele su lealtad á defenderle»,  
nótese la *sinéresis*:  
Leim-pe-le-su-leal-tad-á-de-fen-der-le.

LECCION XXXIX.

179. Versificación castellana.—180. Rima perfecta é imperfecta.—181. Versos libres.—182. Cesura.

179.—Lo que caracteriza la versificación castellana, distinguiéndola de la antigua; lo que constituye su elemento principal, aunque variable y accesorio, el adorno característico de las versificaciones modernas, es la *rima*.

180.—Consiste la rima en la igualdad ó semejanza de terminacion en las palabras finales de los versos, contando desde la última vocal acentuada.—Divídese la rima en *perfecta*, ó *consonancia*, é *imperfecta*, ó *asonancia*. La primera consiste en que los versos que se corresponden entre si acaben con palabras en las cuales la vocal acentuada y todas las que la sigan sean idénticamente las mismas. Así, son verdaderos consonantes *gem-ido* y *escarne-cido*, *ma-estra* y *pal-estra*; pero no lo son *lánguido* y *despido*, *grison* y *crisol*.—La segunda consiste en que las vocales de las dos últimas sílabas, sean las mismas, á lo menos en valor; pero las consonantes que las forman han de ser diferentes, á lo menos una. Así, son asonantes *sel-va* y *per-la*, *olvi-do* y *sus-pi-ro*, Ejemplos:

RIMA PERFECTA:

«Ufana con sus colores  
Volaba una mariposa,  
Deteniéndose orgullosa  
Sobre las pintadas flores.»  
(G. de Alba).

RIMA IMPERFECTA:

«¿A dónde vás vestida  
De suaves resplandores,  
Con paso tan callado  
Oh reina de la noche?»  
(Jovellanos.)

181.—*Versos libres* son aquellos que no se corresponden entre si con ninguna especie de consonancia ni asonancia. Ejemplo:

«Feliz aquel que en áurea mediania  
Ambos extremos evitando, abraza  
Ignorada quietud. Ni el bien ageno

Su paz turbó, ni de insolente orgullo  
Las iras teme ni el favor procura.»

(Moratin.)

182.—*Cesura* es una pequeña pausa que se hace al recitar los versos, sean sueltos ó ligados, á fin de darles más variedad y cadencia. No deben confundirse con las pausas mayores y menores que exige el sentido; pero éstas deben coincidir con aquellas, en cuanto sea posible; es decir, que las unas y las otras han de caer en unos mismos lugares, ó por lo menos, las segundas no han de violentar ó interrumpir á las primeras.—La *cesura* debe caer, en los versos de doce y catorce sílabas, precisamente al medio, dividiendo el verso en dos mitades iguales, que se llaman *hemistiquios*. En los versos de once sílabas puede caer despues de la cuarta, de la quinta, de la sexta, y de la séptima, á no ser que sean *sáfcicos*, porque en éstos cae constantemente despues de la quinta. En los de ocho sílabas puede caer despues de la tercera, cuarta, quinta y sexta; pero es menos sensible. En los de seis sílabas cae ordinariamente despues de la tercera y alguna vez despues de la cuarta.

LECCION XL.

183. Clases y nomenclatura de los versos.—184. Versos agudos, llanos y esdrújulos.—185. Versos quebrados y versos enteros.—186. Acento.—187. Su empleo en los versos segun el número de sílabas de éstos.

183.—La variedad de versos que se usan en la poesía castellana es bastante considerable: su *nomenclatura* se funda principalmente en el número de sílabas que tienen. Los hay desde dos hasta catorce sílabas, y en todos puede verificarse el tener una menos, lo cual sucede cuando la última sílaba es acentuada. Nuestros versos se denominan por el número de sílabas que tienen. Así, se llaman *eptasilabos* los de siete sílabas, *octosilabos* los de ocho, *endecasilabos* los de once, etc.

184.—Versos *agudos* son aquellos que terminan con sílaba acentuada; *llanos* los que constan del número cabal de sílabas que pide su medida; y *esdrújulos* cuando tienen una sílaba más, porque acaban por una palabra esdrújula.

En los tres versos siguientes hay uno de cada clase:

«Haz que mis cánticos  
Puros se eleven  
Hasta el Señor.»

El primero es *esdrújulo*, el segundo *llano* y el tercero *agudo*.

185.—Llámanse *versos quebrados*, de *pie quebrado* ó de *arte menor*, los de dos á siete sílabas.—Versos *enteros* ó de *redondilla mayor* son las de ocho sílabas.

186.—Por *acento* entendemos aquí, no el escrito ú ortográfico, sino el pronunciado ó prosódico. Es uno de los elementos principales de nuestra versificación; tanto, que, sin la buena y oportuna colocación del acento, no se concibe el verso. Nótese sinó:

«¿Vesle afanarse en modos mil, buscando  
Riquezas, fama, autoridad y honores?»

En estos versos están bien colocados los acentos. Cambiense, y al punto dejarán de ser tales versos:

¿Buscando vesle afanarse en modos mil  
fama, autoridad, riquezas y honores?

187.—El verso *bisílabo* lleva el acento en la primera sílaba; el *trisílabo* en la segunda; el *cuadrisílabo* en la tercera; el *pentasílabo* en la cuarta y lo varia, ó no tiene ninguno, en las tres primeras. Estas tres especies son hoy poco usadas.—El verso *exasílabo* tiene el acento en la quinta sílaba, alternándolo en las cuatro primeras. Es peculiar de las endechas y letrillas.—El *eptasílabo* alterna el acento en las cuatro primeras, siendo indispensable que lo tenga en la sexta. Sirve mucho para las anacreónticas y para todas las poesías cantables.—El *octosílabo* ha de tener siempre acentuada la séptima, alternando el acento en las seis primeras; pe-

ro será mayor su armonía si el acento se halla en la segunda y en la cuarta. Se usa particularmente para los romances y para la comedia.—El *eneasílabo* lleva el acento en la octava sílaba, variándolo en las otras, si bien debe preferirse en las sílabas pares. Es casi privativo de la poesía cantada.—El *decasílabo* tiene el acento en la sílaba novena y también en la tercera y sexta. Se emplea comunmente para los himnos.—El *endecasílabo* es ley que tenga el acento en la décima sílaba, y además, en la sexta ó en la cuarta y octava. Es el más sonoro y usado de todos y el propio de la epopeya, de la tragedia y de las odas heróicas.—El *dodecasílabo*, llamado de arte mayor, tiene la estructura de dos versos de seis sílabas juntos y conviene que tenga el acento en las segundas sílabas de ambos *hemistiquios*, es decir, de ambos *medios versos*. Apenas se usa hoy día.—El *triscaidecasílabo* es muy poco ó nada usado.—El *alejandrino*, ó de catorce sílabas, es igualmente muy poco usado.—Las reglas para la colocación del acento, consignadas para cada clase de verso, pueden reducirse, en general, á las dos contenidas en la siguiente cuarteta:

«Todo verso parisílabo  
Pide acento en las impares.  
Verso de sílabas nones  
Acento quiere en las pares.»

## LECCION XLI.

188. Diferentes combinaciones métricas castellanas.

188.—Los versos se enlazan y combinan de muchas maneras, ya empleándose sólo los de una misma especie, ya formando grupos ó períodos musicales, de los cuales unos llevan el nombre general de *estrofas*, ó *estancias*, y otros poseen denominaciones especiales.—*Pareado* es la combinación de dos versos de cualquiera medida consonantados ó asonantados. Ejemplo:

«A la ninfa del Turia, hermosa y bella,  
Mi imagen doy y el corazón con ella.»

*Terceto.* Consta de tres versos endecasílabos, consonando el primero con el tercero, y el segundo con el primero y tercero del siguiente terceto. Esta combinación se suele emplear en la epístolas y sátiras, las que terminan por un cuarteto. Cuando los versos son redondillos, la combinación métrica se llama *tercerilla*.  
Ejemplo de *terceto*:

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

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

(*Rioja.*)

Ejemplo de *tercerilla*:

«Aquí enterraron de balde  
Por no hallarle una peseta....  
No sigas; era poeta.»

(*M. de la Rosa.*)

*Cuarteto.* Consta de cuatro versos endecasílabos, que conciertan los dos de los extremos y los dos del medio, ó bien el primero con el tercero y el segundo con el cuarto. Cuando los versos son octosílabos, esta combinación se llama *cuarteta* ó *redondilla*.

Ejemplo de *cuarteto*:

«Aquí yacen de Carlos los despojos:  
La parte principal volvióse al cielo;  
Con ella fué el valor; quedóle al suelo  
Miedo en el corazón, llanto en los ojos.»

(*Fr. L. de Leon.*)

Ejemplo de *cuarteta*:

«Por la celeste venganza  
Quedé en mármol convertida;  
Pero el arte tanto alcanza,  
Que en el mármol me dió vida.»

(*M. de la Rosa.*)

*Quintilla.* Consta de cinco versos octosílabos, que pueden combinarse de varias maneras, pero que generalmente consueñan entre sí, y los dos restantes también conciertan, pero con rima distinta de los primeros.

Ejemplo:

«Ven conmigo al bosque ameno,  
Y al apacible sombrío  
De olorosas flores lleno,  
Do en el día más sereno  
No es enojoso el estío.»

(*Gil Polo.*)

La *sextina* es una estancia de seis versos endecasílabos que riman los cuatro primeros alternados y los dos últimos pareados. Es la octava sin sus dos últimos versos, y como la *septina*, es una combinación muy poco usada en castellano. Ejemplo:

«Hubo algún tiempo en los remotos años  
Del mundo infancia, es que la dura tierra  
No le causaba al hombre algunos daños,  
Ni con zarzas ni abrojos hizo guerra,  
Y sin cultivo, pródiga y esclava,  
Los frutos de sus árboles le daba.»

(*Moratin.*)

*Septina* es una combinación en asonancia, de siete versos, de siete y cinco sílabas. Suele ser la letra de las danzas llamadas vulgarmente seguidillas. Ejemplo:

«Si aquel que más te estima  
Te mereciera,  
El dichoso entre tantos  
Sólo yo fuera;  
Pero es lo cierto  
Que el que más lo merece  
Consigue menos.»

*Octava.* Es la combinación de ocho versos: si estos son endecasílabos, se llama *octava real*, y si son octosílabos, se llama *octavilla*. Ejemplo de la primera:

«¿Ois, soldados? La sonora trompa  
Ya nos llama á la lid; corramos luego;



Y haciendo alarde de guerrera pompa,  
Al brazo no hay que dar paz ni sosiego.  
Pechos infieles nuestra espada rompa,  
Sus tiendas de oro y seda trague el fuego  
Y véannos trocar la mar cercana  
Por otra mar de sangre musulmana.»

(Zárate.)

Ejemplo de la segunda:

«Persuadía un tordo abuelo,  
Lleno de años y prudencia,  
A un tordo su nietezuelo,  
Mozo de poca experiencia,  
A que, acelerando el vuelo,  
Viniese con preferencia  
Hacia una poblada viña  
E hiciese allí su rapiña.»

(Iriarte.)

*Décima.* Se compone de diez versos octosílabos, de los cuales conciertan entre sí el primero, cuarto y quinto; el segundo con el tercero; el sexto, séptimo y décimo; y el octavo con el noveno. Ejemplo:

«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.)

*Soneto.* Consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos: en los ocho primeros versos no se emplean más que dos consonantes distintos, pues concierta el primer verso con el cuarto, quinto y octavo, y el segundo con el tercero, sexto y séptimo. En los tercetos se combinan los versos pares y los impares entre sí, ó sólo los cuatro primeros, en cuyo último caso termina el soneto con un

pareado, como en el siguiente, de un escritor de cuyo nombre no queremos acordarnos:

LA QUE MÁS ME GUSTA.

Me gusta la mujer que en la lectura  
Algunas horas con provecho emplea;  
Y me agrada también, aún siendo fea,  
Si escribe ó se dedica á la pintura.

Mucho me encanta la que, casta y pura,  
En su adorno se goza y se recrea,  
Y más, si en los salones discretea,  
Luciendo al par talento y hermosura.

Aplaudo á la que, artista consumada,  
Las notas de Mozart hábil domina;  
Y admiro á la que, amante apasionada,  
Rubia ó morena, con su amor fascina.

Pero... me gusta más, hay más belleza  
En la que guisa y plancha, cose y reza.

Algunos poetas han añadido á los catorce versos de que consta el soneto una estrofa más, de tres ó cinco, á la cual llaman *estrambote*, según puede verse en el tan celebrado de Cervantes *Al túmulo de Felipe II* y en el de Lope de Vega *Memorial al Rey Felipe IV*.

## LECCION XLII.

189. *Silva* ó combinación libre.—190. Combinaciones métricas en asonante.  
—191. Licencias más usadas por los poetas castellanos.

189.—La *silva* no consta de determinado número de versos; cada estrofa tiene el número de ellos que gusta el poeta. Combinanse libremente el endecasílabo y el eptasílabo, sin regularidad ninguna; y aún cuando se emplea la rima perfecta, suelen intercalarse algunos versos libres. Ejemplo:

«Pura encendida rosa,  
Émula de la llama  
Que sale con el día,  
¿Cómo naces tan llena de alegría,  
Si sabes que la edad, que te dá el cielo,  
Es apenas un breve y veloz vuelo?»

Y no valdrán las puntas de tu rama,  
 Ni tu pintura hermosa  
 a detener un punto  
 La ejecucion del hado presurosa.»

(Rioja.)

190.—*Romance*. Es una série de versos de la misma especie, en que se emplea un mismo asonante en todos los pares, quedando libres los impares. Se han escrito romances en versos de cinco, seis, siete y once sílabas; pero el romance propiamente dicho, el romance por escelencla, es el de verso octosílabo. Ejemplo:

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

(Lope de Vega.)

*Lira* es una combinacion de cuatro, cinco ó seis versos, unos eptasílabos y otros endecasílabos, muy apropiada para la alta poesía lírica. Los metros y las rimas se combinan al arbitrio del poeta. Ejemplo:

«Despiértenme las aves  
 Con su cantar sabroso no aprendido:  
 No los cuidados graves  
 De que siempre es seguido  
 El que al ajeno arbitrio está atenido.»

(Fr. Luis de Leon.)

*Endechas*. Llámense así las coplas de cuatro versos, de seis ó siete sílabas, con asonante en los pares. Si el último verso es endecasílabo, se llaman endechas reales. Ejemplos de ambas clases:

«Pastorcico nuevo,  
 Dulce niño Dios,  
 No sois vos, mi vida,  
 Para labrador.»

(Lope de Vega.)

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

(Iriarte.)

*Seguidillas*. Constan de siete versos, el primero y tercero de siete sílabas, el segundo y cuarto de cinco, con asonante; el quinto y séptimo asonantados tambien de cinco sílabas y el sexto eptasílabo libre. Ejemplo:

«Tendrás muchos amigos,  
 Si gastas oro;  
 Pero si no lo gastas,  
 Andarás solo:  
 Porque ahora es moda  
 Apreciar el dinero,  
 No la persona.»

191.—*Las licencias más usadas por los poetas* son las siguientes: 1.<sup>a</sup> permítense añadir una *e* al fin de ciertas palabras, y decir *pece* por *pez*, *feroce* por *feroz*, y en voces terminadas en *ez* añadir una *a* y decir *altiveza*, *estrechez*, por *altivez*, *estrechez*.—2.<sup>a</sup> Permítense tambien quitar una consonante al fin de ciertas voces, y decir *apena*, *entonce*, *mientras*, por *apenas*, *entonces*, *mientras*. A veces suprimen una sílaba entera, y ponen *do* por *donde*, *do quier* por *donde quiera*; y otras quitan una letra, y hasta una sílaba, de en medio de las voces, como *guarte*, *desparecer* por *guárdate*, *desaparecer*.—3.<sup>a</sup> Se permite al poeta dislocar el acento en ciertas voces, y decir *ferétro* por *fèretro*, *sincero* por *sincèro*. 4.<sup>a</sup> Algunas veces alteran los poetas el régimen de los nombres, y dicen *en medio las aguas*, por *en medio de las aguas*. Y 6.<sup>a</sup> Se admiten tambien, en la construccion gramatical de los verbos, licencias que no serian tolerables en prosa, como decir *se acordando* por *acordándose*, *ese quien suspiramos* en vez de *ese por quien suspiramos*.

### LECCION XLIII.

192.—Género directo.—193. Composiciones que comprende.—194. Poesía lírica.—195. Oda.—196. Diferentes especies de odas.—197. Reglas para la composición de las odas.

192.—*Género directo* dijimos ya (175) que es aquel que comprende las composiciones en que sólo habla el poeta con los lectores.

193.—Muchas son las poesías que comprende este género; pero, considerando el fin que se proponen sus autores, pueden reducirse á tres clases principales, á saber: las que tienen por fin primario conmover las pasiones, y se llaman *liricas*; las que contienen alguna instruccion ó enseñanza, y se denominan *didácticas*; y las que se proponen exaltar la fantasía, pintando uno ó varios objetos, y se dicen *descriptivas*. Las primeras hablan al corazón, las segundas al entendimiento y las terceras á la imaginación.

194.—Los griegos llamaron *liricas* todas aquellas poesías que se escribían al principio para ser cantadas por sus autores, acompañándose al son de la *lira*. Hoy llamamos poesías líricas á aquellas composiciones poéticas que tienen por objeto expresar los bellos y apasionados sentimientos del poeta. Por eso la poesía lírica puede considerarse como un desahogo natural del alma, como la exhalación del sentimiento, como la poesía del corazón.

195.—*Oda*, entre los griegos, equivalía á *canto* ó *cancion*; pero, entre nosotros, no tiene dicha voz una significación tan estensa. Las literaturas modernas llaman *odas* á las composiciones líricas en que los poetas imitan la forma clásica de la oda de Horacio. La *oda* es un canto ó himno que expresa los sentimientos apasionados y vehementes del corazón y que se distingue por la grandeza de la inspiración y del asunto, el tono arrebatado y grandilocuente y la versificación solemne y magestuosa.

196.—Hay cinco especies principales de odas, á saber: sagradas, heróicas, morales, anacreónticas y elegiacas.—Las odas *sagradas* son las inspiradas por el sentimiento de la divinidad ó de la religion, como la de Fr. Luis de Leon *A la Ascension del Señor* y la de S. Juan de la Cruz *Canciones del alma*.—Las *heróicas* son las que celebran á los héroes, á los hombres ilustres por sus eminentes virtudes y á las acciones ó acontecimientos grandiosos, como la de Herrera *A D. Juan de Austria* y la de Quintana *A la invencion de la imprenta*.—Las *morales*, llamadas tambien filosóficas, son las que ensalzan la virtud y demás objetos que despiertan el entusiasmo por los sentimientos generosos y moralizadores, como la de Fr. de Luis de Leon *A la vida del campo*.—Las *anacreónticas*, que toman el nombre de su inventor, el griego Anacreonte, son las que expresan las conmociones vivas y agradables, pero ligeras y transitorias, que nos causan los placeres puros y legítimos, la alegría de un alma satisfecha, los goces del vino y del amor, como la de Villegas *A la paloma*, la de Vazquez *El Virey de Baco*, y algunas de Melendez y Cadalso.—Las *elegiacas* se distinguen por la profundidad del sentimiento, que se revela en su tono y en su versificación, y son la expresión de los movimientos dulces, al par que tristes, del corazón, al que sólo van dirigidas éstas composiciones. Modelos de ellas son: la de Moratin *A las musas*, la de Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*, la de Herrera *A la muerte del rey Don Sebastian* y la de D. Juan Nicasio Gallego *Al dos de Mayo*.

197.—Para la composición de las odas no pueden fijarse más reglas que el estudio de los modelos; porque el entusiasmo que las inspira, más bien que sujetarse á preceptos, propende á las licencias. Por eso las odas admiten, en general, cierto desprecio de la regularidad; los vuelos encumbrados; algunos extravíos y digresiones; y en suma, todo lo que suele llamarse

*bello desorden*, expresión natural de la agitación interior del que canta entusiasmado. El estilo de la oda debe ser acomodado á su carácter predominante. Las *sagradas* y *heróicas* exigen un estilo elevado, que lleve consigo las expresiones más enérgicas, los giros más osados, las imágenes más vivas; y finalmente, la versificación más armoniosa y musical. En las odas *morales* los pensamientos deben ser graves y profundos, las imágenes distinguirse por su hermosura, más que por su grandeza, los afectos han de ser sosegados, y la suavidad del estilo debe reflejarse en el corte de la frase y en el metro. Las *anacreónticas* deben ser espontáneas, delicadas, llenas de gracia y exentas de cuanto pueda aparecer elevado y artificioso. Las *elegiacas* se han de distinguir por cierto sabor de lánguida melancolía; admiten todos los tonos, desde el familiar, noble, hasta el más apasionado; y el estilo ha de ser templado, con una elegante sencillez, llena de afectos, suavidad y dulzura.

#### LECCION XLIV.

198. Poesía didáctica.—199. Objeto de las composiciones de esta clase.—200. Poemas didascálicos.—201. Reglas y versificación de los mismos.—202. Epístolas.—203. Su versificación y reglas.—204. Sátiras.—205.—Sus condiciones.

198.—Dáse el nombre de *poesía didáctica* á la que tiene por fin directo instruir en determinado ramo del saber; por más que el poeta no se propone exponer los elementos de una ciencia ó arte para que la aprendan los que aún no la saben, sino poetizar, como quien dice, los principios generales del ramo sobre que escribe: es la expiación artística de la verdad por medio de la palabra rítmica.

199.—Las poesías didácticas pueden tener los objetos siguientes: 1.º tratar de alguna ciencia ó arte con más ó ménos estension; 2.º proponer directamente y desarrollar cuestiones y enseñanzas morales ó reglas de

crítica; y 3.º dar lecciones indirectas, zahiriendo los extravíos de las costumbres públicas ó los defectos literarios de los autores.

200.—*Poemas didascálicos* se llaman aquellos en que se expone sistemática y ordenadamente un tratado completo de ciencias ó artes. Son los que más se amoldan al rigorismo científico, los poemas didácticos por excelencia.

201.—En éstas composiciones las doctrinas han de exponerse con método y claridad; los principios han de ser verdaderos; los pensamientos sólidos; débese evitar la aridez dogmática, emplear pocos términos técnicos y presentar en imágenes, siempre que se pueda, las operaciones intelectuales.—La versificación ha de ser sonora, elevada y grandilocuente; acostumbándose á emplear en estas composiciones la octava real, la silva y el endecasílabo libre.—Como modelos de poemas didascálicos pueden citarse: entre los griegos, *Los trabajos y los días*, de Hesiodo; entre los latinos, el *De natura rerum*, de Lucrecio, las *Geórgicas*, de Virgilio, y el *Arte poética*, de Horacio; y entre los españoles, el *Poema de la música*, de Iriarte, y la *Poética*, de Martínez de la Rosa.

202.—La *epístola* es una carta poética en su fondo y forma, dirigida á tratar algún punto de moral. Estas composiciones no piden plan tan metódico y orden tan riguroso como los poemas didascálicos.

203.—Las *reglas* referentes á las *epístolas* se reducen á que el lenguaje ha de ser correcto, fácil y natural; y el tono el correspondiente á una conversacion familiar, pero noble, entre dos personas cultas; bien que dotado de colorido poético. El metro generalmente adoptado en las epístolas es el terceto ó el verso libre.—Como las más notables, citaremos la de Horacio *Ad Pisones*, la de Rioja *A Fabio* y la de Quintana *A Cienfuegos*.

204.—La *sátira* es un poema en el que se censuran

y ridiculizan los vicios, errores, extravagancias ó debilidades de los hombres. Si los abusos que ataca son relativos á las costumbres, la sátira se llama *moral*; si á las artes ó á las ciencias, *literaria*.

205.—Las *condiciones* que debe reunir la sátira afectan al estilo y al tono. El primero debe ser, en general, sencillo, fácil y franco. El segundo varia segun el asunto sobre que versa la sátira: si persigue grandes vicios ó costumbres funestas y de graves consecuencias, emplea el tono sério; y si ataca debilidades, manías ó extravagancias, que no son trascendentales más que para el individuo ó clase en quien se ridiculizan, se usa el tono ligero y festivo. La sátira debe ser fina y delicada: no ha de zaherir á las personas, sino á los vicios. *Parcere personis, dicere de vitiis*.—Los principales poetas satíricos latinos son Juvenal y Horacio, y españoles Quevedo, Moratin, Jovellanos, Breton de los Herreros, Lafuente y Larra (*Figaro*.)

#### LECCION XLV.

201. Poemas menores.—207. Soneto, epigrama, cancion, epitalamio, letrilla, madrigal, romance, balada y dolora.

206.—*Poemas menores* son ciertas composiciones breves, á las cuales han dado los preceptistas diferentes denominaciones. Tales son: el soneto, epigrama, seguidilla, cancion, epitalamio, letrilla, madrigal, romance, balada y dolora.

207.—*Soneto* es un pequeño poema sujeto á una forma dada, en el cual se desarrolla un pensamiento moral, filosófico, literario etc. Toma su nombre de la combinacion métrica llamada así y que hemos ya estudiado en la leccion XLI. En el soneto no se consiente licencia alguna, ni la menor falta en la versificacion; el lenguaje debe ser correcto, noble y expresivo; el estilo magestuoso, la entonacion varonil. El pensamiento capital debe irse desenvolviendo con interés siem-

pre creciente, sin dejar entrever el desenlace hasta el último terceto. Como ejemplos pueden recordarse los sonetos continuados en las lecciones XXVII y XLI, y como modelos clásicos, citaremos los de Herrera, Góngora, Argensola, Cervantes y Lope de Vega.—El *epigrama* es una composicion que expresa un pensamiento ingenioso, festivo ó satírico de una manera rápida é interesante. Es como una sátira en miniatura, que consta de dos partes: la *proposicion*, que debe ser sencilla, en que escita la atencion, y la *consecuencia*, en que se hace la deduccion ó se desenvuelve el pensamiento, ya de un modo suave, ya punzante. Cátulo y Marcial son los dos poetas latinos que más sobresalen en este género. Argensola, Alcázar, Moratin, Iglesias, y muchos escritores contemporáneos castellanos han compuesto graciosísimos epigramas.—La *cancion* es un poemita en el cual ordinariamente se desenvuelven afectos amorosos ó se expresan sentimientos tiernos y melancólicos. Consta de varias estancias iguales entre sí en la rima y en la medida, y al final de cada una hay otra más corta, que se llama *ritornelo*, que es como un epílogo de la cancion. En ésta se emplea el verso endecasílabo alternado con el eptasílabo. Como modelos de canciones pueden citarse la lindísima de Mira de Amescua, que empieza *Ufano, alegre, altivo, enamorado*, y la de Francisco de la Torre, *La cierva*.—El *epitalamio* es un canto destinado á la celebracion de alguna boda, y su objeto es dar el parabien á los esposos, hacer votos por su felicidad, etc. Hay pocas composiciones de esta clase que puedan señalarse como notables, aparte las de Teócrito y Cátulo, en la antigüedad, y las de Moratin y Martinez de la Rosa entre nosotros.—La *letrilla* es una composicion ligera y breve, cuyas dotes características son la facilidad, la gracia y una versificacion fluida y sonora. Al final de cada estrofa se repite un mismo pensamiento, contenido en uno ó más versos, que se llama *estribillo*. Las letrillas pue-

den ser satíricas, amorosas ó festivas. Hurtado de Mendoza, Villegas, Góngora, Quevedo, Iglesias y Meléndez han dejado modelos de letrillas llenas de travesura, delicadeza y donaire.—*Madrigal* es una especie de epigrama que contiene un pensamiento ménos agudo, pero más delicado. Generalmente amoroso, tiene á veces algo de lo picante del epigrama; pero descubre una gracia más fina y mayor fondo de sencillez. Consta de pocos versos, rimados al arbitrio del poeta; por más que suele escribirse en silva. Escasos modelos castellanos de madrigal pueden citarse mejores que el de Gutierre de Cetina, que empieza *Ojos claros, serenos*, y el de Luis Martín, *Iba cojiendo flores*.—*Romance* es una composición que toma su nombre de la combinación métrica llamada así (190) y puede afirmarse que es una forma poética, más bien que un género especial. Abraza toda clase de asuntos: caballerescos, históricos, vulgares, jocosos, satíricos y amatorios. Los romances constituyen el principal tesoro de nuestra poesía antigua; son, por decirlo así, la poesía nacional. Si se escribe en verso endecasílabo, se llama *romance heroico*; si en octosílabo, *romance menor*; y si en verso de menos de ocho sílabas, *romancillo*. En el *Romancero general* es donde se hallan las más notables composiciones de este género de todas las provincias de España. Además, pueden citarse como modelos los de Góngora, Calderón, Lope de Vega, Quevedo, Meléndez Valdés, Duque de Rivas y otros muchos.—La *balada* y la *dolora* (llamada ésta así por el Sr. Campoamor) son dos composiciones modernas que tienen entre sí muchos puntos de contacto. Ambas suelen adoptar formas dramáticas y narrativas; pero se distinguen porque en la primera predomina el sentimiento y en la segunda la idea filosófica. De breve extensión, por lo común, encierran bajo una forma expositiva, narrativa ó dramática un sentimiento profundo y delicado ó una idea moral ó filosófica de alguna trascendencia. La balada

es oriunda de Alemania, donde se ha cultivado por los más distinguidos poetas, como Goethe, Schiller y Heine. Doloras apenas hay en España quien las escriba, aparte el citado Sr. Campoamor.

## LECCION XLVI.

208. Género dramático.—209. Carácter especial de las composiciones de este género.—210. Cualidades de la acción dramática.—211. Personajes.—212. Plan, estilo y versificación.

208.—Pertenecen al *género dramático* aquellas composiciones en que el poeta no habla nunca directamente con el lector, sino que hablan entre sí los personajes en cuya boca se pone la composición entera. Se llaman *dramáticas* (del verbo griego *drao*, yo ejecuto) estas composiciones, porque las personas que en ellas intervienen ó de quienes se trata *obran ó están en acción*.

209.—Siendo el drama la representación poética de una acción humana interesante, que se manifiesta con todos los signos de la realidad, claro es que el *carácter especial* de las composiciones de éste género no es ni puede ser otro que la *representación*.

210.—Aparte del asunto ú objeto de la poesía dramática, que es el hombre, es decir, la representación de sus cualidades morales, de sus vicios y virtudes, de sus defectos y ridiculeces, en una palabra, la vida humana en acción, presentada ante el público en toda su realidad, en todo su esplendor, con toda su viveza, interesa principalmente estudiar las *cualidades de la acción dramática* en general. Esta debe aparecer como el resultado de los designios de los personajes y de los esfuerzos de su voluntad. Las cualidades de la acción son: *unidad, integridad, verosimilitud é interés*.—La *unidad de la acción* en el drama debe ser más estricta y sencilla que en la epopeya; pues ni el argumento, ni la extensión de la obra, ni el tener ésta que ser representada, permiten otra cosa. Además de la unidad

de accion, exigen algunos preceptistas las llamadas *unidades de lugar y tiempo*: la de *lugar*, consiste en que todos los sucesos que comprende el drama se verifiquen precisamente en un mismo sitio, de manera que allí donde empieza la accion, allí se ha de desenvolver y terminar; y la de *tiempo*, en que la accion no dure más de lo que dura su representacion. La observancia rigurosa de éste precepto ha de ofrecer al poeta gravísimas dificultades. Por eso hoy se cree que ni la verosimilitud, ni la unidad de accion, ni la fijeza de los caracteres reclaman, como se pretendió ántes, las unidades de lugar y tiempo; pues éstas no debe determinarlas ninguna regla establecida *á priori*, sino las verdaderas exigencias del argumento.—La *integridad* significa que la accion dramática debe constar de *exposicion, nudo y desenlace*. La *exposicion* del argumento debe desprenderse de los dichos y hechos de los personajes, cuyos caracteres se han de presentar en el comienzo del drama. El *nudo* en éste es más estrecho que en la epopeya; la lucha de pasiones y obstáculos más animada; la accion debe precipitarse á su término con rapidez creciente. El *desenlace* contiene esencialmente una peripecia, y debe ser natural y gradualmente preparado, ya sea feliz ó desgraciado.—La *verosimilitud* del drama no consiste en que la representacion llegue á confundirse con la realidad: basta que la accion, tanto en su conjunto como en los detalles, sea *posible*.—El *interés* de la accion dramática ha de nacer de los afectos que escite, de la simpatía que inspiren los personajes y de la novedad y variedad de las situaciones.

211.—Los *personajes* deben ser tantos y cuales los requiera la naturaleza del asunto, limitándose sus caracteres á los necesarios para el fácil y natural desarrollo de la accion. Entre ellos, es de absoluta necesidad la existencia del *protagonista*, que es el más importante de los personajes.

212.—El *plan dramático* se divide en partes capitales, llamadas *actos*, que son los momentos en que la accion se suspende. A su vez, los actos se dividen en *escenas*, que se señalan por la entrada ó salida de uno ó más personajes.—El *estilo* de la composicion dramática, además de la viveza y animacion propias del diálogo, debe distinguirse por la sobriedad en el ornato, la concision, y sobre todo, por su fiel correspondencia con las diversas situaciones y con el distinto carácter de los personajes.—La *versificacion* debe ser sencilla, huyendo del artificio de determinadas combinaciones métricas demasiado musicales. En nuestro teatro se ha empleado y emplea con predileccion el verso octosilabo, ya asonantado, ya reunido en fáciles redondillas.

#### LECCION XLVII.

213. Tragedia. Su origen y definicion.—214. Accion.—215. Personajes.—216. Plan.—217. Estilo, tono y versificacion.

213.—La *tragedia* es la representacion de una accion extraordinaria, á la vez heróica y patética, en que intervienen altos personajes, imitada con la más posible verosimilitud y que ofrezca grandísimo interés. Tiene su origen en las fiestas de Baco, en las que los griegos sacrificaban anualmente un macho cabrio y despues cantaban en su honor ciertos himnos; por donde se vé que la etimologia de la palabra *tragedia* es *cancion del macho cabrio*. Tespis introdujo una persona que entre canto y canto recitaba algunos versos; Esquiles añadió un diálogo entre dos personas y presentó los actores en un teatro, adornado con las decoraciones propias; y Sófocles, por fin, llevó á la perfeccion la tragedia en Grecia.

214.—En la definicion de la tragedia quedan enunciadas las cualidades que ha de tener la accion: *extraordinaria, heróica, patética, verosimil é interesante*. De-

be, además, ser necesariamente *una*. Sin embargo, esta unidad no excluye las acciones particulares, llamadas *incidentes*, *lances*, ó *episodios*, oportunas y necesarias para prolongar y concluir la acción principal. Debe ésta también ser más sencilla que en el drama y en la comedia; pues como el protagonista va más resueltamente á su fin, no la embaraza con sus vacilaciones y caprichos.

215.—Respecto á los *personajes*, como ya queda indicado que la acción es ménos complicada, la tragedia no necesita tantos en número como el drama propiamente dicho. Los caracteres han de ser variados, bien dibujados, y sobre todo, bien sostenidos. El del *protagonista* ha de sobresalir por sus relevantes prendas personales. Los caracteres mixtos, es decir, aquellos que con cierto fondo de virtud y honradez se dejan arrastrar por una pasión funesta, son los mejores para producir el efecto trágico.

216.—El *plan* de la tragedia debe ser, en armonía con la acción, sencillo. Esta debe ir ejecutándose en el curso de la obra y aumentándose el enredo ó nudo, de modo que el interés vaya creciendo por grados, hasta llegar al desenlace ó *catástrofe*, que es la parte más difícil y en la cual el poeta ha de mostrar todo su ingenio. La *catástrofe* ha de venir insensiblemente preparada y verificarse por medios probables y naturales; debe depender de pocos sucesos y comprender pocas personas; ha de llevar al más alto grado posible las pasiones que debe escitar; y no ha de ser necesariamente infeliz, desgraciada ó sangrienta, como se ha creído por muchos.

217.—El *estilo y tono* de la tragedia han de ser elevados, nobles y magestuosos. La *versificación* ha de ser fácil, fluida y variada, pero sin la constante y uniforme sonoridad de la lírica y con el grado de armonía que sea compatible con la soltura y animación que exige la libertad del diálogo.—Han sobresalido en la trage-

dia: Sófocles y Eurípides entre los griegos; Alfieri, entre los italianos; Shakespeare, entre los ingleses; Corneille, Racine y Voltaire, entre los franceses; Cienfuegos, Quintana, Jovellanos, Martínez de la Rosa, Gil y Zárate y Ventura de la Vega, entre los españoles.

### LECCION XLVIII.

218.—Comedia. Su origen y definición.—219. Acción, plan, estilo y versificación de la comedia.—220. Diferentes clases de comedia.—221. Drama.—222. Sainete.

218.—La *comedia* tiene su origen, según unos, en los cantos festivos y licenciosos de los vendimiadores cuando hacían sacrificios á Baco; según otros, en las canciones no menos provocativas de los mozos cuando salían de ronda por las noches; y algunos, finalmente, la hacen derivar de la tragedia misma, puesto que no hay duda que precedió á la comedia. Esta es una sátira que con la risa en los labios busca un antídoto contra los vicios; sus armas favoritas son el ridículo (*castigat ridendo mores*); por lo tanto, debe haber siempre en ella elementos cómicos. La comedia es, pues, una acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes, presentada por un lado ridículo, imitando algunos de los cuadros ordinarios de la vida.

219.—La *acción* de la comedia ha de ser sólo y única, que interese y escite la curiosidad, y debe siempre entresacarse de la sociedad en que el poeta vive.—Los *personajes* deben ser de la clase media ó comun, no erijidos en autoridad ó respetable ministerio. Los *caracteres*, y particularmente el del *protagonista*, han de estar bien delineados, sostenidos y contrastados.—El *plan* ha de ser aproximadamente el mismo que el de la tragedia.—El *estilo* debe ser sencillo, limpio, festivo y salpicado de chistes de buen gusto, sin elevarse del tono ordinario de una conversación familiar entre personas educadas, ni descender á un lenguaje trivial y



chavacano.—La *versificación* más apropiada para la comedia es el romance octosílabo asonantado, por más que sea bastante frecuente emplear la rima perfecta. A veces la comedia se escribe en prosa; pero el verso indudablemente le añade un atractivo más.

220.—Hay varias clases de comedias; pero las principales de nuestro teatro son: las *de carácter*, en que se pinta en el protagonista un carácter moral, particular, bien marcado, pero serio; de *figuron*, cuando el protagonista es un carácter muy recargado, ó señalado por su extravagancia ridícula; de *intriga ó enredo*, cuando hay tanta complicación en la trama, que los personajes vienen á ser juguete de los acontecimientos; de *capa y espada*, cuando la acción pasa entre personas que no esceden de la clase de nobles y caballeros; y de *costumbres*, cuando se ridiculizan modas, manías y extravagancias de actualidad.—Los poetas cómicos más notables entre los griegos, son Aristófanes y Menandro; entre los latinos, Plauto y Terencio; y entre los castellanos, Tirso, Moreto, Calderon, Lope de Vega, Rojas, Moratin, Breton de los Herreros y otros muchos que se han distinguido en nuestros días,

221.—Caracteriza el *drama* propiamente dicho el ser un género intermedio entre la tragedia y la comedia, y es la verdadera expresión de los cuadros de la vida humana, en los cuales pocas veces se ven separados el placer del dolor, la risa del llanto, como los separa la comedia y la tragedia. En el drama se permiten mayores libertades que en éstas, pues para él no pueden trazarse reglas fijas al poeta, que tiene libertad absoluta para escoger y desarrollar la acción, para pintar los personajes y hasta para adoptar toda especie de estilo, tono y versificación, sin más límites que los que dicta el buen sentido moral y artístico.—En el teatro español abundan los poetas dramáticos de primer orden, entre los cuales pueden citarse Calderon, Lope de Vega, Rojas, Tirso, Alarcon, Duque de Rivas, Hart-

zenbusch, Gil y Zárate, Zorrilla, Garcia Gutierrez, Ayala y Echegaray.

222.—Los *sainetes* ó *juguetes*, son composiciones sencillas, ligeras, de corta extensión, generalmente de un acto, cuyo objeto es escitar la risa y proporcionar deleite á los espectadores, ya con la pintura de caracteres ridículos, ya por lo cómico de sus lances. Estas composiciones pueden comprenderse, en cuanto á su estructura, en el sub-género *comedia*.—Nuestro teatro cuenta, como ninguno, con un número de autores que han cultivado esta especialidad con gran éxito desde D. Ramon de la Cruz, y más tarde Breton de los Herberos, hasta nuestros días.

#### LECCION XLIX.

223. Género mixto.—224. Composiciones que comprende este género.—225. Epopeya.—226. Definición.—227. Acción.—228. Episodios.—229. Personajes.—230. Plan.—231. Estilo y versificación.

223.—Al género mixto corresponden aquellas poesías en que unas veces habla el autor y otras hablan los personajes que intervienen en la composición.

224.—El género mixto comprende: 1.º la *epopeya* ó *poema épico*; 2.º las *poesías pastoriles* ó *bucólicas*; y 3.º las *fábulas*.

225.—El *poema épico* es el más noble de todos los poemas y el más difícil en su ejecución. Forjar una historia, que agrade é interese, hija de inspiración poderosa, y que al mismo tiempo sea importante é instructiva; sembrarla de incidentes oportunos; animarla con la variedad de caracteres y descripciones; y conservar en el discurso de una obra extensa de suyo, aquella propiedad de sentimientos, aquella elevación y magestad de estilo y aquella sonoridad y entonación vigorosa de la versificación, que requiere la epopeya, es sin disputa el esfuerzo más grande del talento poético; y por lo mismo, no es de admirar que sean pocos

los que han sobresalido en esta empresa.

226.—La *epopeya* es la narracion poética de una accion memorable ó de una empresa ilustre, de interés general para un pueblo entero ó para todo el linaje humano.—En el poema épico debemos estudiar: 1.º la accion; 2.º, los episodios; 3.º, los personajes; 4.º, el plan; y 5.º, el estilo.

227.—La *accion épica* debe reunir las siguientes cualidades: *unidad, integridad, grandeza é interés*.—Como ya hemos visto, la unidad de accion es una cualidad esencial en todas las composiciones y de que no puede prescindirse en la epopeya. Para que la accion sea *una*, todos los hechos y episodios que la constituyen han de aparecer tan intimamente enlazados entre sí, que produzcan la impresion de un todo orgánico y que conspiren todos á la consecucion de un mismo fin.—Será *íntegra* la accion, cuando se desarrolle por completo y de un modo gradual y motivado, de forma que conste de *exposicion, nudo y desenlace*.—Será *grande* la accion, cuando reuna en si misma el esplendor é importancia suficientes para escitar nuestra admiracion y entusiasmo, elevando nuestro ánimo á una esfera de perfeccion y sublimidad muy superior á la de la vida que nos rodea.—Para que la accion sea *interesante*, debe recordar una época gloriosa y grata, un héroe admirado y querido y una idea que lisonjee el sentimiento religioso ó nacional de un pueblo.

228.—Llámanse *episodios* las acciones subalternas subordinadas á la principal. Deben ser bellos é interesantes en si mismos y estar trabajados con esmero; no han de prodigarse mucho, ni tener gran estension; y han de estar motivados por las circunstancias, guardando estrecha conexion con el asunto.

229.—Los *personajes* deben ser tantos y cuales como los reclame la naturaleza de la accion; se dividen en *principales* y *accesorios*, segun la parte más ó menos importante que en ella toman; auxiliando ó entorpe-

ciendo la accion del *protagonista*, que es el que descuella notablemente sobre todos los demás, y á cuyo cargo está la empresa que se ha de ejecutar.

230.—El desarrollo del *plan épico* abraza tres partes, á saber: *proposicion, invocacion y narracion*. En la primera, anuncia el poeta su asunto, que debe ser expuesto con brevedad, modestia y claridad; en la segunda, ha de implorar el auxilio de alguna divinidad para llevar á feliz término su obra; y en la tercera, que es la más principal del poema, se exponen los hechos, desarrollando la accion progresivamente hasta el fin.

231.—El *estilo* de la epopeya debe ser noble, elevado y grandioso, evitando por un lado toda mediania, y por otro, toda afectacion; es decir, que el estilo ha de ser conforme á la importancia del asunto y á las altas cualidades de los personajes que en él intervienen.—La *versificacion* debe ser fluida, armoniosa, robusta y exenta de toda incorreccion. El metro más adecuado en castellano es la octava real, empleada con preferencia por nuestros poetas épicos. Algunos, sin embargo, recomiendan el endecasílabo suelto ó asonantado y la silva.—Como modelos de poemas épicos pueden citarse la *Iliada* y la *Odisea*, de Homero; la *Eneida*, de Virgilio; la *Farsalia*, de Lucano; los *Lusiadas*, de Camoens; el *Paraiso perdido*, de Milton; la *Jerusalen libertada*, del Tasso; la *Henriada*, de Voltaire; la *Mesiada*, de Klopstock; el *Bernardo*, de Valbuena; y la *Araucana*, de Ercilla.

## LECCION L.

232. Poesía bucólica.—233. Composiciones que comprende.—234. Eglogas.—235. Idilios.

232.—El objeto de la *poesia pastoril* ó *bucólica* es inspirar un amor puro á la naturaleza, cantando los goces de la vida campestre, pintando los dulces afectos de los pastores, las escenas de su tranquila exis-

tencia y los encantos de sus sencillas costumbres, para hacer amable el sosiego y el retiro de los campos. Cualquiera que sea la forma de las composiciones bucólicas, lo que en ellas se exige principalmente es que estén penetradas por un vivo sentimiento de la naturaleza; háse de respirar en ellas el fresco y agradable ambiente del campo; y los afectos personales que el poeta pinte han de ser sencillos; tiernos y delicados.

233.—Del concepto que acabamos de dar de la poesía bucólica se infiere que pueden ser varias las composiciones comprendidas en este género, siendo las más aceptadas por los preceptistas las *églogas*, *idilios* y *dramas pastoriles*; pero estos últimos pertenecen más bien á la poesía dramática, por lo que no es de este lugar ocuparnos de ellos.

234.—Las *cualidades características* de la *égloga* son la sencillez y la naturalidad; y para que resplandezcan en la composición y llene ésta el objeto indicado al tratar de la poesía pastoril, conviene saber describir bien ciertas escenas rústicas, ya de suyo poéticas; pintar con bello y suave colorido las ocupaciones de los pastores y campesinos; expresar con todo el encanto posible la paz de sus almas, sus costumbres puras, sus inocentes pasatiempos, sus modestas aspiraciones, su trato franco, su buena fé, su candor, etc., en una palabra, hacer resaltar los atractivos de la vida campestre, contrastándola con la ficticia y agitada de las ciudades.—La *escena* debe fijarse en el campo, de donde han de tomarse los símiles; los personajes, pastores y campesinos, deben hablar sencilla y naturalmente; pero sin nimia rusticidad ó grosería, evitando al mismo tiempo la demasiada cultura ó refinamiento.—El *estilo* de la *égloga* debe hallarse tan distante de la afectación como del desaliño y del prosaismo; y en cuanto á la *versificación*, suele emplearse el verso endecasílabo mezclado con el eptasílabo, formando silva; por más que algunos poetas castellanos adoptaron el terceto y

la octava.—Los poetas bucólicos más notables son: Teócrito, Bion y Mosco, en Grecia; Virgilio, en Roma; Fontenelle, en Francia; Miranda, en Portugal; Pope, en Inglaterra; y Garcilaso y Melendez en España.

235.—El *idilio* está caracterizado principalmente por que en él se presenta el cuadro de una vida primitiva, espontánea, hermosada por el candor, la inocencia y la naturalidad, en la que sin conciencia ni reflexión se expresan las ideas, los sentimientos y los deseos. Es la especie más bella de la poesía bucólica, y por esto, se estiman los buenos idilios como joyas literarias de gran mérito. Hoy han venido casi á confundirse el idilio y la *égloga*: la única diferencia que se advierte entre uno y otra es que el idilio es ménos dramático que la *égloga*: en aquél habla más el poeta; en ésta los pastores; el primero contiene más imágenes y narraciones; en la segunda se nota más acción y movimiento.—Modelos de idilios son los de Teócrito, entre los antiguos, y los del suizo Gessner y el inglés Tennyson, entre los modernos.

## LECCION LI.

236. Fábulas.—237. Su objeto.—238. Division de las fábulas.—239. Reglas para su composición.

236.—La *fábula* es un cuento ó narración poética de cortas dimensiones que representa una alegoría ingeniosa y que encierra una máxima moral ó literaria, que se deduce fácilmente del fondo del asunto y que se llama vulgarmente *moraleja*.

237.—El *objeto* de las fábulas es dar una enseñanza saludable al través de la ficción y como por vía de entretenimiento, y divulgar de un modo agradable á toda clase de personas, especialmente á los niños, verdades importantes y reglas de moral y de conducta. Esta enseñanza la presenta el poeta breve, pero claramente, unas veces al principio de la fábula, y se llama *afabu-*

lacion; y otras al fin, y recibe el nombre de *postfabulacion*. En el primer caso, la fábula ha de confirmar la máxima moral; en el segundo, ésta ha de nacer espontáneamente de las entrañas mismas del asunto. No es buena, por lo tanto, la fábula cuando la narracion alegórica no justifica plenamente la moralidad que quiere deducir el poeta.

238.—Las *fábulas* se denominan *apólogos* cuando los interlocutores son irracionales ó seres insensibles; *parábolas*, si son hombres; *mixtas*, cuando alternan todos.—A la primera clase pertenecen las tan conocidas de *La Lechera* y la de *El filósofo y el rústico*; á la segunda la de *El lobo y el cordero* y la de *La serpiente y la lima*; y á la tercera la de *El pescador y el pez* y la de *El poeta y la rosa*.

239.—Las *reglas* que deben tenerse presentes para la composicion de la fábula se refieren á los *caractéres* de los personajes, al *estilo* y á la *versificacion*. En cuanto á lo primero, conviene que los personajes se señalen por los caractéres que les sean propios, retratándolos segun la idea que hayamos formado de sus hábitos é instintos ó de los que la preocupacion ó la mitologia les hubiesen atribuido. En cuanto á lo segundo, requiere la fábula el estilo más natural, sencillo y fácil, evitándose toda afectacion, procurándose que el del diálogo sea propio de los caractéres y situaciones de los personajes. Y en cuanto á lo tercero, ó sea la versificacion, ha de ser ésta fácil y fluida, siempre acomodada al asunto, pudiéndose emplear toda clase de versos y de metros, al arbitrio del poeta.—Los escritores más recomendable en este género son: Esopo, entre los griegos; Fedro, entre los latinos; Lafontaine, entre los frances; y Samaniego, Iriarte, Hartzembusch, Príncipe, Campoamor y Baeza, entre los españoles.—Modelos de parábolas los encontramos tambien en los Evangelios; por ejemplo: la de *El Hijo pródigo*, la de *La oveja extraviada* y otras muchas.

## NOTA.

*Aunque al frente de cada leccion aparece el sumario de la misma, hemos creido conveniente reunir al final los de todas las que contiene este libro, formando asi el Programa de la asignatura, que puede servir para los exámenes de fin de curso. A la vez, expresando la página en que cada leccion se halla, el mismo Programa constituye el Indice del libro.*

*Separadamente, hemos formado una Tabla alfabética, que insertamos á continuacion del Programa, por medio de la cual será facilísimo á los alumnos encontrar prontamente en el texto cualquiera de las materias que comprende; pues á la breve indicacion de éstas, que por orden alfabético se hace en la Tabla, añádese la del párrafo y la de la página en que debe hallarse.*

*Aún siendo escasamente voluminoso el libro y poco ó nada complexa la materia, parécenos, sin embargo, que han de ser útiles á quienes lo manejen así el Programa-Indice como la Tabla alfabética.*

PROGRAMA DE LA ASIGNATURA  
DE  
RETÓRICA Y POÉTICA,  
É ÍNDICE DE LAS MATERIAS  
QUE COMPRENDE ESTE LIBRO.

---

	<u>PÁGS.</u>
LECCION I.—1. Idea general de la Literatura.— 2. Su division en tres partes.—3. Concepto de cada una de ellas.—4. Definicion usual de la Retórica. — 5. Arte, regla.—6. Composiciones literarias. —7. Su division en dos grandes grupos.—8. Par- tes en que se divide la Literatura preceptiva.— 9 Géneros que comprenden la Elocuencia y la Poética. . . . .	1.
LECCION II.—10. Elocucion.—11. Sus elemen- tos.—12. Pensamiento.—13. Lenguaje.—14. Rela- cion entre uno y otro. . . . .	2.
LECCION III.—15. Cualidades esenciales del lenguaje.—16. Su pareza.—17. Vicios opuestos á la misma.—18. Arcaismo.—19. Neologismo.—20. Barbarismo.—21. Regla sobre su uso. . . . .	3.
LECCION IV.—22. Propiedad, precision y exac- titud del lenguaje.—23. Regla.—24. Sinónimos.	4.
LECCION V.—25. Claridad del lenguaje.—26. Palabras técnicas.—27. Palabras cultas.—28. Pa- labras equívocas.—29. Palabras homónimas.—30. Regla general. . . . .	4.
LECCION VI.—31. Energía del lenguaje.—32. Epítetos.—33. Sus condiciones.—34. Imágenes.	5.
LECCION VII.—35. Armonia y melodia del len- guaje.—36. Ritmo de tiempo y de acento.—37. Armonia imitativa.—38. Cadencia final. . . . .	7.

LECCION VIII.—39. Otras condiciones del lenguaje.—40. Naturalidad.—44. Honestidad.—42. Oportunidad.—43. Originalidad.—44. Vicios opuestos á cada una de estas condiciones. . . . . 8.

LECCION IX.—45. El estilo.—46. Sus diversas denominaciones.—47. Estilo cortado y periódico.—48. Estilo conciso y abundante. . . . . 9.

LECCION X.—49. Estilo enérgico.—50. Estilo vivo.—51. Estilo vehemente.—52. Estilo patético.—53. Estilo sencillo.—54. Estilo elegante. . . . . 10.

LECCION XI.—55. Estilo elevado.—56. Estilo sublime.—57. Estilo familiar.—58. Estilo humorístico.—59. Denominaciones del estilo segun el género de las composiciones y la manera particular de los escritores. . . . . 11.

LECCION XII.—60. Cláusula.—61. Division de las cláusulas por su estension.—62. Division por su forma . . . . . 11.

LECCION XIII.—63. Cualidades de las cláusulas.—64. Claridad.—65. Unidad.—66. Energia.—67.—Elegancia.—68. Armonia. . . . . 12.

LECCION XIV.—69. Elegancias del lenguaje.—70. Su division en tres clases.—71. Elegancias por adición ó supresion: conjuncion, disolucion y adjuncion. . . . . 13.

LECCION XV.—72. Elegancias por repeticion: repeticion, conversion, complexion, reduplicacion y concatenacion.—73. Elegancias por reunion: aliteracion, asonancia, equívoco, paranomasia, derivacion, similitudencia, sinonimia y paradiástole. . . . . 14.

LECCION XVI.—74. Etimologia y definicion de los tropos.—75. Origen de los mismos.—76. Su division y fundamento.—77. Sus ventajas. . . . . 16.

LECCION XVII.—78. Sinécdoque.—79. Sus clases y reglas . . . . . 17.

LECCION XVIII.—80. Metonimia.—81. Sus clases y reglas. . . . . 18.

LECCION XIX.—82. Metáfora.—83. Sus clases y reglas. . . . . 19.

LECCION XX.—84. Tropos de sentencia por semejanza.—85. Alegoria.—86. Personificacion. . . . . 20.

LECCION XXI.—87. Tropos de sentencia por oposicion.—88. Pretericion.—89. Asteismo.—90. Permision.—91. Ironia. . . . . 21.

LECCION XXII.—92. Tropos de sentencia por reflexion.—93. Hipérbole.—94. Atenuacion.—95. Alusion.—96. Metalépsis.—97. Reticencia.—98. Paradoja. . . . . 23.

LECCION XXIII.—99. Figuras de pensamiento.—100. Su division.—101. Figuras pintorescas.—102. Descripcion.—103. Sus diferentes nombres.—104. Enumeracion.—105. Perifrasis. . . . . 24.

LECCION XXIV.—106. Expolicion.—107. Comparacion.—108. Clases de comparaciones.—109. Reglas para el uso de las comparaciones.—110. Antítesis. . . . . 26.

LECCION XXV.—111. Figuras de pensamiento lógicas.—112. Epifonema.—113. Sentencia. . . . . 28.

LECCION XXVI.—114. Concesion.—115. Dubitacion.—116. Transicion.—117. Anticipacion.—118. Gradacion.—119. Sujecion.—120. Correccion. . . . . 29.

LECCION XXVII.—121. Figuras de pensamiento patéticas. 122. Apóstrofe.—123. Conminacion.—124. Deprecacion.—125. Imprecacion.—126. Execracion. . . . . 30.

LECCION XXVIII.—127. Exclamacion.—128. Interrogacion.—129. Imposible.—130. Optacion.—131. Histerologia.—132. Interrupcion. . . . . 32.

LECCION XXIX.—133. El pensamiento retóricamente considerado.—134. Reglas para elegir y expresar los pensamientos. . . . . 33.

LECCION XXX.—135. Cualidades esenciales de los pensamientos.—136. Verdad.—137. Claridad.—138. Solidez.—139. Novedad.—140. Naturalidad. 34.

LECCION XXXI.—141. Composiciones en prosa.—142. Su division en cuatro géneros.—143. Idea de cada uno de ellos.—144. Género epistolar.—145. Varias especies de cartas.—146. Reglas para escribirlas.—147. Composiciones que se refieren al género epistolar. 36.

LECCION XXXII.—148. Género didáctico.—149. Obras que pertenecen á este género.—150. Tratados elementales.—151. Tratados magistrales.—152. Disertaciones. 38.

LECCION XXXIII.—153. Género histórico.—154. Obras que pertenecen á este género.—155. Historia verdadera.—156. Cualidades del historiador.—157. Reglas del género histórico. 39.

LECCION XXXIV.—158. Historia ficticia ó novela.—159. Clasificacion de las novelas.—160. Reglas y formas de las novelas. 41.

LECCION XXXV.—161. Género oratorio.—162. Division de las composiciones oratorias.—163. Definicion y objeto de la oratoria forense, política y sagrada. 42.

LECCION XXXVI.—164. Reglas generales de la oratoria.—165. Partes principales del discurso.—166. Exordio.—167. Proposicion.—168. Confirmacion.—169. Epílogo. 44.

LECCION XXXVII.—170. Reglas particulares de la oratoria forense.—171. Reglas de la oratoria política.—172. Reglas de la oratoria sagrada.—173.—Pronunciacion. 47.

LECCION XXXVIII.—174. Poesía y Poética.—175. Division de las obras poéticas en tres géneros: directo, dramático y mixto.—176. Versificacion y verso.—177. Medicion del verso castellano.

—178. Reglas para contar las sílabas. 50.

LECCION XXXIX.—179. Versificacion castellana.—180. Rima perfecta é imperfecta.—181. Versos libres.—182. Cesura. 52.

LECCION XL.—183. Clases y nomenclatura de los versos.—184. Versos agudos, llanos y esdrújulos.—185. Versos quebrados y versos enteros.—186. Acento.—187. Su empleo en los versos segun el número de sílabas de éstos. 53.

LECCION XLI.—188. Diferentes combinaciones métricas castellanas. 55.

LECCION XLII.—189. Silva ó combinacion libre.—190. Combinaciones métricas en asonante.—191. Licencias más usadas por los poetas castellanos. 59.

LECCION XLIII.—192. Género directo.—193. Composiciones que comprende.—194. Poesía lírica.—195. Oda.—196. Diferentes especies de odas.—197. Reglas para la composicion de las odas. 62.

LECCION XLIV.—198. Poesía didáctica.—199. Objeto de las composiciones de esta clase.—200. Poemas didascálicos.—201. Reglas y versificacion de los mismos.—202. Epístolas.—203. Su versificacion y reglas.—204. Sátiras.—205. Sus condiciones. 64.

LECCION XLV.—206. Poemas menores.—207. Soneto, epígrama, cancion, epitalamio, letrilla, madrigal, romance, balada y dolora. 66.

LECCION XLVI.—208. Género dramático.—209. Carácter especial de las composiciones de este género.—210. Cualidades de la accion dramática.—211. Personajes.—212. Plan, estilo y versificacion. 69.

LECCION XLVII.—213. Tragedia. Su origen y definicion.—214. Accion.—215. Personajes.—216. Plan.—217. Estilo, tono y versificacion. 71.

	<u>PÁGS.</u>
LECCION XLVIII.—218. Comedia. Su origen y definicion.—219. Accion, plan, estilo y versificacion de la comedia.—220. Diferentes clases de comedia.—221. Drama.—222. Sainete. . . . .	73.
LECCION XLIX.—223. Género mixto.—224. Composiciones que comprende este género.—225. Epopeya.—226. Definicion.—227. Accion.—228. Episodics.—229. Personajes.—230. Plan.—231. Estilo y versificacion. . . . .	75.
LECCION L.—232. Poesia bucólica.—233. Composiciones que comprende.—234. Églogas.—235. Idilios. . . . .	77.
LECCION LI.—236. Fábulas.—237. Su objeto.—238. Division de las fábulas.—239. Reglas para su composicion . . . . .	79.

## TABLA ALFABÉTICA.

	<u>Párrafos.</u>	<u>Páginas.</u>
Acento . . . . .	186	54
Accion de la comedia . . . . .	219	73
Accion de la epopeya . . . . .	227	76
Accion de la tragedia . . . . .	214	71
Acto . . . . .	212	71
Adagio . . . . .	113	28
Adjuncion. . . . .	71	14
Afabulacion. . . . .	237	79
Alegoria. . . . .	85	20
Alegorismo . . . . .	85	20
Aliteracion . . . . .	73	15
Alusion . . . . .	95	23
Anacreóntica. . . . .	196 y 197	63 y 64
Anticipacion. . . . .	117	29
Antítesis. . . . .	110	27
Apólogos. . . . .	238	80
Apóstrofe. . . . .	122	30
Apotegma. . . . .	113	28
Arcaismo. . . . .	18	3
Argumentos. . . . .	168	46
Argumentos de las novelas. . . . .	159	41
Armonia. . . . .	35	7
Armonia de las cláusulas . . . . .	68	13
Armonia imitativa . . . . .	37	7
Arte . . . . .	5	1
Asonancia. . . . .	180	52
Asteismo. . . . .	89	21
Asyndeton. . . . .	71	14
Atenuacion . . . . .	94	23
Balada . . . . .	207	68
Barbarismo . . . . .	20	3



	<u>Párrafos.</u>	<u>Páginas.</u>
Cadencia final . . . . .	68	13
Cancion . . . . .	207	67
Cartas de varias clases. . . . .	195	37
Catástrofe . . . . .	216	72
Cesura . . . . .	182	53
Circunlocucion . . . . .	105	26
Claridad de las cláusulas. . . . .	64	13
Claridad de las expresiones. . . . .	25	4
Claridad de los pensamientos. . . . .	137	35
Cláusula. . . . .	60	11
Cláusulas compuestas . . . . .	62	12
Cláusulas cortas. . . . .	61	11
Cláusulas largas. . . . .	61	12
Cláusulas simples . . . . .	62	12
Comedia. . . . .	218	73
Comparacion. . . . .	107	26
Composicion del exordio. . . . .	166	45
Composicion literaria. . . . .	6	2
Complexion . . . . .	73	15
Concatenacion . . . . .	72	15
Concesion. . . . .	114	29
Conduplicacion . . . . .	72	15
Confirmacion. . . . .	168	46
Conjuncion . . . . .	71	14
Conminacion. . . . .	123	31
Consonancia. . . . .	180	52
Conversion . . . . .	73	15
Correccion . . . . .	120	30
Costumbres oratorias. . . . .	168	46
Crítica . . . . .	3	1
Cualidades del historiador. . . . .	156	39
Cuarteta. . . . .	188	55
Décima . . . . .	188	58
Deprecacion. . . . .	124	31
Derivacion . . . . .	73	15
Descripcion . . . . .	102	25

	<u>Párrafos.</u>	<u>Páginas.</u>
Desenlace dramático. . . . .	210	70
Diéresis . . . . .	178	51
Disertacionés. . . . .	152	38
Disolucion . . . . .	71	14
Distribucion. . . . .	104	25
Division en los discursos . . . . .	162	42
Dolora . . . . .	207	68
Drama . . . . .	221	74
Dubitacion . . . . .	115	29
Églogas . . . . .	234	77
Elegancias por adiccion. . . . .	71	13
Elegancias por repeticion . . . . .	72	14
Elegancias por reunion. . . . .	73	15
Elegancias del lenguaje. . . . .	69	13
Elegancia de las cláusulas. . . . .	67	13
Elocucion. . . . .	10	2
Elocuencia . . . . .	9	2
Endechas. . . . .	190	61
Energia de las cláusulas . . . . .	66	13
Energia del lenguaje . . . . .	31	5
Enumeracion. . . . .	104	25
Epifonema. . . . .	112	28
Epigrama. . . . .	207	67
Epilogo . . . . .	169	47
Episodios de la epopeya. . . . .	228	75
Epístola . . . . .	202	65
Epitalamio . . . . .	207	67
Epitetos. . . . .	32 y 33	5 y 6
Epopeya. . . . .	225	75
Equivoco. . . . .	73	15
Escenas . . . . .	212	71
Estética . . . . .	3	1
Estilo y sus denominaciones . . . . .	45 á 59	9 á 11
Estrambote . . . . .	188	59
Estribillo. . . . .	207	67
Exactitud del lenguaje. . . . .	22	4

	<i>Párrafos.</i>	<i>Páginas.</i>
Exclamacion. . . . .	127	32
Execracion . . . . .	126	32
Exordio . . . . .	166	45
Expolicion . . . . .	106	26
Fábulas . . . . .	236	79
Figuras de pensamiento . . . . .	99	24
Figuras lógicas. . . . .	111	28
Figuras patéticas. . . . .	121	30
Figuras pintorescas. . . . .	101	24
Género didáctico. . . . .	148	38
Género directo . . . . .	192	62
Género dramático . . . . .	208	69
Género epistolar. . . . .	144	37
Género histórico. . . . .	153	39
Género mixto . . . . .	223	75
Género oratorio. . . . .	162	42
Gradacion. . . . .	118	30
Hemistiquios. . . . .	182	53
Hipérbole . . . . .	93	23
Histerologia. . . . .	131	33
Historia ficticia. . . . .	158	41
Historia verdadera . . . . .	155	39
Honestidad del lenguaje. . . . .	41	8
Idilio . . . . .	235	77
Imágen. . . . .	34	6
Imposible . . . . .	129	32
Imprecacion. . . . .	125	31
Interrogacion. . . . .	128	32
Ironía. . . . .	91	22
Lenguaje . . . . .	13	3
Letrilla. . . . .	207	67
Licencias poéticas. . . . .	191	61
Licencias prosódicas. . . . .	178	51
Lira. . . . .	190	60
Literatura . . . . .	1	1
Madrigal. . . . .	207	68

	<i>Párrafos.</i>	<i>Páginas.</i>
Máxima. . . . .	113	28
Medicion de los versos. . . . .	177	50
Melodia del lenguaje. . . . .	35	7
Metáfora. . . . .	82	19
Metalepsis . . . . .	96	23
Metonimia . . . . .	80	18
Mocion de afectos. . . . .	169	47
Mocion de las pasiones . . . . .	168	46
Narracion . . . . .	165	44
Naturalidad de los pensamientos. 40 y 140	8 y 36	
Neologismo. . . . .	19	3
Novedad de los pensamientos. . . . .	139	36
Novelas. . . . .	158	41
Obras poéticas . . . . .	175	50
Octava. . . . .	188	57
Oda. . . . .	195	62
Odas (sus especies) . . . . .	196 y 197	63
Oportunidad. . . . .	42	9
Optacion. . . . .	130	33
Oradores forenses, políticos y sagrados. 163	42 y 44	
Oratoria. . . . .	161	42
Oratoria forense. . . . .	163	42
Oratoria política. . . . .	171	48
Oratoria sagrada. . . . .	163	42
Origen de los tropos. . . . .	75	16
Originalidad. . . . .	43	9
Palabras cultas. . . . .	27	5
Palabras equivocac . . . . .	28	5
Palabras homónimas. . . . .	29	5
Palabras técnicas. . . . .	26	5
Palabras sinónimas . . . . .	24	5
Paradiástole. . . . .	73	16
Paradoja. . . . .	98	24
Pareado. . . . .	188	55
Paranomasia. . . . .	73	14
Pensamiento. . . . .	12 y 113	3 y 33

	<i>Párrafos.</i>	<i>Páginas.</i>
Perífrasis . . . . .	105	26
Periodo. . . . .	60	11
Peripecia . . . . .	210	70
Permision . . . . .	90	22
Personajes . . . . .	211 y 215	70 y 72
Personificacion . . . . .	86	21
Plan de las comedias. . . . .	219	73
Plan de la epopeya. . . . .	230	75
Plan de las historias. . . . .	157	40
Plan de las tragedias. . . . .	216	72
Poemas didascálicos. . . . .	200	65
Poemas menores. . . . .	206	66
Poesia. . . . .	174	50
Poesia bucólica. . . . .	232	77
Poesia didáctica. . . . .	198	64
Poesia lírica. . . . .	194	62
Poética. . . . .	174	50
Polisyndeton. . . . .	71	14
Postfabulacion . . . . .	237	80
Preceptiva . . . . .	3	1
Precision del lenguaje. . . . .	22	4
Pretericion. . . . .	86	21
Pronunciacion . . . . .	173	49
Propiedad del lenguaje . . . . .	22	4
Proposicion. . . . .	167	45
Prosopografia. . . . .	103	25
Prosopopeya. . . . .	80	21
Protagonista. . . . .	211	70
Pureza del lenguaje. . . . .	16	3
Quintilla. . . . .	188	57
Redondilla. . . . .	188	56
Reduplicacion . . . . .	72	15
Reflexion . . . . .	92	23
Refran. . . . .	113	28
Reglas. . . . .	5	1
Reglas de las fábulas. . . . .	239	79

	<i>Párrafos.</i>	<i>Páginas.</i>
Reglas de la sinédoque . . . . .	79	18
Reglas de la metonimia. . . . .	81	18
Reglas de la metáfora . . . . .	83	19
Reglas de la novela. . . . .	160	41
Reglas del género histórico . . . . .	157	40
Reglas generales de la oratoria. . . . .	164	44
Reglas de la oratoria forense. . . . .	170	47
Reglas de la oratoria política. . . . .	171	48
Reglas de la oratoria sagrada. . . . .	172	48
Repeticion . . . . .	72	14
Reticencia . . . . .	97	24
Retórica. . . . .	4	1
Rima . . . . .	179	52
Rima perfecta . . . . .	180	52
Rima imperfecta. . . . .	180	52
Ritmo. . . . .	35	7
Ritmo de acento y de tiempo. . . . .	36	7
Romance. . . . .	199 y 207	60 y 68
Romancillo. . . . .	207	68
Sainete. . . . .	222	73
Sátiras. . . . .	204	65
Seguidilla . . . . .	190	61
Semejanza . . . . .	108	26
Sentencia . . . . .	113	28
Sextina. . . . .	188	57
Septina. . . . .	188	57
Silva . . . . .	189	59
Simil . . . . .	107	26
Similicadencia . . . . .	73	15
Sinalefa. . . . .	178	51
Sinédoque. . . . .	78	17
Sinéresis. . . . .	178	51
Sinonimia . . . . .	72	15
Solidez de los pensamientos . . . . .	138	35
Soneto. . . . .	188 y 207	59 y 66
Sujecion. . . . .	119	30

	<u>Párrafos.</u>	<u>Páginas.</u>
Tercerilla . . . . .	188	56
Terceto. . . . .	188	56
Topografía . . . . .	103	25
Tragedia . . . . .	213	71
Transición . . . . .	116	29
Tratados elementales. . . . .	150	38
Tratados magistrales. . . . .	151	38
Tropos. . . . .	74	16
Unidad de las cláusulas. . . . .	65	13
Unidades dramáticas. . . . .	210	69
Ventajas de los tropos. . . . .	77	17
Verdad de los pensamientos. . . . .	136	34
Versificación. . . . .	176	50
Versos agudos, llanos y esdrújulos. . . . .	184	54
Versos libres. . . . .	181	52
Versos enteros y quebrados. . . . .	185	54

FIN.

## APÉNDICE.

### LECCION LII.

240. Fundamento de la versificación.—241. Diferencias entre la versificación castellana y la latina.—242. Verso latino.—243. Cantidad de las sílabas latinas.—244. Pié métrico—245. Piés bisílabos.—246. Piés trisílabos.—247. Piés cuádrisílabos.—248. Piés pentasílabos y hexasílabos.

240.—*Toda versificación se funda* en la medida del tiempo que se gasta al pronunciar las porciones simétricas de sonidos en que está dividida la composición.

241.—*La diferencia que separa la versificación castellana de la latina* consiste en que la primera se funda en el número de sílabas y la segunda en la cantidad de las mismas.

242.—*Verso latino* es cierta disposición armoniosa de los palabras, formando determinado número de piés.

243.—*La cantidad de las sílabas latinas* es larga, breve y comun ó indiferente.

244.—*Pié métrico* es una parte del verso constituida por cierto número determinado de sílabas.

245.—Los *piés bisílabos* son cuatro: el *espondeo*, que consta de dos sílabas largas; el *pirriquío*, de dos breves; el *yambo*, de una breve y una larga; y el *troqueo* ó *coreo*, de una larga y una breve.

246.—Los *piés trisílabos* son ocho: el *moloso*, que consta de tres sílabas largas; el *dáctilo*, de una larga y dos breves; el *anapesto*, de dos breves y una larga; el *tribaquío* de tres breves; el *baquío*, de una breve y dos largas; el *antibaquío*, de dos largas y una breve; el *an-*

*fibraco*, de una breve, una larga y otra breve; y el *anfimacro*, de una larga, una breve y otra larga.

247.—Los *piés cuadrilabos* son diez y seis: el *dispondeo*, que consta de dos espondeos; el *proceleusmático*, de dos pirriquios; el *dicoreo*, de dos coreos; el *diyambo*, de dos yambos; el *gran jónico*, de espondeo y pirriquio; el *pequeño jónico*, de pirriquio y espondeo; el *coriambo*, de coreo y yambo; y el *antipasto*, de yambo y coreo. Hay, además, los *cuatro peones*, que constan de una larga y tres breves; y los *cuatro epitritos*, al contrario, de una breve y tres largas.

248.—Los *piés pentasilabos* y los *hexasilabos* se componen de los de dos y tres.

### LECCION LIII.

249. Cesura y sus efectos.—250. Medida del verso latino.—251. Licencias poéticas latinas.—252. Sístole y diástole.—253. Diéresis y sinéresis.—254. Sinalefa y ecthlipsis.—255. Hemistiquio. Dipodia. Metro.

249.—La *cesura*, en el verso latino, no es lo mismo que en el castellano (182), sino que es la sílaba que sobra de una palabra despues de un pié métrico. Sus *efectos* son: que la cesura se usa despues del primero, segundo, tercero y cuarto pié; que ésta sílaba es larga, aún cuando fuera breve por naturaleza; y que dá trabazon á los versos, haciéndolos armoniosos.

250.—*Se mide el verso latino*, comprobando si se compone de los piés y cesuras correspondientes; debiendo tenerse en cuenta, al verificarlo, las variantes que introducen en el verso las licencias poéticas.

251.—Las *licencias poéticas latinas* se refieren unas á la cantidad, como la *sístole* y la *diástole*, y otras al número, como la *diéresis* y la *sinéresis*.

252.—La *sístole* consiste en abreviar una sílaba larga. La *diástole*, al contrario, en alargar una breve.

253.—La *diéresis* y la *sinéresis*, como hemos indicado, (178) consisten, la primera, en disolver un diptongo,

dividiéndole en dos sílabas, y la segunda, en reunir en un diptongo dos vocales, que suelen formar dos sílabas distintas.

254.—La *sinalefa* se comete cuando se elide la vocal en que termina una dición, por empezar también con vocal la siguiente. La *ecthlipsis* se comete cuando una dición termina en *m* y la siguiente con vocal, en cuyo caso se pierde la *m* con la vocal precedente. Esta elision no se comete ni al principio ni al final del verso.

255.—*Hemistiquio* ya dijimos (182) que es la mitad de un verso. *Dipodia* es la reunion de dos piés. *Metro* se llama unas veces al pié, otras á la dipodia y otras al verso.

### LECCION LIV.

256. De dónde toman nombre los versos latinos.—257. Versos acatalectos, catalectos, braquicatalectos é hipercatalectos.

256.—*Toman nombre* los versos latinos: 1.º, de la clase de piés que en ellos predomina; y se llaman *dactílicos*, *yámbricos*, *anapésticos*, etc. 2.º, del número de piés ó metros de que se componen; y así se denominan *hexámetros*, *pentámetros*, *tetrámetros*, etc. 3.º, del nombre de sus autores ó inventores; y así se distinguen los *sáfficos*, *anacreónticos*, *asclepiadeos*, etc.

257.—Se llaman *acatalectos* los versos que están perfectamente ajustados á la medida; *catalectos*, si falta una sílaba; *braquicatalectos*, si tienen un pié menos de los que les corresponde; y, por último, se llaman *hipercatalectos*, si tienen una ó dos sílabas mas.

### LECCION LV.

258. Verso hexámetro.—259. Verso espondeico.—260. Diferente efecto de los piés espondeo y dáctilo en el hexámetro.—261. Cómo debe terminar este verso.—262. Cómo se hace armonioso.

258.—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.

259.—Verso *espondáico* se llama el hexámetro cuando es espondeo el quinto pié y dáctilo el cuarto.

260.—El efecto de los piés espondeo y dáctilo en el *hexámetro*, es que éste con muchos espondeos se hace pesado y con los dáctilos se hace ligero.

261.—Debe terminar el *hexámetro* con una palabra ó dición 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. Debe evitarse que terminen en una palabra monosílaba.

262.—El *hexámetro* se hace armonioso por la abundancia de cesuras; procurando que éstas tengan lugar después del primero, segundo y tercer pié. El epíteto ó adjetivo, separado del sustantivo, termina elegantemente el *hexámetro*.

### LECCION LVI.

263. Verso pentámetro.—264. Dicciones con que puede terminar.—265. El grande *asclepiádeo*.—266. El tetámetro *arquiloquio*.—267. El pequeño *asclepiádeo*.—268. El *alcaico hipercatalecto*.—269. El *dactílico trocaico*

263.—El verso *pentámetro* (de cinco medidas ó piés) consta de dos espondeos ó dáctilos, ó bien de un espondeo y un dáctilo, ó al revés, seguidos de una cesura larga, y de dos dáctilos seguidos de otra cesura. Algunos 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.

264.—El verso *pentámetro* termina con una dición de dos sílabas, y á veces con palabra de cuatro ó cinco sílabas, pero nunca con una dición de tres.

265.—El *grande asclepiádeo* consta de un espondeo y

cuatro dáctilos con una cesura después del segundo y tercer pié.

266.—El *tetámetro arquiloquio* se compone de los cuatro últimos piés del *hexámetro*.

267.—El *pequeño asclepiádeo* consta de un espondeo y tres dáctilos con una cesura después del segundo pié.

268.—El *alcaico hipercatalecto* consta de un espondeo, un yambo, una cesura y dos dáctilos.

269.—El *dactílico trocaico* consta de dos dáctilos y dos troqueos.

### LECCION LVII.

270. Versos trimetros.—271. El glicónico y el *fereracio*.—272. Versos dimetros.—273. El adónico y el pequeño *arquiloquio*.—274. Versos yámbicos.—275. Trimetro ó *senario*.—276. *Escazonte*.—277. Dimetro.

270.—Son *versos trimetros* ó de tres piés el *glicónico* y el *fereracio*.

271.—El *glicónico* consta de un espondeo y dos dáctilos, y el *fereracio* de un dáctilo entre dos espondeos.

272.—Son *versos dimetros* ó de dos piés el *adónico* y el *pequeño arquiloquio*.

273.—El *adónico* consta de los dos últimos piés del *hexámetro*, el *pequeño arquiloquio* es el último hemistiquio del *pentámetro*.

274.—El verso *yámbico*, como su mismo nombre lo indica, se compone de yambos. Puede ser *trimetro*, *escazonte* y *dimetro*.

275.—El *trimetro*, llamado también simplemente *yámbico* ó *senario*, consta de seis piés, todos yambos, cuando es puro; pudiendo ser espondeos los impares, cuando no es puro.

276.—El *escazonte* es el mismo *senario yámbico*, puro ó no puro, cuyo último pié es espondeo.

277.—El *dimetro* se compone de dos dipodias ó de los cuatro piés últimos del *trimetro* ó *senario yámbico*.

LECCION LVIII.

278. Verso y estrofa sáficos.—279. Verso faleucio.—280. Otros versos latinos.—281. Poemas monostikon, distikon, etc.—282. Poemas monokolon, dikolon etc.—283. Poemas distrofon, tristrofon etc.

278.—El *verso sáfico*, que toma nombre de la célebre poetisa griega Safo, consta de cinco piés; primero, cuarto y quinto troqueos, el segundo espondeo y el tercero dáctilo.—La *estrofa sáfica* se forma de la union del verso sáfico con el adónico.

279.—El *verso faleucio* (de su inventor Phalæcius) consta tambien de cinco piés: el primero espondeo, el segundo dáctilo y los demás troqueos. De modo que, colocando al fin del sáfico su primer troqueo, resulta un faleucio.

280.—*Hay otros versos latinos*, además de los mencionados; pero estos son los principales que se encuentran en la poesía clásica.

281.—Se llama *monostikon* el poema latino que consta de un solo verso; *distikon*, el que consta de dos; *tetrastikon*, el que consta de cuatro, etc.

282.—Se llama poema *monokolon* el que contiene una sola especie de versos; *dikolon*, el que contiene dos; *trikolon* el que contiene tres, etc.

283.—Se llama poema *distrofon* el que tiene las estrofas de dos versos; *tristrofon*, el de tres; *tetrastrofon* el de cuatro etc.

ADICION

al programa de la asignatura é indice de materias.

PRELIMINARES

LECCION I.—1. Clasificacion de los conocimientos humanos.—2. Definicion y objeto de la ciencia.—3. Definicion y objeto del arte.—4. Tendencia y fin del arte.—5. Límites que separan la ciencia del arte.—6. Relaciones entre una y otro.—7. La literatura como auxiliar de la ciencia . . . . . 1.

LECCION II.—8. Antigua clasificacion de las artes.—9. Artes liberales.—10. Artes mecánicas.—11. Moderna clasificacion de las artes.—12. Artes útiles.—13. Artes bellas.—14. Diferencias entre unas y otras.—15. Division de las bellas artes . . . . . 3.

LECCION III.—16. La belleza y la hermosura.—17. Concepto filosófico de la belleza.—18. Elementos de la belleza.—19. Primer principio de belleza.—20. Ordenes de belleza: física, intelectual y moral.—21. Lo bello y lo sublime.—22. Distincion entre uno y otro sentimiento.—23. Objetos bellos y objetos sublimes . . . . . 4.

LECCION IV.—24. El gusto.—25. Acepcciones de esta palabra.—26. Cómo debe considerarse el gusto.—27. Formacion del gusto.—28. El génio.—29. Acepcciones de esta palabra.—30. Manifestaciones del génio.—31. Sus caractéres.—32. Su atributo.—33. Distincion entre el génio y el gusto.—34. La inspiracion.—35. La critica . . . . . 7.

LECCION V.—36. Idea é importancia de la Literatura.—37. Aspecto de la Literatura.—38. Condiciones para la produccion literaria.—39. Necesidad de las reglas de la Literatura.—40. Fines que puede proponerse el escritor . . . . . 10.

APÉNDICE.

- LECCION LII.—240. Fundamento de la versificación.—241. Diferencia entre la versificación castellana y la latina.—242. Verso latino.—243. Cantidad de las sílabas latinas.—244. Pié métrico.—245. Piés bisílabos.—246. Piés trisílabos.—247. Piés cuadrílabos.—248. Piés pentasílabos y hexasílabos . . . . . 97.
- LECCION LIII.—249. Cesura y sus efectos.—250. Medida del verso latino.—251. Licencias poéticas latinas.—252. Sístole y diástole.—253. Diéresis y sínéresis.—254. Sinalefa yecthlipsis.—255. Hemistiquio. Dipodia. Metro . . . . . 98.
- LECCION LIV.—256. De dónde toman nombre los versos latinos.—257. Versos acatalectos, catalectos, braquicatalectos é hipercatalectos . . . . . 99.
- LECCION LV.—258. Verso hexámetro.—259. Verso espondeo.—260. Diferente efecto de los piés espondeo y dáctilo en el hexámetro.—261. Cómo debe terminar este verso.—262. Cómo se hace armonioso . . . . . 99.
- LECCION LVI.—263. Verso pentámetro.—264. Dicciones con que puede terminar.—265. El grande asclepiadeo.—266. El tetámetro arquioloquio.—267. El pequeño asclepiadeo.—268. El alcaico hipercatalecto.—269. El dáctilico trocaico . . . . . 100.
- LECCION LVII.—270. Versos trímetros.—271. El glicónico y el ferecracio.—272. Versos dímetros.—273. El adónico y el pequeño arquioloquio.—274. Versos yámbicos.—275. Trímetro ó senario.—276. Escazonte.—277. Dímetro. . . . . 101.
- LECCION LVIII.—278. Versos y estrofa sáficos.—279. Verso faleucio.—280. Otros versos latinos.—281. Poemas monostikon, distikon, etc.—282. Poemas monokolon, dikolon, etc.—283. Poemas distrofon, tristrofon etc. . . . . 102.



---

Véndese esta obra en casa del autor.—**Libertad, 2, 1.º**  
**Lérida.**—Precio: **3 pesetas** en toda España.

---