

GONZALEZ

SARBIN

RETORICA

Y

POETICA

1

77856



1
77856

97



21075

RETÓRICA Y POÉTICA

o

PRECEPTIVA LITERARIA.

Presentado con otros dos ejemplares a las
Biblioteca Universitaria y Provincial de
Granada en cumplimiento de la Ley
de Propiedad intelectual.

Granada 11 de Agosto de 1896,

Anto. Gonzalez Garbín

16

44856

COMPENDIO

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

Ó DE

PRECEPTIVA LITERARIA

ESCRITO PARA USO
DE LOS ALUMNOS QUE CURSAN ESTA ASIGNATURA EN
LA SEGUNDA ENSEÑANZA

POR EL DOCTOR

D. ANTONIO GONZALEZ GARBÍN.

Catedrático con categoría de término en la Facultad de Filosofía y Letras; Profesor de Literatura clásica, griega y latina, en la Universidad de Granada; Catedrático electo de Lengua griega de la Universidad Central; premiado con medalla de oro en la Exposición universal de 1888; Socio Correspondiente de la Academia Nacional de San Fernando, y de número de la provincial de Bellas Artes de Granada; Miembro Honorario de varias Corporaciones científicas.

Obra declarada de mérito, con otras publicaciones del Autor, por Real Orden de 4 de Febrero de 1880, en conformidad con el dictamen del Consejo de Instrucción pública, y señalada de texto en varios Institutos, Colegios y Seminarios de España y América.

SEPTIMA EDICIÓN, NOTABLEMENTE REFORMADA.

GRANADA.

Imp. y Lib. de la Vda. é Hijos de P. V. Sabatel,
calle de Mesones, 52.

1895.



N.º 376.

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

A. G. Garbín



Á LA DULCE MEMORIA

DE MIS

AMADÍSIMOS PADRES

DE LOS SABIOS MAESTROS MÍOS QUE SALVARON YÁ LA CUMBRE
DE LA VIDA.

*A mi adorada esposa
y á mis hijos queridos del alma.*

LA BENDICIÓN DE DIOS SOBRE TODOS ELLOS!

A. González Garbín.

LIBRARY OF THE

PRÓLOGO DE LA 1.^a EDICIÓN

Natura incipit, Ars dirigit, Usus perficit.

Vos.

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

BARON. *De la Rhétorique.*



ASI reducido el estudio de las Bellas Artes y Letras desde la época del Renacimiento á ejercicios de pura imitación, á copiar los inmortales modelos de la antigüedad clásica, siguiendo á la par las reglas de los antiguos maestros, sólo después que la preciosa trascendente ciencia de la Esthética, felizmente sistematizada en nuestros días, ha sentado los principios filosóficos del Arte, se han dilatado ampliamente los horizontes de la Crítica y trazado nuevos rumbos á las artes particulares, de las cuales es síntesis y majestuoso coronamiento el divino arte de la Poesía. Crear, pues, la Ciencia de la Literatura reuniendo en conjunto ordenado y sistemático cuanto se refie-

re á este ramo de la educación intelectual, ha sido el trabajo de los insignes esthéticos de nuestro siglo; y nos cabe la honra de contar entre nuestros ilustres maestros al malogrado, eminente catedrático de la Universidad central, el doctor Núñez Arenas, uno de los profesores españoles que más han servido en aquel sentido á la República de las letras. Es evidente que la educación literaria de la juventud pide cada día ser hecha con más racional y profundo conocimiento, no por la mera imposición de una empírica Preceptiva. Este carácter científico es el que ostentan yá tales estudios en las aulas universitarias, y así lo viene exigiendo nuestra moderna legislación académica con respecto á la facultad de Letras.

Pero ¿hasta qué punto es posible presentar la enseñanza literaria, en los Institutos, bajo aquella forma y plan rigurosamente filosóficos?—Ó en otros términos: ¿la enseñanza de las llamadas Retórica y Poética debiera sustituirse por un curso, más ó menos abreviado, de la Ciencia de la Literatura?—Así creemos nosotros que debiera ser, y á esto propende indudablemente uno de los Sistemas de enseñanza secundaria, de los dos que están vigentes para poder aspirar al bachillerato. Pero sea de ello lo que quiera, lo cierto es que la asignatura que se conserva con los nombres de *Retórica y Poética* en el Plan más generalmente preferido es aquella parte de las antiguas Humanidades que, más que una Ciencia, se ha querido siempre que sea un Arte, una Colección de los cánones ó reglas que han de guiar al alumno en el ejercicio de la composición literaria: Canónica ó Preceptiva Literaria, basada en los principios mostrados por la Ciencia de la Literatura y confirmada en las obras de los es-

critores más eminentes de todas las naciones. Este es el concepto que históricamente se viene teniendo de la asignatura y tales los límites á que han reducido su peculiar objeto antiguos y modernos. Al conocimiento de las reglas suelen y deben agregar los profesores de Retórica y Poética ejercicios prácticos graduados, ya de lectura y decoración de pasajes de los Autores clásicos, ora de análisis y de composición. Á esto se reduce el procedimiento seguido hasta aquí para la educación literaria de la juventud en nuestros Colegios é Institutos de enseñanza media ó secundaria. Ni puede ser otro mientras los alumnos vengan á las clases de Retórica sin aquellos previos conocimientos filosóficos y filológicos enteramente indispensables para poder hacer de esta enseñanza un Curso, siquier elemental, de Ciencia literaria. Con todo, aunque persuadidos de la escasa preparación científica que traen generalmente nuestros alumnos, hemos procurado presentar, en cuanto nos ha sido dable, con sistemático organismo nuestra enseñanza, é imprimirle algún carácter científico, para despertar en nuestros jóvenes discípulos el anhelo de aquellas más amplias exploraciones que se pueden hacer en los cursos superiores de Literatura filosófica.

Por lo demás, nada nuevo hay que esperar en la doctrina que se desenvuelve en las páginas de este libro, extractada por punto general de los autores más acreditados: ni cabe, como comprenderán nuestros lectores, mucha originalidad en una enseñanza que tan esclarecidos maestros cuenta desde Aristóteles hasta nuestra época. Nos hemos decidido á publicar estos apuntes, resumen de nuestras humildes explicaciones, por evitar el conocido inconveniente de dictarlos en la cátedra, y porque creemos

dispensar con ello un servicio á la juventud, cuya primera educación literaria nos está encomendada y cuya cultura y adelantos son el constante desvelo de nuestra existencia (1). ¡Así pudiera ser tan útil y eficaz nuestra enseñanza, como vivo es el deseo nuestro de hacerla provechosa!

A. G. G.

Granada 1.º de Septiembre de 1872.

(1) Cuando publicamos por primera vez este libro, regentábamos en el Instituto y Real Colegio de Santiago de Granada la cátedra de Retórica. Se han agotado desde aquella fecha varias numerosas ediciones del mismo, gracias al favor con que le han honrado ilustradísimos profesores de España y de la América latina, á los cuales estamos profundamente reconocidos.—Granada, 1895.—A. G. GARBÍN.



INTRODUCCIÓN

LECCIÓN PRELIMINAR

La palabra y la razón como nobles distintivos de la especie humana.—Importancia de la palabra como gran medio de expresión de lo que pasa en el fondo de nuestra alma.—Necesidad de aprender á hablar y escribir con belleza.—*Qué es Literatura*.—Qué son obras ó composiciones literarias.—División de los géneros literarios.—Ciencias en que se divide el estudio completo de la Literatura y concepto de cada una.—Posibilidad del Arte de interesar al público por medio de la palabra hablada ó escrita.—Relación de nuestro estudio con otras ciencias.—Partes en que puede dividirse.

I.—Observando atentamente cómo se realiza la vida de los seres que habitan en nuestro globo, y considerando que sólo el hombre se halla dotado de razón y de palabra, no podemos menos de declarar la superioridad del hombre sobre los demás vivientes que pueblan la Tierra.

Algunos filósofos, sin embargo, al notar las muy semejantes industrias, habilidades é instintos de varios animales, con los que son propios del hombre, han querido deducir que la bestia siente, piensa y quiere, raciocina y sueña como el hombre, aunque en grado inferior, por la mayor imperfección de su organismo; pero cualesquiera que sean estas semejanzas, es lo cierto que los brutos son incapaces de elevarse á las grandes ideas generales, distinguiendo lo infinito y absoluto de lo limitado y relativo, lo eterno de lo perecedero, la sustancia del accidente, la causa del efecto; no pueden abarcar la inmensidad del espacio, concibiendo la armonía del universo, ni la inmensidad del tiempo, penetrando en lo pasado con el recuerdo, ni en los arcanos de lo porvenir en alas de la fe y de la esperanza. En suma: son

las bestias incapaces de libertad y de progreso; y por lo tanto, jamás serán nuestras rivales en las ciencias ni en las artes, creadas por el hombre con el poder de sus dotes preeminentes.

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

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

No es la palabra el único medio de que el hombre se vale para expresar las concepciones de su espíritu: pues las manifiesta asimismo cuando pinta ó esculpe, gesticula ó baila, grita ó canta. Los signos, pues, de que nos valemos para revelar nuestras concepciones son: la línea, el color, el gesto, la acción, el grito, el canto, *la palabra*. Pero la palabra es el medio más eficaz y poderoso; y, por lo tanto, no puede concebirse objeto más digno de nuestro anhelo que el hacernos por medio de ella superiores á nuestros semejantes, como éstos, por igual motivo, lo son á los demás seres de la creación.

El Arte, pues, de escribir y hablar con belleza y elegancia, deben poseerle todos los hombres, no sólo para los al-

tos fines de la sociedad, sino para los usos más comunes de la vida (1).

III.—*Literatura*, en general, es el estudio completo de las obras literarias bajo el aspecto de su belleza.

IV.—*Obras ó composiciones literarias* son las manifestaciones artísticas del ingenio humano, representadas por medio del lenguaje hablado ó escrito.

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

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

Pero como la Literatura sigue la marcha de todas las manifestaciones del espíritu humano, no pasa bruscamente del estilo bello al bello-útil, ni de éste al puramente útil, sino

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

por medio de ciertas manifestaciones secundarias, que denominaremos *géneros de transición ó intermedios*, en los cuales predomina la belleza sobre la utilidad ó ésta sobre aquélla: tales son *la Novela y la Historia*.

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

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

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

VII.—Sabido ya el lugar que nuestra asignatura ocupa en el Estudio general literario, y cual es su objeto, proce-

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

de preguntar: *el Arte de interesar al público* (lector ú oyente), de comunicarle y hacerle participe de nuestras ideas y sentimientos, *por medio de la palabra hablada ó escrita, ¿es posible?* El problema que se propone nuestra asignatura, ¿tiene solución? Ó en otros términos: ¿quién nos da las ideas y su expresión, la naturaleza ó el arte? Esta cuestión es la misma que presentaba el ilustre Horacio á propósito de la Poesía: *Natura fieret laudabile carmen, an arte—quesitum est... etc.* (1). Y entonces como hoy la única respuesta perentoria es la de Horacio, quien exige la colaboración, digámoslo así, del arte y de la naturaleza... *ego nec studium sine divite vena,—nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic—altera poscit opem res..... etc.* (2). Claro está que las reglas son insuficientes sin el estudio profundo del corazón humano, sin una observación atenta y continua de la naturaleza, sin una reflexión madura sobre nuestra esencia, nuestro origen y nuestro destino; en una palabra: el Arte es inútil y no puede dar ingenio al que nació sin él; pero puede dirigir los vuelos de la imaginación y evitar sus extravíos.

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

VIII.—Veamos ahora la *relación que tiene nuestro estudio con otras ciencias y artes*. Como la razón debe presidir en todas las obras del entendimiento humano, todas indispensa-

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

(2)mas ni alcanzo Que tanto han menester entrambas prendas
Que, sin vena feliz, baste el estudio De unión amiga y fraternal amparo.
Ni el natural ingenio sin cultivo. (Epis. de Hor. á los Pis.—V. 409-411.)

blemente deben estar sujetas á los principios de una buena lógica; y por otro lado, como el lenguaje ha de ser expresión fiel del pensamiento, debemos valernos de las palabras, observando estrictamente las reglas de la gramática; por último, el arte literario nos enseña el modo de perfeccionar la expresión y de transmitir los pensamientos, las imágenes y los afectos con la misma fuerza y energía con que percibimos, concebimos y sentimos. Por consiguiente, las reglas de la Literatura Preceptiva son aplicables, como las de la Gramática y las de la Lógica, á toda clase de producciones literarias: la lógica regula el pensamiento; la gramática la expresión; y el arte literario la expresión artística del pensamiento. Además tiene relación nuestro estudio con la Filosofía del Arte, con la Filosofía de la Belleza ó Esthética y con la Filosofía de la Literatura, que le sirve de fundamento: y en general con las demás ciencias, por ser el Arte literario medio de expresión de todas ellas.

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

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

PRIMERA PARTE.

DE LA RETÓRICA Ó DE LA COMPOSICIÓN

ORAL Y LITERARIA EN GENERAL.

LECCIÓN PRIMERA.

Concepto de la Retórica entre antiguos y modernos.—Su división: Invención, Disposición y Elocución.—Fundamento de esta división.

a.) CONCEPTO DE LA RETÓRICA ENTRE ANTIGUOS Y MODERNOS.

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

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

Hasta poco después de la guerra del Peloponeso, la Grecia casi no empleó otro medio que el de la palabra para expresar y difundir las

concepciones de la inteligencia. La escena, la tribuna y el foro eran lo que son aún: lugares donde el orador y el poeta comunicaban verbalmente sus ideas y sus impresiones á los conciudadanos allí reunidos. Pero el uso de la palabra hablada como manifestación del pensamiento literario no se limitaba á esto: la poesía épica, la elegía, la oda, la historia misma, se cantaban y recitaban en calles y plazas, en los juegos de Olimpia y de Nemea. Hasta la filosofía presentaba sus doctrinas bajo la forma dramática del diálogo: el lugar de la escena era un pórtico, un paseo, un jardín, la prisión de Sócrates ó el promontorio Sunión. Los primeros retóricos griegos pudieron, pues, sin faltar á la etimología, encerrar en el *arte de hablar* todas las reglas del *arte de escribir* (literario). Más tarde la filosofía, la poesía y la historia se retiraron del dominio de la literatura oral; pero continuaron, sin embargo, los retóricos dando preceptos sobre todos los géneros, comprobándolos con ejemplos de prosistas y de poetas.

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

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

b.) PARTES EN QUE SUELE DIVIDIRSE SU ESTUDIO.

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

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

Los preceptos de la *Invención* vienen en ayuda de la *memoria* para hallar *el fondo* de los escritos, las ideas;—los de la *Disposición* auxilian *el juicio* para establecer *el orden* en

(1) El ilustre profesor de Bruselas Mr. Baron, á quien seguimos con frecuencia en la Parte general de nuestra Preceptiva literaria: *De la Rhétorique ou de la Composition oral et litteraire. Bruxelles, 1853*; obra honrada con el premio quinquenal de literatura francesa y adoptada como libro clásico por el Consejo de perfeccionamiento de enseñanza media ó secundaria.

las mismas;—y los de *la Elocución* ayudan á *la imaginación* para dar á las ideas conveniente y bella *forma*.

Los antiguos retóricos añadían otra parte, *la Pronunciación*, en la cual se daban reglas relativas á la declamación y la mímica, de tanta importancia y trascendencia en la oratoria, como lo son también en la representación escénica y en el recitado ó lectura de otras composiciones literarias, sobre todo de las poéticas.

En la actualidad son la Declamación y la Mímica artes sobre las cuales se hace estudio especial; sin embargo, al tratar de la Oratoria daremos algunas reglas respectivas á la Pronunciación, porque esta clase de composiciones son las que más generalmente se dedican á ser pronunciadas ó leídas por los mismos autores.



INVENCIÓN

LECCIÓN 2.^a

Definición de la Invención retórica dada por Cicerón.—Capítulos que abraza la Invención.—1.º Procedimientos que pueden desarrollar las facultades inventivas del escritor: *observación, ciencia, meditación, lectura atenta y continua.*

a.) DEFINICIÓN DE LA INVENCIÓN: CAPÍTULOS QUE ABRAZA.

La Invención retórica es *el tratado del Arte general literario donde se formulan los procedimientos que pueden facilitar al escritor la adquisición de sus ideas* (1).

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

1.º—*Procedimientos que pueden ayudar al escritor en el desarrollo de sus naturales facultades inventivas.*

Dicho se está que antes de comenzar el estudio de la Literatura preceptiva, son de toda conveniencia otros estudios preliminares en los que, sin grandes esfuerzos, se ejercitan previa y simultáneamente todas las facultades intelectuales. Creemos muy adecuado para este objeto (aunque no el medio único) el conjunto de estudios consagrado en la Historia literaria con el nombre de Humanidades, entre los cuales se cuenta el de la lengua nacional y el estudio de las lenguas clásicas,

(2) *Excogitatio rerum verarum aut verisimilium.* Cicer.

de tanta importancia y utilidad para el que ha de aspirar al noble título de escritor. Empero, estos estudios preparatorios del retórico, por legítima que sea su importancia, no son los que exclusivamente debe emplear para favorecer el desarrollo de las facultades inventivas con que le haya dotado la naturaleza.

Muchos y diversos son los elementos que en el actual estado de la sociedad se necesitan para formar un pensador serio y un escritor aceptable. Los medios que el Arte aconseja son:

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

b.) Además de la observación, debe procurarse, el que aspire á hacer uso de la palabra literaria, la *cultura general humana y la especial* de su arte.

Cada nueva ciencia, cada nuevo conocimiento que el hombre adquiere, es una luz pura é intensa que no solamente le ilumina y esclarece sobre un punto, sino que, iluminada el alma sobre un punto, suele percibir mejor todos los demás. «Las nueve Musas, ha dicho un célebre filósofo, se dan la mano cuando descienden á la Tierra, y su coro armonioso no tarda en penetrar todo entero en el asilo abierto á cualquiera de estas celestiales hermanas.»

c.) Luego que el escritor haya enriquecido su espíritu con abundante copia de ciencia general y de conocimientos relativos á su arte, debe ejercitarse con perseverancia en *meditar* sobre las ideas adquiridas.

La meditación, dice Buffon, fecunda el espíritu humano: Después de este trabajo íntimo, misterioso y potente que fecunda nuestra alma, ésta se siente *inspirada*: es decir, que la inspiración señala el momento preciso de la madurez del pensamiento. Por esto se ha comparado el golpe súbito de la inspiración, al del hacha que hace salir de la frente de Júpiter, la adulta hermosa Minerva armada de todas armas: precioso mito en el que simbolizó la antigüedad el alumbramiento de las ideas (*de Minerva ó la Sabiduría*) concebidas, nutridas y preparadas por la meditación.

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

Más tarde vienen en ayuda de las facultades inventivas, la experiencia personal del mundo y la participación de la vida social y civil. En resumen, nosotros con Schlegel quisiéramos ver reunidas en el literato la erudición del sabio, el entusiasmo serio del artista solitario, y esa delicadeza y finura de espíritu que sólo pueden adquirirse en el contacto de la vida social.

Con esta preparación, el literato puede ya tratar un asunto.

LECCIÓN 3.^a

Preceptiva referente á la elección de asunto: debe ser moral, interesante, fecundo y en relación con el talento del escritor.

2.^o—*Reglas respectivas á la elección de asunto.*

Ó las circunstancias imponen al escritor el asunto,—como generalmente acontece en el foro, en la tribuna, ó en las academias,—ó le saca de su propio fondo. En el primer caso, las circunstancias apremian al escritor ó al orador y no queda más recurso sino tratar el tema ó asunto dignamente. Pero no sucede así cuando el literato está en entera libertad para elegir la materia de su obra: en este caso la crítica tiene indisputable derecho de pedir cuentas al escritor sobre el empleo que da á su talento, sobre el uso que hace de las fuerzas de su genio.

Algunos preceptistas, sin embargo, niegan á la Crítica este derecho de interrogar al artista sobre su fantasía, afirmando que no hay asuntos buenos ni malos; sino malos ó buenos escritores. Pero ¿cómo ha de ser vedado á la Crítica juzgar sobre las condiciones del asunto elegido por el escritor? El genio tiene el privilegio divino de elevar y depurar nuestras almas, de hacernos amar la virtud, la gloria, la patria, la libertad y cuanto hay de más puro y grande entre los hombres, y no puede dispensarse á un espíritu superior que esterilice sus dotes en asuntos insignificantes, ó que se prostituya en asuntos indecorosos. La posterioridad no hubiera perdonado jamás al inmortal autor de la Iliada (1), suponiendo que lo fuera también de la Batrachomyomachia (2), si antes de pronunciarse por un asunto ú otro, hubiera preferido el segundo con exclusión del primero. El elogio sobre la locura ó sobre la pereza, la diatriba contra el gusto y tantos otros asuntos fútiles (*nugæ*) como se han solido manejar en las épocas de decadencia de

(1) Sublime poema de Homero.

(2) Parodia de la Iliada.

todas las literaturas ¿cómo nos han de interesar tanto como el exquisito elogio de Catón, por Cicerón, ó el elegante discurso sobre las armas y las letras, de nuestro inmortal Cervantes? Ciertó que no se deben cortar las alas al genio, que se debe dejar ancho espacio á los vuelos de la fantasía, «*lo concedemos, y esa generosa libertad para nosotros la pedimos*»; pero añadimos también con el ilustre Horacio:

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

Veamos qué condiciones pide el Arte en la elección de asunto:

a.) En primer lugar, el asunto ha de ser *moral*; ó por lo menos nada ha de contener contrario á la moral. El hombre digno de ser escuchado, ha dicho Fenelón, es aquel que no se sirve de la palabra sino para el pensamiento, ni del pensamiento más que para la verdad y la virtud.

Han pretendido algunos exagerados partidarios de la escuela romántica, que el crimen es un elemento indispensable en el drama y en las obras de ficción; ¡error! todas las exageraciones birónicas y satánicas del romanticismo no pueden ofrecer nunca el encanto que proporcionan á los lectores ú oyentes las nobles prendas de la virtud puestas en acción.

b.) En segundo lugar, el asunto ha de ser *interesante*, es decir, que deleite, que instruya ó que conmueva; ó lo que es lo mismo: que hable á la imaginación, á la inteligencia ó al corazón; y, si es posible, que reúna dos de estas cualidades ó todas ellas.

Pero no debe confundirse el interés que despiertan las grandes obras del ingenio, y que puede avalorarse por la grata satisfacción con que las saboreamos una y otra vez, con el puramente aparente que otras excitan. Leemos y releemos las páginas del Quijote ó asistimos con igual ilusión una y otra vez á la representación de las grandes obras dramáticas de Calderón ó de Lope de Vega, y en cambio esas

(1) *Mas no tan extremada que consienta
Hermanar con lo fiero lo apacible,
Aves y sierpes, tigres y corderos.*
(Hor. Epist. á los Pisones.—V. 12 y 13.)



novelas ó fábulas extravagantes que mueven la curiosidad del vulgo, y que se leen con ardor verdaderamente febril, por lo monstruoso de sus argumentos, arrójanse con hastío de las manos, una vez terminada su lectura.

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

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

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

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

(Hor. Epist. á los Pis.—V. 38 y 39.)

LECCIÓN 4.^a

Preceptos relativos al desenvolvimiento del asunto.—Teoría de los Tópicos: cómo se consideraban por los antiguos y cómo los consideramos nosotros.—División de los Tópicos en tres secciones.—1.^o Erudición especial en la materia —2.^o Tópicos externos: los ejemplos de la tradición y de la historia, dichos y máximas célebres.—3.^o Lugares internos: cuáles son y cómo se subdividen.

3.^o—*Arte tópica.*—*Su división y subdivisiones.*

Una vez elegido el asunto (ó impuesto por las circunstancias), es decir, una vez que el escritor ó el orador poseen la idea matriz, el germen de la composición, hay que proceder en seguida á su desenvolvimiento. Claro está que la observación, conocimientos y meditación, preliminares indicados para la invención del asunto, sirven del propio modo para facilitar sus maneras de desarrollo. Pero el Arte añade todavía otros preceptos que constituyen lo que los antiguos llamaban *Tópicos*, es decir, *Lugares*, ó *Lugares comunes*.

Cuando simplemente se trata de la exposición de un hecho, de trazar un ligero cuadro, de abandonarse á un sentimiento, y aun en algunas discusiones políticas ó forenses, en todos estos casos los desenvolvimientos se presentan con la idea primera, marchan de frente, y el único trabajo del escritor ó el orador está reducido á la disposición y delicada expresión del pensamiento. Pero cuando el asunto es vasto y complicado, cuando ofrece un conjunto difícil de abarcar á primera vista, ó cuando hay precisión de recorrerle en todos sus detalles, de presentarle bajo todas sus fases, entonces tal vez no es inútil acudir al método propuesto por ingenios de primera nota desde Aristóteles á Raimundo Lulio.

Empero debemos advertir que nosotros no consideramos la *Tópica* á la manera de los antiguos (*ars inveniendorum argumentorum*) como la fuente de donde se sacan argumen-

tos para convencer; sino como el *método de relacionar una idea con todo cuanto á ella se refiere*, y desenvolverla en su interior, variedad y contenido.

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

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

2.º—*Lugares externos*: comprende cuanto, *aunque fuera del asunto*, puede relacionarse con él. En este caso se encuentran *los ejemplos tomados de la historia ó de las tradiciones*. Si queremos ablandar el ánimo de los jueces ¿cómo no ha de ser pertinente recordarles que Atenas, aquella ciudad tan sabia y tan prudente, miraba la piedad no sólo como un sublime sentimiento del alma, sino como una divinidad?—En este género de tópicos se comprenden también *los dichos y máximas de las autoridades en la materia*. Pero hay que entender por autoridad, como Quintiliano, la opinión de una nación, de los pensadores eminentes, de los grandes ciudadanos, de los insignes poetas y hasta las máximas y proverbios de la ciencia popular.

Este recurso literario es de suma importancia, y muchas veces de una cita oportuna ha dependido el triunfo de una causa; no obstante, debemos aconsejar una prudente parsimonia en el empleo de las autoridades, pues el abuso de las citas es uno de los defectos que han hecho más insoportables los engendros literarios de ciertos períodos de decadencia.

3.º—Llámanse *lugares internos*, á aquellos que son apli-

cables *al interior contenido del asunto* y que se desprenden de su examen.

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

Estos Tópicos se subdividen en dos clases: *tópicos ó lugares aplicables á todos los asuntos*, y *tópicos aplicables solamente á determinados asuntos*.

LECCIÓN 5.^a

Continuación del arte tópica.—3.ª Sección: Tópicos ó lugares internos aplicables á todos los asuntos: la definición, la etimología y el análisis ó enumeración de partes.—Lugares internos aplicables á determinados asuntos, y más bien á las partes que al conjunto: el género y la especie, los antecedentes y consiguientes, la causa y el efecto, etc.

Pasemos á ocuparnos en esta lección de los Tópicos ó lugares internos.

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

Si *la definición* es puramente didáctica ó científica, basta con que tenga todas las condiciones que pide la lógica en una buena definición; pero en la definición retórica, no sólo se exige que se presente la idea en su completa realidad, sino con los rasgos más culminantes y favorables al propósito del escritor. Flechier intenta probar el mérito de un general por las dificultades del mando: con este intento define lo que es un ejército del siguiente modo:—«¿Qué es un ejército?—*Un cuerpo animado por una infinidad de pasiones diferentes que un hombre hábil tiene que poner en movimiento para la defensa de la Patria; un tropel sin conciencia que sigue ciegamente las órdenes de un jefe, cuyas intenciones ignora; una multitud, en su mayor parte de desgraciados mercenarios, que, sin amor á su propia gloria, trabajan por la de los reyes y los conquistadores; un conjunto confuso de libertinos que es preciso sujetar á la obediencia; de espíritus cobardes que es menester alentar para el combate; de arrojados y te-*

merarios que hay necesidad de entrenar; de impacientes que es indispensable acostumar á la obediencia, etc....» Las partes de esta definición son otras tantas premisas de esta conclusión: *luego el mando de un ejército es difícil; y grande, por lo tanto, el mérito de un general.*

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

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

b.) *Lugares internos aplicables solamente á ciertos asuntos y más bien á las partes que al conjunto.* Estos son: *el género y la especie;—los antecedentes y los consiguientes;—la causa y el efecto;—las circunstancias ó accesorios;—los semejantes y contrarios.* En el ejemplo á que aplicamos el uso de la etimología, podemos también hacer uso de esos tópicos. En efecto: «la República» expresa una idea que está comprendida en las más *genéricas* de gobierno, estado, sociedad: pues el desenvolvimiento de estos conceptos (*géneros*) ayudaría considerablemente á tratar aquel punto. Después

vendrán las diversas *especies* de repúblicas: aristocrática, democrática, oligárquica, federativa, una é indivisible; república de Atenas, de Esparta, de Roma, de Venecia, de Suiza, de los Estados Unidos; república de la antigüedad con los esclavos, de la Edad Media con el feudalismo, del 93 con el terror, etc. Luego se nos ofrecen los resortes de *las causas y los efectos*,—*los antecedentes y consiguientes, los accesorios ó circunstancias*:—¿Cómo una república puede nacer y subsistir, ó degenerar y perecer?—¿Cuáles son, cuáles pueden ser los resultados de las diversas fases de su existencia?—Por último, puede ponerse en relieve su importancia ó su impotencia por medio de *las semejanzas, diferencias, comparaciones y contrarios*: «La República, dirán sus partidarios, *no es el despotismo caprichoso de uno solo, ni la tiranía más caprichosa aún de las ciegas muchedumbres... etc. Ella obedece á la Ley invisible y poderosa como la nave al vapor que lleva oculto en sus costados, como el Universo al Poder invisible y supremo que le dirige en su marcha, como... etc.* Los adversarios de esta forma de gobierno de seguro tocarán análogos resortes en sus escritos ó en sus arengas, patrocinando la causa contraria.

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

Mucho se ha objetado contra la conveniencia de este procedimiento literario, impugnándole unos como ciencia perjudicial que mata la espontaneidad del juicio, haciéndole infecundo; otros combatiéndole como estudio pueril é insignificante, ocasionado á crear una facundia insoportable y á discurrir superficialmente sobre todos los asuntos. Nosotros reconocemos que el método de invención más recomendable es el examen profundo de la materia que se ha de tratar, y por esto hemos preceptuado la observación, la ciencia y la meditación asidua como condiciones *sine qua non* y previas para el ejercicio de la literatura. Pero es necesario no olvidar que, por más que ante todo aconsejemos y exijamos en el escritor la buena fe, la ciencia y la virtud, el objeto de la Retórica no es enseñar la Ciencia, ni inspirar estos ni los otros sentimientos, sino que se reduce á enseñar el método de co-

municar á los demás los que ya se tienen. Los Tópicos, pues, como las demás reglas de este Arte, se han observado por los escritores más independientes y distinguidos. Ciertamente que ninguno dice antes de componer: voy á desenvolver el asunto, ayudándome primero de las semejanzas, luego de los contrarios, después del género, en seguida de la especie, etc.; sino que el escritor, familiarizado con estos recursos del Arte, se vale de ellos como obedece, cuando escribe, las leyes de la gramática, de la lógica y de la poética, habitualmente, y sin proponérselo previa y sobrepensadamente. En este sentido afirmamos, sin que por esto pretendamos exagerar su importancia, que el Arte tópica no es inútil y abre una vasta carrera al espíritu del escritor.



LECCIÓN 6.^a

Consideraciones acerca de las costumbres y las pasiones.—Carácter *ético* y *patético* (costumbres y pasiones) que ofrece la Naturaleza y la Humanidad.—Necesidad de estudiar la naturaleza bajo este doble aspecto.—Costumbres y pasiones humanas.—Influencias de la edad, el sexo, el temperamento, el clima, etc.—Medios de hacer un estudio fecundo de las pasiones.

Es estudio considerablemente fecundo para la Invención el de las *costumbres y las pasiones* (1). En efecto, dos asuntos inmensos por su extensión, é inagotables por su variedad, se ofrecen casi continuamente á la observación y meditación de los escritores. Estos asuntos son: el Hombre y la Naturaleza. El uno y la otra ofrecen por un lado fenómenos regulares y constantes, considerados bajo ciertos aspectos, caracteres permanentes que constituyen lo que nosotros llamaremos sus *costumbres*; y por otro lado ofrecen multitud de caracteres inconstantes y variables, anomalías, colisiones é irregularidades que podremos llamar sus *pasiones*.

a.) Para conocer y reproducir la *Naturaleza*, el escritor debe estudiarla bajo este doble aspecto *ético* y *patético*, si vale decirlo así: ora observando los caracteres esenciales que ofrece de unidad, variedad y armonía el her-

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

moso panorama que constantemente presenta la naturaleza á nuestros ojos: ora fijándose en los fenómenos, al parecer irregulares, que surgen por intervalos y que provocan nuestra admiración ó nuestro espanto: el pintoresco oasis en medio del árido desierto, el ardiente volcán, la avalancha formidable, la tempestad que levanta embravecida las olas del Océano.

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

Influyen en primer lugar en el carácter de los individuos, *la edad y el sexo*.

Aristóteles, Horacio, Scalígero, Vida, Boileau, Martínez de la Rosa, todos los poéticos y los retóricos, han presentado una imagen más ó menos fiel de las modificaciones que imprime la edad en el carácter y costumbres de los individuos. Veamos cómo Horacio nos pinta los varios cuadros que ofrecen las estaciones de la vida:

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

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

(Trad. de M. de la Rosa.)

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

Marmontel ha distinguido con admirable precisión las diferencias morales entre *los dos sexos*. «Los caracteres típicos de *la mujer* nacen unos de su naturaleza, otros de su condición social. Orígnanse de la debilidad é irritabilidad de su organismo: su percepción delicada, su ternura de sentimiento, su movilidad en las ideas, su docilidad de imaginación, los caprichos de su voluntad, su credulidad supersticiosa,

sus temores fantásticos de niño, se derivan de su necesidad de cautivar al sér fuerte que la domina: la modestia, el candor, la sencilla y tímida inocencia, ó en su lugar el disimulo, la complacencia, la coquetería y todos los refinamientos del arte de seducir; en fin, cuando tiranizada por el hombre, se halla *su alma de sufrir cansada*, álzase altiva y airada con toda la audacia de la desesperación.—El *hombre* al contrario: está caracterizado por un fondo de aspereza y aun á veces de ferocidad, vicio natural de la fuerza; más valor habitual, más igualdad, más constancia, más ingenuidad y franqueza en el hombre, por lo mismo que reconociéndose más libre, le asaltan menos temores: es más activo y dominador; pero ni el amor propio, ni las demás pasiones se apoderan del corazón del hombre con la fuerza que del de la mujer, porque menos cautivo y contrariado que ella, no siente el aguijón del miedo que nutre y agranda las pasiones.

Distínguense asimismo los caracteres, por la variedad de *temperamentos*: flemático y tardío el individuo de temperamento linfático; activo y animado el sanguíneo; caprichosos é irritables los temperamentos nerviosos y biliosos. Y una de las causas más determinantes del temperamento, y por consecuencia del carácter y costumbres, es *el clima*. «Trazadme la carta de un país, decía Mr. Cousin: determinadme su clima; habladme de sus aguas, de sus vientos, de su fauna, de su flora, de sus producciones naturales, y yo me encargo de deciros *a priori* cómo ha de ser el habitante de ese país, no accidentalmente, sino necesariamente, no en una época, sino en todas.»

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

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

la afectan, modificándose según las circunstancias individuales.

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

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

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

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

DISPOSICIÓN

LECCIÓN 7.^a

Disposición: objeto de esta parte de la Retórica expresado en la definición de Cicerón.—Capítulos que abraza el tratado de la Disposición.—Preceptos relativos á la disposición de la obra en su conjunto: formación de un plan: unidad, variedad y armonía en el conjunto de la composición.

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

La *Disposición*, definida por Cicerón «aquella parte de la Retórica donde se enseña el orden y distribución de las partes de un escrito y el lugar en que deben colocarse» (1), es, en efecto, la parte de nuestro Arte donde se preceptúa el modo de coordinar los pensamientos adquiridos por la Invención, revelando su dependencia, su deducción, su generación sucesiva; descendiendo de un principio á sus últimas consecuencias; de tal manera y con tan delicada y natural gradación eslabonando las ideas, que el lector ó el auditorio, como dice Horacio, *sibi speret idem; sudet multum frustra que laboret ausus idem*: que se considere capaz de hacer otro tanto, al contemplar aquella mágica sencillez; pero que

(1) *Ordo et distributio rerum quæ demonstrat quid quibus in locis sit collocandum.* (Cicer.)

después de ensayos é inútiles esfuerzos se convenza de la estéril vanidad de sus pretensiones.

Este tratado de la Disposición retórica reclama dos capítulos: uno, en el que se den preceptos pertinentes á la Obra considerada en conjunto;—otro, en el que se formulen algunas reglas respectivas al Principio, Medio y Fin de la Obra.

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

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

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum (1).

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

La *unidad* puede ser de acción, puede ser de *cóstumbres*, de interés ó de *estilo*: todas ellas muy recomendadas, y las tres primeras muy particularmente en la poesía épica, en el drama y en la novela: pero la *unidad de fin*, de propósito, de designio, es la más importante: consiste en establecer en todo escrito un punto fijo, *un fin*, hacia el que todo él se dirija. ¿Á qué se reduce todo el discurso de Cicerón en defensa de Milón?—Á esta proposición: «*La muerte de Clodio fué un acto lícito.*»

Una vez bien determinado el fin del argumento, el objeto del escrito, se distribuyen y agrupan las principales ideas: es decir, las que mejor demuestran y desenvuelven la proposición, que reasume la obra,

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

y se van colocando perfectamente *encadenadas* según su generación y dependencia (1).

b.) Pero el espíritu no se satisface con la unidad, sino que exige además *la variedad*. En efecto, los episodios y digresiones, los contrastes, gradaciones y transiciones colocados con oportunidad, y bien preparados, previenen la monotonía y sostienen la atención.

¿Qué encanto no ofrece el tierno relato de las desgracias de Orfeo y Eurídice, enlazado á la bella descripción de los trabajos de las abejas, en el poema de Virgilio! (2). ¿Y cuál digresión más bella que el elogio de las letras hecho por el orador romano en la defensa del poeta Arquias? Pero téngase presente que no han de ser los episodios y digresiones frecuentes, ni sobrado largos, ni enteramente extraños al asunto; que los contrastes han de ser útiles y para evitar el exceso de uniformidad; hábiles las gradaciones, sobre todo cuando se encaminan á mover los afectos.

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

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

(2) Geórgicas, IV.

LECCIÓN 8.^a

Continúa el estudio de la Disposición retórica.—Reglas respectivas al principio, medio y fin de la obra en los principales géneros literarios.

Además de las observaciones que se aplican al conjunto de la Obra, hay otras especiales para cada una de las diversas partes de la misma; esto es; para el principio,—medio y fin del escrito.

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

b.) Después de la introducción, se entra en materia (*cuerpo ó medio de la obra*). Sin que pretendamos dar reglas muy prolijas respecto á la disposición de cada grupo de ideas en todos los géneros posibles (tarea que nos reservamos para más adelante), y limitándonos á los géneros principales de literatura, haremos notar respecto á los escritos que tienen por objeto la exposición de hechos, narrados ó dialogados, que el orden cronológico indica generalmente la marcha ó dirección que hay que seguir;—que en las composiciones didácticas ú oratorias hay diversas maneras de proceder: ó se comienza por una síntesis que se desenvuelve á seguida *analíticamente*;—ó se coge un detalle del *análisis* y de particular en particular se llega hasta la *síntesis*;—ó se opone á una *tesis* la opinión contraria, llamada *antítesis*, y se concilian las dos opiniones por una tercera que se llama *síntesis*;—pero el método más ordinario es el exponer desde lue-



go el hecho ó la doctrina, á continuaci3n desenvolverlos y probarlos, y por 3ltimo, combatir las opiniones contrarias, que es lo que se llama *narraci3n* ó *tesis*, *confirmaci3n* y *refutaci3n*.

c.) Respecto *al fin de la obra*: las reglas que da el Arte para terminar las obras literarias son: que en los poemas narrativos, dramas y novelas, la conclusi3n (*desenlace*) termine perfectamente, por lo menos la acci3n principal;—que en las obras de elocuencia, cuando sea oportuno, se acaben con la *peroraci3n* ó moci3n de afectos;—y que tanto 3stas como las did3cticas, filos3ficas é hist3ricas, concluyan con una especie de *recapitulaci3n* ó *ep3logo* que resuma los puntos principales, para que queden mejor grabados en el 3nimo de los oyentes ó lectores.

En resumen: la obra comienza: *principio*, *exordio*, *exposici3n*, *pr3logo*;—prosigue la obra: *narraci3n*, *confirmaci3n*, *refutaci3n*, *nudo*, *desenvolvimiento*;—la obra termina: *ep3logo*, *conclusi3n*, *desenlace*, *peroraci3n*. D3nsele á estas partes, seg3n los distintos g3neros, los nombres que se quiera, siempre resultará que en toda obra literaria hay *un principio*,—*un medio*—y *un fin*, y que el car3cter y colocaci3n de las ideas en cada una de estas grandes divisiones est3n determinados por las generales observaciones consignadas y sujet3s á otras reglas especiales que iremos exponiendo en la Segunda Parte, al ocuparnos de cada g3nero literario.

Por 3ltimo; debe tenerse mucho cuidado en el *enlace de las partes*. Este eslabonamiento debe verificarse por medio de h3biles y delicadas *transiciones*: siendo digno de imitarse en este punto el c3lebre orador romano Cicer3n, quien las tiene admirables en sus magnificas arengas.

ELOCUCION

LECCIÓN 9.^a

Concepto de la expresión literaria que debe preceder al estudio de la Elocución retórica.—Elementos constitutivos de la expresión literaria.—El fondo de la obra literaria, primer elemento de la expresión: qué cosas le constituyen. Segundo elemento: la palabra. División del lenguaje humano. Elementos del lenguaje oral. Cuándo se constituye la *expresión*. División de ésta en vulgar y literaria. Objeto y definición de la Elocución retórica.

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

a.) *El fondo de la obra literaria* lo constituyen el pensamiento (*ideas, juicios, raciocinios* (1), *concepción ideal*) del escritor, y los sentimientos y afectos de que está poseído; en una palabra, que el fondo de todo escrito somos nosotros mismos en nuestros estados de pensar, sentir, querer y obrar.

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

Y de tal manera es esto así, que aun en aquellas obras en que el literato (poeta, orador, historiador ó novelista) parece que limita su empeño en reproducir el mundo que le rodea,—todavía cabe decir que lo *inmediatamente* expresado en ellas es el espíritu del autor vivamente impresionado por la exterior realidad: mundo exterior que tampoco se dá á conocer, *mediante* el escritor, á los demás, tal cual es; sino embellecido, coloreado, idealizado por su fantasía (1).

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

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

Ahora bien, *el lenguaje humano* es de dos especies: de acción y oral:—*cuando nos valemos de la actitud, del gesto, del movimiento para revelar lo que se oculta en el interior de nuestro espíritu* se dice que empleamos el *lenguaje de acción* ó la *mímica*;—mas cuando expresamos nuestros pensamientos, nuestros sentimientos y nuestra voluntad por medio *de la voz articulada* ó *de la palabra*, entonces se dice que nos expresamos por medio del *lenguaje oral*. De aquí se deduce que no constituye la palabra el mero sonido, sino el sonido convertido en signo de la idea, ó del sentimiento, por la voluntad libre del espíritu: los sonidos *s, o, l*, nada significan por sí; pero formando en composición la palabra *sol*, inmediata-

(1) Leamos la inmortal novela de Cervantes. ¿Qué descubrimos bajo la fábula de aquel generoso y desvanecido *Hidalgo* asendereado y mal traído por sus ilusiones perennes de virtud, sino las amarguras que inundaban el corazón del *Príncipe de nuestros ingenios*, no obstante la grata jovialidad con que aparece ofrecernos la más esplendente joya de nuestra rica literatura?

mente presentan á nuestra alma *la idea*, la hermosa *imagen* del astro magnífico y esplendente.

El estudio analítico de los elementos del lenguaje oral (letras, sílabas, palabras, frases, etc.) corresponde propiamente á la Gramática. Sin embargo, creemos muy conveniente que se recuerde el concepto de los mismos, por ser de tan inmediata necesidad su conocimiento para la comprensión de la Preceptiva literaria.

Los elementos del lenguaje oral son: en primer lugar las *letras y sílabas*: en las letras, así vocales como consonantes, todavía no se expresa idea alguna, consideradas aisladamente; mas no así cuando forman *silaba*; ésta ya se forma según idea y es la raíz de la palabra y también parte de una raíz unida á otra;—la combinación de las sílabas según idea constituye el *vocablo ó palabra*, elemento puramente espiritual del lenguaje (1). La unión de vocablos que encierra pensamiento completo se llama *oración*. El enlace de frases que expresan todo un sistema de pensamientos recibe el nombre de *cláusula* (de *claudere*, cerrar) ó *período*; formándose de la reunión de períodos *el discurso*, último elemento de la palabra hablada.

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

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

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

(1) Recuérdese á los alumnos de la Retórica las definiciones y divisiones que

Podemos, pues, definir *la Elocución* (*phrasis, elocutio*;) *aquella parte de la retórica que preceptúa las condiciones que deben concurrir en la buena expresión literaria* (1).

deben haber aprendido *de las palabras ó partes de la oración* en las clases de Gramática.

Pueden hacerse estudios profundos sobre la ciencia del lenguaje en la gran *Grammaire général, de Burgraff*.—Liege.—1863.

Además de la palabra hablada nos valemos de la palabra escrita. Sobre el desarrollo histórico de la escritura: léase el tomo I de la *Literatura* recientemente publicado por mi docto amigo D. F. Canalejas.—Madrid. 1868.

(1) *Idoneorum verborum et sententiarum ad Inventionem accommodatio*. Cicer.

LECCIÓN 10.

Continúa el estudio de la Elocución: Capítulos en que reclama ser dividido este tratado.—Formas generales de elocución: objetiva, subjetiva y mixta.—Condiciones que exige la buena elocución: de éstas, unas son referentes á los pensamientos y afectos, otras al lenguaje y otras á la elocución literaria en general, por referirse lo mismo al fondo de la composición que á los medios de expresión.—Condiciones que se piden en los pensamientos y en los afectos.

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

I.

FORMAS GENERALES DE LA ELOCUCIÓN.

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

II.

CONDICIONES PRINCIPALES QUE RECLAMA LA BUENA EXPRESIÓN
LITERARIA.

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

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

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

Se suelen también indicar como cualidades esenciales *la solidex y profundidad* en los pensamientos, censurándose *la futelexa y la superficialidad*. Pero al recomendar la verdad como cualidad primera, implícitamente exigimos *la solidex*, que es la verdad del raciocinio; y como *la profundidad* guarda proporción con el número de verdades que contenga la obra, es consiguiente que esta cualidad ha de aparecer si se observan por el escritor todas las prácticas que hemos aconsejado como condición *sine qua non* para la composición, en el tratado de la Invención retórica.

En punto á *los sentimientos, pasiones y afectos* que se permite revelar el escritor, es menester, para que sean dignos del arte, que ostenten ciertas cualidades esenciales; pero, sobre todo, nobleza y elevación, ó sencillez y modestia: y siempre *decoro, honestidad, moralidad*.

Como la verdad es la bondad, resplandor de la hermosura, por esto, donde se revela un sentimiento noble, delicado, generoso, ó una voluntad firme y enérgica dispuesta al ejercicio del bien, allí están todas nuestras simpatías y nuestra admiración;— donde se ostentan sentimientos y pasiones grotescas y repugnantes ó voluntades débiles y egoístas, incapaces de ningún sacrificio en aras de la virtud, propensas sólo á la maldad y tal vez al crimen, nos sentimos contrariados y anhelamos apartar nuestros ojos de aquel cuadro, que nos angustia, atormenta y horroriza.

LECCIÓN 11.

Continúa el estudio de la Elocución.—Cualidades que exige del lenguaje, el Arte. —En qué consiste la *Pureza* del lenguaje.—Vicios contrarios á esta virtud del lenguaje: el arcaísmo, el barbarismo, el neologismo.—Precepto de Quintiliano sobre este punto.—Doctrina de Horacio acerca de los neologismos.

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

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

Escribir con pureza es observar las reglas de la gramática general (las reglas de la razón universal) y más principalmente las de la gramática especial (ley del genio de la lengua fijada por el uso ó por la autoridad). Por lo tanto, son vicios que se oponen á esta cualidad del lenguaje: *el arcaísmo* ó uso de voces ó locuciones anticuadas;—*el barbarismo*, empleo de términos ó locuciones extranjeras (hebraísmos, grecismos, latinismos, galicismos, etc.);—y *el neologismo*,

uso de voces ó locuciones nuevas. No obstante, la poesía y el estilo jocoso consienten alguna vez el uso de un arcaísmo, de un neologismo, de un extranjerismo; pero estas excepciones no pueden aplicarse sino con exquisito gusto y con suma prudencia. De todas maneras, entre el arcaísmo y el neologismo debemos ser más severos para este último: el empleo abusivo de voces y frases nuevas es la plaga de nuestra época, como de todas aquellas en que se agitan violentas conmociones religiosas, políticas y literarias. No por esto pretendemos nosotros proscribir todo neologismo, sino que aconsejamos la más escrupulosa circunspección en el empleo de los mismos, admitida su accidental justificación: (*en las palabras nuevas que se prefieran las más antiguas; y en las antiguas las más modernas*, ha dicho Quintiliano). No debemos dejar este precepto de la buena elocución sin exponer la doctrina de Horacio, en su Arte poética, respectivamente á los neologismos:

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

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

(Epístola á los Pisones.
Trad. de M. de la Rosa).

Para que sea legítima la introducción de voces nuevas, según la doctrina del ilustre preceptista, es menester: 1.º que sean necesarias; 2.º que sean sonoras; 3.º que sean inteli-

gibles, es decir, que se observen en ellas las reglas de analogía y etimología propias del idioma.

Para concluir, debemos advertir que si bien conviene que nos esforcemos en conservar la pureza del idioma, hemos también de procurar no caer en el defecto llamado *purismo*, es decir, en el vicio de afectar nimiamente la pureza del lenguaje con detrimento de las demás cualidades que hacen perfecta la elocución.

El escritor *puro* atiende más al espíritu; el *puritista* se hace esclavo de la letra. De este vicio adolecen generalmente los que sólo estudian las lenguas en los diccionarios y gramáticas. El aticismo griego y la urbanidad romana reprobaban esta afectación. Quintiliano decía: *aliud latinè, aliud gramaticè, loqui*. Una mujer de Atenas oía en cierta ocasión hablar á Theofrasto, y exclamó:—Ese hombre es extranjero.—¿En qué lo has conocido? le preguntaron.—En que habla *demasiado bien* el griego.

LECCIÓN 12.

Sigue el tratado de la Elocución.—Continuación del estudio de las cualidades que exige la buena elocución en el lenguaje: *la Propiedad*, en qué consiste y cómo se adquiere.—*La Armonía* del lenguaje en qué consiste.—Variedad, unidad y armonía en la melodía, en el ritmo de tiempo y en el acento.—*La armonía general ó vaga* y la armonía imitativa.—De dónde debe nacer la verdadera armonía.—*Cadencia ó conclusión* de las frases.

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

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

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

c.) *Armonía.*—Llámanse *armonía del lenguaje* la agrada-

ble sonoridad que resulta de la acertada elección y combinación de las palabras.

Esta cualidad es una de las esenciales del lenguaje, y sobre la que han insistido más vivamente algunos retóricos. Hablando del gran orador ateniense decía Cicerón: *Demosthenis non tum vibrarent fulmina illa, nisi numeris contorta ferrentur*. Nosotros, sin afirmar que sea la primera cualidad, no desconocemos su gran valor é importancia (1).

Es el órgano vocal del hombre un instrumento de música perfectí-

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

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

En las palabras, en las frases, en los períodos, en la encantadora dicción de los buenos poetas y oradores, encontraremos *la melodía* ó agradable sucesión de sonidos; *el ritmo de tiempo* (*número* en la prosa y *medida* en el verso), que no es sino la proporcionada longitud y acertada combinación de las palabras, frases ó cláusulas; y por último, *el acento*, que presta otra nueva variedad al lenguaje con la acertada combinación de sonidos fuertes y débiles (1).

Pues bien: notemos que en el lenguaje literario, como en las demás manifestaciones artísticas, son indispensables categorías de belleza, la *variedad* y la *unidad*, por lo que debemos exigir las tanto en la *melodía*, como en el *ritmo de tiempo* y en la *acentuación*. Así, pues, se opondría á la *variedad* que debe haber en la *melodía* la repetición frecuente de una misma letra, sílaba ó palabra (2); y á la *unidad* se opondría una cláusula que se compusiera la mitad de letras muy suaves y la otra mitad de letras ásperas. A la *variedad*

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

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

del ritmo de tiempo se opone la repetición frecuente de palabras, frases ó cláusulas de una misma extensión; así como á la *unidad* de dicho ritmo se opondría una cláusula compuesta la mitad de monosílabos y la otra mitad de palabras de tres, cuatro ó cinco sílabas. Á la *variedad de acentuación* se opone la repetición frecuente de palabras ó frases acentuadas de idéntica manera (por ejemplo: todas agudas ó todas esdrújulas); así como carecería de *unidad* en el ritmo de acento la cláusula que se compusiera mitad de palabras agudas y la otra mitad de graves ó esdrújulas.—Pero no son condiciones exclusivas de la belleza la unidad y la variedad; sino que es categoría también indispensable la *armonía*. En el lenguaje resultará esta armonía (tan grata al oído como al alma) de la feliz concordia de cada uno de los elementos que hemos estudiado en la voz, con el conjunto, y aun con las ideas, imágenes y sentimientos que pretende expresar el que habla.

Distinguen, por último, los retóricos dos especies de armonía: una que podemos llamar *general ó vaga*; y otra, que podemos denominar *especial ó imitativa*. La primera considera los sonidos en su relación con los pensamientos y sentimientos que predominan en la obra: el oído más torpe aprecia los distintos efectos que nos producen «*La profecía del Tajo*» del maestro León, y en oda dedicada «*Á la vida del campo*;»—la primera Catilinaria y la Oración en defensa de la Ley Manilia.—La *armonía imitativa, especial ó inmediata*, considera los sonidos en relación con las ideas ó afectos que se expresan en una sola palabra, frase ó cláusula. Esta armonía imitativa limitase unas veces á ciertas *onomatopeyas* de palabras ó de frases (imitación de los objetos á que se refieren: *silbido, estampido*;—ó del movimiento de los cuerpos:

«Las torres que desprecio al aire fueron
Á su gran pesadumbre se rindieron;»

—y otras veces pretende expresar las conmociones interio-

res del ánimo, por la relación que existe entre ciertos sonidos y nuestros afectos y sentimientos: (Léanse las preciosas estrofas de la oda de Fray Luis de León: *¡Qué descansada vida....!* etc.)

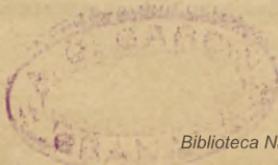
De todas maneras: la armonía debe nacer de la fuerza del sentimiento y del raudal de la inspiración; pero no de esas frías y calculadas combinaciones que están al alcance de un escritor cualquiera y que buscan con estudiado empeño los escritores vulgares: teniendo siempre presente que toda armonía material y mecánica es inferior á la armonía más inteligente que produce el empleo del número, la marcha del ritmo y el movimiento de la frase.

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

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

Velado el sol en *fulgente esplendor*.

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



LECCIÓN 13.

Continúa el Estudio de la Elocución.—Cualidades de la expresión literaria.—En qué consiste la *Claridad* de la elocución.—Cómo conseguirá el escritor esta indispensable virtud de la elocución.—Vicios opuestos que deben evitarse.—En qué consiste la *Precisión* según Aristóteles.—Vicios contrarios á ella, que deben evitarse.—En qué consiste la *Naturalidad*.—Vicios que á ella se oponen y de los cuales debe huir el escritor.

3.º)—*Cualidades de la expresión literaria en general.*—Además de la unidad, variedad y armonía, que son, como hemos dicho, indispensables categorías de lo bello, se pueden exigir en la elocución, en general, algunas otras cualidades muy principales, tales como la claridad, la precisión y la naturalidad.

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

Se ha sostenido, sin embargo, que hay materias en que la claridad no es indispensable, aludiendo sin duda á las obras que versan sobre profundas materias científicas. Nada menos exacto: se comprende bien que tales escritos reclaman de parte del público previos conocimientos y una atención grande y sostenida; pero no se ha de deducir que la *Mecánica celeste* de Laplace sea oscura, porque no la comprenda el común de los lectores. La *oscuridad* y la *profundidad* son dos cosas enteramente distintas, como son enteramente distintas la *claridad* y la *superficialidad*. «Sólo para los miopes de entendimiento ó para los que aspiran á verlo todo de una ojeada, es oscuro el pensamiento profundo: una vez comprendido, despide raudales de luz: como que su pretendida oscuridad proviene con frecuencia de su mismo resplandor, que nos deslumbra. Vese, pues, que no hay caso alguno en que pueda prescindirse de esta cualidad de la elocución, difícil de ser poseída, sobre todo si ha de conciliarse con la profundidad; sino que, al contrario, se ha de

exigir imperiosamente en todos los asuntos, máxime cuando se traten materias de interés general humano (historia, asuntos morales ó políticos, literatura, artes, etc.), en las cuales el autor debe exponer sus ideas de una manera que se presenten en el ánimo del que escucha ó lee con la claridad que la luz del sol hierne nuestros ojos (*occurrat in animum audientis oratio sicut sol in oculos. Quint.*).

La claridad de la expresión supone *una concepción clara de las ideas y un método hábil en su disposición*. Si las ideas son *vagas* y están *mal concebidas*, si hay *falta de orden* en su colocación, la expresión quedará siempre oscura y confusa. Por otro lado, cuando el lenguaje es espejo fiel en que se retrata el alma del escritor, contribuye también á la claridad de la expresión: siendo partes muy principales para lograrla, la *pureza y propiedad de las voces* y su *recta y bien acertada colocación en la frase*. Debemos advertir que, no obstante los preceptos que acabamos de formular, son convenientes en algunas ocasiones ciertas *formas vagas* ó indirectas, que velando el pensamiento, lo embellecen: porque acontece con los objetos del pensamiento lo que con los objetos de la naturaleza: la áspera montaña nos parece poética iluminada por la tibia luz del crepúsculo y misteriosamente envuelta entre las brumas del horizonte.

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

La precisión depende tanto del pensamiento como del lenguaje: por exceso de ideas ó por simplificar demasiado el asunto, se peca contra la precisión de los pensamientos: así como no será precisa la expresión

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

literaria si llenamos la cláusula de palabras superfluas, ó suprimimos vocablos ó frases indispensables para completar el sentido gramatical. Á veces, sin embargo, una ampliación oportuna presta más rapidez al discurso que un resumen demasiado conciso: el camino pintoresco se hace al viajero infinitamente más corto que el que lo es realmente, pero que se hace interminable por su aridez.

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

Si la precisión es un perfecto temperamento entre el exceso y el defecto, se puede afirmar que es inseparable de la *c.) Naturalidad.*—Esta cualidad de la elocución consiste en aquella manera de expresarse tan de acuerdo con la naturaleza de la persona que habla, la posición en que se encuentra, el medio en que se agita, y las circunstancias que la afectan,—que el lector se figure ser imposible el pensar ni expresarse de otra manera. Esta bella cualidad es la que más granjea á los buenos escritores el amor y las simpatías del público á quien se dirigen. «Yo quiero en el escritor, decía Fenelón, un hombre que me haga olvidar que es autor.»

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

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

LECCIÓN 14.

ESTUDIO TÉCNICO DE LAS FIGURAS RETÓRICAS.

El estudio de las figuras retóricas como complemento del estudio de la Elocución.—Dos maneras de la expresión literaria; *expresión directa, expresión indirecta ó lenguaje figurado*.—Definición de las Figuras retóricas.—Importancia y origen del lenguaje figurado.—Requisitos para que una palabra ó frase merezca ser considerada como figura.

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

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

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

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

Se han sustentado diversas opiniones por los preceptistas sobre la utilidad de conocer el vocabulario del lenguaje figurado; pero no puede negarse que el conocimiento teórico de las figuras es indispensable, así como el estudio práctico

de las mismas, al que aspira al título de escritor, de crítico, de literato.

Bien comprendemos que tienen algo de pedantesco los términos con que se conocen estas figuras; que se han multiplicado por algunos retóricos de una manera exagerada y enteramente inútil; pero no es éste motivo suficiente para desdeñar una nomenclatura que para la Crítica literaria y para el ejercicio de la Literatura es de tanta importancia, como su tecnicismo propio para las demás ciencias y artes. «En los campos y en los jardines, dice un sabio escritor, las flores lo mismo deleitan con sus matices y su aroma al botánico que al hombre sin instrucción; pero el naturalista, que sabe sus nombres, que conoce sus familias, las encuentra aún más encantadoras: son para él una especie de antiguas conocidas y se siente unido á ellas por un sentimiento que tiene algo de una pura y dulce amistad. Pues bien, la retórica es para las *flores del lenguaje*, que se llaman figuras, lo que la botánica para las flores de los campos y los jardines.»

El estilo figurado es enteramente natural: la primera de todas las figuras, cronológicamente hablando, es sin duda la *onomatopeya*, es decir, la imitación del sonido natural por el articulado: *ruge* el león, *silba* el viento, *braman* las olas; el *murmurio* de las aguas, el *mugido* del toro, el *chasquido* del látigo: éste ha debido ser el vocabulario de todos los pueblos primitivos: las palabras formadas por imitación material. Luego un hábito, un efecto constantemente idéntico, observado en un sér cualquiera, ha dado nombre á este sér: *chupa-flores* llama el indio á la abeja, *hiende-el-aire* al pájaro, *vierte-agua* á la lluvia. Esta nomenclatura por semejanza se extiende luego con más razón á las ideas abstractas: las palabras consagradas á su expresión se han derivado del nombre de las cosas sensibles con las que se les encontraba alguna analogía. La animosidad del hombre ha recordado la bravura del rey de las selvas y se dijo del guerrero valiente y esforzado: *es un león*. Hé aquí el origen real del lenguaje figurado.

La imitación y la asociación de ideas por una parte, la imaginación libre, espontánea y la pasión ardiente de los pueblos primitivos por otra, y la esterilidad forzada del lenguaje naciente, todo contribuyó á

dar un gran desenvolvimiento al lenguaje figurado y tropológico, comparado por Cicerón con el vestido: introducido primero por la necesidad y convertido luego en un objeto de lujo; lo cual quiere decir: que si los niños, las personas que no saben mucho el idioma y los pueblos aún groseros é incivilizados, por escasez de voces propias llenan el lenguaje de metáforas, de hipérboles y de abundantes voces y frases figuradas, los progresos de la razón disipan las ilusiones de la imaginación y alejan á los individuos y pueblos del estilo figurado de las primeras edades; pero entonces, si bien de una manera más sabia y reflexiva, se siguen usando aquellas figuras que dan al estilo claridad, energía, elegancia, viveza, nobleza, novedad, interés: mérito del lenguaje figurado que reconocen unánimemente todos los críticos. En efecto, sin las figuras, el lenguaje seco y árido puede satisfacer las exigencias de la razón; pero deja á la imaginación, agujón del espíritu, fría y enteramente muerta; puede haber ideas, pero no estilo: un ligero diseño, pero no un cuadro animado con sombras y colorido: por esto decía Cicerón que eran las figuras *quasi gestus-orationis*.

Se deduce de lo anterior, que *para que las palabras ó las frases merezcan ser consideradas como figuras retóricas*, han de reunir las condiciones siguientes: 1.^a que puedan fácilmente sustituirse por otras más sencillas no figuradas; 2.^a que por las circunstancias en que se usan aparezcan más naturales que la locución ó palabra no figurada; 3.^a que realcen la idea ó pensamiento que expresan, añadiéndoles, como hemos dicho, claridad, elegancia, nobleza ó interés.

LECCIÓN 15.

CLASIFICACIONES PRINCIPALES DE LAS FIGURAS RETÓRICAS.

Clasificación más comunmente seguida en nuestras escuelas: Elegancias. Figuras de pensamientos, Tropos.—*Las figuras de palabra ó elegancias, qué son.*—Cómo se subdividen: *Elegancias que consisten en la adición ó supresión de palabras:* polisíndeton, asíndeton, adjunción.—*Elegancias que consisten en repetir palabras, sílabas ó letras idénticas:* anáfora, conversión, complexión, etc.—*Figuras de palabras que consisten en repetir las que tienen significación análoga:* sinonimia y paradiástole.

Desde la antigüedad más remota los retóricos se hallan divididos en punto á la clasificación de las figuras, disintiendo en los géneros, especies, número y nombres dado á las mismas.

Estas cuestiones eran en el tiempo de Quintiliano objeto de mil sutilezas é ingeniosidades, y casi lo mismo ha acontecido en nuestra época. Agréguese á esto que con mucha frecuencia en una sola locución se comprenden varias figuras. Los retóricos más sensatos de la antigüedad latina, Cicerón mismo y Quintiliano, multiplicaron el número de las figuras, excusándose con que sus predecesores y contemporáneos, Viselio, Rutilio, Cecilio, Cornificio, Celso y otra multitud de retóricos, iban mucho más allá é incluían entre las figuras las partes del discurso ó más bien el discurso íntegro: sentencias, narración, confirmación, etcétera.

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

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

(1) Recomendamos sobre este particular la lectura del interesante libro del malogrado profesor Sr. Coll y Vehí uno de los más autorizados preceptistas de nuestro tiempo.



a.) *Elegancias ó figuras de palabra.*

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

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

1.^o) *Las elegancias que consisten en adición ó supresión de vocablos, son*: la polisíndeton, asíndeton y adjunción.

a.) *Polisíndeton*.—Así como las piezas más pequeñas en manos de un hábil artista reciben mucha hermosura por su oportuna colocación, así las conjunciones, siendo las partes más pequeñas de la oración, se hacen grandes y muy visibles colocadas oportunamente por el tino del escritor. Esto sucede cuando se comete con oportunidad la figura llamada *polisíndeton* ó *conjunción*, que consiste: en la repetición de las conjunciones en cada miembro del período para insistir más y más en la representación de aquellos objetos de que está ocupado nuestro ánimo. Herrera, en su elegía «A la muerte del rey Don Sebastián, en África», con alusión al ejército de Faraón en el mar Rojo, dice:

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

b.) *Asíndeton*.—Hemos visto que la anterior figura la empleamos para que las cosas aparezcan más estrechamente unidas, para retardar y agravar: pues la *asíndeton*, *disjunción* ó *disolución* consiste en la *supresión de conjunciones*, pa-

ra imprimir al discurso rapidez y movimiento. El maestro León, en la Profecía del Tajo, pone en los labios del río personificado:

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

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

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

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

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

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

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

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

c.) *Compleción*.—Esta figura abraza y encierra en sí las

dos figuras antecedentes, porque hace repetición en el principio y fin de los miembros.

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

d.) *Reduplicación*.—Se comete cuando se repite consecutivamente una palabra, formando ella un solo inciso. Ejemplo:

Con vergüenza el caballero
Estas palabras decía:
Vuelta, vuelta, mi señora,
Que una cosa se me olvida.

(ROMANCERO.)

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

¿Qué miráis aquí, buen *conde*?
Conde, ¿qué miráis aquí?
Decid si miráis la danza
O si me miráis á mí.

(IDEM.)

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

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

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

Trescientos Zenetes eran
De este rebato la causa:
Que los rayos de la luna
Descubrieron *las adargas*.
Las adargas avisaron
Á las mudas *atalayas*,
Las atalayas los fuegos,

Los fuegos á las campanas,
Y ellas al enamorado
Que en los brazos de su dama
Oyó el militar estruendo
De las trompetas y cajas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cuidados que me traéis
Convencido al retortero,
Acabad, que *acabar* quiero,
Porque vos os *acabéis*.

o.) *Similicadencia*.—Esta figura tiene lugar cuando terminan dos ó más incisos con nombres puestos en un mismo

caso ó con verbos en un mismo tiempo y persona. Así decía el Padre Isla:

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

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

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

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

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

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



LECCIÓN 16.

Segunda clase de figuras retóricas: figuras de pensamiento, en qué consisten y cómo se subdividen.—Figuras pintorescas, su empleo, y cuáles son: la descripción y sus variedades, la enumeración, perífrasis, expolición, comparación, antítesis;—figuras lógicas: sentencia, epifonema, dubitación, comunicación, prolepsis, etc.

b.) Figuras de Pensamiento.

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

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

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

a.) Descripción.—Figura que consiste en pintar las cosas con colores tan vivos, tan animados y tan convenientes, que más parezca verlas y sentir las que oír su relación.

Toma diferentes nombres atendiendo al objeto descrito: *prosopografía*, cuando se describe á una persona; *etopeya*, la descripción de las costumbres y carácter; *cronografía*, la descripción de una época; *topografía*, la pintura de un paisaje, etc. Las descripciones extensas de los personajes se llaman *retratos*; y cuando son dos los que se describen estableciéndose una comparación entre ellos, se llaman *paralelos*.

En la composición de ésta, impropriamente considerada como figura (porque es más bien un tópic, y por extensas algunas descripciones se

han considerado como obras literarias completas), entran siempre otras muchas figuras á modo de auxiliares. Sirvan de ejemplos la descripción magnífica del águila que hace Meléndez en su oda á las artes; la valiente pintura del caballo que hace Céspedes, imitando la de Job y Virgilio; los retratos de Polifemo, por Virgilio; el de Catilina, por Salustio; el de Venus, por Camoens; la poética pintura de la edad de oro, por Cervantes, etc.

He aquí la hermosa pintura del caballo:

«Que parezca en el aire y movimiento
La generosa raza do ha venido;
Salga con altivez y atrevimiento,
Vivo en la vista, en la cerviz erguido:
Estribe el brazo firme en duro asiento
Con el pie resonante y atrevido;
Animoso, insolente, libre, ufano,
Sin temer el horror de estruendo vano.
Brioso el alto cuello y enarcado
Con la cabeza descarnada y viva:
Llenas las cuencas, ancho y dilatado
El bello espacio de la frente altiva:
Breve el vientre rollizo, no pesado
Ni caído de lados: y que aviva
Los ojos eminentes: las orejas
Altas sin derramarlas ni parejas, etc».

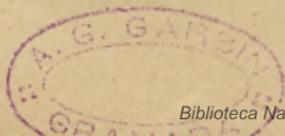
b.) *Enumeración*.—Esta figura se confunde con la descripción, cuando se limita á reseñar las partes de que consta un objeto cualquiera. Mas hay enumeraciones que no son rasgos descriptivos, y entonces se llaman *compuestas* ó *con distribución*, porque se añade alguna circunstancia á cada una de las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

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

(CERVANTES.)

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

«Hechas pues estas prevenciones, no quiso don Quijote aguardar más tiempo á poner en efecto su pensamiento,



apretándole á ello la falta que él pensaba hacía en el mundo su tardanza: según eran los *agravios* que pensaba *des-hacer*, *tuertos* que *enderezar*, *sinrazones* que *enmendar*, *abusos* que *mejorar* y *deudas* que *satisfacer*.

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

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.

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

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

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

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

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

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

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

a.) *Sentencia.*—Llámase así toda reflexión profunda y luminosa, cuya verdad está basada en el raciocinio ó en la experiencia.

Cuando tiene la forma de consejo ó regla de conducta, se llama *máxima*; cuando está tomada de otros autores, *apoteagma*; y cuando se reviste de la forma popular y anda en boca del vulgo, se llama *adagio* ó *refrán*.—Ejemplos:

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

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

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

Júntate con buenos, serás uno de ellos.

b.) *Epifonema.*—Es una sentencia en forma de exclamación, después de narrada, descrita ó probada una cosa.

Quintana en su magnífica oda «Al armamento de las provincias españolas contra los franceses,» después de referir que la patria está invadida, que los franceses han trocado el hospedaje en horror, la amistad en servidumbre, y que la Europa sabe que es la fuerza la única ley de aquellos pérfidos invasores, dice:

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

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

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

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

Aquí pido, ¡oh jueces! vuestro consejo sobre lo que debo hacer; pero el mismo silencio que guardáis me está diciendo que no será otro vuestro consejo que el que podría darme la necesidad. (CICERÓN.)

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

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

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

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

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

¿No llamaríamos enemigo de la república á aquel que violase sus leyes?—*Pues tú las quebrantaste.*—¿Al que menosprecia la autoridad del Senado?—*Tú la oprimiste.*—¿Al que fomenta las sediciones?—*Pues tú las excitaste.*

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

¿Qué honores le tributaron? ¿Qué estatuas le levantó la 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.

i.) Gradación ó climax.—Consiste en expresar una serie de ideas ó pensamientos, guardando en su colocación una progresión ascendente ó descendente. Así dice Saavedra:

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

j.) Sustentación.—Cométese esta figura cuando manteniendo por algún tiempo suspensos los ánimos de los oyentes ó lectores, cerramos el sentido del discurso con algún rasgo inesperado.

¿Quién piensas tú que arrojó á Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del río Tiber? ¿Quién abrasó el brazo y la mano á Mucio? ¿Quién impelió á Cursio á lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién entre los agüeros adversos que se le habían mostrado, hizo pasar el Rubicón á César? ¿Quién barrenó los navíos y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por Cortés en el Nuevo Mundo?..... Todas estas y otras grandes hazañas fueron obras de la fama, que los mortales desean.

(CERVANTES.)

LECCIÓN 17.

Continúa la explicación de las figuras de pensamiento.—Figuras patéticas: que expresan y cuáles son: obstestación, adynatón, optación, deprecación, conminación, imprecación, execración, etc.

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

(1) Para que se comprenda cómo estas diversas figuras patéticas son la expresión en el lenguaje de los varios grados y aspectos que tiene toda pasión en su desarrollo, nos parece conveniente que estudiemos, por medio de propia observación, ó en las obras maestras del arte, una pasión cualquiera, y notaremos cómo el lenguaje de la persona apasionada contiene todas estas formas sublimes y patéticas. Leamos, por ej., en el libro IV de la Eneida *los amores de Dido*. La célebre reina de Cartago se enamora perdidamente de Eneas, príncipe troyano, después de oír de sus labios la interesante historia de sus hazañas y desventuras. Á los pocos días le obsequia la reina con una cacería; cuando una inesperada, deshecha tormenta obliga á desbandarse á la comitiva, y la reina y el héroe troyano se ocultan en una gruta: allí alumbran los relámpagos sus amores y el cielo se hace partícipe del consentido enlace. No transmite el poeta los diálogos expansivos de los amantes en estos primeros momentos de la pasión naciente y favorecida; pero en ellos se expresarían doradas ilusiones y tiernos deseos (*optaciones*), los juramentos de amor eterno, atestigüando con los dioses, con el cielo, con el mar y con la tierra (*obtestaciones*), prometiendo que antes de extinguirse la llama que los devoraba *olvidarian las estrellas su carrera (imposibles)*.—Pero si nos refiere el poeta que los dioses contemplan con indignación al príncipe de Troya cautivo en los brazos de la reina tiria, dando al olvido la gloriosa empresa que debía llevar á cabo. Ordénanle que salga de Cartago. El príncipe se prepara para huir y abandonar á su amante. La reina presente el dolor: inflámase de cólera en el primer momento, y corre desolada por la ciudad, con la furia de una bacante; mas luego se calma y apura todos los medios de retenerle. Primero tímida, llorosa, suplicante y derribada á las plantas de Eneas, le dirige las tiernas *deprecaciones* que pone en sus labios el inmortal poeta. Siendo inútiles las súplicas y los ruegos, el alma se levanta del abatimiento, recobra una firmeza nada común y toma una actitud furiosa; y vienen las *conminaciones é imprecaciones*. Así la desdichada Dido, después de haber suplicado humilde á su amante, viendo que éste desoye sus ruegos, le lanza terribles *conminaciones* en su angustiada desesperación. Enérgicas *exclamaciones*, conmovedoras *interrogaciones* salen del pecho herido de la princesa, al ver de lo alto de las atalayas bogar con viento favorable la flota de los troyanos. *Apostrofa* más adelante á los dioses, pidiendo el castigo del culpable con una tremenda *imprecación*. Una funesta pasión contrariada nos lleva al colmo de la desesperación y entonces, ó pedimos al cielo que sobrevengán sobre nosotros mismos toda clase de desgracias y aun la muerte (*execraciones*): ó bien la pasión persistente nos exalta hasta el desvarío, y pronunciamos frases interrumpidas ó

a.) *Obtestación*.—La usamos al afirmar ó negar con vehemencia una cosa, poniendo por testigo de la verdad que sustentamos, á los hombres, á las cosas inanimadas, á Dios, etc. Obtestación de Demóstenes queriendo justificar su conducta y alentar á sus compatriotas, después de la desgraciada batalla de Queronea:

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

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

—¿Hasme de olvidar, D. Juan?
—Antes, Julia, olvidarán
Las estrellas su carrera!

(ALARCÓN.)

c.) *Optación*.—Es la manifestación de un vivo deseo.

Vayades con Dios el Conde
Y con gracia de San Gil:
Dios os eche en vuestra suerte
Á ese Soldán paladín.

(ROMANCERO.)

d.) *Deprecación*.—Cuando apelamos á las súplicas, y aun á las lágrimas, para conseguir alguna cosa. Tal es la de la reina Dido á Eneas:

incoherentes (*interrupciones*), ó extraños *soliloquios* inspirados por la monomanía, ó el impetu de la pasión nos hace perder el orden lógico del raciocinio (*histerologías*): hasta que el fuego ardiente de la pasión devoradora extingue la mísera existencia. Alguna vez la desesperación nos arrastra súbitamente á darnos con mano propia la muerte. Tal fin dió á su vida la infortunada reina de Cartago (1).

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

(1) Los ejemplos de las deprecaciones, conminaciones, exclamaciones, apóstrofes é impresiones, etc., de Dido, pueden leerse en los ejemplos del texto.

¿Huyes? por estas lágrimas te ruego,
Por esta mano tuya que me diste
(¡Sólo aquesto, ay de mí, ya me ha quedado!),
Por la fe conyugal que prometiste,
Por el dulce himeneo comenzado,
Y si algún beneficio recibiste,
Y si fué con mi amor tu amor premiado,
Moverte pueda á compasión mi acento,
Pueda mudar tu decretado intento!....

(Eneida, IV.—Trad. de VELASCO.)

e.) *Conminación*.—Es el anuncio de terribles males. Sirva de ejemplo la que dirige á su fementido amante la misma reina de Cartago:

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, IV.—Trad. mencionada.)

f.) *Imprecación*.—Arrebatados de la ira ó de la venganza, deseamos que sobrevengan desgracias á alguno. Así la despechada Dido las pide al cielo para su ingrato amante:

Si decretado
Por el destino está que el mar no absorba
Al fementido, súbito asaltado
De una nación belígera se mire;
De su Yulo arrancado, errante vague
De clima en clima á mendigar auxilio,
Y auxilio no halle, que á los suyos vea
Sin culpa perecer, etc.....

(Eneida, IV.—Trad. antedicha.)

g.) *Ejecración*.—Es un vivo deseo de que sobrevenga algún mal á nosotros mismos.—Tal es la que profiere la misma reina en el principio del bello canto IV de la Eneida:

Mas..... ¡antes, plegue á Dios, mil muertes muera;
La tierra se abra, y donde estoy me hunda;
Con fiero rayo Júpiter me hiera,
Y en el Erebo triste me confunda

Do siempre ¡horror! do siempre persevera
Noche tenebrosísima y profunda,
¡Oh santa Castidad! que yo te ultraje,
Y que tu ley quebrante y homenaje.....

(VELASCO.—Trad. de la Eneida, IV.)

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

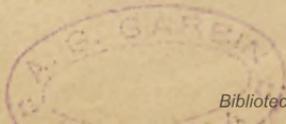
h.) *Exclamación*.—Es la expresión enérgica de las fuertes conmociones del ánimo, es el grito de las pasiones. Recorre toda la escala de los afectos: la alegría, el dolor, la esperanza, la ira, la admiración, el desprecio, etc., por cuyo motivo se hermana perfectamente con las demás figuras patéticas. Dido desesperada exhala las siguientes, cuando ve partir las naves troyanas:

¡Oh Júpiter! ¿se irá ese gran malvado?
¿Mi reino ha de burlar ese extranjero?
Y mi ejército al punto no se ha armado,
Y no corre tras él mi pueblo entero?
¡Oh! no quedé bajel que no sea echado
Á pique, de su flota! los aceros
Blandid con ira! la traición venguemos!
Pronto! fuego! alzad velas! batid remos!
Mas ¡ay, Dido infeliz! y qué tardía
En defenderte del Destino has sido!
Que le odiaras entonces convenía
Y no haberle tu cetro así ofrecido.....
¡Y esta es la fe del que á sus dioses ama,
Y en hombros salvó al padre de las llamas!...

(Eneida, IV.—Trad. VELASCO.)

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

¡Oh Sol, que en luz eterna al mundo aclaras,
Y tú, testigo de mis ansias, Juno!
Vengadoras Eunémides, triforme
Hecate, á cuyo honor los anchos trivios
Con ahullar melancólico resuenan



En la nocturna oscuridad: vosotros
Dioses también de la espirante Elisa
Todos oid, y mis clamores
Propicios acoged.....

(Eneida, IV.)

j.) *Interrogación.*—Por esta figura damos á la frase el giro interrogativo, no para manifestar nuestras dudas ó nuestra ignorancia de alguna cosa, sino para expresar la afirmación con mayor vehemencia:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
¿Los infantes de Aragón
Qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán?
¿Qué fué de tanta invención
Como trujeron?

(J. MANRIQUE.)

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

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

m.) *Interrupción é histerología.*—Estas dos figuras suponen cierta perturbación del entendimiento, efecto de la pasión que nos vence y domina. La primera consiste en el tránsito rápido de unas ideas á otras, dejando incompleto el sentido gramatical de las frases empezadas y no concluídas: La *histerología* (locución prepóstera) invierte y trastrueca el orden lógico de las ideas.

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

(MORATÍN.—*El Sí de las niñas*, III, 4.^a)

LECCIÓN 18.

Qué son Tropos.—Fundamentos de los tropos.—Cómo se subdivide esta 3.ª clase de figuras retóricas.—Tropos de dicción: metáfora, sinécdoque y metonimia.

c.—Tropos.

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

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

El fundamento de los tropos estriba en cuanto dijimos al hablar en general del origen de las figuras retóricas. El empleo de los tropos manifiesta de una manera evidente la influencia del espíritu y de sus facultades (la de la memoria, por ejemplo) en la acción de la fantasía. Al imaginar las formas de lo concebido y al expresarlas, la fantasía utiliza los tipos ya creados; encuentra relaciones entre las nuevas

(1) Excluyen algunos del tratado de las figuras *las elegancias*, y casi todas las *figuras de pensamiento; los tropos de sentencia por oposición* y casi todos *los de sentencia por reflexión*. Consideran que la mayor parte de estas figuras son simples adornos de lenguaje; y las restantes, expresiones de afectos del ánimo, que dicen convierten los retóricos en figuras, obedeciendo á la preocupación de considerar la palabra como mera expresión del pensamiento. Nosotros hemos creído no deber omitir esta clasificación, porque es la que se sigue generalmente entre nosotros; pero nos parece mejor la de Mr. Baron, que presentaremos después.

ideas y aquellos tipos, descubre semejanzas entre estos dos términos, y como la palabra es expresión, se sirve de ella para expresar esta relación y dice resueltamente y sin cuidar de la relación lógica entre lo determinadamente especificado por las palabras, sino buscando la expresión exacta de la emoción que le embarga ó del concepto que le domina: «Aquiles fué un león,» «el cristal de las aguas,» «la primavera de la vida,» «aquí se apagó aquel rayo de la guerra.» En suma: todos los tropos están fundados en *la asociación de las ideas*.

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

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

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

Es en el fondo la metáfora una comparación abreviada. Uno de nuestros poetas considera metafóricamente la vida como río que desemboca en el piélagó de la eternidad y dice:

Nuestras vidas son *los ríos*
Que van á dar en la mar,
Que es el morir.

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

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

Los retóricos establecen cuatro variedades en la metáfora:

- 1.ª De lo animado por lo animado:—tiene entrañas *de tigre*.
- 2.ª De lo inanimado por lo inanimado:—labios *de coral*.
- 3.ª De lo inanimado por lo animado:—Atila, *el azote* de Dios.

4.^a De lo animado por lo inanimado:—*El gusano roedor* de la conciencia.

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

Se distinguen ocho especies de sinédoques:

1.^a Del todo por la parte:—resplandecían *las picas*.

2.^a De la parte por el todo:—llegaron cien *velas* al puerto.

3.^a De la materia por la obra:—desenvainó *el acero*.

4.^a Del género por la especie:—*los mortales* serán llamados á juicio

5.^a De la especie por el género:—suda para ganar *el pan*.

6.^a De la especie por el individuo:—amo á *la Virgen*,—admiro al divino *maestro*: (*antonomasias*).

7.^a Del individuo por la especie:—un *Mecenas*, un *Zoilo*, un *Aristarco*, un *Creso*, etc.

8.^a De lo abstracto por lo concreto:—*la juventud* es voluble.

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

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

1.^a De la causa por el efecto:—vive de *sus haciendas*.

2.^a Del efecto por la causa:—eres *mi consolación, mi alegría*.

3.^a Del antecedente por el consiguiente: aquí fué *Troya*.

4.^a Del consiguiente por el antecedente:—los graneros rebosaron.

5.^a Del autor por sus obras:—leo á *Cervantes*.

6.^a Del continente por el contenido:—se bebió unas *copas*.

7.^a Del signo por la cosa significada:—la lucha entre *la cruz y la media luna*.

8.^a Del lugar por la cosa que de él procede:—el *Jeréz* y el *Málaga* son exquisitos.

9.^a Del instrumento por el que lo maneja:—Rafael fué el primer *pincel* de su época.

10. El patrón ó dueño de un lugar por el lugar mismo:—fué á misa á *San Pedro* y después entró en el *Ayuntamiento*.

LECCIÓN 19.

Continúa el estudio de los Tropos.—Tropos de sentencia: cómo se subdividen.—
Tropos de sentencia fundados en la semejanza: alegoría, alegorismo, prosopopeya.—Tropos de sentencia por oposición: preterición, permisión, ironía.

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

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

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

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

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?

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

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

(Poesía persa.)

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

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

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

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

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

Calma un momento tus soberbias ondas,
Océano inmortal! y no á mi acento
Con eco turbulento
Desde tu seno líquido respondas.

(QUINTANA.)

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

2.^a)—*Tropos de sentencia por oposición*, son los siguientes:

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

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

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

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

.

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

Toma el nombre de *antífrasis* cuando se da á un objeto el nombre de otro de cualidades contrarias; v. gr.: *pelón* al que nó tiene pelo;—*asteísmo* ó *urbanidad* cuando es una alabanza delicada hecha con apariencias de reconvención ó vituperio.

Voiture escribió al famoso Condé:

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

LECCIÓN 20.

Conclusión del estudio de los Tropos.—Tropos de sentencia por reflexión: litote, alusión, metalepsis, reticencia y paradoja.—Clasificación de las figuras retóricas, que propone el retórico moderno Mr. Báron.—Preceptiva referente al uso del lenguaje figurado.

3.^a—*Tropos de sentencia por reflexión:* Son los siguientes:

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

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

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

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

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

«Vió D. 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 redención le encaminaba.»

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



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

e.) *Reticencia*.—Consiste en omitir lo que fácilmente suplirá el lector ó el auditorio, atendidas las circunstancias del autor, de su obra y del público:

Rey.—Pues decidme,
Para tantas prevenciones,
Gutierre, ¿qué es lo que viste?
Gutierre.—Nada, que hombres como yo
No ven: basta que imaginen,
Que sospechen, que prevengan,
Que recelen, que adivinen,
Que... no sé como lo diga:
Que no hay voz que signifique
Una cosa que aun no sea
Un átomo indivisible.

(CALDERÓN.)

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

¿Qué vale el no tocado
Tesoro, si interrumpe el dulce sueño
Y deja en su riqueza pobre al dueño?

Clasificación de las figuras retóricas propuestas por el preceptista moderno Mr. Baron.

El docto profesor Mr. Baron, bajo el principio de que en las ciencias de creación humana y que no tienen por objeto la naturaleza real, lo esencial es apoderarse del fondo de las ideas, establece que en vez de preocuparnos del elemento del discurso, palabra, pensamiento, giro ó construcción que afectan las figuras, penetremos en su esencia misma y atendamos al fin que se proponen y á los medios que emplean para conseguirlo.

Este retórico hácenos observar que todas *están destinadas á dar al lenguaje energía, elegancia, variedad, interés, y*

que para conseguirlo *se valen de los medios* siguientes:

a.) *Relacionan dos ideas ó pensamientos para que se perciba mejor su SEMEJANZA ó su OPOSICIÓN*:—á la primera clase pertenecen todas las formas de *la comparación (tropos)*: metáfora, metonimia, sinécdoque, alegoría, alusión, hipérbole, litote, metalepsis, prosopopeya, etc.;—á la segunda *la antitesis*, la ironía, la corrección, la preterición, etc.

b.) *Ó desenvuelven ó abrevian la expresión de las ideas*: se desenvuelven por medio de las variedades de la amplificación, perífrasis, sinonimia, gradación, repetición (formas todas *pleonásticas*);—se abrevia la expresión por la disjunción, silepsis, etc. (formas *elípticas*).

c.) *Ó cambian las formas de los pensamientos*, es decir, que sustituyen á la enunciación simple y regular la interrogación, la exclamación, el apóstrofe, la reticencia... etc.

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

- 1.) *Tropos.* —2.) *Antitesis.*
- 3.) *Pleonasmo.*—4.) *Elipsis.*
- 5.)

Mutación ó inversión.

Preceptiva referente al uso de las figuras retóricas.

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

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

Y por lo que respecta á cada tropo en particular, es necesario cuidar que las metonimias y sinécdoques estén *autorizadas por el uso* y que las metáforas sean claras, exactas y nobles. Lo relativamente preceptuado á metonimias y sinécdoques es de mucha importancia, sobre todo, para evitar errores cuando traducimos de una lengua á otra.

Los romanos decían: *cien popas ó cien quillas, por cien naves*; en nuestro idioma expresamos esta sinédoque diciendo: *cien velas*, sin duda porque consideramos en el buque la cualidad del movimiento; si nos refiriéremos á otra propiedad, tal vez podríamos expresar la nave por la parte de la misma que tuviera más relación con esta otra cualidad: así, si queremos manifestar que nuestras naves frecuentan mucho los mares de América, podremos decir: *«Los mares de América tienen bien conocidas las quillas españolas.»* Teniendo presente lo que hemos preceptuado respecto á las metáforas, será vicioso decir: *«estaba sumergido en las cavernas del crimen,»*—*«las selvas son las catedrales de la naturaleza,»*—*«las montañas son verrugas de la tierra,»* etc. La literatura oriental semítica las tiene exageradas y defectuosas; en sus escritos todo son colinas que saltan, estrellas que se ponen convulsas de júbilo, etc.: las prodiga, en una palabra, sin arte ni mesura.

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

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

LECCIÓN 21.

Condiciones accidentales de la elocución.—Teoría del Estilo: su definición.—Clasificaciones del Estilo.—Preceptiva referente al Estilo.

c.) Condiciones accidentales de la expresión literaria: Teoría del Estilo.

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

Contribuyen á dar originalidad, carácter individual á la obra: por un lado el artista (escritor), por otro el arte, y además la época, la nacionalidad, la escuela del escritor y otras varias circunstancias.

El carácter individual, la fisonomía particular y propia que visiblemente predomina en toda obra nueva y original, constituye lo que se llama *su estilo* (*genus orationis, forma dicendi*).

Los romanos solían escribir sobre unas tablitas cubiertas de cera, con un instrumento agudo por un lado para trazar las letras, y aplañado por el otro para borrarlas. Á este instrumento ó punzón llamaban *stylus, estilo*, y figuradamente se dió más adelante este nombre al procedimiento particular y propio de cada escritor para expresar sus ideas (*á su manera de escribir*); y más ampliamente al modo peculiar de expresión de cada siglo, pueblo, nación ó escuela, etc.;—al tono particular que el arte impone á los géneros literarios, y aun á la diversidad de asunto dentro de un mismo género;—y por último, al aspecto que dan á la expresión literaria la estructura de la frase, la ornamentación de la misma, etc.

Las palabras, *expresión, elocución y estilo* son términos que se toman

por algunos indistintamente y en los cuales existe bien marcada diferencia: *expresión* es la voz genérica: el grito, el llanto, el gesto, lo mismo que la palabra ó la escritura son la expresión de la idea ó de un sentimiento;—*la locución ó elocución* es la *expresión literaria*, en general;—*el estilo* (en armonía con el sentido etimológico de la palabra) es la *expresión literaria individual*.

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

Clasificaciones del estilo.

Atendiendo á la fisonomía particular que cada escritor (y más ampliamente cada escuela, cada pueblo, cada nacionalidad, cada raza) imprime á su expresión literaria, el estilo recibe las siguientes denominaciones:

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

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

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

Otras diversas clasificaciones se vienen haciendo por los retóricos y los críticos de los diversos géneros de estilo: a.) —*atendiendo á la estructura de la frase* se denomina el estilo *cortado y periódico*, según que en el escrito predominan las cláusulas cortas y sueltas ó las largas periódicas; b.) —*atendiendo á la ornamentación*, se divide el estilo en *florido, severo y armónico*: según que predominen en él las galas del lenguaje, las imágenes y expresiones figuradas; ó que por el contrario predomine el elemento ideal y racional sobre el fantástico;—ó que se encuentren equilibrados ambos. En cada género literario, y aun en cada pasaje de una obra, se encuentra empleado el estilo más apropiado al asunto, de entre los varios que acabamos de enumerar.

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

Todas las variedades del estilo las reducían los antiguos á la división, admitida por mucho tiempo en las escuelas, de *estilo sencillo ó tenue, medio ó templado y grave ó sublime* (1). Cicerón ó Quintiliano le dividen

(1) Se atribuye á Dionisio de Halicarnaso la división del estilo en *austero, florido y medio*. Pero nada de esto habla el escritor griego. En su tratado sobre la *Elocuencia de Demóstenes* se encuentra el único pasaje donde al parecer establece distinciones de este género. ¿Pero qué es lo que dice: no que haya un estilo austero, otro florido, y otro medio; sino que la dicción (*lexis*) de Tucídides es *florida*, que es *sencilla* la de Lisias y la de Isócrates *media*, ó por decirlo así, compuesta de una y otra. Como se ve, Dionisio de Halicarnaso hace en este pasaje la crítica de los escritores que menciona, pero no establece generalidades de retórica,

de este modo, proponiendo el orador romano como modelo de estilo *sencillo* (sin ornato, artificio ni pretensiones) su discurso en defensa de *Cæcina*;—como ejemplo de estilo *medio ó templado* (elegante, es decir, con adornos *escogidos*, pero sin profusión) la oración *pro lege Manilia*;—y como modelo de estilo *sublime* (enérgico, vehemente, magnífico, altísono, etc.) su defensa de *Rabirio*. Tanto Cicerón como Quintiliano sabían bien que en toda obra de alguna extensión no pueden menos de combinarse estos tres géneros de estilo y que entre estos tipos fundamentales median distintas é inapreciables gradaciones (*intervalla*), como sucede en la rosa de los vientos.

Preceptiva referente al estilo.

La primera ambición del escritor debe ser la siguiente: tener un *estilo propio*.

Como que para conseguir estilo propio, necesita el escritor ante todo, dotes naturales, talento, genio; es evidente que, bajo este punto de vista, toda teoría es superflua; mas no así por lo que respecta al auxilio que el arte puede prestar en la formación del estilo.

Veamos, pues, cual es la preceptiva en este punto.

Dada la relación íntima que existe entre el pensamiento y la expresión, es seguro que el mejor método para tener un estilo, consiste en *preocuparnos más de lo que tenemos que decir que de la manera como hemos de expresarlo*: es decir, más de la invención que de la elocución.

En este particular están conformes todos los grandes preceptistas. Dionisio de Halicarnaso, en su *Juicio sobre Isócrates*, dice: «*la palabra debe obedecer al pensamiento y no el pensamiento á la palabra; esta es una ley de la naturaleza.*» *Ipsæ res verba rapiunt*, dice Cicerón; y Horacio:

Verbaque provisam rem non invita sequentur,

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

(Véase *Mr. Baron; de la Rhétorique, pág. 207.*)—Este distinguido preceptista cree que el estilo no puede dividirse en categorías, atendiendo á la naturaleza de los diversos asuntos, ni á las condiciones objetivas de la producción literaria, sino á las subjetivas. «*Le style est ce que l'on nomme, dans les arts la manière, le faire, ce qui donne au peintre et au sculpteur son cachet, ce qui le distingue des autres, et constitue son originalité.*» Cree que los demás géneros de estilo debían llamarse *tonos*, es decir, conveniencias del estilo con la naturaleza del asunto.

Es también cosa manifiesta y comprobada por la experiencia cuánto puede aprovechar en la consecución de un buen estilo *la imitación* de los modelos clásicos.

Es claro que la sola imitación es insuficiente; que no puede dar condiciones intelectuales á quien no las tiene; pero una imitación afortunada es el primer paso en la carrera. Sin embargo, es necesario huir de la imitación servil, que se contenta con seguir eternamente las huellas del maestro sin la ambición de igualarle ó de superarle: quien así copie formará parte del esclavo rebaño de imitadores (*oh imitatores, servum pecus!*) de que se burlaba con tan gracioso donaire el satírico latino. La imitación que aquí se recomienda no se quiere que sea un minucioso calco; sino una gimnástica, una lucha con el modelo que nos hemos propuesto, en la que debemos aspirar, cuando hayamos adquirido destreza, y si fuere posible, á la palma del vencimiento.

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

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





SEGUNDA PARTE.

DE LOS GÉNEROS LITERARIOS Ó DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS EN PARTICULAR.

LECCIÓN 22.

Concepto de la Poesía.—Qué es Poética ó Arte Poética.—Su división.

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

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

También dijimos en otro lugar, y repetimos ahora, que entre unos

y otros géneros literarios se dan ciertos *géneros intermedios ó de transición*.

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

A.

BELLA LITERATURA Ó POESÍA.

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

Si para formarnos cabal concepto de lo que es la Poesía, apelamos al sentido común, hallaremos que la Poesía es considerada por la generalidad de los hombres, no sólo como un arte particular, sino como una propiedad de multitud de objetos: así decimos que es poético un lago de amenas márgenes, que es poética la vida del campo, que hay poesía en el alma, en la naturaleza, en la creación entera. En estos casos entiende el vulgo por poesía la belleza en cuanto es expresada y produce en nosotros un placer puro y desinteresado. Asimismo, en la literatura llama el sentido común *poéticas* á aquellas composiciones cuyos conceptos le parecen bellos y cuyo lenguaje es además hermoso, rítmico, lleno de armonía. Por consiguiente, el fondo de la Literatura poética lo constituyen, como en el arte en general, la

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

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

esencia íntima de las cosas, las verdades universales y eternas, el principio de vida que anima á los seres, las leyes que constituyen la armonía, los eternos tipos que se aparecen en la naturaleza y en el espíritu humano, *la belleza*, en una palabra. En conformidad con la definición, debemos decir que el primer carácter esencial de la Poesía es ser *expresión de belleza*, (fondo ó asunto de la obra poética).

Por otro lado: el elemento propio de expresión del concepto poético, son *las imágenes*, formas invisibles é inmateriales que se presentan al espíritu, y que éste debe fundir, elaborar, colorear y embellecer, como los demás artistas pulen, modelan y embellecen la piedra, el mármol, el bronce, los colores, los sonidos inarticulados; y, aunque elemento puramente exterior, se *sujeta también á la elaboración artística* (armonía, medida, ritmo) *el medio expresante de que se vale el poeta: la palabra*. Vemos, pues, con cuanto fundamento dijimos que era la Poesía *expresión de la belleza* (fondo) *por medio de la palabra sujeta á una forma artística* (forma).

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

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

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

LECCIÓN 23.

Poética general.—Tratados que comprende.—*Invencción poética:* capítulos que abraza esta parte del Arte poética: 1.º) Condiciones que se han de dar en el poeta.—2.º) Asuntos propios de la Poesía.—3.º) Carácter propio del pensamiento poético.—4.º Fuentes de inspiración del poeta.

Poética general.

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

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

A.) De la Invencción poética.

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

a.) Empecemos por examinar qué *condiciones se han de dar en el poeta* para que pueda realizar las maravillas de su arte. El poeta, como todo artista, necesita imprescindiblemente estar dotado de genio, de gusto, de fantasía, de originalidad: sobre todo, como el medio de que se vale para ex-



presar la belleza es predominantemente espiritual, le es indispensable poseer una imaginación rica y espléndida y una sensibilidad omnímoda y exquisita para revestirlo y hermostrarlo. Estas cualidades, no concedidas por la naturaleza á todos los hombres, hicieron exclamar á los antiguos: *Poeta nascitur.*

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

Mediocribus esse poetis

Non homines, non Dii, non concessere columnæ.

El que tenga ingenio agudo y penetrante, el que esté inspirado por cierto entusiasmo casi divino, el que sepa expresar con lenguaje grandioso cosas sublimes; ese será el verdadero merecedor del nombre de poeta:

Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os

Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

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

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

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

La Poesía desdeña el cálculo frío y el procedimiento pausado de la razón; debe nacer espontáneamente de la intuición clara del genio, del

sentimiento vivo de lo bello, del entusiasmo, de la inspiración, es decir, de aquel estado transitorio y fugaz en que el alma posee toda la plenitud de sus facultades. Por esto veneraban los antiguos á los poetas, llamándolos *vates*, es decir, *sacerdotes*, *adivinos*, porque las encantadoras creaciones de la Poesía las consideraban como inspiradas al poeta por una deidad extraña, por un númer; expresando por medio de esta hermosa ficción un hecho psicológico, una verdad profunda.

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

LECCIÓN 24.

Disposición del poema.—Unidad, variedad y armonía que se requieren en la obra poética.

B.) *Disposición ó Plan de la obra poética.*

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

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

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

Empero la independendencia con que deben campar en el conjunto del poema cada una de sus partes, no debe llegar

hasta el aislamiento; sino que las partes han de estar enlazadas, compenetradas, armonizadas entre sí y con el todo: *armonía* que, como hemos repetido en diferentes ocasiones, es el distintivo principal de la *belleza*, esencia suprema del arte y de la poesía.

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

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

(Horat. Epist. ad Pis.)



LECCIÓN 25.

Elocución poética.—Recursos literarios de que se vale el poeta para expresar sus concepciones por medio del lenguaje.—Complemento del lenguaje poético: la versificación.—Su importancia.

3.º) *Elocución poética.*

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

Originase la elocución peculiar de la Poesía, del modo especial de concebir y de sentir que tiene el poeta, á cuya fantasía, como antes hemos dicho, se presenta lo general y lo abstracto bajo formas concretas y sensibles, é idealizado lo material.

Para expresar, pues, sus concepciones por medio del lenguaje, se vale el poeta de todos aquellos recursos literarios que pueden con más viva claridad, con más belleza y con más energía, traducir el estado de su espíritu. Así, para revestir las ideas generales de formas sensibles, hace uso de los epítetos, de los tropos y figuras pintorescas; en una palabra: *de las imágenes.*—Usa de la *inversión* en cuanto lo permite el genio de la lengua.—El lenguaje de la poesía es más *elíptico* que el de los demás géneros literarios.—En la elocución poética se da á algunas palabras significados que no tienen, se altera la estructura de otras, y se quebranta la pureza, introduciendo algunos *arcaísmos y neologismos* por vía de *licencia poética*; licencias que se deben emplear con suma sobriedad y sólo cuando sean oportunas y realcen el

pensamiento.—Por último, hay en todos los idiomas un *vocabulario poético* que no puede usarse ni aun en la prosa más elevada: (*flamígero, undísono, aurirrolladas, concento*, etc.)

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

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

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

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

Pero no son las diferencias indicadas las únicas que ca-

racterizan el lenguaje poético, sino que además le es enteramente peculiar *la versificación*, brillante complemento del lenguaje de la poesía.

Al hablar de las condiciones esenciales del lenguaje, recomendamos, como una de las principales, *la armonía*, y expusimos en qué consiste esta preciosa cualidad artística de la palabra. Ahora bien, cuando no solamente se observan la unidad y variedad en la melodía, en el ritmo de tiempo y en el acento; cuando no solamente hay en el lenguaje esa feliz concordancia de número, tiempo y medida que constituye *la armonía en general* (palabra, frase, período, dicción armoniosa: *prosa estética*): sino que, guardando más rigurosa observancia en las leyes musicales de la palabra, el escritor lleva la armonía hasta su completa perfección, dividiendo la composición en períodos enteramente iguales, simétricamente dispuestos y sometidos á una cadencia que produzca en el oído el efecto de una canturía melódica; entonces tenemos lo que se llama *versificación*.

Podemos definir LA VERSIFICACIÓN: *la artificiosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones:—y VERSO una de estas mismas porciones sujetas á ciertas medidas»* (1).

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

«Para servir la palabra eficazmente (ha dicho un estético moderno) los altos fines de la poesía, debe aparecer intencional y vivamente labrada; se le debe trazar contorno por medio de la metrificación, como el pintor y el escultor dibujan los miembros de la estatua, y los árboles, las nubes, las montañas del paisaje.» «El poeta, dice Cousin, usa de la palabra de una manera peculiar: la idealiza para convertirla en expresión de la belleza espiritual; le da el encanto de la medida; hace de ella algo intermedio de la voz ordinaria y de la música, algo material é inmaterial á un mismo tiempo.» Con todo, nosotros creemos que aunque es muy conveniente, aunque es casi esencial á la poesía la armonía rítmica del verso, no es enteramente necesaria.

(1) Gil y Zárate. *Manual de Literatura*, Primera parte.

Puede muy bien un fondo poético ser expresado por una prosa estética; por más que una melódica versificación le sea más adecuada y, por lo tanto, preferible. Mucho menos todavía hemos de conceder que sea lo mismo *poeta* que *coplero*: considerar que es lo mismo versificación que poesía, es confundir el fondo esencial de la obra poética con su forma accidental, aunque preferente.

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

LECCIÓN 26.

Principales sistemas de Versificación.—En qué consiste la *versificación rítmica ó cuantitativa*.—En qué consiste la *cualitativa ó moderna*.—Rima, qué es.—Origen de la rima.

APÉNDICE.—*Principales sistemas de Versificación.*

Dos son las clases de versificación principalmente usadas en la poesía antigua y en la moderna: la versificación rítmica ó cuantitativa y la versificación cualitativa ó rítmica.

a.) *La versificación rítmica ó cuantitativa*, atiende á la duración del sonido, á la medida de las sílabas (largas y breves): la acentuación y la cesura que dan al verso animación y variedad, se apoyan igualmente en el lado puramente externo del lenguaje, no sobre el sentido de las palabras:

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

Un nuevo elemento rítmico aparece en las modernas literaturas; y es la *rima*. Consiste *la rima en la igualdad ó semejanza de las letras finales de las palabras, contando desde la última vocal acentuada.*

Sobre el *origen de la rima* se han dividido los críticos y

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

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

LECCIÓN 27.

Continúa el estudio de la versificación.—Arte métrica: su objeto.—Arte métrica latina.—Á qué llamaron verso los latinos.—Pie métrico.—Pies de dos, de tres y de cuatro sílabas.—Epítritos.—Peones.—Pies equivalentes.

Arte métrica.

El Arte métrica tiene por objeto dar á conocer:

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

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

A.) Arte métrica latina.

1.º Del verso latino y su medida.

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

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

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

Pies de dos sílabas.

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

Pies de tres sílabas.

- El moloso* de tres sílabas largas. . . . v. gr.: cernebant.
El tríbraco de tres breves v. gr.: capere.
El dáctilo de una larga y dos breves . . v. gr.: tempora.
El anapesto. . . . de dos breves y una larga . . v. gr.: capiunt.
El baquio de una breve y dos largas . . v. gr.: amabant.
El antibaquio . . . de dos largas y una breve . . v. gr.: conducit.
El crético ó anímacro de una breve entre dos largas. v. gr.: dicerent.
El anfíbraco . . . de una larga entre dos breves. v. gr.: amemus.

Los pies de cuatro sílabas se componían de los anteriores y recibían los nombres siguientes: se llamaba *dispondeo* el compuesto de dos espondeos;—*proceleusmático* el que se componía de dos pirriquios;—el *dicoreo*, de dos coreos;—el *diyambo* de dos yambos;—el *grande jónico*, de espondeo y pirriquoio;—el *pequeño jónico*, de pirriquoio y espondeo;—el *coriambo* de coreo y yambo;—el *antipasto*, de yambo y coreo. De los ocho pies restantes, cuatro tomaban el nombre de *peones* y los otros cuatro de *epítritos*. Los peones se componían de una sílaba larga y las demás breves; y los epítritos de una breve y tres largas.

Se llamaban de 1.^a, 2.^a, 3.^a ó 4.^a clase, según que la sílaba distinta de las otras era la 1.^a, 2.^a, 3.^a ó 4.^a del peón ó del epítrito. Estos peones ó epítritos eran compuestos también de los simples de dos sílabas, como puede observarse: el primer peón es igual á un coreo y un pirriquoio, el segundo á un yambo y un espondeo, el epítrito cuarto á un espondeo y un coreo, etc.

Llamábanse *pies equivalentes* los que se pronunciaban en un mismo número de tiempos: tal sucedía con el espondeo, el dáctilo y el anapesto;—y lo mismo con el tríbraco y el yambo.



LECCIÓN 28.

Continuación de la métrica latina.—A qué se llama *cesura* en el verso latino.—*Dimensión* del verso.—Licencias poéticas: *sístole* y *diástole*:—*diéresis* y *sinéresis*:—*Sinalefa* y *ecthlipsis*.—*Dipodia*.—*Metro*.—*Hemistiquio*.

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

a.) *Cesura* (de *cædere*, cortar) es la sílaba que sobra de una palabra después de un pie métrico. Las cesuras son enteramente indispensables para la armonía. Si cada pie estuviera compuesto de una palabra completa, el verso aparecería sin trabazón ni enlace, interrumpiéndose el ritmo á cada momento.

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

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

De estas *licencias poéticas*, unas se refieren á la cantidad, como la *sístole* y la *diástole*, y otras al número, como la *diéresis* y *sinéresis*. La *sístole* consiste en abreviar una sílaba larga y la *ectasis* ó *diástole* al contrario. La *diéresis* se comete cuando se disuelve un diptongo, dividiéndole en dos sílabas; y la *sinéresis*, *crásis* ó *contracción* cuando en medio de dicción se reúnen en una sílaba dos vocales pertenecientes á sílaba distinta.

Hay otras dos figuras que, sin alterar la estructura mate-

rial ó la pronunciación de las voces, les quitan sílabas. Estas licencias son la *sinalefa* y la *ecthlipsis*. Cométese la primera cuando se elide la vocal en que termina una dicción por empezar también con la vocal la palabra siguiente; y la segunda cuando una dicción latina termina en *m*, y la siguiente con vocal, en cuyo caso se pierde la *m* juntamente con la vocal que le precede. Ejemplos:

De sistole.—Ille autem paribus qua fulgere cernis in armis.

De diástole.—Italiam fato profugus, Lavinaque venit.

De diéresis.—Æthereum sensum atque auræ simplicis ignem.

De sinéresis.—Assueta ripis volucres et fluminis alveo.

De sinalefa.—Eripe, nate, fugam, finemque impone laboris.

De ecthlipsis.—ITALIAM, Italiam, primus, conclamat Achates.

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

Entiéndase por *dipodia* la reunión de dos pies.

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

Se da el nombre de *hemistiquio* (*hemistichium*) á la mitad de un verso:

LECCIÓN 29.

Sigue la métrica latina.—Clasificación de los versos latinos: de dónde toman nombre.—1.º *Versos dactílicos*: el hexámetro, el pentámetro.—Versos dactílicos usados en la poesía lírica: tetrámetros, trimetros, dimetros.

2.) *Diversas especies de versos latinos.*

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

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

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

a.) *Hexámetro.*—En la versificación greco-latina, el verso más bello y más antiguo es el *hexámetro* ó *heroico*.

Tan maravilloso pareció en la antigüedad que el genio griego hubiera inventado este armonioso ritmo en la infancia de su arte, que atribuían su origen á los dioses. Este verso conviene á todos los asuntos,

se presta á todos los tonos: así le vemos en Virgilio apropiado lo mismo al lenguaje natural y candoroso de la égloga, y al sencillo y preciso del poema didáctico, como al majestuoso y noble de la epopeya.

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

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

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

Cara deum soboles magnum Jovis incrementum.

b.) *Pentámetro*.—*El verso pentámetro elegiaco* no se emplea jamás solo, sino que va siempre precedido de un hexámetro, constituyendo la reunión de ambos versos lo que se llama un *distico*.

Este ritmo ofrece una armonía agradable; pero es adaptable como el hexámetro á todos los asuntos. El verso elegiaco, propio para expresar el dolor y las delicadas emociones del alma, puede servir alguna vez para una descripción graciosa y sonriente; empero un asunto elevado, una escena grave y majestuosa no encuentran la pompa conveniente en la armonía del verso pentámetro. Por otro lado los disticos tienen descansos ó reposos uniformes después de cada dos versos, y el poeta no puede, por lo tanto, hacer uso de esos periodos numerosos y prolongados que permite el verso heroico. Tibulo aspiró á describir los tormentos del Tártaro, pero tropezó con el inconveniente de esta versificación; no así Virgilio, quien se valió del majestuoso hexámetro para hacernos aquella sublime y magnífica pintura.

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

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

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

Respecto á los versos hexámetros y pentámetros, debemos hacer las

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

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

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

c.) *El grande asclepiadeo* consta de un espondeo y cuatro dáctilos con una cesura después del segundo y tercer pie: (seis pies).

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

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

1.) *El tetrámetro arquiloquio*: se compone de los cuatro últimos pies del hexámetro:

Munera | cur mihi | quidve ta- | bellas.

2.) *El asclepiadeo*: un espondeo y tres dáctilos con una cesura después del 2.º pie:

Mocce- | -nas ata | vis || edite | regibus.

3.) *El alcáico hipercatáctico*: un espondeo, un yambo, una cesura y dos dáctilos.

Odi | profa | num || vulgus et | arceo.

4.) *El dáctilico trocáico ó alcáico pindárico*: dos dáctilos y dos troqueos:

Virgini | -bus pne- | -risque | canto.

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

1.) *El glicónico*: un espondeo y dos dáctilos:

Audax | omnia | perpeti.

2.) *El ferecracio*: un dáctilo entre dos espondeos:

Lato- | -namque su- | -premo.

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

1.) *El adónico*: se compone de los dos últimos pies del hexámetro.

Splendeat | usu.

2.) *El arquiloquio hipercatalecto*: es el segundo hemistiquio del pentámetro:

Pulvis et | umbra su- | -mus.

LECCIÓN 30.

Sigue la métrica latina.—Versos yámbicos.—Senario ó trímetro yámbico.—Verso escazonte.—Dímetro yámbico.—Versos trocáicos: verso sáfico y falecio.

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

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

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

Después del hexámetro y pentámetro, ocupa el yámbico trímetro el primer lugar en la métrica latina: como que es el verso que principalmente se usa en la tragedia y la comedia. Así dice Horacio:

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

Arquíloco pasa por ser el inventor:

«*Archilochum proprio rabies armavit jambo.*» Hor.

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

Los poetas griegos Arquíloco y Simónides usaron el verso yámbico puro (sin mezcla de otro pie); y Catulo, entre los poetas latinos, se afaná por imitarle; pero rara vez en la poesía latina se encuentra el yám-

bico compuesto con este rigorismo; es más, se halla establecido como precepto que los yámbicos puros no se permiten en la tragedia. Para hacer, pues, este verso más severo, introdujeron los poetas latinos el espondeo en los pies impares. Así lo indica el autor de la epístola á los Pisones:

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

Ejemplo de un trímetro yámbico puro:

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

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

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

También en lugar de los pies yambos se admitieron los tríbracos, menos en el último pie: y en lugar de los antedichos espondeos alguna vez introducían dáctilos ó anapestos.

Llámase *escazonte* (de *skazon*=claudicans *coliambo* ó *coliambo* (de *cholós*, cojo, y *iambo*) al yámbico trímetro cuyo último pie es espondeo.

Es considerado Hippónax como el inventor de este verso.

El escazonte debe tener el yambo en el cuarto ó quinto pie: v. gr.:

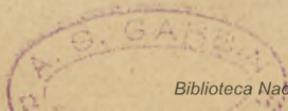
O quid | solu- | -tis est | bea- | -tius | curis? (Catul.)

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

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

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

b.) *Dimetro yámbico.*—Este verso se compone de dos di-



podias ó de cuatro pies, los cuales se hallaban sometidos á las reglas establecidas para *el trimetro*; v. gr.:

Et prí- | -sca gens | morta- | -lium. (Hor.)

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

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

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

Inte | ger vi | tæ scele | risque | purus.

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

Munus | dat tibi | Sulla | litte | rator.

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

LECCION 31.

Conclusión del Arte métrica latina.—Combinaciones métricas.—Cuándo se llama el poema monócolos y tricolos.—Cuándo se llama la estrofa dístrofos, trístrofos ó tetrástrofos.—Ejemplos de las principales combinaciones métricas usadas por los poetas clásicos latinos.

3.º)—*Combinaciones métricas latinas.*

La composición poética en que se contiene solo una especie de verso, recibe el nombre de *monócolos (unimembris)*. Pero en otras muchas se emplean dos ó tres especies diferentes de metros, y entonces reciben los nombres de *dícolos* ó *tricolos*, según que entren en ellas *dos* ó *tres* clases de versos.

Cuando en la pieza poética se usan distintas clases de metros, se disponen éstos en grupos simétricos que reciben los nombres de *estrofas*: llamándose el poema *dístrofos*, *trístrofos* ó *tetrástrofos*, según el número de versos que entran en la estrofa. Así, pues, las *elegias* de Ovidio son *dícolos distícos*; las *odas sáficas* de Horacio *dícolos tetrástrofos*, etc.

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

Hexámetro y pentámetro (disticos) de frecuentísimo uso.

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

Hexámetro y tetrámetro arquioloquio:

Tempora populea fertur vinxisse corona,
Sic tristes affatus amicos.—H.

Hexámetro y trimetro yámbico:

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

Hexámetro y dímetro yámbico:

Nox erat, et cælo splendebat Luna sereno
Inter minora sidera.—H.!

Glicónico y asclepiadeo:

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

Yámbicos trímetro y dímetro:

Beatus ille qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium.—H.

Tres sáficos y un adónico (estrofa sáfica):

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

Tres asclepiadeos y un glicónico:

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

Dos alcáicos, un yámbico, dímetro hiperc.; y un dactílico trocáico:

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

Dos asclepiadeos, un ferecracio y un gliconio:

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

LECCIÓN 32.

Arte métrica española.—Elementos que tiene por base.—1.º) El número de sílabas.—Mensura del verso castellano.—Licencias poéticas.—Acento prosódico de la sílaba final en la medida del verso.—2.º) El acento rítmico: su influencia.—3.º) La rima; consonantes, asonantes.—Reglas principales sobre el uso de las rimas.

B.) *Arte métrica castellana.*

1.º—*Del verso castellano y su medida.*

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

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

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

La sinalefa [consiste en que, cuando una palabra acaba con vocal y la siguiente empieza también con vocal, se pronuncia la primera tan rápidamente, que casi se confunde con la segunda, y por eso *no se cuenta* en el número de las sílabas que debe tener el verso. Veámosla cometida dos veces en el siguiente de Quintana:

Hijo de indignación y de osadía.

Hi-jo-dein-dig-na-ción-y-deo-sa-día. (11).

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

Le impele su lealtad á defenderle.

Leim-pe-le-su-leal-tad-á-de-fen-der-le. (11).

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

Dulce sūave sueño.

Dul-ce-sū-a-ve-sue-ño. (7).

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

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

Haz que mis *cánticos*

Puros se *eleven*

Hasta el *Señor*.

Se medirán de esta manera:

Haz-que-mis-cán-ticos (5.)

Pu-ros-sec-le-ven (5.)

Has-tael-Se-ñó-r. (5.)

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

número de sílabas se usan en nuestra poesía con suma frecuencia:

«El dulce lamentar de dos pastores.»

Este verso es armonioso; pero hagamos en él una ligera alteración y digamos:

El lamentar dulce de dos pastores

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

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

Llámanse *palabras consonantes* las que tienen iguales sus letras finales, contando desde aquella en que carga el acento, v. gr.: dolores, amores,—cantares, pesares:—y se denominan *asonantes* los vocablos que tienen iguales las vocales últimas, contando desde la acentuada, pero no las consonantes, v. gr.: dolores, razones;—cantares, afanes.

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

¡Qué mucho si la edad hambrienta *lleva*
Las peñas enriscadas y subidas
Con fiero diente y su crueza *ceba*, etc.

(CÉSPEDES).

La desgracia del forzado
Y del corsario la *industria*
La distancia del lugar
Y el favor de la *fortuna*.

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

LECCIÓN 33.

Continuación de la Métrica castellana.—Diferentes clases de metros que se han usado por nuestros poetas.—Ejemplos.—Pausa ó cesura en cada clase de versos.

2.º—*De las diferentes clases de versos castellanos.*

La variedad de metros que se usan en la lengua castellana, es bastante considerable. Su nomenclatura se funda principalmente en el número de sílabas; y comprende desde los de catorce hasta los de dos sílabas.

Los más usados son los de ocho y once sílabas: ó sean los *octosílabos* y *endecasílabos*. Menor uso tienen los de siete, seis y cinco sílabas; —y todavía son de menos uso los de diez y doce, que se consideran como compuestos de dos, de cinco y seis sílabas.—Los de cuatro, tres y dos se ven casi siempre combinados con versos mayores, llamándose *pies quebrados*. Finalmente, los de nueve y trece sílabas apenas se encuentran en el Parnaso castellano.

Versos de XIV sílabas, alejandrinos ó de Berceo.

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

(BERCEO.)

Con los versos de catorce sílabas empezó á ensayarse la musa castellana. En el día son muy poco usados. Como hemos visto, los versos alejandrinos se forman con dos de siete, puestos á continuación el uno del otro, á manera de *hemistiquios*. Carecen de regla fija para los acentos.

Versos de XIII sílabas.

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



LA CAMPANA Y EL ESQUILÓN.

*En cierta catedral una Campana había
Que solo se tocaba algún solemne día
Con el más recio son, con pausado compás.
Cuatro golpes ó tres solía dar no más.
Por esto, y ser mayor de la ordinaria marca,
Celebrada fué siempre en toda la comarca.*

Versos de XII sílabas ó de arte mayor.

Viene á ser como la reunión de dos versos de seis sílabas, haciendo un descauso perfecto (cesura) en la sexta.

El verso dodecasilabo, que tanta fama dió á nuestro poeta Juan de Mena, apenas se usa hoy tampoco, á no ser cuando alguno de nuestros modernos vates ha querido hacer alarde de reproducir esta antigua metrificacón.

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

(J. DE MENA.)

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

(MARTÍNEZ DE LA ROSA.)

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

Verso endecasilabo ó de XI sílabas.

El verso *endecasilabo*, llamado también *heroico, italiano, verso de soneto*, es el verso por excelencia y en el cual ostenta todas sus galas la poesía española. Préstase á todos los asuntos desde los más nobles y levantados (oda, poesía épica, tragedia) hasta los festivos y familiares.

Este metro, aunque conocido de antiguo en España, fué generalizado por Boscán, quien le tomó de los poetas italianos, habiéndole acreditado nuestro excelente Garcilaso.

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

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

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

(ESPRONCEDA.)

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

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

(VILLEGAS.)

Verso de X sílabas.

El verso *decasílabo* presenta dos formas: ó reúne dos versos de cinco sílabas, ó sin formar dos hemistiquios pentasílabos, presenta acentuadas constantemente las sílabas tercera y sexta.

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

(L. MORATÍN.)

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

(BESÁ.)

Eneasilabo ó de IX sílabas.

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

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

Octosilabo ó de VIII sílabas ó de redondilla mayor.

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

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

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

Verso eptasilabo ó de VII sílabas.

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

Corte, corte en buena hora		Mis rubias sienas cife,
El guerrero invencible		Que esto á mí me es muy propio:
Laureles, que en su frente		Que á Baco sirvo humilde,
Su esfuerzo y gloria indiquen.		Que me armo de su copa
Y á mí, muchacho, sólo		Y triunfo con sus brindis.
Sólo cortarme vides;		(IGLESIAS.)
Y de sus frescas hojas		

Verso exasilabo ó de VI sílabas.

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

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

Que apenas creyera
Que fuera vaquera
De la Finojosa.

(MARQ. DE SANTILLANA.)

Verso pentasilabo ó de V sílabas.

El verso de cinco sílabas recibe también la denominación de *adónico* porque se usa al fin de las estrofas que imita la sáfica griega y latina. Se usa también en las letrillas, v. gr.:

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

Dile que muero.

A la más dulce
De cuantas niñas
Del feliz Turia
La margen pisan;

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

Versos de IV de III y de II sílabas.

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

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

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

Leve
Breve
Son.

(ESPRONCEDA.)

En todos los versos se hace al recitarlos una pausa ó *cesura*, la cual no debe confundirse con las pausas mayores y menores que exija el sentido. Si ambas coinciden, el verso será más armonioso. *La cesura* puede caer en los versos de once sílabas, después de la 5.^a, 6.^a y 7.^a—En los octosílabos, después de la 3.^a, 4.^a, 5.^a y 6.^a En los de más, después de la 3.^a

LECCIÓN 34.

Continuación de la Métrica castellana.—Combinaciones métricas; á qué se da el nombre de estrofa, copla ó estancia.—Combinaciones métricas en consonante; pareados, tercetos, cuartetos, quintillas, sexta rima, octavas y décimas.

Combinaciones métricas españolas.

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

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

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

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

A. A la ninfa del Turia, hermosa y bella,

A. Mi imagen doy y el corazón con ella.

(MORATÍN.)

A. Aquí reposa un francés.

A. Al fin parado le vés.

(M. DE LA ROSA.)

En composiciones de mucha extensión se hacen monótonos.

b.) *Terceto*.—Consta de tres versos endecasílabos, concertando el primero con el tercero,—y el segundo con el primero y tercero del segundo terceto. Se suelen emplear en epístolas, sátiras y otras composiciones doctrinales, ce-

rándose la composición con un cuarteto para que no quede ningún verso suelto. Ahora, cuando se trata de un breve concepto encerrado en un terceto solo, entonces consueñan sólo dos versos y queda el restante libre.

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

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

- A. Aquí enterraron de balde
- B. Por no hallarle una peseta...
- B. No sigas; era poeta.

(M. DE LA ROSA.)

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

- A. Aquí yacen de Carlos los despojos:
- B. La parte principal volvióse al Cielo,
- B. Con ella fué el valor: quedóle al suelo
- A. Luto en el corazón, llanto en los ojos.

(F. L. DE LRÓN.)

- A. Verted, juntando las dolientes manos
- B. Lágrimas ¡ay! que escalden la mejilla:
- A. Mares de eterno llanto, castellanos,
- B. No bastan á borrar vuestra mancilla.

(ESPRONCEDA.)

Se usan también cuartetos compuestos con versos de doce,

de diez, de ocho, de siete y de seis sílabas. Cuando el cuarteto es octosílabo, toma el nombre de *redondilla*:

A. Del más hermoso clavel, B. Pompa de un jardín ameno, B. El áspid saca veneno; A. La oficiosa abeja, miel.		A. Por la celeste venganza B. Quedé en mármol convertida; A. Pero el arte tanto alcanza, B. Qué en el mármol me dió vida.
(CALDERÓN.)		(M. DE LA ROSA.)

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

- A. Galatea desdefiosa
- B. Del dolor que á Licio daña,
- A. Iba alegre y bulliciosa
- A. Por la ribera arenosa,
- B. Qué el mar con sus ondas baña.
- A. Entre la arena cogiendo
- B. Conchas y piedras pintadas,
- A. Muchos cantares diciendo
- A. Con el son del ronco estruendo
- B. De las ondas alteradas.

(GIL POLO.)

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

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

f.) *Octava real*.—Las octavas reales, comparadas por
nuestro ilustre poeta Martínez de la Rosa á *las piedras de
sillería propias para edificar palacios*, se emplean principal-
mente en los poemas épicos. Constan de ocho versos ende-
casílabos. En los seis primeros versos de la octava real ri-

man los pares con los pares y los impares con los impares; siendo los dos últimos pareados.

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

(ESPRONCEDA.)

La llamada *copla de arte mayor* consta de ocho versos dodecasílabos, concertando el 1.º con el 4.º, 5.º y 8.º, el 2.º con el 3.º y el 6.º con el 7.º. Fué metro muy usado hasta que le sustituyó la octava.

- A. Á vos el apuesto cumplido garzón
- B. Asmándovos grato la péñola mía
- B. Vos fas omildosa la su cortesía
- A. Con metros polidos volgares en son.
- A. Ca non era suyo latino sermón
- C. Trovar é con eso decirvos loores:
- C. Calonges é prestes que son sabidores
- A. La parla vos fablen de Tulio é Marón.

(MORATÍN.)

Hay otras octavas, llamadas *italianas*, que se dividen en dos partes: llevan pareados el 2.º y 3.º verso y el 6.º y 7.º; el 4.º y el último verso riman: y el 1.º y 5.º sueltos, aunque alguna vez también van concertados. Los versos pueden ser de diverso número de sílabas; cuando son de arte menor se llaman *octavillas*.

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



A.	Al grito de la patria	Reclinado sobre el suelo
B.	Volemos, compañeros.	Con lenta amarga agonía
B.	Blandamos los aceros	Pensando en el triste día
C.	Que intrépida nos da.	Que pronto amanecerá;
D.	Á par en nuestros brazos	En silencio gime el reo
E.	Ufanos la ensalcemos	Y el fatal momento espera
E.	Y al mundo proclamemos	En que el sol por vez postrera
C.	«España es libre ya.»	En su frente lucirá.

- A. Serena la luna
- B. Alumbra en el cielo,
- B. Domina en el suelo
- C. Profunda quietud;
- D. Ni voces se escuchan,
- E. Ni ronco ladrido
- E. Ni tierno quejido
- C. De amante laúd.

(ESPRONCEDA.)

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

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

(L. F. DE MORATÍN.)

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

LECCIÓN 35.

Continúa la Métrica castellana.—El soneto: mecanismo de esta composición.— Distintas combinaciones rítmicas que hacen nuestros poetas en los dos últimos tercetos.—Cuándo se dice que el soneto lleva *cola* ó estrambote.—Otras combinaciones ó estrofas consonantadas compuestas de versos disimétricos: líras, estancias, silvas.

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

El soneto consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos (1), cuyos consonantes están entrelazados en la siguiente forma: *el primer cuarteto* tiene concertados el primero y último verso y pareados los de enmedio; *el segundo cuarteto* lleva los mismos consonantes que el primero y del propio modo dispuestos;—*los tercetos* varían en su formación: ó concierta el primer verso con el sexto, formando los cuatro del centro un cuarteto entrelazado, ó riman los pares con los pares y los impares con los

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

Un soneto me manda hacer Violante
Y en mi vida me he visto en tal aprieto;
Catorce versos dicen ser soneto:
Burla, burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante:

Por el primer terceto voy entrando,
Y aun presumo que entré con pie derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando;
Contad si son catorce, y está hecho.

ímpares; ó los versos del segundo terceto van uno á uno rimando con los del primero, ó bien (y así resulta muy armonioso) los cuatro primeros forman un cuarteto entrelazado y los dos últimos versos conciertan entre sí. Ejemplos:

- A. Dime, Padre común, pues eres justo,
B. ¿Por qué ha de permitir tu Providencia,
B. Que arrastrando prisiones la inocencia,
A. Suba la fraude al tribunal augusto?
A. ¿Quién da fuerzas al brazo que robusto
B. Hace á tus leyes firme resistencia?
B. Y que el celo que más las reverencia
A. Gima á los pies del vencedor injusto?
C. Vemos que vibran victoriosas *palmas*
D. Manos inicuas, la virtud *gimiendo*
E. Del triunfo en el injusto *regocijo...*
D. Esto decía yo, cuando *riendo*
E. Celestial ninfa apareció y me *dijo*:
C. «¡Ciego! ¿es la tierra el centro de las *almas?*»

Y con los tercetos rimados de distinto modo:

-
C. Á florecer las rosas *madrugaron*,
D. Y para envejecerse *florecieron*,
C. Cuna y sepulcro en un botón *hallaron*.
D. Tales los hombres sus fortunas *vieron*:
C. En un día nacieron y *espiaron*;
D. Que pasados los siglos horas *fueron*.
(CALDERÓN.)

-
C. Así brilló un momento mi *ventura*
D. En alas del amor, y hermosa *nube*
E. Fingí tal vez de gloria y *alegría*
C. Mas ¡ay! que el bien trocóse en *amargura*
D. Y deshojada por los aires *sube*
E. La dulce flor de la esperanza *mía*.
(ESPRONCEDA.)

-
C. Suspende al fin el mármol *atrevida*,
D. Y allí contempla con turbada *frente*
C. Tanta grandeza en polvo *convertida*.

- D. Y aunque el estrago de sus triunfos *siente*,
E. Del vencedor el nombre al sol *levanta*,
E. Su muerte llora y sus victorias *canta*.

(PLÁCIDO.)

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

Vive Dios, que me espanta esta grandeza
Y que diera un millón por describilla,
Porque, ¿á quién no suspende y maravilla
Esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza
Vale más de un millón, y que es mancilla
Que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.
Apostaré que el ánima del muerto
Por gozar de este sitio, hoy ha dejado
La gloria donde vive eternamente.—
Esto oyó un valentón, y dijo: es cierto
Cuanto dice voacé, señor soldado;
Y el que dijera lo contrario, miente.
Y luego incontinentemente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése y no hubo nada.

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

i.) *Lira*.—Es la lira una combinación de cuatro, cinco ó seis versos, unos heptasilabos y otros de once sílabas, muy apropiada para la alta poesía lírica. Los metros y las rimas se combinan al arbitrio del poeta. Ejemplos:

¡Cuán solitaria la nación que un día
Poblara inmensa gente!
La nación cuyo imperio se extendía
Del Ocaso al Oriente!
(ESPRONCEDA.)

Despiérténme las aves
Con su cantar sabroso no aprendido.
No los cuidados graves
De que siempre es seguido
El que al ajeno arbitrio está atenido.
(F. L. DE LEÓN.)

j.) *Estancia*.—La estancia ó estanza, es una estrofa de considerable extensión, también compuesta de versos heptasilabos y endecasílabos, mezclados y rimados al arbitrio del poeta.

Sirva de ejemplo la siguiente con que comienza la canción «*Á las ruinas de Itálica*.»

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

1.) *Silva*.—La *silva*, como su mismo nombre lo indica, ha de tener la misma variedad desordenada y natural que en el número y distribución de los árboles y plantas ofrece una *selva*. Es decir, que es la combinación de versos más libre que se conoce: cada estrofa tiene el número de versos que gusta el poeta; los versos heptasílabos y endecasílabos se mezclan y riman también al arbitrio del versificador; y se pueden intercalar versos libres ó sueltos. 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 da el cielo,
Es apenas un breve y veloz vuelo?
Y no valdrán las puntas de tu rama,
Ni tu púrpura hermosa
Á detener un punto
La ejecución del hado presurosa?

(RIOJA.)

LECCIÓN 36.

Combinaciones métricas en asonante; romances, sus variedades, endechas, septinas ó seguidillas.—Del verso libre ó suelto.

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

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

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

(ROMANCERO.)

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

(L. DE VEGA.)

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

(J. DE LA TORRE.)

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

Arcos ni aljaba
Llena de flechas
Envenenadas.

(MORATÍN.)

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

(QUINTANA.)

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

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

(IRIARTE.)

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

Se compone *la septina* ó *seguidilla* de siete versos heptasílabos, y de cinco sílabas. En los cuatro primeros riman en asonantes los versos pares;—en los otros tres versos, que

forman el llamado *estribillo*, conciertan al contrario los versos impares:

El amor que te tengo
No es de esas flores,
Que nacen con el alba,
Mueren de noche.
El que me inspiras
Durará lo que dura
La siempreviva.

Del verso libre ó suelto.

Ya dijimos en otro lugar que, aunque *la rima* es uno de los elementos más característicos en la versificación española, sin embargo, solía faltar en algunas muy notables composiciones de nuestros mejores poetas: Los versos que carecen de rima se llaman *versos libres, versos blancos ó sueltos*.

Martínez de la Rosa ha comparado aquellos poetas que emplean el verso libre en sus composiciones, con los pintores que presentan desnudas sus figuras; feliz comparación en la que se da á entender que, así como el traje en las figuras, las rimas en los versos encubren muchos defectos, y por consiguiente, que son de inmensa dificultad los poemas escritos en verso libre. Jovellanos, Meléndez, Moratín y Martínez de la Rosa, nos ofrecen buenos modelos de este metro, que también usaron algunos de los antiguos vates castellanos.

Por ignorada

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

(MORATÍN.)

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

Dejas, ¡oh Poncio! la ociosa Mantua
Y de sus muros separado corres
Á do las torres de Cipión descuellan
Sobre las ondas.

(JOVELLANOS.)

B.

POÉTICA ESPECIAL.

LECCIÓN 37.

Géneros poéticos: su definición.—Cómo se clasifican: épico, lírico, dramático.—Concepto de cada uno de estos géneros.—Géneros poéticos de transición ó intermedios.—a.) *Género objetivo ó épico.*—¿Qué expresa la poesía épica ú objetiva en el amplio sentido de la palabra?—Subdivisión que puede hacerse de la épica en épico-didáctica, épico-heroica y epopeya propiamente dicha.

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

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

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

(1) Tres modos fundamentales tiene el espíritu de concebir en su fantasía la realidad de las cosas, y de exponer esta concepción mediante las diversas formas de la literatura poética: ó bien abarca en una ojeada total el mundo que le rodea desde la naturaleza que inmediatamente impresiona sus sentidos hasta lo que solemos llamar espíritu general de un siglo, desde las instituciones públicas hasta las costumbres familiares, desde los productos del arte y de la industria hasta las tendencias y aspiraciones de la sociedad en que forma parte, y de esta primera situación del espíritu nace la *poesía épica ó de unidad*; porque el espíritu recompone la unidad de todos los dichos elementos, ó se detiene tan sólo en alguno:—ó bien engendra la *poesía lírica ó de variedad*, cuando desorientado el espíritu en medio de los movimientos contradictorios de un periodo crítico, cuya concordancia de relaciones no encuentra á primera vista, se reconcentra en sí mismo y se

Estos géneros varios de Poesía no presentan deslindados sus campos de una manera tal que no haya género posible entre unos y otros; sino que se dan ciertos *géneros intermedios* en los que predomina más la esencia de lo épico sobre lo lírico, ó al contrario; ó bien de lo lírico sobre lo dramático, ó viceversa.

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

a.) *Género objetivo ó épico.*

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

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

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

Ó bien comprende en su poema la realidad entera de la vida, *el ser y el suceder*, lo eterno y lo temporal, el mundo de las ideas y el de los hechos que las expresan, todo com-

complace en el espectáculo que la lucha de sus encontrados afectos ofrece al ardor de su imaginación excitada por la contrariedad;—ó bien, por último, traído á punto de reposo por la ley esencial de su destino, admira con claridad serena la compenetración de ambos mundos, el suyo y el que habita; y al comprender el indisoluble lazo que los une y sus recíprocas influencias, conquista toda una esfera de concepciones distintas de las precedentes y que en sí las incluye: la *poesía de armonía ó dramática*.—*Giner: Estudios literarios*.—Recomendamos á nuestros discípulos la lectura de estos preciosos Estudios, en los que el autor trata con la elevación propia de su talento varios puntos muy interesantes de literatura y de crítica.

penetrado, enlazado, entretejido con íntima unidad, *armoxizado*, según lo está en el mundo. Elévase la épica entonces á su mayor altura, y nace la *epopeya* propiamente dicha (1).

(1) De lo dicho se infiere que la Poesía épica ú objetiva expresa esencias y reviste formas diversas; y que, por lo tanto, no se reduce al poema épico-heroico, como se ha dicho por la generalidad de los retóricos.—Véase la Esthética de Vischer, párrafo 872 y siguientes.—Hegel: *Estétique*, tom. IV. p. 273-376.—Gioberti: *Del Bello*, cap. IX. «Los autores, de antiguo vienen reconociendo en este género poético como condiciones esenciales la narración poética de una empresa gloriosa. Blair, Batieux, La Harpe, Ranalli, Lemercier y casi todos los modernos preceptistas dan ésta ó parecida definición del poema épico, apoyándose en el concepto del género épico expresado por los antiguos, Aristóteles indicaba que una de las diferencias que existen entre los géneros poéticos es el que en la Poesía épica el poeta narra ó relata (*épei*) vistiéndose de la ajena persona, como hace Homero, á diferencia de la narración que contamos nosotros mismos, ó en la que introducimos otra persona á representarla con acciones y palabras.—Horacio en su Arte poética indica como asuntos propios de este género «*res gesta regumque ducumque et tristia bella;*»—y lo mismo Boileau (*le vaste recit d'une longue action*), Vida y todos los retóricos.—Los estéticos modernos, aceptando como carácter peculiar de la épica el que sea *narrativa*, es decir, que el hecho *se diga, se cuente*, pero de tal manera que el acontecimiento se confunda con la misma narración, han comprendido en este género todo poema donde se canta lo objetivo en su forma más pura y perfecta; objetividad que se extiende, no solo á la realidad visible y externa, sino á la realidad de las leyes que gobiernan la naturaleza y rigen el mundo, así como á la causa y fundamento de todas ellas. Empero el poeta épico no representa esta realidad coloreada y metamorfoseada por su pasión propia y su propio entusiasmo; sino que él permanece pasivo delante de la objetividad que es asunto de su composición: la belleza objetiva no hace más que concentrarse en la unidad de su espíritu; de la misma manera que, convergiendo en un foco luminoso los diferentes rayos de la realidad, reproducen su imagen dotada de las cualidades ingénitas inherentes al foco. Voz de su tiempo, voz de su edad, eco fiel de sentimientos y creencias, etc., etc., llaman los más de los escritores á la Poesía épica. Léase el capítulo I de la obra del Sr. Canalejas, varias veces citada, así como sus doctas Conferencias sobre la Poesía épica, dadas en el Ateneo de Madrid, 1867.

LECCIÓN 38.

Poesía épico-didáctica.—Asunto propio del poema didáctico.—Denominaciones que puede recibir: teológico, antropológico y cosmológico.—Preceptiva de este sub-género poético.—Su desarrollo histórico.

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

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

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

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

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

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

Desarrollo histórico de este sub-género poético.—En la literatura oriental antigua encontramos en primer lugar *los Himnos védicos*, de la India, en los cuales se contienen las doctrinas brahmánicas;—y los escritos bíblicos intitulados *Los Proverbios*, el *Eclesiastés*, el *Libro de la Sabiduría*, etc.—*En la Grecia*: Además de los Himnos homéricos y órficos y las Poesías gnómicas de Solón, Theognis, Focílides, Critias y Pitágoras, los notables poemas de Hesiodo, *La Teogonía*, *Los trabajos y los Días* y *El Escudo de Hércules*,—y *Los Fenómenos*, de Arto.—*En Roma*: el poema *Sobre la naturaleza de las cosas*, por T. Lucrecio; *Las Géorgicas*, de Virgilio, y *Las Metamorfosis*, de Ovidio. Concluye la poesía didáctica en Roma con los himnos religiosos de los primeros cristianos, á los que precede el poema místico simbólico *Apocalipsis*, de San Juan.—*En la literatura de las naciones modernas* figuran: *El Paraíso perdido*, de Miltón; *La Mesíada*, de Klopstock; el poema castellano intitulado *La Cristiada*, de Hojeda, y en nuestros días *La Di-*

vina epopeya, de Soumet.—Son dignos de mención los poemas descriptivos siguientes: *Las Estaciones*, de Thompson; *Los Jardines*, de Delille; *El Trabajo*, de Cowper; y *Las Selvas del Año*, de Gracián.—Asimismo se celebran los siguientes poemas didascálicos: *La Poética*, de Boileau y la de Vida; el poema *Sobre la Religión*, de Racine; *El Arte de la Declamación*, de Dorat; *Los Ensayos*, de A. Chenier; el poema *Sobre la Crítica*, de Pope; *Sobre los placeres de la imaginación*, de M. Akenside; *Sobre la Higiene*, de Armstrongs; *Sobre el Actor*, de Roberto Lloidy; y en la literatura española el poema *Sobre la pintura*, de Céspedes; *La Diana*, de Moratín; *La Música*, por Iriarte, y *El Arte Poética*, de Martínez de la Rosa.

LECCIÓN 39.

Poema épico-heroico.—Su definición.—Qué es acción épica.—*Preceptiva de la poesía épico-heroica.*—*Reglas respectivas á la acción;* debe ser una y variada.—Á qué se da el nombre de episodios.—Qué preceptos deben tenerse en cuenta con relación á los episodios.—La acción ha de ser íntegra y grande.—Maravilloso ó máquina: en qué consiste.—Por último, el poema épico ha de ser interesante.

b.) POEMA ÉPICO-HISTÓRICO Ó HEROICO.—Ya sabemos que *la poesía épica heroica* canta la belleza de la historia, como antes hemos visto que *la didáctica* se inspira en las bellezas de la ciencia. Se ha definido *el poema épico-heroico* (1): *la narración poética de una acción memorable y de interés general para un pueblo.*

Acción.—Llámase en literatura *acción*, no á un acto solo, al hecho culminante que canta el poeta, sino á todos aquellos, que como medios ú obstáculos, se hallan enlazados con el asunto ó empresa principal, que constituye el argumento propio del poema.

El poema épico-histórico no se produce en la literatura de ningún pueblo en los primeros momentos de su concepción artística; sino que se dan ciertas formas primitivas, tales como las inscripciones (*epigrammata*) destinadas á conservar la memoria de algún hecho ó declarar el objeto de alguna cosa (inscripciones de los monumentos públicos, de las estatuas, medallas, lápidas, y las inscripciones de los sepulcros, llamadas epitafios). Son asimismo formas primitivas de este género las sentencias históricas, las narraciones y cuentos populares, conservados primero por la tradición y tomando después unidad en uno ó varios poemas. El Mahabarata, la Iliada, la Odysea, los Niebelungen, el Romancero del Cid, etc., son las últimas formas de este subgénero poético, el cual concluye á la aparición de la Historia.

Vemos, pues, que antes de aparecer el poema épico-histórico nacional es absolutamente necesario que se haya elaborado por varias gene-

(1) El solamente considerado como poema épico ó epopeya por la generalidad de los retóricos. Véase nuestra nota, pág. 149.



raciones un fondo común de tradiciones nacionales. Así en Grecia son anteriores al divino Homero una larga serie de poetas heroicos y de rapsodas.

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

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

1.º) Habrá *unidad en la acción*, cuando se concentren en un resultado común todas las acciones secundarias indispensables para presentarla con el mayor interés. Horacio recomienda también *la sencillez*. Pero ni la unidad ni la sencillez excluyen el segundo requisito que ha de tener la acción épica: *la variedad*. Esta cualidad la prestan al poema las acciones parciales, llamadas *episodios*, sobre los cuales debemos detenernos y hacer algunas consideraciones.

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

En punto á los episodios conviene que se tengan en cuenta los siguientes preceptos: que no sean enteramente extraños é independientes de la acción del poema: defecto que todos los críticos señalan en la historia de Dido, que introduce nuestro poeta Ercilla en su Araucana;—que presenten escenas distintas de las que principalmente se ofrecen en el poema, cualidad que resplandece en la magnífica despedida

de Héctor y Andrómaca, junto á las puertas Sceas, en la Iliada;—que guarden una extensión proporcionada, para que no aparten demasiado la atención del asunto principal;—y por último, que sean interesantes, bellos y primorosamente acabados, puesto que los episodios son verdaderos adornos del poema.

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

2.º)—Será *íntegra la acción épica*, cuando comprenda todos los hechos que por su naturaleza debe comprender. Al efecto, es preciso que conste de exposición, nudo y desenlace. *La exposición* comprende los hechos que motivan la acción; el *nudo*, los obstáculos que ha de vencer el héroe para que se lleve á feliz término la empresa; y el *desenlace* consiste en la total desaparición de estos obstáculos. Ha de ser la exposición modesta con relación al poeta, grandiosa con relación al asunto; los obstáculos han de ser tales, que glorifique al héroe su vencimiento; el desenlace ha de ser feliz en cuanto á la empresa principal, por lo menos; sin que esto impida que la suerte desgraciada de algunos personajes, ó de un pueblo entero, deje en el ánimo una impresión de tristeza.

3.º)—La acción del poema será *grande* cuando la acción principal y los medios de que se vale el poeta tengan el esplendor y la importancia suficientes para levantar el ánimo, llenándole de admiración: así vemos que los poetas épicos más ilustres sólo han cantado aquellos hechos que supremamente han afectado á la vida de su pueblo ó de su raza, las luchas que ha sostenido su nacionalidad para constituirse, sus hazañas heroicas por poner á salvo su independencia de

la agresión extranjera: en una palabra, cuanto contribuye á ennoblecer y ensalzar el carácter nacional.

De aquí se infiere cuán poderosa parte toma la fantasía colectiva en la elaboración de estos poemas: como que en ellos desaparece casi por completo la personalidad del poeta, el cual viene á ser sólo el eco fiel de las ideas, de los sentimientos y de las aspiraciones de su patria. Hay grandeza épica en los poemas de Homero, presentándonos la lucha gigantesca de la Grecia con el Asia;—En la Jerusalén libertada y en el Poema del Cid, presentándonos la no menos formidable entre el mahometismo y el cristianismo;—en *Los Lusíadas*, de Camoens, narrando las gloriosas expediciones de los intrépidos lusitanos.

Contribuyen también á la grandeza de la acción épica la *antigüedad*, porque ofrece más dilatado campo á la fantasía, y la *intervención de poderes sobrenaturales* que dificulten ó auxilien los designios del protagonista. Esta intervención de las divinidades ó seres sobrenaturales en los acontecimientos humanos, constituye lo que se llama *máquina ó maravilloso*.

Lo maravilloso puede ser *divino, alegórico ó quimérico*: consiste el primero en la intervención de buenas ó malas deidades que auxilien ó contraríen los esfuerzos humanos; el segundo en la personificación de las fuerzas morales ó materiales, sobre todo de las ideas puras que intervienen en la vida humana (personificación de la Verdad, de la Virtud, etc.); y el maravilloso quimérico en la intervención de ciertos hechos, accidentes y sucesos extraordinarios que juzga sobrenaturales la fantasía popular, tales como los sueños, los presagios, etc. El maravilloso divino se empleó en los poemas de la antigüedad, mezclado con el quimérico; el alegórico es más propio de poemas reflexivos.

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

LECCION 40.

Continúa la preceptiva referente á la poesía épico-heroica.—Personajes del poema: el héroe.—Reglas que se dan acerca de los caracteres de los personajes en esta clase de poemas.—Plan del poema épico-heroico.—Elocución, estilo y versificación que les son propios.—Desarrollo histórico de este sub-género poético.

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

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

(1) Sobre estas grandes creaciones de la literatura no se pueden dar, en nuestro sentir reglas tan precisas y terminantes como sobre aquellas otras composi-

C.) *Plan*.—Los poemas épico-históricos más notables se dividen, por su mucha extensión, en *rapsodias, libros ó cantos*. La Iliada consta de veinte y cuatro rapsodias; la Eneida se halla dividida en doce libros. En punto á la disposición de las partes, la marcha generalmente seguida en los poemas clásicos, es la siguiente: el poeta se supone inspirado é invoca á su musa para que le manifieste los sucesos y le preste acento digno para celebrarlos. Después de esta *invocación*, y otras veces antes de ella, el poeta indica brevemente el asunto que va á cantar, y á esto se llama *proposición*, y sigue luego la *exposición, nudo y desenlace* de la acción.

En la exposición y narración de los hechos no siempre se sigue un orden histórico, como lo hicieron Homero en la Iliada y el Tasso en la Jerusalén; sino que algunas veces el poeta se lanza en medio de los sucesos (*in medias res*), poniendo luego en boca de algún personaje la relación de todos los hechos que anteceden y dan origen á la empresa que se relata en el poema. Así hace Virgilio: comienza la Eneida describiendo la tempestad que arroja al príncipe troyano en las playas de Cartago, y hace que Eneas mismo relate á la reina tiria, que le hospeda en su palacio, la triste historia del incendio y ruina de Troya, cuya desgracia es la que motiva la expedición del héroe y los trabajos que ha de sufrir hasta fundar el nuevo reino en Italia.

D.) *Elocución, estilo, versificación*.—Siendo este género de poemas épicos las obras maestras de la literatura, es claro que en su elocución y estilo han de resplandecer todas las galas de la imaginación y la palabra.

Pero siendo muchas y muy variadas las situaciones que se presentan en estos grandes poemas, dada la magnitud de su argumento, es evidente que la narración tiene, en medio de su constante dignidad, que afectar los tonos más opuestos y diferentes: siendo unas veces majestuosa, otras veces tierna, otras apasionada, vehemente ó melan-

ciones cuya creación depende casi exclusivamente del genio del escritor. El poema épico no se da en ningún pueblo sin que antes haya este pueblo elaborado la materia épica. El poeta épico aparece cuando puede y debe aparecer; é inútilmente pretendería su musa inspirarse allí donde el pueblo no hubiera creado la leyenda épica con la espontaneidad de su fantasía.

cólica, según convenga á las situaciones por que vaya pasando el protagonista y según sean prósperas ó adversas para la empresa que ha de realizar.

La forma de elocución propia de esta clase de poemas es la objetiva, tanto narrativa como descriptiva;—el estilo ha de ser compuesto, teniendo tanto de severo como de florido;—la versificación ha de ser rotunda y armoniosa, exenta de toda flojedad y desaliño y tan rica y esmerada que manifieste ser digna del asunto en que se la emplee. En los poemas griegos y latinos se usó el verso hexámetro. Los poetas españoles los han escrito en octavas reales con preferencia, pero es indudable que podría emplearse también dignamente otro género de metros.

Noticia sucinta de los principales poemas épico-heroicos.—Como apenas hay un pueblo que no haya luchado por afirmar su personalidad é independencia frente á los demás, puede asegurarse que apenas hay un pueblo ni raza que figure en la historia general humana que no tenga su poesía heroica. No todos los pueblos contarán en su literatura poemas con formas artísticas tan acabadas como las que encontramos en los poemas homéricos, que han servido de pauta, por punto general, para la doctrina literaria que se viene dando desde siglos sobre este género de poesía; empero no son esenciales aquellas formas en la poesía épico-heroica. Para que este poema exista, basta que haya una sencilla narración de hechos gloriosos nacionales, aunque sea de corta extensión y aunque no revista las citadas formas artísticas. Nuestro celebrado y popular Románcero es un verdadero poema heroico á pesar de su forma fragmentaria, de su incoherencia y de sus exterioridades líricas. Ahora, refiriéndonos á las obras maestras de este género que se señalan en la historia general literaria, debemos hacer mención de los siguientes poemas:—En la India: tenemos el *Mahabara*, atribuído á Veda Vyasa, cuyo argumento se reduce á cantar la encarnizada lucha entre los Coros y los Pandos.—En Grecia, *La Iliada* y la *Odysca*, de Homero, que cantan la guerra de Troya y las aventuras de Ulises.—En Roma: encontramos varios poemas heroicos de carácter reflexivo y erudito, entre los cuales figuran como principales *La Eneida*, de Virgilio, cuyo asunto son los hechos del príncipe troyano Eneas hasta su establecimiento en Italia (*stante molis erat romanam condere gentem!*);—*La Farsalia*, de Lucano, en cuyo poema se narran las luchas entre César y Pompeyo;—*Los Argonautas*, de Valerio Flacco, en el que

el poeta narra la expedición de Jasón en busca del Vellochino de oro. —*En la Edad media:* pueden comprenderse en el género épico-heroico todos los *Cantos de gesta* de los Caballeros de la Tabla redonda, de Carlo-Magno y los Doce pares y los poemas españoles del Cid, de Fernán González, etc.—*En la Edad moderna:* se han hecho notables; la *Jerusalén libertada*, del Tasso, donde se canta la gloriosa cruzada dirigida por Godofredo de Bullon; el gran poema de Camoens, *Los Lusíadas*, destinado á cantar la célebre expedición de Vasco de Gama á las Indias Orientales; y la *Henriada*, de Voltaire, en que se ensalzan los hechos del rey Enrique IV. Entre los poemas de este género debidos en la Edad moderna á la musa castellana, solo merece citarse *El Bernardo*, de Valbuena, y la *Araucana*, de don Alonso de Ercilla, inferiores en mérito á los anteriores.

LECCIÓN 41.

Epopéya proplamente dicha; concepto de este sub-género de poesía épica.—¿Puede la Poética dar preceptos que guíen al genio en la creación de estos grandiosos poemas? Epopeyas que reasumen las grandes edades y civilizaciones históricas.

Otras clases de composiciones poéticas que pueden comprenderse en el género épico ú objetivo: poemas épico-burlescos, cantos épicos, leyendas, etc.

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

La preceptiva que tenemos ya formulada sobre literatura épica, siguiendo la costumbre de todos los escritores de poética, puede aplicarse y se aplica á la majestuosa *epopeya*. Pero repetimos ahora, con mayor motivo, lo que hemos ma-



nifestado en otro lugar. ¿Puede la Poética dar preceptos que guíen al genio en la creación de estas maravillas artísticas? —Ya dijimos que, en nuestro sentir, es difícil regular la marcha que ha de seguir el genio para producir grandes obras maestras del Arte: pues ¡con cuánto más fundamento no lo hemos de afirmar, refiriéndonos á las *epopeyas!* á estas creaciones portentosas de espíritus sublimes que vienen á la vida predestinados á recoger en el foco de su numen divino toda la luz que hay esparcida en el mundo en que han nacido, con la que engendran una centella vívida y radiante, que queda, por siglos como esplendente faro, iluminando á la humanidad en su peregrinación por esta Tierra.

Como la epopeya expresa una civilización total, una Edad histórica, el número de estos poemas es tan reducido como lo son las civilizaciones humanas históricamente conocidas. Partiendo, pues, de este principio, se señalan como epopeyas que reasumen todas las grandes edades y civilizaciones históricas las siguientes: el *Ramayana*, de Valmiki, y el *Schah-namah*, de Ferdusi, como resumen de la civilización oriental;—los Poemas homéricos, como síntesis de la civilización helénica;—*La Divina comedia* (el Infierno, el Purgatorio, el Paraíso), de Dante Alighieri, en la que se condensa todo el ideal religioso, social y político de la Edad media;—y el *Fausto*, de Goethe, ensayo de epopeya más bien que verdadera epopeya, en cuyo poema se refleja el espíritu filosófico y racionalista de la Edad moderna.

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

su estado, se ofrece á sí misma la humanidad en ciertos periodos de la vida (1).

APÉNDICE.—*Hay otra clase de composiciones poéticas que pueden también comprenderse en el género épico ú objetivo.*— Tales son los POEMAS ÉPICO-BURLESCOS: que no son otra cosa que la poesía épico-heroica convertida en *cómica* por la influencia del espíritu subjetivo en épocas posteriores.

Esta conversión se verifica de tres maneras: ya poniéndose lo ridículo en serio, ya lo serio en ridículo, ó combinándose ambos elementos. En el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, rebájase el carácter de *Roldán ú Orlando* (héroe francés) por el amor galante y la demencia, cuando en las tradiciones caballerescas de la Francia es un carácter elevado, enérgico y valiente;—conviertese lo cómico en serio en la *Batrachomyomachia* (*Lucha de ranas y ratones*, en la que se parodian los personajes de la Iliada), en la *Gatomaquia*, de Lope de Vega, en *La Mosquea*, de Villaviciosa, etc.;—así como en la gran novela de Cervantes *Don Quijote* (obra considerada por algunos como un verdadero poema) resulta el doble cómico, viéndose á Sancho, personaje ridículo, convertido en serio, *hecho gobernador*, y á Don Quijote, carácter serio y elevado, puesto en ridículo por sus exageraciones cómicas de virtud y de valor.

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

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

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

LECCIÓN 42.

Géneros intermedios entre la poesía épica y lírica.—Géneros poéticos menores que pueden mirarse como formas graduales de la sátira.—La fábula, su definición.—Denominaciones diversas que recibe la fábula, y la máxima, cuando se expresa.—Preceptiva de la fábula.—Reseña histórica de este género de literatura poética.—El epigrama, su definición y reglas de su composición.—Modelos de este pequeño género satírico.

b.) Géneros intermedios entre la poesía épica y la lírica.

Dos géneros poéticos notables sirven de transición entre la poesía épica y la lírica; á saber: *la sátira y la elegía*; la primera, destinada á censurar los vicios, ridiculeces y errores de una manera directa; —la segunda, consagrada á lamentar las desgracias de las familias y de las naciones.

Unas y otras tienen un fondo común: que el poeta se inspira en un hecho *realmente acaecido*, y éste es el aspecto objetivo ó épico de ambas; pero se diferencian en que en la sátira lo subjetivo ó lírico es reflexión, meditación del poeta, su propio criterio en frente del error ó del vicio (por esto se la considera como degeneración de la épico-didáctica); —y en la elegía el carácter subjetivo ó lírico es la pasión ó sentimiento del mismo; he aquí por que la consideramos como transición entre la poesía épico-histórica y la puramente lírica.

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

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

Llámase *apólogo*, cuando los individuos que intervienen en la acción son animales irracionales ó seres insensibles; —

parábola, si son seres racionales;—y *mixta*, cuando alternan todos. También por el carácter de la máxima se llaman *morales, sociales, políticas, literarias, etc.*

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

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

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

b.) *EPIGRAMA*.—Se dió el nombre de *epigrama* entre los griegos á las inscripciones que se grababan en las estatuas, en los pórticos, en los sepulcros, etc., recordando fechas ó sucesos memorables: entre los romanos tuvo en un principio esta misma significación; mas por el carácter de mordacidad que llegaron á dar á estas composiciones se ha conservado entre nosotros la palabra *epigrama* para denotar: *una composición de cortos límites, en la que se expone con mucha*

ligereza un pensamiento mordaz y satírico, resaltando en él el ingenio del autor.

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

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

Suele contener dos partes: una que sirve de introducción y otra que desenvuelve el pensamiento. Versificación: cuartetas, octavillas, décimas y también en pareados y tercetos.

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

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

LECCION 43.

Géneros intermedios entre la poesía épica y la lírica.—La Sátira, su definición.
—Preceptiva de la Sátira.—Modelos de este género poético'.

La Sátira.

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

Con esta definición, suficientemente damos á entender que nos referimos en este lugar á la composición poética que tiene la forma de la sátira romana (*Satira tota nostra est. Quint.*), no comprendiendo en este género todas aquellas composiciones de espíritu satírico, en cuyo caso deberíamos considerar como tales escritores de sátiras á Alceo, Arquiloco y Eurípides; Luciano y Apuleyo; Ariosto y Cervantes; Quedo, Maquiavelo y Voltaire; Sterne y Swift; Warton y Casti; Richter y Heine; Byron y Larra. En verdad, tratándose de la sátira en este sentido genérico, en ninguna parte tuvo mayor vida que en Grecia, influyendo directamente en las costumbres y en la política; además de eso, la sátira ha existido siempre, más ó menos enbozada y revistiéndose de mil formas distintas, según el gusto ó las exigencias de la época.

Preceptiva de la sátira: Pueden ser *asunto* de la sátira todas las extravagancias y errores de la sociedad humana, en las varias esferas de la vida (*sátira política, religiosa, moral, literaria, etc.*); no debe, sin embargo, presentar el poeta los vicios más asquerosos y repugnantes; ni criticar al vicioso, sino al vicio (*parcere personis, dicere de vitiis*); —y finalmente, no debe asestar sus tiros contra objetos nobles, dignos de amor y de veneración.—*El estilo* de la sátira es en general sencillo, fácil y franco, y hasta festivo (*sátira jocosa*); pero puede levantarse hasta la acritud y la indignación, cuando ataca caracteres depravados y perversos.

sos (*sátira seria*). Juvenal y Horacio ofrecen un ejemplo de esta distinción.—Reviste majestuosas *formas métricas*: los romanos eligieron para ella el verso hexámetro: los poetas españoles el terceto endecasílabo y el verso libre.

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

LECCIÓN 44.

Continúa el estudio de los géneros intermedios entre la poesía épica y la lírica.
—La Elegía, su asunto.—Variedades de la elegía.—Preceptiva y notables modelos de la poesía elegíaca.

Elegía.

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

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

Puede definirse la *elegía* (canto lúgubre ó lamentación), diciendo que es: *un poema consagrado á la expresión de los sentimientos, ora tristes, ora dulces y tiernos del corazón, (SÁTIRA APASIONADA, GRACIOSA Y TIERNA): lamentos que exhala el poeta, bien ante la vista de públicas calamidades (ELEGÍA HEROICA ó CANCIÓN ELEGÍACA), bien en presencia de sus propias desventuras (ELEGÍA PERSONAL).*

Preceptiva sobre la elegía.—El asunto propio de este género poético indica bien que son impropios de la elegía los arrebatos, los vuelos, el desorden de que es susceptible, como veremos más adelante, la oda; distinguiéndose este poema por su sabor *tierno y melancólico*, si bien admite todos los tonos y estilos, desde el noble, familiar y templado, hasta el más elevado y vehemente, pudiendo llegar al entusiasmo en las *heroicas*; admite como ornato las formas templadas de elocución, algunas digresiones muy cortas ligadas al pensamiento fundamental, y ligeras alusiones á sucesos y usos antiguos. En punto á la versificación: en latín se es-

cribieron constantemente en *disticos* de hexámetros y pentámetros; en castellano se ha usado generalmente el terceto y también el verso libre.

Notables modelos de este género: La literatura hebráica nos ofrece magníficos modelos: sirvan de ejemplos los *Trenos* de Jeremías y el Salmo 136 *Super Flumina*. Entre los himnos eclesiásticos, pueden citarse el *Stabat Mater* y el *Dies iræ*. En la *elegia tierna*, son modelos Calímaco,—Propercio, Tibulo, Catulo y Ovidio,—el Petrarca,—y Villegas, Jovellanos, Meléndez, etc.;—en la *elegia fúnebre*: Moratín (*Á la muerte del Conde*), Martínez de la Rosa (*Á la muerte de la duquesa de Frias*), etc.;—y en la *heroica*, Tirteo, Herrera (*Á la pérdida del rey don Sebastián*), Rioja (*Á las ruinas de Itálica*), D. Juan Nicasio Gallego (*El dos de Mayo*), Espronceda (*A la Patria*), etc.

LECCIÓN 45.

Género subjetivo ó lírico; carácter esencial de este género poético, y por qué se llama lírico.—Fondo de esta clase de poemas.—Su clasificación.

c.) Género subjetivo ó lírico (Oda).

Carácter esencial de este género poético: por qué se llama lírico.—Así como en la poesía épica hemos visto que se expresa la belleza del mundo exterior,—la expresión de la belleza interna, de la belleza psicológica (subjetiva) es el fin de la poesía lírica. Podemos, pues, definir la *poesía lírica*, diciendo que es: *la expresión de la belleza subjetiva, mediante la palabra rítmica.*

La poesía y la música viven en la infancia de los pueblos como hermanas inseparables: así aconteció en la Grecia en sus primeros tiempos; pero con los progresos de la civilización se emanciparon ambas artes una de otra, y se comenzaron á componer poemas para ser recitados, no ya precisamente para el canto. No obstante, se continuaron componiendo algunas poesías para cantarlas *al son de la lira* ó de otro instrumento, y á estas poesías las denominaron *líricas*, y también odas (de la voz griega *ode*, canto), para diferenciarlas de las demás, que distinguieron con el título genérico de *elegías*.—Más adelante se ha dado ya la calificación de poemas líricos á todos los que, como hemos dicho, expresan predominantemente la belleza subjetiva.

a.)—Fondo de esta clase de poemas: Su clasificación.—Todos los afectos del alma pueden ser expresados en el poema lírico: los elevados sentimientos religiosos y patrióticos, las encumbradas especulaciones de la filosofía, los grandes descubrimientos científicos, las veleidades y azares de la

vida humana, todo puede dar ocasión al poeta lírico para expresar el fondo de su pensamiento.

Pero no se ha de afirmar por esto que en el lirismo no quepa de manera alguna la expresión de la belleza objetiva: el poeta lírico puede celebrar hechos históricos, puede expresar la grandeza de Dios y describir las bellezas del mundo: si bien cuando relata en algunas de sus canciones ú odas hechos, ó describe fenómenos ú objetos, es para explicar las angustias que le atormentan, el entusiasmo que le exalta ó las ideas que con viviva claridad iluminan su espíritu. En suma, no puede decirse que hay poesía lírica donde no aparece vivamente retratada el alma del poeta.—Pero no todos los sentimientos individuales son bellos, y por consecuencia, no todos son digno asunto de la poesía lírica; sino aquellos que ennoblecen el sér racional: de ninguna manera aquellas frívolas originalidades ó extravagantes caprichos que en nada pueden interesar el sentimiento general humano. Como ha dicho nuestro gran poeta Quintana: *que vuestro canto enérgico y valiente—digno también del universo sea.*

Es imposible reducir á una clasificación rigurosa la infinita variedad de composiciones líricas que ofrece la historia general literaria, en razón á que, como dice acertadamente un distinguido preceptista, son difíciles de clasificar los matices del sentimiento, así como la multitud de formas de que puede revestirlo la imaginación. Pero, fijándonos en el género de poesías líricas que el uso ha consagrado yá con el nombre de ODAS, y considerando esta clase de composiciones como las que mejor caracterizan el género poético de que nos ocupamos,—debemos decir que suelen dividirse en cuatro clases, á saber: religiosas, heroicas, filosóficas y festivas. Horacio mismo parece que acepta esta división de la lírica (1).

(1) Epístola ad Pisones, v. 83.

LECCIÓN 46.

Sigue el estudio de la poesía lírica.—Qué expresa el poeta en cada una de las diversas especies de poemas líricos (oda religiosa, filosófica, heroica y festiva).

—Formas del poema lírico.—Otras varias composiciones que pueden referirse al género lírico: himno, letrilla, madrigal, balada, epitalamio, cantata, soneto, etc.

El Romance.—¿Por qué le incluyen los preceptistas entre los poemas líricos?—Especies de romances.—Romanceros.—Valor inmenso de este tesoro de nuestra literatura patria.

Desarrollo histórico de la poesía lírica.—Modelos.

1.)—En la *oda religiosa ó sagrada*, como su mismo nombre lo indica, el poeta canta las glorias de Dios y de la religión. Todos los pueblos han entonado cánticos de alabanza al Poder supremo; pero los himnos religiosos de los pueblos gentílicos no admiten comparación en manera alguna con la oda cristiana: pues ninguna otra religión ofrece tan abundante manantial de ideas sublimes, de afectos nobles y de inextinguible entusiasmo. Por esta razón, cuando los preceptistas hablan de la oda religiosa, se refieren principalmente á la oda cristiana.

2.)—En la *oda heroica* expresa el poeta su entusiasmo, celebrando las hazañas de los héroes ó caudillos de guerra, ó las acciones ilustres, aunque no sean bélicas (las grandes invenciones, el mérito contraído en las artes, ciencias, etc.), las maravillas de la naturaleza que provocan el entusiasmo, etc.

3.)—La *oda moral ó filosófica* es aquella en la que se expresan los sentimientos que, en el orden moral, nos inspira la vista de algún objeto, y también nuestras reflexiones propias sobre la vida humana, las revoluciones de la fortuna, la inestabilidad de las cosas del mundo, etc.

4.)—Por último, reciben el nombre de *festivas ó anacreónticas* aquellas en las que se juguetea, á la manera del

poeta griego Anacreonte, sobre un pensamiento ingenioso y delicado, retratando las vivas emociones que nos causan los placeres del amor (odas eróticas) ó los demás placeres puros y legítimos de la vida.

La literatura clásica ofrece en las odas dos variedades que han servido de base á algunos preceptistas para otra división. Píndaro y otros poetas dieron á sus odas grande extensión, dividiéndolas en largas estrofas, habiendo en ellas prólogo, exordio, ilustración, amplificación, digresiones y epílogo;—Horacio y otros escritores han dado menor extensión á sus odas y estrofas; en punto á la disposición de sus partes: el método seguido ha sido entrar desde luego en materia, escoger lo más florido del asunto y enunciarlo rápidamente, sin digresiones dilatadas ni epílogos de ninguna forma. Entre los modernos poetas se ha notado igual diversidad correlativa; los italianos en sus llamadas *cantiones*, y los poetas españoles en las que, á imitación de los italianos, escribieron con el mismo título, siguen el modelo del poeta griego, por lo cual á esta especie de odas se las llama también *pindáricas*; otros poetas, como nuestro Garcilaso y varios vates portugueses, han imitado al lírico latino, por lo cual se ha dado á las odas de esta clase el nombre de *horacianas*.

b.)—*Formas del poema lírico*.—En cuanto á las formas del poema lírico en general, como en este género de poesía predomina notablemente el sentimiento sobre la reflexión, todos los preceptistas han convenido en señalar como indispensable y característico en el poema lírico (oda) cierto *bello desorden*, originado por los vuelos de la inspiración, á lo que se ha dado el nombre de *extravíos líricos*.

En lo que toca al lenguaje, estilo y versificación de la poesía lírica, son tan variados sus caracteres como lo son sus diversas especies. En las odas religiosas y heroicas se requiere elevación y sublimidad; en las filosóficas ó morales, cierta gravedad majestuosa, y en las ligeras ó festivas, suma gracia y la jovialidad más exquisita. Las expresiones más enérgicas, las imágenes más vivas y animadas y los giros más atrevidos, forman en general el carácter del estilo lírico.

La versificación es esencial en la poesía lírica. La poesía

lirica es un verdadero *canto* (oda), y no se acomoda en manera alguna á las formas de la prosa, por estética que sea. Debe, pues, emplearse en la poesía lírica la versificación más sonora y armoniosa. Toda clase de versos y combinaciones métricas son igualmente aceptables en la poesía lírica.

Horacio presenta en sus odas un considerable número de metros. Los poetas de la decadencia latina emplearon nuevas combinaciones. La poesía provenzal hizo gala de un arte extraordinario (*gaya sciencia*) en el modo de entrelazar versos y rimas. En nuestros cancioneros y poetas clásicos encontramos igual lujo de versificación; pero generalmente el metro que en sus odas y canciones líricas emplean nuestros poetas, es el endecasílabo mezclado con el heptasílabo, formando liras, estancias y silvas. El romance corto para las odas festivas.

APÉNDICE.—*Otras varias composiciones que pueden referirse al género lírico.*—Los himnos, canciones, letrillas, epitalamios, madrigales, baladas, cantatas y otras varias composiciones que, con diversos nombres, han dado á luz nuestros poetas, pueden referirse al género de poesía lírica.

Comunmente se designan con el nombre de *himnos* los cantos eclesiásticos ó religiosos, á que hemos dado el nombre de odas sagradas; pero otras veces tienen por objeto ensalzar personas ú objetos dignos de elogio, como el de Hurtado de Mendoza «*En loor del cardenal Mendoza,*»—ó el de Espronceda «*Al Sol.*» Otros himnos están consagrados al sentimiento patriótico, como *La Marsellesa* ó *El Himno de Riego*. Ya dijimos en otro lugar, que algunos poetas castellanos, dieron á sus odas el nombre de *canciones*. Pero constituyen la *canción popular* española los villancicos, seguidillas, gozos, jácaras y otras varias composiciones, generalmente dispuestas para el canto, y que toman nombre de su disposición métrica.—*Letrilla* es una composición en que al final de cada estrofa se repite un mismo pensamiento contenido en uno ó dos versos.—*El epitalamio* es un canto nupcial.—*El madrigal* una pequeña composición en que se

expresa con espontaneidad y con gracia un sentimiento delicado.—*La balada* es la poesía popular de los pueblos del Norte, de la que se han hecho algunas, aunque pocas, imitaciones por nuestros poetas.—*La cantata* es una composición en forma de aria, duo, terceto, etc., en la que se expresa el afecto nacido de una situación.—*El soneto* es un corto poema escrito en el metro del mismo nombre, en el que se desenvuelve un solo pensamiento, contenido en el último terceto ó en el último verso.

El Romance.—Concluiremos haciendo mención en este lugar del *Romance*, precioso género de la literatura popular española, aunque, en nuestro sentir, tiene colocación más apropiada en la poesía épica que en la lírica, dado que la forma de los romances es comunmente narrativa. Reconocemos, sin embargo, que son muchas las exterioridades líricas que ostentan, y por lo tanto no es de extrañar que casi todos los preceptistas los incluyan en la sección de los poemas líricos. Se dividen en *romances de gesta ó históricos, caballerescos, moriscos, amorosos*, etc., según el asunto que constituye su fondo. *Históricos*: los *Romanceros del Cid, de Fernán González*, los de *los Siete infantes de Lara*, etc.; *moriscos*: *Si tienes el corazón: Aquel valeroso moro*, etc.; *caballerescos*: *Quién hubiese tal ventura; Hélo, hélo por do viene*, etc.; *amorosos*: *Yo me levantara, Madre; Por los jardines de Chipre*, etc.

Nunca encareceremos bastante á nuestros alumnos el valor inmenso de este envidiado tesoro de nuestra literatura nacional. El Romancero es la epopeya de nuestra patria; y si no ha habido un Homero español, que haya elaborado con tan rico material una Iliada española, hubo un Lope de Vega que se aprovechó de él para hacer del teatro español el primer teatro del mundo.

Desarrollo histórico de la poesía lírica: modelos notables.—En la India apenas hay algún vestigio de poesía lírica, propiamente tal. Entre los árabes no faltan poetas líricos. La literatura hebráica ofrece notables

modelos de la oda religiosa en los Cánticos, en los Salmos y en los libros de los profetas (léase el cántico de Moisés después del pasaje del Mar Rojo, y el salmo 133).

En Grecia figuran, entre los más notables líricos, Píndaro (considerado como el modelo más perfecto en la lírica heroica), los poetas Alceo, Simónides y Tirteo, las poetisas Safo y Corina, y el festivo poeta Anacreonte, sin rival en el género de composiciones báquicas, que llevan su nombre.

Horacio cultivó en Roma el género lírico, siendo el poeta que ha inspirado á la mayor parte de los que posteriormente han cultivado este género. Son magníficas sus odas *Mæcenas atavis*,—*Rectius vives, Licine*,—*Beatus ille*,—*Otiurn divos*,—*¡Eheu! fugaces*,—*Pastor cum traheret*, etc.—Es lírico más original Ovidio, en sus *Heroidas* y *Tristes*;—siendo también notables Tibulo, Catulo y Propertio.

Aparecen después los himnos eclesiásticos cristianos, y más adelante las producciones de los poetas provenzales, entre los que descuella Beltrán de Born.

En los tiempos modernos renació la lírica, con el mismo carácter que en Grecia y Roma; cuya fisonomía ha ido perdiendo en el presente siglo.—En Italia, además de Petrarca, creador de la poesía lírica italiana en el siglo xiv, merece especial mención el poeta Leopardi, uno de los líricos más notables de nuestra época.—Entre los poetas líricos franceses de nuestro tiempo son dignos de citarse el popular poeta Beranger, Lamartine, Alfredo de Musset, Vigny y Victor Hugo.—En Inglaterra, Byron, uno de los primeros genios de este siglo, Burds, Thompson, Young, Wordsworth, Moore y Shelley, y el norte-americano Longfellow. En Alemania comenzó el movimiento poético con la libertad religiosa, siendo sus líricos más distinguidos Klopstock, Lessing, Herder, Wieland, Goethe, Schiller, J. P. Richter, Heine, Uhland y otros no menos notables.

En la literatura española figuran como poetas líricos del siglo xv, el Marqués de Santillana y Juan de Mena; en los siglos xvi y xvii, Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza, Herrera, Fray Luís de León, los Argensolas, Rioja, Góngora, Quevedo, Alcázar, Caro, Castillejos, Cetina, Arguijo y otros;—en el siglo xviii, Meléndez, Cienfuegos y los Moratines;—y en el siglo actual, los eminentes líricos Quintana, Espronceda, el Duque de Frías, Gallego, Lista, Arolas, Reinoso, Heredia, Zorrilla, Campoamor, Becquer, Núñez de Arce, etc.

Modelos.—Recomendamos á nuestros discípulos el estudio de las siguientes composiciones líricas: las *Canciones del alma*, de San Juan de la Cruz, y las odas sagradas de Fray Luís de León *Vida del Cielo*, *Á la Ascensión*, *Noche serena*, *Cuándo será que pueda*, y *Virgen que el Sol más pura*;—*Á Dios*: por Arolas; *Á*



Jehovah, por Reinoso;—*Á la muerte de Jesús*, por D. Alberto Lista. Como modelos de odas heroicas deben leerse las canciones de Herrera *Á D. Juan de Austria* y *Á la batalla de Lepanto*; *La profesia del Tajo*, de Fray Luis de León; la *Oda á las artes*, de Meléndez, y las dedicadas *Á Guzmán el Bueno*, *Á la Imprenta*, *A la invención de la vacuna*, y casi todas las de nuestro gran poeta Quintana;—así como la de Gallego *A la defensa de Buenos Aires*, y las de Heredia *Al Sol*, *A la catarata del Niágara*, etc.—Son dignas de imitarse en el género filosófico-lirico las del mismo maestro León *Qué descansada vida, de la Avaricia*, *A Francisco Salinas*, *Las Serenas* y *Al licenciado Juan de Grial*.—En la oda festiva han imitado felizmente á Anacreonte, Villegas, Cadalso, Conde, Iglesias y Meléndez.—Como muestra de la canción italiana, léanse *La Flor de Guido*, de Garcilaso; *Mi trabajoso día*, de León; *Al sueño*, de Herrera; *Ufano, alegre, altivo, enamorado*, de la Torre, y *La cierva*, de Rioja.—Como muestra de la canción moderna, las de Espronceda.—Es epitalamio digno de ser imitado el de Moratín *A las bodas de la infanta doña María Luísa*.—Merecen ser leídos el gracioso madrigal de Cetina *Ojos claros, serenos*, y el de Martín, *Iba cogiendo flores* .., etc.

LECCIÓN 47.

Género de transición de la poesía épica á la lírica y á la dramática.—Concepto de la poesía bucólica.—Variedad de este género poético: el idilio, la égloga, el drama pastoral.—Sus diferencias.—Preceptiva.—Breve reseña histórica de la poesía pastoril.

Género de transición de la poesía épica y la lírica á la dramática.

a.)—*Concepto de la poesía bucólica.*—La poesía bucólica, pastoral, rural ó campestre (que todos estos calificativos ha recibido) indica suficientemente con estas denominaciones que tiene por asunto *la vida en el seno de la naturaleza.*

Pero no se ha de confundir este género poético con los poemas objetivos que describen las bellezas, encantos y fenómenos de la naturaleza, ni con los cantos líricos en que el poeta expresa los sentimientos que despierta en su alma el cuadro del Universo. *En la poesía bucólica se expresa la relación de simpatía universal que existe entre el espíritu y la naturaleza;* pero sin que esta simpatía llegue nunca hasta la absorción de un elemento por otro; no sucede, pues, en este género, lo que en el poema épico-descriptivo, pues en éste el poeta describe la naturaleza sin relacionarla con el espíritu; ni tampoco lo que en el poema lírico, en el que el elemento objetivo se transforma y absorbe por la subjetividad.

Los preceptistas han venido limitando el objeto de este género poético á la descripción de la vida del campo y á las sencillas é ingenuas costumbres de los pastores. Y en efecto, el significado de la palabra griega *bucólica* (pastoral) parece determinar en este sentido los límites del género poético que nos ocupa. No obstante, si atendemos á la ley esencial de su existencia, no podemos menos de dar alguna más universalidad á la poesía bucólica, haciéndola extensiva á otros argumentos que tienen por escena la naturaleza, sin necesidad de limitar su asunto á las costumbres de pastores y zagalas. Entre otros varios asuntos, la vida humana en relación con el mar, y la existencia libre del marino y el navegante, han dado materia á bellísimos poemas bucólj-

cos, por más que haya repugnancia, en tales casos, entre el título tradicional y el asunto de tales poemas (1).

Variedades de este género poético.—Del concepto que acabamos de dar de la poesía bucólica se infiere que pueden ser muchas las variedades de esta inspiración poética. Los críticos distinguen tres variedades principales: el *idilio*, la *égloga* y el *drama pastoral*.

Se ha pretendido diferenciar estos géneros por las formas de elocución que se han creído en ellos predominantes; pero entre los idilios y las églogas se encuentran narrativos, dialogados y mixtos, y por consiguiente, la crítica moderna ha desechado este fundamento de clasificación.

El *idilio*, según Schiller, está caracterizado principalmente porque en él se presenta el cuadro de una vida primitiva, espontánea, hermo­seada por el candor, la inocencia, la naturalidad y la verdad, en la que sin conciencia ni reflexión se expresan las ideas, los sentimientos y los deseos. La naturaleza se concibe bajo el mismo sentido: virgen y en todo el lujo de vegetación y de vida propia de la juventud, excitando las pasiones dulces, ingenuas y candorosas de la humanidad que en ella habita. Es la especie más bella de la poesía bucólica, y por esto se estiman los buenos idilios como joyas literarias de gran mérito. El tipo de esta hermosa variedad de la bucólica se encuentra en los idilios de Teócrito,—y en los modernos de Gessner.

La *égloga* admite el elemento reflexivo: la relación entre la naturaleza y el espíritu es más meditada, y hay una tendencia en el poeta á concordar el cuadro exterior con el estado de su propio espíritu, de modo que cielos y tierra compartan con el hombre la emoción que le domina. Ya en la

(1) La naturaleza puede ofrecerse á la contemplación artística bajo multiplicadas fases, y no sólo dentro de la ficción de la vida pastoral, sino con relación á todas las fases, jerarquías, relaciones y estados del género humano, en tanto que la naturaleza les presta condiciones de desarrollo y medios para alcanzar el bien posible en la existencia terrena, en los variados aspectos de la vida intelectual y afectiva.—Canalejas. *Literatura*, II, 368 y siguientes.

égloga, como género más completo, se ven formas también más diversas y complicadas, apareciendo la creación de personajes que conversan; é interviniendo en esta rudimentaria acción dramática el mismo poeta. El modelo más acabado de esta especie de la bucólica es la égloga virgiliana.

La última de las variedades que ha revestido la poesía bucólica es el *drama pastoril*, del que se encuentran los mejores medelos en la literatura italiana. No es, sin embargo, el drama pastoril una verdadera composición dramática, sino una sucesión de escenas, en las cuales no se desarrolla una acción compleja y variada, pero sí una acción elemental, exenta de episodios é incidentes, y desenvuelta cual se desenvuelven en la vida ordinaria.

La égloga dialogada y el drama pastoril han preparado en algunas literaturas la poesía dramática: por esto hemos calificado la bucólica de género de transición entre los anteriores géneros poéticos y la literatura teatral.

Preceptiva referente á la poesía pastoril.—En cuanto al asunto del poema bucólico, diremos que es muy difícil escogerlo bien. Conviene no limitarse en este género á retratar los cuadros de la vida rural, imitando servilmente á los antiguos: ensanchando su terreno, puede la poesía bucólica hallar asuntos varios, nuevos é interesantes. El poeta suizo Gessner ha sabido dar, por este medio, extraordinaria novedad á sus celebradas composiciones pastoriles.—El poeta ha de acomodar la escena al asunto de la composición; retratando la naturaleza con tanta verdad, que puedan ser copiados sus cuadros por el pintor. En punto á los personajes, procurará el escritor que ostenten en su carácter y lenguaje naturalidad y sencillez, sin que vengan á caer en rústicos ni groseros; pues lo trivial y bajo dista mucho de lo popular y sencillo, que puede aceptarse en la poesía bucólica.—El estilo del poema bucólico debe hallarse tan distante de la afectación como del desaliño y del prosaismo.—En punto á la *versificación*, los poetas latinos escribieron la égloga en

hexámetros. Los castellanos adoptaron el terceto, la octava, el endecasílabo libre ó las estrofas de versos heptasílabos mezclados con los de once sílabas.

Poetas bucólicos más notables.—*Teócrito*, *Bión* y *Mosco* en Grecia; *Virgilio* en Roma; y en España, *Valbuena*, *Garcilaso* y *Meléndez* son los poetas que más han sobresalido en la poesía pastoral. Pueden servir de modelo *El Cíclope*, de Teócrito; la égloga 4.^a *Sicelides musæ*, de Virgilio; las églogas 1.^a y 3.^a, de Garcilaso; y la 1.^a *Batilo*, de Meléndez.—En Italia se han distinguido en la poesía bucólica: *Sannazaro*, el *Tasso* y *Guarini*;—en Francia, *Racan*, *Segrais* y *Fontenelle*;—en Portugal, *Ribeiro*, *Miranda*, *Terreira*, etc.;—en Inglaterra, *Spencer* y *Pope*;—en Suiza nació á mediados del siglo pasado el gran poeta y paisajista Gessner, cuyos idilios, traducidos en todas las lenguas europeas, le han colocado al frente de los poetas bucólicos modernos.

LECCIÓN 48.

Poesía dramática.—Concepto de este género de poesía.—Variedades de la literatura dramática.—Origen filosófico de la tragedia, de la comedia y del drama.—Definiciones que se dan de estos tres sub-géneros dramáticos.

e.)—Poesía dramática.

Queda dicho que el poeta épico se limita á expresar la belleza de la objetividad, de aquel mundo que no constituye su yo, por más que con él viva en relación constante;—que el poeta lírico, por el contrario, atento á expresar las ideas que le entusiasman ó las pasiones que le agitan, permanece casi extraño al mundo que no es él (al no-yo), como no sea para relacionar con él las angustias que le atormentan, el entusiasmo que le exalta ó las ideas que con pura claridad iluminan su espíritu. Pasamos ahora á ocuparnos de un género de poesía *mixto* ó *compuesto*, en el cual el elemento subjetivo y el objetivo se encuentran equilibrados: este género poético es la *literatura dramática*. La objetividad se muestra en el argumento; la subjetividad en las ideas, efectos y sentimientos que expresan los personajes del drama, y que revelan los del autor.

a.) Concepto de la poesía dramática.—Etimológicamente, la palabra *drama* quiere decir *acción, ejecución* (de *drao*, verbo griego, *yo hago, yo ejecuto*),—con lo cual ya se determina el primer carácter de esta producción poética: *la representación escénica*. En efecto, el poeta no se dirige directamente al público en esta clase de obras literarias, como en todas las demás: ni narra, ni describe, ni enseña, ni emite sus juicios, ni expresa sus sentimientos al pueblo directamente; sino que concibe la idea que desenvuelve; y luego encomienda (*mandat*) á unos personajes (*actores*) que representen ante el público los mismos de su argumento: que hablen y obren según él ha imaginado que ellos obrarían y hablarían. El público, pues, no es en este caso simplemente un auditorio que oye el relato de sucesos ó aventuras, sino

que ante sus ojos se representa el hecho mismo, y con tales medios artísticos, que olvidándose el espectador del mundo en que vive, se deja llevar donde el genio del poeta quiere transportarle; llegando á creer, por efecto de la *ilusión teatral*, que aquellos sucesos se están verificando en realidad, y no que son una mera ficción artística. Se ha definido el *drama*: *la representación poética de una acción humana*.

El carácter y condiciones de los espectáculos dramáticos señalan desde luego la gran importancia de ellos y la poderosa influencia que pueden ejercer en el espíritu y costumbres de un país. Madama Stael opina que un espectáculo escénico influye en el espíritu de una nación casi tanto como un suceso real. Así se explican los cuidados que ha inspirado siempre el teatro á moralistas y legisladores, y las violentas impugnaciones ó acaloradas defensas que de él se han hecho, según el diferente espíritu de las escuelas. Pero en realidad, los adversarios de los espectáculos teatrales y de la literatura dramática, lo que han querido ó debido condenar es el abuso que del teatro pueda hacerse; empero no han debido querer hostilizar por eso las artes escénicas, ni un género de literatura que tanto puede contribuir á avivar los más nobles y puros sentimientos. La Iglesia misma, que ha lanzado en algunas ocasiones sus anatemas contra los extravíos de la literatura dramática, la ha favorecido é impulsado en otras: habiendo figurado en su seno eminentes varones, que á la par brillan en la historia de la literatura como insignes escritores dramáticos. Las mejores instituciones humanas pueden convertirse en instrumento de daño cuando caen en el abuso. Es la imprenta una palanca poderosa que ha impulsado la civilización en los modernos tiempos; y ¿habremos de reprobar este maravilloso invento, porque con él se pueden difundir rápidamente perniciosos engendros literarios ó libelos torpes é infamantes?

b.)— *Varietades de la literatura dramática*.—Tres son las formas con que se presenta la poesía dramática; formas que se distinguen con los nombres de *tragedia*, *comedia* y *drama*. En todos los actos de la vida humana existen dos tendencias diametralmente opuestas: ó bien consideramos las cosas seriamente, ó las consideramos dando libre suelta á nuestro buen humor. En efecto, por un lado se busca el bello ideal de lo grande, de lo sublime, la parte más noble del hombre, *la que más le acerca á los dioses*, según la gráfica expresión

de un escritor gentílico;—por otro lado, se trata de hallar el bello ideal de lo ridículo, esto es, lo ridículo en su forma más brillante y graciosa, aplicándose á los vicios de los hombres, *á su parte más humana*. Estas dos tendencias del espíritu en ningún género literario se manifiestan tan separadas como en el dramático, dando lugar á dos especies distintas, que se conocen con el nombre de *tragedias* y *comedias*.

La *tragedia* representa la belleza de la vida humana en lo que tiene de sublime y grandiosa, pero lo sublime doloroso y funesto. El dolor es, por lo tanto, el fondo de la tragedia; el terror y la compasión, el afecto que en el espectador despierta; el choque de las pasiones llevadas al más alto grado de exacerbación, el principal de sus recursos. Mostrar el orden moral y social perturbado por las pasiones, ó como en la antigua tragedia clásica, *por los inexorables decretos del destino*; presentar el cuadro de las grandes virtudes y de los grandes crímenes, en abierta lucha; manifestar el sangriento y doloroso desenlace á que fatalmente lleva la pasión desordenada, tal es el propósito de la tragedia. La tragedia no retrata, por lo tanto, lo común y llano de la vida, sino lo extraordinario y excepcional. En conformidad con estos principios, se ha definido la tragedia: *la representación de una acción extraordinaria y grande, propia para excitar el terror y la compasión, ocurrida entre personajes ilustres*.

La *comedia*, por el contrario, se limita á expresar lo que hay de bello en lo ridículo de la vida humana: ridículo que se encuentra en todos aquellos caprichos, fantasías y defectos humanos que causan vergüenza y no dolor (*los amores de un viejo, la gravedad estóica de un muchacho, las pretensiones de sabiduría de una mujer*, etc., etc.), hechos comunes de la vida que provocan la risa, como los trágicos excitan el llanto.—La comedia, aunque directamente no se lo proponga, consigue pulir las costumbres, corregir el exte-



rrior, quitarnos la máscara, y presentarnos el espejo para que nos avergoncemos de nosotros mismos. En resumen, se ha definido la comedia diciendo que es: *una acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes.*

Pero entre el llanto que nos inspira la tragedia y la risa á que nos provoca la comedia, se da un término medio, en el cual se presentan armonizados ambos elementos (el dolor alternando con la alegría). De aquí resulta un tercer género de poesía dramática, que se conoce con el nombre de *drama* propiamente dicho. Es el *drama* el género que fielmente expresa la belleza característica de la vida humana, puesto que retrata lo que hay de característico y esencial en ella; la risa mezclada con las lágrimas, lo sublime con lo ridículo, lo trágico con lo cómico. Une en sí el drama los elementos propios de los otros dos géneros dramáticos: es, por consiguiente, el más real, el más vivo, el más humano de los géneros dramáticos. Atendiendo á estos caracteres, se ha definido el *drama* ó *tragicomedia* diciendo que es: *la representación de una acción, ni vulgar ni extraordinaria, en la que intervienen personajes de todas clases y categorías, destinada á producir en los espectadores toda clase de afectos.*

LECCIÓN 49.

Preceptiva de la Poesía dramática.—Preceptos relativos al poema dramático en general: preceptos relativos á la acción y asunto.—Doctrina relativa á las tres unidades dramáticas.—Además de la *unidad*, se exige en la acción que sea verosímil, íntegra é interesante.

Los preceptos relativos á la poesía dramática se dividen en generales y particulares: los primeros se refieren al drama en general, y los segundos á cada una de las variedades de la literatura dramática en particular.

1.º)—PRECEPTIVA GENERAL DE LA POESÍA DRAMÁTICA.—De la necesidad de la representación se deducen la mayor parte de los preceptos relativos al poema dramático, de los cuales unos se refieren á la acción ó asunto y sus cualidades;—otros á los personajes y sus caracteres,—y otros finalmente, al plan, estilo y versificación.

Acción dramática: sus cualidades.—La primera condición de la acción dramática, y en la cual sigue la ley común de toda obra poética, es la *unidad con variedad*. Es decir, que el argumento dramático sea uno solo, y que todas las partes secundarias con él relacionadas contribuyan eficazmente á ponerlo de relieve. Esta cualidad es por todo extremo imprescindible, pues si la atención del espectador se encuentra dividida en multitud de hechos absolutamente distintos é inconexos, se debilita el interés y desaparece la ilusión que ha de sostener en su asiento al espectador. La variedad de la acción supone, como es natural, la existencia de *incidentes, lances ó episodios*; pero la libertad de emplearlos no puede ser en la obra dramática tan amplia como en el poema épico, por causa de su menor extensión. De la necesidad de que la acción sea *una*, se deduce la de que haya un *personaje principal* (protagonista), en el que se fije todo el interés.

Los partidarios de la *escuela clásica* exigen, además de la *unidad de acción*, las *unidades de lugar y de tiempo*; á cuyas condiciones llaman las *tres unidades dramáticas*. Boileau explica estas unidades dramáticas, prescribiendo que un *solo hecho*, llevado á efecto *en un lugar y en un día*, tenga lleno el teatro hasta el fin.—Respecto á la *unidad de acción*, poca divergencia ha habido en las escuelas; pero las *unidades de tiempo y de lugar* no se han entendido por todos los preceptistas de la misma manera: asientan los más rigoristas que estas unidades consisten en que se lleve á efecto la acción *sin traspasar el tiempo real de la representación, y verificándose en un solo sitio determinado* (1).

Fúndanse los clasicistas en la autoridad de los antiguos modelos, no teniendo en cuenta que los grandes poetas del teatro antiguo no siempre se sujetaron á ellas, como vulgarmente se cree: así se ve, por ejemplo, en la tragedia de Esquilo, titulada *Agamenón*, que la acción abraza todo el tiempo transcurrido desde la destrucción de Troya hasta la llegada de este príncipe á Micenas. La unidad de lugar se halla más observada en los modelos antiguos; pero esto debe atribuirse, por un lado, á la especial construcción de su dilatado escenario, y por otro á la permanencia continua del coro en las tablas, lo que obligaba á conservar generalmente una misma decoración.

Empero el fundamento principal en que se apoyan los partidarios de las unidades dramáticas, es la *verosimilitud*; suponiendo que repugnan al espectador, como inverosímiles, los cambios de lugar, las mutaciones de decoración y gran duración de la acción. La verosimilitud es, en efecto, condición esencial para sostener la ilusión teatral; pero no se ha de confundir la *verosimilitud material* (perfecta imitación del lenguaje, trajes y decorado escénico) con la *verosimilitud moral*, que es á la que ha de atender más principalmente el poeta; es decir, con la verosimilitud que estriba en que los caracteres y situaciones estén bien sostenidos, y los sucesos enlazados en el orden natural y lógico con que se desenvuelven en la vida real. Ahora bien, la ilusión teatral se sostiene principalmente con la verosimilitud moral, fuente real de los placeres estéticos que al espectador proporciona la composición dra-

(1) Aristóteles observa que la tragedia procura lo más que puede estar *bajo un periodo del sol*, ó exceder poco. Boileau y su escuela dedujeron de estas palabras el principio absoluto de que la acción total no puede durar más de veinticuatro horas. Corneille dijo que no tendría ningún escrúpulo en conceder hasta treinta horas.—¿Y por qué no más?

mática; ilusionado con esta magia del arte, el espectador no tiene lugar de fijarse en aquellos detalles que pueden quebrantar la verosimilitud material: no puede apreciar el tiempo ni las distancias, y solamente se fija en el momento y en los lugares á donde el poeta le transporta. Esto no excluye la necesidad en que se halla el poeta de presentar las mutaciones de escenas y de épocas con grandísimo discernimiento: pues si el público llega á percibir el notorio quebrantamiento de las leyes de la verosimilitud, es claro que ha de caer por tierra la ilusión. Múdense la decoración ante los espectadores, de manera que éstos vean andar los árboles y moverse las columnas en el escenario, y esta mutación de escena será insoportable. Si se manda llamar á un personaje que está á una gran distancia, y debiendo tardar en llegar algunos días, aparece en seguida, la inverosimilitud es todavía más insufrible. Esto quiere decir que se han de observar ó quebrantar las unidades dramáticas, según lo aconseje el buen sentido: cumplirlas siempre que se pueda, y quebrantarlas cuando artísticamente y sin violencia pueda y deba hacerse. El precepto existe: sólo que en vez de ser inflexible, como en la antigüedad, se ha hecho elástico: es una red, dice Gil y Zárate, dentro de la cual debe encerrarse el drama; esta red se ensancha á medida de las necesidades del poeta; pero no se debe ensanchar tanto, que por último se rompa.

La segunda condición de la acción dramática es la *verosimilitud*, cualidad que acabamos de explicar en la teoría de las unidades dramáticas. Sólo debemos añadir que aunque se tiene la verosimilitud moral ó absoluta como de más importancia que la verosimilitud material, se ha de procurar, sin embargo, no incurrir en *anacronismos*, atribuyendo á los personajes ideas, sentimientos ó hechos impropios de su época: observación extensiva á las artes auxiliares escénicas, en lo relativo á las decoraciones, trajes, etc.

La acción dramática, como la épica, debe ser *íntegra*, es decir, que ha de constar de exposición, nudo y desenlace. La exposición del argumento no puede hacerse en el poema dramático de un modo enunciativo, sino que debe desprenderse de los hechos y dichos de los personajes, cuyos caracteres se han de presentar en el comienzo del drama. Los antiguos solían hacer aparecer un *dios*, ú otro personaje, para que manifestara el argumento;—en nuestro antiguo teatro

y en el francés se han empleado los *diálogos confidentiales*, en los que un personaje manifiesta á su criado, amante ó amigo, etc., los sucesos que necesita saber el espectador; así como Alfieri se ha valido de los *monólogos ó soliloquios*, medio también muy usado en la antigüedad.—El *arte del nudo* consiste en avivar el interés de la acción por medio de incidentes que la compliquen. Para esto son muy convenientes las *peripecias* ó mutaciones de estado de los personajes, y las *anagnórisis* ó reconocimientos inesperados, que también mudan las condiciones ó la suerte de los mismos.—Finalmente, el *desenlace* ó *solución final* que encierra todo drama, exige tanto arte como el enredo: *el nudo no se ha de cortar, sino que se ha de desatar*, viniendo la solución preparada de antemano; en suma, ha de ser sencillo, natural y apasionado. Cuando el desenlace es desdichado, se llama *catástrofe*.

Por último, es menester que la acción sea *interesante*. No todas las acciones humanas inspiran interés en su representación. El autor dramático, al elegir argumento, debe tener presente cuanto dijimos en la parte general de la composición literaria, acerca de la elección de asunto: y además debe tener en cuenta que despierta grandemente el interés teatral la colisión de los afectos y de las pasiones; pero se ha de procurar que las pasiones que se pongan en acción, no estén agujoneadas por estímulos innobles ó repugnantes.

El eminente autor de *Guzmán el Bueno*, tan hábil preceptista como profundo conocedor del arte escénico, dice sobre este particular, con sumo juicio: dejar que se dé muerte á un hijo, es un hecho abominable que la moral universal condena, y que no puede menos de causar horror; pero el hecho de exigir aquel sacrificio el honor á la patria, ofrece una colisión de deberes, una terrible y sublime lucha de sentimientos, que no puede menos de proporcionar asunto para un drama interesante. Cuando los afectos, los sentimientos y las pasiones están perfectamente caracterizados en los personajes, se despierta hacia los mismos una irresistible simpatía. El escritor dramático, que llega á conseguir inspirar este interés hacia los personajes de su creación, puede decir que ha alcanzado el triunfo más envidiable del arte.

LECCIÓN 50.

Sigue la preceptiva general del poema dramático.—Reglas respectivas á los personajes y sus caracteres.—Plan; qué son actos y qué son escenas: preceptiva referente á los mismos.—Forma propia de elocución del poema dramático: ¿debe escribirse en prosa ó en verso?

Personajes y sus caracteres. Las reglas relativas á los personajes, son más precisas en la dramática que en la épica. La índole de la acción dramática excluye el empleo de lo maravilloso, elemento esencial de la épica: el hombre, por consiguiente, es el actor constante del drama; y si alguna vez intervienen genios, demonios, etc., es sólo á condición de revestir propiedades humanas. El número de personajes debe ser menor que en la poesía épica, y de absoluta necesidad la existencia del *protagonista*. Pueden ser los personajes dramáticos *históricos* ó *ficticios*; en los primeros debe procurarse con todo esmero que ostenten el carácter que tienen señalado en la historia ó en la tradición; respecto á los segundos, se ha de procurar que sean variados, bien dibujados, y, sobre todo, bien sostenidos; es decir: que el avaro sea *la avaricia personificada*; el celoso, *los celos*; el ambicioso, *la ambición*, etc.

b.)—*Plan, estilo y versificación.* Los dramas se dividen en varias partes, llamadas *actos* ó *jornadas*;—y éstos en *escenas*, que se señalan por la entrada ó salida de los actores. Estas divisiones son necesarias, no sólo para procurar algún descanso á los actores, sino también á los espectadores, á quienes llegaría á fatigar la sucesión no interrumpida de sensaciones fuertes, durante el curso de una acción larga; y ofrece, finalmente, al poeta, una inmensa ventaja, porque de este modo puede suponer transcurridos todos los hechos insignificantes para la acción, ó los que por cualquier otro motivo no se deben representar en la escena.

En punto al número de actos, aunque algunos preceptistas, como Horacio, han pretendido limitarlo, en realidad deben ser tantos como se necesitaren, según la naturaleza misma de la acción. La división más generalizada es la de tres á cinco: en el primero se hace la exposición del asunto, y en los restantes, hasta el último debe irse tejiendo el nudo, reservándose para el acto final y la escena última el desenlace.

En las escenas se exige: que los personajes no aparezcan ó desaparezcan sin motivo; que haya en ellas el conveniente enlace, y por último, que la escena quede muy pocas veces sin personaje que hable, regla necesaria para no romper la trabazón del drama.

La forma propia de *elocución del drama* es el *diálogo*. Los *monólogos* ó *soliloquios* deben ser ligeros y no frecuentes. El *diálogo* ha de ser vivo, cortado é interesante, condiciones también que se han de encontrar en el estilo, el cual será adecuado á la acción, á la condición de los personajes, á su edad, educación, situación, pasión, etc.

El *lenguaje dramático* puede ser versificado ó en prosa, siendo preferible el primero. La versificación ha de ser flexible y rápida, de manera que se preste fácilmente á la diversidad de afectos y de situaciones. Los griegos y los latinos emplearon el verso yámbico y el trocáico; nuestro teatro nacional ha empleado con frecuencia el verso octosílabo asonantado, ó reunido en armoniosas y fáciles redondillas, admitiendo también el endecasílabo en los asuntos elevados.

LECCIÓN 51.

Preceptiva especial de la tragedia.—Carácter del coro en la tragedia antigua.—Pueblos y poetas principales cultivadores de la tragedia.

PRECEPTOS RELATIVOS Á CADA UNA DE LAS VARIEDADES DE LA LITERATURA DRAMÁTICA.—*Preceptiva de la tragedia.* Son cosas esenciales en la tragedia: 1.^a, la grandeza de la acción (1); 2.^a, el carácter elevado de los personajes; 3.^a, la sencillez del nudo; 4.^a, que el desenlace sea necesariamente sangriento y fatal para el protagonista, que es del todo indispensable en la tragedia, y muy semejante al del poema heroico; por último, que el estilo sea severo y majestuoso, y el lenguaje sonoro y grandilocuente, no tolerándose la prosa, y empleándose los metros más solemnes. El metro más apropiado en nuestra lengua, es el endecasílabo asonantado.

El *coro* fué la primera base de la tragedia griega, y elemento principal de ella, habiéndose convertido después en elemento accesorio. Horacio describe en su *Epístola á los Pisones* los oficios que desempeñaba el coro en la tragedia antigua: dice que debe desempeñar el papel de un actor; que cuanto canten en los entreactos se refiera esencialmente al asunto; que sea el defensor natural, el consejero, el amigo de la virtud, que apacigüe los resentimientos y glorifique la inocencia; que cante la frugalidad, la templanza, los beneficios de la justicia, las leyes tutelares, etc.; y por último, que conjure á los dioses, para que humillen al orgullo triunfante y devuelvan la fortuna á la probidad abatida por la desgracia.—El coro representaba al pueblo.—El teatro moderno, en general, omite los coros, considerando ser ma-

(1) Por esto se eligen para asuntos de las tragedias las grandes revoluciones de los imperios, las desgracias de elevados personajes, en suma, los hechos que pueden producir el terror trágico.

yor el número de sus inconvenientes que el de sus ventajas.

Pueblos y poetas principales cultivadores de la tragedia.—Tuvo su origen la tragedia en las fiestas de Baco que se celebraban en la Grecia, en las cuales se cantaban himnos, habiendo intercalado Tespis, en medio de ellos, episodios históricos. En estas fiestas se sacrificaba á Baco un macho cabrío, de donde tomó nombre la *tragedia* (*tragœdia—canto del macho cabrío*). Á Tespis sucedieron otros varios, hasta que Esquilo dió perfección artística al drama trágico. Esquilo, Sófocles y Eurípides son los verdaderos representantes de la tragedia griega. De Esquilo nos queda una *trilogía* completa (llamábanse así *tres tragedias* que componían un todo, y se representaban en un solo día): la de Esquilo se componía de las tres tragedias *Agamenón*, *las Coéforas* y *las Euménides*.—*El Edipo rey*, *el Edipo en Colono* y *la Antígona*, de Sófocles, componen otra *trilogía*, que ha sido muy celebrada. Son asimismo notables *la Ifigenia*, *las Troyanas* y *la Hécuba*, de Eurípides.—De la tragedia latina, pálida imitación de la griega, puede citarse *la Medea*, de Seneca, poeta español.—En la Edad moderna vuelve á reaparecer la tragedia clásica, fundada en la imitación de los modelos griegos, habiéndose distinguido como poetas trágicos los franceses Pedro Corneille, Racine, Voltaire, y el italiano Alfieri. En el siglo xvi se hicieron en España nobles esfuerzos por aclimatar en nuestro teatro la *tragedia arreglada*; esfuerzos que se renovaron en el siglo pasado, procurando imitar á los trágicos franceses, además de García de la Huerta, N. F. Moratín, Joyellanos, Cadalso, Cienfuegos y Quintana; y en nuestros días, Martínez de la Rosa y Vega.

LECCIÓN 52.

Preceptiva especial de la comedia.—Diversos tipos de comedias.—Breve noticia histórica de la literatura cómica.

Preceptiva de la comedia.—La acción de la comedia no puede ser grandiosa como la de la tragedia; pero sí igualmente interesante y más complicada.—La comedia es esencialmente satírica; sus armas favoritas son el ridículo (*castigat ridendo mores*): por lo tanto, debe haber siempre en ella elementos cómicos.—El desenlace ha de ser feliz, aunque en el nudo haya habido serias y graves peripecias. Los caracteres de los personajes no han de ser extraordinarios, sino comunes, evitando que degeneren en imitación servil de lo real. El estilo y lenguaje de la comedia debe ser puro y elegante; nó tan elevado como el de la tragedia, mas tampoco trivial y bajo.—La versificación debe ser fluida y suave: en España, el metro más usado en la comedia es el octosílabo, bien en romance, bien en cuartetos, redondillas ó quintillas. Hay muchas comedias escritas en prosa, por permitirlo el asunto y tono de la composición.

Hay dos especies principales de comedias, á saber: la *comedia de enredo ó de intriga*, cuyo principal objeto es sorprender la curiosidad del espectador por medio de la complicación de los lances y de las situaciones cómicas;—y la *comedia de carácter ó de costumbres*, que es la que propiamente puede llamarse comedia, cuyo objeto es ridiculizar los vicios y costumbres, por medio de la viva descripción de los caracteres. Si la pintura raya en caricatura, las comedias se llaman *bufas, de figurón ó sainetes*, y están destinadas principalmente á servir de fin de fiesta en las funciones teatrales.

Breve exposición histórica de la comedia.—En las literaturas india y china aparece cultivada la comedia; pero en su forma clásica tuvo su origen, como la tragedia, en las fiestas dionisiacas de la Grecia. Consistió al principio en una canción burlesca, informe y licenciosa, cantada por los mozos que tomaban parte en las fiestas y que recorrían las aldeas vestidos de sátiros: de esta costumbre parece tomó el nombre la *comedia* (*come*, aldea; *ode*, canto: *canto de aldea*). Susarión, Crates y otros dieron á la comedia forma artística; pero el verdadero representante de la *comedia griega*, llamada *antigua*, fué Aristófanes. Esta *comedia antigua* era una verdadera sátira política, en la cual se ponían en ridículo los personajes contemporáneos más ilustres. El tipo de esta comedia está en *Las Nubes*, de Aristófanes. Los treinta tiranos dieron una ley, reformando los abusos de la comedia antigua, y desde entonces se encubrieron los ataques bajo el velo de la alegoría, dando lugar á la *comedia media* (*El Pluto*, de Aristófanes). Por último, intervino nuevamente la ley, excluyendo del teatro la política, y la *comedia nueva* tuvo que ceñirse á ridiculizar los vicios generales. El representante de la comedia nueva fué Menandro,—modelo seguido por Plauto y Terencio, célebres poetas latinos. En la época del Renacimiento se quiso resucitar la comedia clásica; resultando de este esfuerzo que naciera una comedia popular, con formas artísticas, sobre todo en Inglaterra y en España, pues en Francia se encerró en las formas clásicas, tomando un carácter bufo en Italia. Entre los *poetas cómicos modernos*, deben mencionarse el francés Molière, en el siglo xvii, y el poeta Scribe en el actual. Son asimismo notables los italianos Goldoni y Gozzi, y el portugués Gil Vicente.—En España brillaron en nuestro siglo de oro insignes poetas cómicos, tales como Lope de Vega (*La Esclava de su Galán*),—Tirso de Molina (*Marta la piadosa*),—Moreto (*La confusión de un jardín*),—Rojas (*Entre bobos anda el juego*),—Calderón (*La dama duende*), y otros varios. En el siglo pasado pretendieron Iriarte y Moratín imitar la comedia clásica, siendo notables de este último, *El sí de las niñas*, *La Mogigata* y *La Comedia nueva*. En el siglo actual se han distinguido, entre otros, Vega y Bretón de los Herreros.

LECCIÓN 53.

Preceptiva del drama propiamente dicho.—Variedades que admite.—Sucinta noticia histórica del drama.—*Apéndice á la Poesía dramática*: los dramas líricos.—Melodramas ú óperas.—Zarzuelas.

Preceptiva del drama.—En el *drama* propiamente dicho, se permiten mayores libertades que en los otros dos sub-géneros. En efecto, se tolera una complicación de acciones, subordinadas á la principal, con tal que se guarde la unidad de interés; y también mayor libertad en el uso de las unidades dramáticas y en la distribución de actos, subdividiéndolos á veces en *cuadros*, y no sujetándose al rigorismo clásico con respecto á las escenas.—En una palabra: para el drama no pueden trazarse reglas fijas al poeta, pues tiene en esta clase de obras literarias libertad absoluta para escoger, para pintar los personajes, para desarrollar la acción, y hasta para adoptar toda especie de estilo, tono y versificación, sin más límites que los que dicta el buen sentido moral y artístico.

El *drama*, muy semejante por su asunto á la *novela*, admite todas las variedades y denominaciones de que ésta es susceptible, como veremos más adelante.

Sucinta noticia histórica del drama.—El drama es producción poética propia de épocas complejas y multiformes; por eso no aparece en Grecia ni Roma, pues el naturalismo clásico gustaba de formas sencillas; pero aparece en la China,—y en la India. El drama indio *Sacuntala*, del poeta Calidasa, ha sido traducido en casi todas las lenguas de Europa. Asimismo se da el drama en los tiempos modernos notoriamente inclinado á lo sintético y armónico.—Al llegar la época del Renacimiento aparece el drama con un carácter popular que marca de una manera clara su origen (*pasos, misterios y moralidades* de la Edad media). Verificase bien pronto la fusión de la poesía erudita y la popular y como resultado nace el drama, creado por Lope de Vega en España y por Shakspeare en Inglaterra. Todos los discípulos de Lope cultiva-

ron el drama, pero á todos aventajó el insigne D. Pedro Calderón de la Barca.—En Alemania, varios poetas conocedores de la escuela de Shakspeare cultivaron el drama histórico: entre ellos Goethe y Schiller, habiendo aventajado este último á su maestro.—En Italia, Manzoni.—En España son notables: los dramas de Calderón *La vida es sueño*, *El mayor monstruo los celos*, *El mágico prodigioso*, *El Alcalde de Zalamea*, y *A secreto agravio secreta venganza*;—*Del rey abajo ninguno*, de Rojas;—*La prudencia en la mujer*, de Tirso;—*El mejor alcalde el Rey* y *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega;—*El tejedor de Segovia*, de Alarcón,—y *El valiente justiciero*, de Moreto. En nuestra época han brillado, como escritores de drama, el duque de Rivas, Jovellanos, Hartzenbusch, Gil y Zárate, García Gutiérrez y otros.—En Francia se ha cultivado el drama por Víctor Hugo, Dumas, Feuillet, Delavigne y otros varios.

Apéndice á la poesía dramática.—No debemos concluir este tratado de la poesía sin indicar que hay algunos dramas destinados para la música ó el canto, cuyos dramas reciben la denominación general de *dramas líricos*.—Cuando el canto está constantemente unido á la palabra declamada, se llaman *óperas ó melodramas*;—cuando la unión de la música y la declamación no es constante en toda la pieza, se llaman *sarzuélas, vaudevilles*, etc. En todas estas composiciones *el libreto* se subordina á la música: y así se explica cómo bajo el punto de vista literario alcanzan estas producciones poca celebridad, siendo muy generalmente aplaudidas como composiciones musicales.

LECCIÓN 54.

La Novela, género intermedio entre la Poesía y la Prosa.—Su definición.—Preceptiva de este género de literatura.—Variedades de la Novela.—Breve noticia histórica de este género literario.

Novela.

La *Novela* es un género literario que participa grandemente, por su fondo y por su forma, de los caracteres de la obra poética, en especial de los géneros épico y dramático. Esto ha servido á algunos preceptistas de fundamento para colocarla entre los géneros poéticos.—Pero como la *novela* es (en particular en nuestra época) un medio de instrucción y de propaganda, un libro verdaderamente de educación popular, puede afirmarse también que tiene algo de literatura útil, aunque éste no sea su fin ni carácter predominante. Por esto la colocan algunos estéticos entre la literatura bella y la bello-útil.

Se ha definido la *novela*: *la narración en prosa de una acción humana é interesante.*

Preceptiva de la novela.—La *novela* tiene elementos por un lado puramente dramáticos, y por otro reviste formas de carácter épico. Así es que la preceptiva referente á estos dos géneros literarios es, con ligeras modificaciones, aplicable á la novela. Como la acción épica, ha de ser la de la novela *una, íntegra é interesante.* Sus leyes son las mismas en lo relativo á los personajes y á sus caracteres, á los episodios, etc., sólo que la unidad admite en la novela mayor amplitud que en el poema épico;—los incidentes y episodios pueden ser más numerosos y variados:—se permite, en suma, mayor prolijidad en los detalles. Los personajes han de presentar un carácter más individual, debiendo ser siempre, como en el drama, personajes humanos; pues no se tolera la intervención de lo maravilloso en la novela, á no ser en la llamada fantástica. Tiene también de común con el drama,

el que se sostiene el interés de la acción en ella por la colisión de las pasiones, por la lucha de afectos, por la oposición de caracteres.

En cuanto á la forma, admite la novela todas las de elocución; si bien la forma dialogada se sustituye con frecuencia á la expositiva y narrativa. El estilo admite todos los colores y tonos, todos los adornos y formas de lenguaje, siempre que sean adecuados al asunto.

Diferentes clases de novelas.—En las *novelas*, como en los poemas épicos, ó predomina el elemento ideal sobre el histórico, ó éste sobre aquél, ó están equilibrados ambos; de aquí nace una triple división de la novela en *psicológica*, *histórica* y *filosófica ó social*, equivalente á la división de la épica en *didáctica*, *histórica* y *epopeya*.

La novela *psicológica* ó de carácter, aspira á representar los diferentes aspectos de la vida psicológica (el sentimiento religioso, el amoroso, el escepticismo, etc.); y no sólo de los individuos, sino que á veces aspira á analizar la psicología de una sociedad ó de una época. En una palabra: es más subjetiva que objetiva. Puede servir de modelo el *Werther*, de Goethe.

La novela *histórica*, por el contrario, es predominantemente objetiva. Su fin es narrar la historia con formas poéticas y agradables. En estas novelas la acción histórica va acompañada de otra ficticia, lo que la hace en extremo difícil, pues siendo regla esencial en este género literario y en otros análogos que no se falseen los hechos ni los caracteres de los personajes históricos, se hace extremadamente dificultoso *conciiliar la verdad histórica con la verosimilitud en lo ficticio*, que es el precepto á que debe sujetarse el novelista de esta clase. Para ello se requiere que tenga un gran conocimiento de la historia; que estudie profundamente los caracteres de los personajes históricos, y los ritos, trajes, usos y costumbres de la época y del país en que se verifican los sucesos.

La novela *de costumbres*, consagrada á retratar la vida privada, en general, ó las costumbres de una clase social, se puede considerar como una rama de la histórica. Toma los nombres de *política*, *marítima*, *militar*, etc., cuando pinta las costumbres de una clase determinada. Son notables las novelas históricas de Walter Scott, y las de Balzac, Dickens y Cooper, como novelas de costumbres.

La novela *filosófica* ó *social*, semejante á la epopeya, retrata la vida de la sociedad en todos sus aspectos, lo mismo en sus ideas que en sus hechos, en sus caracteres que en sus costumbres. De aquí se deduce que éste es el más difícil de los géneros novelescos, requiriéndose en el escritor, además de una gran cultura científica, una poderosa idealidad y un profundo conocimiento del corazón humano, un arte maravilloso para unir en sus tipos y en su acción lo ideal y lo real, lo filosófico y lo histórico. Á este género pertenecen algunas de Víctor Hugo.

Hay también otras clases de novelas, que aunque pueden incluirse en alguna de las anteriores agrupaciones, reciben denominaciones especiales, tales son: la *novela cómica* que copia la humana vida bajo su aspecto cómico, proponiéndose un fin crítico elevado y viniendo á ser una de las formas de la sátira;—y otras de menos importancia, como la *novela pastoril*, la *fantástica*, la *picaresca*, etc.

Entre los novelistas más notable del mundo se cuenta el Príncipe de nuestros Ingenios, Miguel de Cervantes Saavedra, autor de la sátira inmortal contra los libros de caballerías intitulada *Historia del Ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, joya la más preciada y rica de nuestra hermosa literatura castellana.



LECCIÓN 55.

Oratoria ó Literatura bello-útil.—Definición de la Oratoria.—Qué es arte Oratoria.—Su división: Oratoria general y oratoria especial.—Tratados de la Oratoria general.

ORATORIA.

a.)—La *Oratoria* puede definirse, como género literario, diciendo que es: *la expresión bella de la verdad, por medio de la palabra hablada, encaminada á convencer, persuadir y mover á un determinado fin á los hombres.*—Llámanse las composiciones oratorias *discursos, arengas, oraciones, pláticas*, etc.

En otro lugar expusimos nuestro concepto de la Poesía, demostrando que el fin de este género literario es la realización de la belleza por medio de un lenguaje artístico y bello también; es decir, que la obra poética es esencialmente bella por su fin y por los medios de cumplirlo: por su fondo y por su forma. Pero si tales son los fines que ha de realizar el poeta, no son idénticos los propósitos del orador: el orador se dirige principalmente á convencer y persuadir de la verdad que entraña el pensamiento religioso, moral ó político que expone, y de la bondad ó justicia con que obraría el público ó tribunal á quien arenga, si se resolviera á ejecutar lo que el orador aconseja ó propone; en una palabra: el fin de la obra oratoria es puramente externo, útil, como que estriba en satisfacer una necesidad humana. Atendiendo á este aspecto de la Oratoria, es por lo que la calificamos de literatura útil.

Pero cuando recordamos al gran orador Demóstenes, contendiendo con su rival Esquines en la plaza pública de Atenas; cuando leemos las impetuosas invectivas de Cicerón contra Catilina; cuando pensamos en la multitud de ocasiones en que nos sentimos arrastrados por la mágica palabra de insignes oradores, no podemos menos de reconocer que en el campo de la Oratoria cabe grandemente la inspiración artística y un lenguaje cadencioso, rítmico y poético.—Bajo este respecto, consideramos la Oratoria como literatura bella.—Por estas razones hemos dicho que la Oratoria es el arte bello-útil de la palabra.

Además, es característico y peculiar de esta clase de obras, y así lo indica la etimología de la voz *Oratoria* (de *os, oris*, la boca), el que se *pronuncien*, que se produzcan *oralmente*, ante un público determinado: condición que influye considerablemente en las cualidades que ha de ostentar el discurso oratorio.

b.)—Llámase *Oratoria* ó *Arte oratoria* (*Ars oratoria*), y por algunos *Retórica*, al tratado de la Preceptiva literaria donde se formulan y exponen las reglas respectivas á las composiciones ú obras oratorias.

c.)—Se divide también en general y especial: en la primera se exponen las teorías y preceptos relativos al discurso, en general; y en la segunda, los pertenecientes á cada género de oratoria, en particular.

A.—Oratoria general.

Siguiendo con el mismo método que nos hemos trazado, y para dar una cabal y conveniente idea de los elementos que pueden contribuir á la formación de un perfecto discurso, dividiremos la *Oratoria general*, á la manera de los antiguos, en cuatro tratados, á saber: 1.º de la *Invención oratoria*; 2.º, de la *Disposición* ó plan del discurso; 3.º, de la *Elocución* ó expresión literaria propia del género oratorio; y 4.º, de la *Pronunciación* ó recitación del discurso.

LECCIÓN 56.

Oratoria general.—*De la invención oratoria.*—Cualidades que debe poseer el orador.—¿Es lo mismo Elocuencia que Oratoria?

a.)—De la invención oratoria.

Tres elementos hay que considerar en toda producción artística: el artista, su obra y el público que la contempla. Pues bien, en ninguno de los varios géneros que comprende la literatura hay tanta necesidad de ocuparse clara y distintamente de estos tres elementos, como en la Oratoria, por la relación íntima é inmediata en que se hallan el orador y su auditorio, lo que considerablemente influye en las condiciones de la obra oratoria.—Para proceder, pues, con el debido método, explicaremos en el tratado de la *Invención oratoria* las cualidades que debe poseer el orador, y los elementos que constituyen el fondo del discurso: en las otras tres partes de la Oratoria expondremos las reglas de su forma y expresión; y por último, nos ocuparemos de la influencia que ejerce el público en la producción oratoria.

a.)—Empecemos por determinar *las cualidades que debe poseer el orador*. Estas se deducen lógicamente, conocidos cuáles son los fines que se propone la Oratoria. Según la expresión de San Agustín, pueden formularse los propósitos del orador diciendo: que se reducen á *convencer de la verdad, á hacerla agradable y á mover á obrar (ut veritas pateat, ut veritas mulceat, ut veritas moveat)*. Se necesitan, por consiguiente, en el orador, desde luego las condiciones generales que el arte exige en todo literato, y la erudición especial que reclama el ejercicio de la Oratoria; es decir, ciencia profunda de la Lengua; un estudio prolijo del Arte oratorio; conocimientos variados y extensos de la Filosofía, de la Historia, de la Legislación, de la Moral, de la Ciencia administrativa, de las Sagradas Letras, etc., según los casos,—y lectura, constante, asidua y concienzuda de los modelos clásicos. Pero fuera de estas condiciones de ciencia y erudición se han de hallar reunidas en el orador, como ha dicho Quintiliano, la vigorosa razón del filósofo, la imaginación

rica y espléndida del poeta y la mímica expresiva de los grandes actores. Por un lado, razón clara, entendimiento penetrante, viva y creadora fantasía, memoria dócil y espontánea (esta facultad, sobre todo, es de imperiosa y grandísima necesidad en el orador);—por otro lado, es menester, para que su palabra lleve ese sello de autoridad que tan eficazmente contribuye á producir los efectos á que aspira el orador, que éste posea aquellas nobles prendas de virtud y de carácter que pedían los retóricos de la antigüedad, al exigir del orador que fuera *vir bonus*: honradez, benevolencia, prudencia y modestia; cualidades tan importantes, como que los oradores más eminentes, y entre ellos Cicerón, se han valido de ellas y las han ostentado como recurso para captarse la voluntad del auditorio, y á veces á falta de argumentos ó para hacer los presentados más robustos y enérgicos, que era á lo que llamaban los antiguos *poseer costumbres reales ú oratorias*. Á falta de cualquiera de estas prendas morales ó de carácter, debe poseer el orador una gran experiencia de la vida, un conocimiento profundísimo del corazón humano; pues sólo con esta difícil ciencia del mundo puede compensarse la falta de alguna de las interesantes dotes morales antedichas; condiciones de probidad que es muy natural se exijan en el hombre que dicta la conducta á tribunales respetables, ó á sus conciudadanos, ó correligionarios. En resumen: el orador ha de poseer el don de convencer la razón, de enardecer el sentimiento y de mover la voluntad, *don* feliz que se conoce con el nombre de *elocuencia*, y cuya facultad ha definido nuestro gran preceptista Capmany, diciendo que es: *el don de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro*.

Infiérese de aquí que no es lo mismo *elocuencia* que *oratoria*, aunque se suelen emplear indistintamente ambos términos en el lenguaje común y aun en el científico: la oratoria se refiere al género literario que nos ocupa y al tratado

de la literatura preceptiva que lo regula; y la elocuencia se refiere á la facultad de expresar con eficacia los pensamientos y los afectos, elocuencia que no solamente puede resplandecer en el lenguaje hablado, sino que se da, y á veces con más energía, en el lenguaje de acción y en la expresión de otras varias obras de arte: así decimos que hay miradas, gestos, actitudes y lágrimas elocuentes; así también hablamos de la elocuencia en algunas obras de escultura, de pintura y de música; así también se dice que hay elocuentes ejemplos—y hasta silencio elocuente.

Y con relación á la literatura, no solamente puede animar al orador el fuego de la elocuencia, sino que también vivifica y enardece el ánimo del poeta, del historiador y del filósofo. Pero indudablemente, el verdadero campo de la elocuencia es la oratoria, pues el mismo *calor de la improvisación*, los esfuerzos de entendimiento y de imaginación que tiene que hacer el que ha de llevar el convencimiento y la persuasión, el que ha de conmover á un público no siempre homogéneo en sus inclinaciones, aspiraciones y carácter, las mismas excitaciones fisiológicas que experimenta el orador mientras habla, acciona y gesticula, todo ello contribuye á encender con más ardor ese fuego ardiente del corazón que constituye la elocuencia (1). Á la elocuencia de sus ideas y de su palabra ha de añadir el orador la elocuencia en el lenguaje de acción. Por esto se exigen en el orador cualidades naturales ó físicas, tales como una voz robusta, clara, sonora y expresiva, una gallarda presencia y ademanes distinguidos. La deformidad del cuerpo, una voz estridente, la grosería de los modales ó un traje ridículo é indecoroso, bastan para inutilizar el mejor de los discursos. Sin embargo, por lo que respecta á la belleza física, puede asegurarse que el poder del talento y de la voluntad es tal y tal el influjo mágico de la elocuencia, que muchos oradores ilustres han hecho olvidar con ella sus lastimosas cualidades físicas. «Si Hortensio, ha dicho Cermenín, se presenta á los rostros con una barba asquerosa y descuidada, y una verruga debajo del ojo, se destornillarán de risa los romanos. Pero ¿qué importa que Cicerón lleve desceñida la cintura y tenga un garbanzo en la nariz?»

(1) Coll y Vehí: *Elementos de literatura*, pág. 321. El tratado de la Oratoria es digno de ser estudiado en este libro interesante. Recomendamos asimismo á nuestros alumnos la popular obra del Sr. Vizconde de Cermenín intitulada *El libro de los oradores*, y la *filosofía de la elocuencia*, escrita por nuestro ilustre compatriota don José Capmany. Dicho se está que los tratados de Aristóteles, de Cicerón y de Quintiliano sobre la Oratoria, son los códigos inmortales del género oratorio.

LECCIÓN 57.

Sigue el tratado de la Invención oratoria.—El discurso ú obra del orador, su asunto.—Elementos que se encuentran en el fondo de todo discurso.—Preceptiva referente á las pruebas.—Medios de deleitar y de conmover al auditorio.

b.)—*El discurso oratorio, su asunto: elementos que se encuentran en el fondo de todo discurso.*—Todos los objetos del pensamiento pueden ser asunto propio de la oratoria, como pueden serlo de la poesía, bien que en la oratoria, limitándose á intentar un resultado de utilidad práctica. Empero la principal misión de la obra oratoria, consiste en la defensa de los grandes intereses sociales: la moral, la religión, el derecho, la patria, el estado, la familia, la propiedad, etc.

La arenga ó discurso oratorio dirige sus esfuerzos, no solamente á la propaganda de una verdad, sino que aspira tambien á la realización de un hecho, á producir un efecto determinado é inmediato (el planteamiento de una reforma, la aprobación de una ley, la absolución de un acusado, el favorable fallo de un litigio, el mejoramiento de las costumbres, etc., etc.). Pues bien: para satisfacer aquellos fines se han de encontrar y se encuentran en todo discurso *pruebas ó medios de convencer, y medios de agradar á la imaginación ó mover la sensibilidad.*

Lo esencial en todo discurso, á lo que ha de aspirar primeramente el orador, es *hacer la verdad patente*, porque ninguna persona de sentimiento regularmente ilustrado, ninguna persona de voluntad racional, se deja seducir por la notoria falsedad ó por una verdad dudosa, aunque se presenten con las formas más artísticas y bellas. Las pruebas con las que apoya su tesis el orador, ó con las que refuta, en la polémica, los argumentos del adversario, son, pues, la parte más interesante de todo discurso (1).

(1) La teoría de la argumentación pertenece á la Lógica, ciencia que, como hemos dicho ya, debe conocer profundamente el orador, puesto que su primero y principal objeto es convencer, y para ello es preciso que el orador sepa esgrimir

Preceptiva referente á las pruebas.—Extensos preceptos se han dictado por los más esclarecidos retóricos sobre este punto; pero que se pueden reducir á los siguientes:—que las pruebas alegadas sean sólidas;—que sean propias del asunto;—que se acomoden á la capacidad del auditorio;—y por último, que se procure explicarlas, embellecerlas y animarlas de mil maneras diferentes, procurando que se encubra el artificio dialéctico, pero de manera que no se debilita la fuerza y solidez del razonamiento. Finalmente, *la elección de los argumentos* exige cierto tacto fino y delicado, fruto más bien del ingenio que de los preceptos. Los retóricos aconsejan que las pruebas se pesen y no se cuenten (*ponderentur, sed non numerentur*); y que se desechen las débiles ó poco concluyentes, las extrañas al asunto, ó las que no se han de apreciar convenientemente por el público á quien ha de llevar el orador el convencimiento.

Hemos indicado de cuánta importancia son en el discurso los argumentos ó pruebas con que el orador ha de patentizar la verdad; sin embargo, las pruebas ó razonamientos no constituyen todo el fondo del discurso, por lo mismo que no concluye la misión del orador convenciendo de la verdad ó justicia de su causa; sino que además le es indispensable interesar al público y agradarle, para apoderarse por todos lados de su voluntad y moverle á obrar. Pues bien: aparte de lo que en el logro de estos últimos objetos de la oratoria contribuyen las cualidades personales y morales del orador, sus *costumbres oratorias*, como hemos dicho, todavía en el fondo de las obras maestras de este género literario se descubren los poderosos resortes que tocan los grandes oradores para conseguir los mencionados fines de deleitar y conmover (*ut veritas mulceat, ut veritas moveat*).

con destreza y valentía el arma poderosa de la dialéctica: que conozca perfectamente el camino que sigue el entendimiento para llegar á la verdad, y que sepa evitar el error y destruir el sofisma.

La oratoria evita, en cuanto cabe, la forma silogística, empleando con preferencia el *entimema*, el *epichereza*, el *ejemplo* y el *argumento ad hominem*. Puede hacer el profesor de Retórica una sucinta explicación de las formas de argumentación, para que los alumnos conozcan su importancia y aplicación en el discurso.

Acerca de los tópicos, téngase presente la teoría que sobre ellos dejamos expuesta en la primera parte de esta obra: teoría que, para la composición oratoria, es tal vez de más aplicación que para cualquiera otra clase de producción literaria.

Medios de deleitar y de conmover.—El principal está, á no dudarlo, en la verdad y bondad de la doctrina que se sustenta, pues nada hay más simpático, interesante, ni bello, que la verdad y el bien. Pero aparte de estos medios eficacísimos, se emplea el sabido de la *moción de afectos* y los medios puramente formales de embellecer la expresión. El orador agrada y conmueve impresionando la fantasía, interesando el corazón, realizando las ideas que emite, pintando las buenas ó malas cualidades de los objetos por medio de imágenes bellas y animadas, adecuadas al asunto, á las circunstancias del público y á las del mismo orador.

Pero ¿qué preceptos han dado los retóricos con respecto á la moción de afectos?—No es fácil prescribir las reglas que han de guiar al orador en el uso de estos recursos oratorios. Supuestas en el orador las dotes convenientes, nadie puede dictarle mejor las reglas que su talento, su habilidad y su prudencia. Sin embargo, los preceptistas han formulado las siguientes reglas: 1.ª, que se consulte si la materia del discurso ó el estado de los ánimos consienten el uso de lo patético:—2.ª, que la pasión que se pretenda infundir se prepare convenientemente, no pasando bruscamente de un afecto á otro;—3.ª, que no se insista mucho en los movimientos impetuosos, para no fatigar al auditorio. Por último, cuando se quiera calmar las pasiones, se excitan las pasiones contrarias, ó se opone á ellas el lenguaje frío de la razón, ó se apela á la ironía ó al ridículo, si bien para ello se necesita un gran arte y profundo conocimiento del auditorio.



LECCIÓN 58.

Disposición oratoria.—Partes del discurso.—El exordio.—Sus especies, sus reglas.—Proposición y división.—Preceptos relativos á esta parte del discurso.

b.)—Disposición oratoria.

El discurso oratorio, lo mismo que la obra poética, debe formar un todo orgánico, en el cual se distingan perfectamente cada una de las partes, y la conformidad de ellas entre sí y con el todo; es decir: que el plan ó disposición de la composición oratoria se ha de someter á las condiciones generales de toda obra literaria, que ha de haber en él *unidad, variedad y armonía*.—Pero la *unidad* no debe manifestarse en el discurso como una producción libre de la fantasía; sino que debe ser hija de la razón, del cálculo y de la lógica; mostrándose, con riguroso método, el enlace y relación de las ideas y de las partes del discurso con el fin capital del mismo. La *variedad* debe ser ordenada y bien proporcionada, enlazándose las partes mediante suaves y naturales *transiciones*. Por último, debe darse al discurso un interés gradual y progresivo, por lo cual generalmente se comienza con un tono tranquilo, reservándose para el final los argumentos de más fuerza, los recursos patéticos y las frases y períodos de más efecto.

Los retóricos han distinguido, con nombres especiales, las partes de que generalmente consta toda oración ó discurso. La enumeración de partes más generalmente aceptada es la siguiente: *exordio, proposición, narración, confirmación y peroración*. No todas estas partes son esenciales en el discurso. Aristóteles afirmaba que lo eran únicamente la proposición y la confirmación. En efecto, hay algunos razonamientos ó discursos tan breves, ó pronunciados en tales circunstancias, que en ellos pueden muy bien suprimirse el exordio, la narración ó la peroración; pero la confirmación y la proposición no pueden omitirse jamás, pues sin ellas no se concibe el discurso.

a.)—Llámase *exordio* el preámbulo ó introducción del discurso, destinado á preparar el ánimo del auditorio, para hacerlo atento, dócil y benévolo (*reddere auditores attentos, dociles et benevolos*. Cic.)

Se distinguen cuatro especies de exordios; á saber: *simple*, por *insinuación*, *pomposo* ó *solemne*, y *vehemente* ó *exabrupto*;—el *exordio simple*, llamado también de principio ó explicativo, es aquel en que el orador presenta algunas consideraciones preliminares relacionadas con el asunto y tomadas del fondo del mismo (*ex visceribus rei*);—el *de insinuación* es aquel en que el orador se vale de ciertos rodeos artificiosos para irse apoderando del ánimo de los oyentes cuando están prevenidos contra el asunto;—*exordio solemne* ó *pomposo* es aquel que lleva en sí tal magnificencia de estilo y tal profundidad de pensamientos, que no sólo excita la benevolencia, sino también la admiración del auditorio;—y se llama *vehemente*, *impetuoso* ó *exabrupto*, aquel en que el orador excitado por fuertes pasiones, empieza á hablar lleno de fuego y energía. Puede servir como modelo de *exordio simple*, el de la tercera filípica de Demóstenes; de *exordio por insinuación*, el de la oración *pro Milone*; de *exordio pomposo*, el de la oración fúnebre á la muerte de la reina de Inglaterra, pronunciada por Bossuet; y como modelo de *exordio exabrupto*, el conocido de Cicerón contra Catilina.

El exordio debe ser proporcionado á la extensión del discurso, esmerado, correcto y elegante. En la oratoria moderna ciertos exordios han caído casi en completo desuso.

b.)—*Proposición* es la enunciación del asunto del discurso.—Cuando este asunto comprende varios puntos que conviene tratar separadamente, se enumeran estos diversos puntos, y esta enumeración se llama *división*.

La *proposición* ha de ser breve, sencilla, clara y precisa. La *división* (además de reunir las cualidades de la proposición) debe ser *una* ó referirse á un solo objeto; debe ser *distinta*, ó lo que es lo mismo, que ningún miembro de la di-

visión esté comprendido en otro; *completa*, es decir, que abrace toda la extensión del asunto; y *gradual*, que entre los distintos miembros se observe la graduación conveniente. Importa, para no entorpecer la marcha del discurso ni hacerlo monótono ni frío, que no se hagan muchos miembros en la división, y que ésta sea esencial, pero no formal. Las divisiones hechas sin tino pueden producir confusión (*confusum est quidquid in pulverem sectum est*).—Ofrece un excelente modelo de división la oración *pro lege Manilia*, de Marco Tulio Cicerón.

LECCIÓN 59.

Sigue el estudio de la Disposición oratoria.—La narración.—Sus condiciones.—La confirmación.—Consejo de Quintiliano á los oradores sobre este punto.—Otras reglas respectivas á la confirmación oratoria.—La refutación: sus reglas.—El epílogo.—Modos diversos de concluir.

c.)—Llábase *narración oratoria* aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia de la tesis que el orador se propone desarrollar.

Son condiciones de una buena narración, la claridad, brevedad, verosimilitud é interés (*aperta, brevis, verisimilis, jucunda*). Se dará claridad á la narración señalando con distinción los hechos á circunstancias; brevedad, si se les despoja de accesorios inútiles; verosimilitud, mostrándolos como posibles, según la naturaleza de las cosas; y finalmente, se dará interés á la narración, ora interpolando algunas reflexiones sobre los hechos, presentándolos de una manera patética, si son de importancia, ó narrándolos, si no son de mucha monta, con elegancia y variedad de estilo. Las arengas de Cicerón, *pro Roscio Amerino* y *pro Milone*, ofrecen modelos acabadísimos de narración.

d.)—La *confirmación* es la principal parte del discurso, pues en ella se desenvuelven las pruebas de la proposición.

Quintiliano aconsejaba á los oradores que imitasen en la colocación de las pruebas al general prudente, que coloca en las primeras filas á los soldados bravos y robustos, en el medio á los de ánimo dudoso, y en las últimas filas á las tropas más aguerridas y esforzadas, capaces de asegurar la victoria: es decir, que el orador debe comenzar con argumentos sólidos que den buena idea de su causa; presentar en medio del discurso las razones más débiles, y reservarse para el final aquellos argumentos decisivos que forman la plena convicción.—Se recomienda también que no se pre-

senten mezclados los argumentos de distinta naturaleza.— En cuanto á la exposición de los mismos, preceptua el Arte que se conceda á cada uno la extensión que reclama su importancia. *El volumen de las pruebas*, dice un preceptista, *debe estar en razón directa de su peso.*

La *refutación* consiste en contestar y destruir las objeciones que se han hecho ó pudieran hacerse contra la tesis que se defiende. La refutación se enlaza naturalmente á la confirmación: porque, en efecto, no puede decirse que una verdad queda establecida hasta tanto que no se destruyen las objeciones que se hacen contra ella. En la tribuna y en el foro, sobre todo, el orador no desempeñaría su papel sino á medias, si, después de haber expuesto sus razones, no respondiese á las de sus adversarios. Respecto á la refutación, advertimos que los medios más seguros de conseguirla son los siguientes: 1.º, mostrar las contradicciones en que incurra la parte contraria;—2.º, deducir de sus mismos principios consecuencias favorables á la causa propia;—3.º, redargüirle con sus propias razones (*retorquere argumentum*);—poner de relieve las consecuencias absurdas ó peligrosas de sus afirmaciones.

e.)—*Epílogo*.—Es la conclusión ó final de un discurso. Hay tres maneras de concluir una oración: cuando la materia es poco complicada y el orador no está animado por pasión alguna, se limita simplemente á *concluir* con algunas frases de efecto;—cuando la arenga es larga y el orador ha presentado multitud de motivos en pro de su causa, los resume ordinariamente en la conclusión, y á esto es á lo que se da el nombre de *recapitulación*;—por último, cuando el asunto es grave, cuando el orador se encuentra vivamente afectado, entonces se vale de todos los recursos de la fantasía para concitar las pasiones de su auditorio, esforzándose para dejar en el ánimo del público una impresión profunda. Esta es la *peroración* propiamente dicha (*hic totos eloquentiae aperire fontes licet, tota possumus pandere vela. Cic.*).

LECCIÓN 60.

Elocución oratoria.—Cualidades propias del lenguaje oratorio.—Pronunciación ó acción del discurso oratorio.—Reglas relativas á la pronunciación (voz) y al gesto.—Reflexiones sobre el público como elemento activo en la composición oratoria.

c.)—Elocución oratoria.

Sería difícil determinar de una manera absoluta la naturaleza de la elocución oratoria. En efecto, el orador recorre todos los tonos y estilos, según lo exija la naturaleza de su causa y aun cada parte de la misma. El orador puede emplear todos los tesoros de la imaginación, pudiendo llegar á personificar los objetos inanimados, á la manera de los poetas. Cicerón hace hablar á la patria en su célebre arenga contra Catilina: Sin embargo, el estilo y el lenguaje sobrecargado de imágenes es impropio del discurso oratorio. En cambio, el lenguaje apasionado despliega todas sus riquezas, acaso con mayor exuberancia, en la oratoria que en la poesía: por esto las figuras lógicas y patéticas son las que más caracterizan el estilo oratorio.

Puede decirse, que en general, la elocución oratoria debe tener un carácter intermedio entre la elocución poética y la didáctica, por lo mismo que ambos elementos se dan unidos en el fondo de este género literario.

Una de las cualidades propias del lenguaje oratorio, es carecer de voces peculiares: no hay, pues, un diccionario oratorio, como hay un diccionario *poético* y un vocabulario *técnico didáctico*. La construcción no es tan libre ni tan artística como en la poesía, pero requiere más arte y goza de más libertad que en la prosa didáctica. La armonía, sin que tenga tanta importancia como en las composiciones poéticas, es de grande eficacia en la oratoria. Por último, la palabra pronunciada, requiere mayor amplificación que la palabra escrita.

d.)—*Pronunciación.*

La *pronunciación*, que también se llama *acción*, es la producción exterior del discurso en el sonido articulado (voz) secundado por los movimientos artísticos del cuerpo. La importancia de este elemento material de la oratoría es tal, que bastaría una pronunciación viciosa para destruir el efecto del discurso más elocuente.

Preguntaban en una ocasión á Demóstenes cual era la primera parte de la elocuencia, y contestó: la acción.—¿Y la segunda?—la acción.—¿Y la tercera?—la acción, siempre la acción. El orador ateniense había aprendido en las luchas de la plaza pública lo que Cicerón notó más tarde: que sin la acción, es decir, sin el arte de pronunciar un discurso, el orador más hábil puede quedar vencido por un orador mediocre que posea la cualidad de la buena pronunciación, considerada por Cicerón como la *elocuencia del cuerpo* (*quasi corporis quedam eloquentia*).

Dos cosas hay que considerar en la acción: 1.^a la voz ó pronunciación, y 2.^a el gesto.—La voz, este instrumento del orador por medio del cual penetra en el corazón de sus semejantes, comunicándole sus emociones, es susceptible como todas las facultades humanas, de gran perfección por medio del trabajo. Sabido es con cuanta constancia supo Demóstenes educar su voz, haciéndola capaz de luchar contra las tempestades populares. La pronunciación debe ser *clara* y *distinta*, es decir, que se han de oír distintamente las sílabas de cada palabra, cargando el acento prosódico sobre las sílabas respectivas, pero sin afectación;—necesita además ser *eufónica*, es decir, agradable al oído. La eufonía de la voz requiere que se elija un tono medio, ni muy alto ni muy bajo, ni muy rápido ni muy lento; debe ser, según el precepto de Quintiliano, *rápido, sin precipitación; moderado, sin lentitud*. Finalmente, la entonación ha de ser natural y adecuada al objeto que se trata ó al sentimiento que se expresa (acento oratorio).

Todas las inflexiones de la voz deben ir acompañadas de gestos que tengan relación con ellas. El gesto comprende el juego de la fisonomía, la expresión de la mirada, las actitudes del cuerpo y los movimientos de la cabeza, de los brazos y de las manos. Las condiciones principales del gesto ó acción son la naturalidad, la consonancia con la voz y con las ideas y afectos que expresa el orador; y por último, debe ser moderada, permitiéndose solamente alguna viveza en los pasajes animados y vehementes.

Reflexiones sobre el público, como elemento activo en la composición oratoria.—Como que el orador aspira, generalmente, no solo á convencer á su auditorio, sino á impulsarlo á obrar, es claro que, para captarse su voluntad, tiene que hablar de una manera adecuada á su inteligencia, á sus preocupaciones, á sus principios, á sus creencias, á sus gustos, etcétera.

Esto no quiere decir que deba someterse de un modo absoluto á las exigencias del público, sino que para conseguir el orador sus propósitos, necesita conocer al auditorio.

La cantidad y la calidad del público influyen considerablemente en los oradores: el político no habla lo mismo ante un Senado compuesto de personas ancianas y de elevada categoría, como ante una cámara popular, en el club ó en el meeting; el orador religioso no se expresa lo mismo ante los sencillos feligreses de una aldea, que ante el auditorio de una catedral; ni el orador forense se produce lo mismo ante un tribunal ordinario, que ante un jurado. Pero cuando las dificultades crecen más y más, es cuando se compone el auditorio de elementos heterogéneos y divergentes, como por lo común acontece en las asambleas políticas y en las juntas populares: conquistar, en un caso semejante, el aplauso general, es un verdadero triunfo de la elocuencia.



LECCIÓN 61.

Oratoria especial.—División que hacían los antiguos de los géneros oratorios.—Clasificación moderna.—Objeto de la Oratoria sagrada.—Denominaciones que reciben los sermones.—Preceptos más notables que debe tener en cuenta el orador sagrado.—Modelos en este género de elocuencia.

B.)—Oratoria especial.

División que hacían los antiguos de los géneros oratorios.—Los antiguos dividían la elocuencia en tres géneros: *demonstrativo, deliberativo y judicial*; el objeto del primero era la alabanza ó el vituperio;—el segundo tenía por objeto aconsejar ó persuadir;—el tercero se proponía por objeto la acusación ó la defensa.

Clasificación moderna.—Los retóricos modernos dividen generalmente la Oratoria en *sagrada ó religiosa, política y forense*. Vamos á señalar cual es la materia de cada una de estas especies de Oratoria, y á hacer algunas advertencias sobre las mismas, siendo innecesario repetir que son aplicables á todas las variedades del género oratorio los preceptos y doctrinas expuestos en la Oratoria general.

a.)—La *Oratoria sagrada* tiene por objeto la exposición, propagación y defensa de las doctrinas morales y religiosas. Los discursos de esta clase reciben el nombre genérico de *sermones*; y se subdividen en *dogmáticos, morales y panegíricos*, según que se proponen exponer y defender los dogmas de la religión y los principios de la moral, ó hacer el elogio de los santos, para que su vida sea imitada por los fieles.

En cuanto al plan y disposición de los sermones, debe aconsejarse que el exordio no sea demasiado largo, ni contenga vagas generalidades;—la división debe tener, á lo

más, dos ó tres partes;—la narración rara vez tiene lugar en la oratoria sagrada, á no ser en los panegíricos; la explicación de la doctrina ocupa ordinariamente el lugar de la narración: en los discursos religiosos tiene lugar pocas veces la refutación: pues, por punto general, el orador sagrado se dirige á un auditorio creyente; — en cuanto al epílogo puede terminar la oración religiosa, ó en una fervorosa y patética exhortación, ó deduciendo algunas consecuencias importantes, que nazcan, como por sí mismas, de la doctrina enseñada en el cuerpo del discurso. Por lo que hace á las cualidades literarias que deben resplandecer en este género de elocuencia, cúmpenos manifestar: que el discurso sagrado debe ser *claro*, acomodado á la inteligencia de los oyentes, pero sin trivialidad; *grave*, pero sin frialdad ni monotonía; *culto*, pero sin afectación; *sencillo*, pero sin desaliño. Admite este género gran elevación oratoria, sobre todo si hay *unción* en el orador.

Principales modelos de elocuencia sagrada.—San Atanasio, San Gregorio Nacianceno, San Basilio, San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín, son los oradores más ilustres de los primeros siglos del cristianismo;—brilló por la unción evangélica de sus discursos San Bernardo en el siglo XII,—habiendo adquirido gloriosa celebridad, en la Edad moderna, los predicadores franceses Bossuet, Flechier, Boudaloue, Fenelon y Massillon;—el portugués Antonio Vieira, —y en España, el venerable Juan de Ávila, Fray Luis de Granada, Fray Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Fray Pedro Malón de Chalde, Fray Juan Márquez y otros varios.

LECCIÓN 62.

Oratoria política.—Discursos que comprende.—Preceptiva: dificultad de dar reglas precisas al orador político.—Breve reseña histórica de la elocuencia política.—*Oratoria forense.*—Discursos que en ella se comprenden.—Reglas que debe tener presentes el abogado que ha de hablar en el foro.

Oratoria política.—Comprende los discursos que se pronuncian en las asambleas y reuniones políticas.—En estos discursos se dilucidan y exponen todos los asuntos de interés general para una nación (cuestiones jurídicas, sociales, administrativas, etc., etc.). En suma, se propone la Oratoria política dirigir, por medio de la palabra, la marcha de los negocios públicos.

Es el género de oratoria más enérgico y vehemente. Caben en él todas las formas de la elocuencia, todos los recursos oratorios y todos los tonos y estilos posibles. No es fácil, por consiguiente, regular de una manera precisa la oratoria política. Fuera de las reglas generales de la Oratoria, el talento y el buen sentido del orador son el todo en este género. Es claro que las condiciones y carácter de los discursos políticos variarán según sean *expositivos*, *rectificaciones* ó *réplicas*, y según que se pronuncien en las *Cámaras legislativas* ó en las *reuniones populares*. La oratoria parlamentaria es más grave y razonadora que la popular, sin dejar de ser vehemente.

La elocuencia política no puede lucir en los pueblos que carecen de libertad. Por eso no encontramos modelos de este género oratorio en los estados asiáticos ni en aquellas nacionalidades europeas que han carecido ó carecen de libertad política. Hubo grandes oradores de esta clase en Grecia y en Roma, y los ha habido en las naciones modernas europeas, sobre todo en Francia, en Inglaterra y en España. Los principales oradores griegos fueron Pericles, Demades, Demóstenes y Esquines;—en Roma se distinguieron Cicerón, César, Catón el censor, Hortensio y otros muchos.—En la Edad moderna han brillado los oradores ingleses Burke, Fox, Chatam, Shérídam, Pitt y Oconnell;—los franceses Mirabeau, Verginaud, Danton, Barnave, Royer-Collard, Benjamin Constant, Guizot, Lamartine, etc.;—y los oradores españoles

Conde de Toreno, Argüelles, Calatrava, López, Alcalá Galiano, Donoso Cortés y otros muchos.

Oratoria forense.—Se comprenden en ella todos los discursos pronunciados delante de los tribunales, con el objeto de que se absuelva ó se condene á una ó más personas, en una demanda civil ó criminal, de cualquier especie que sea. Las reglas para la disposición de los discursos forenses son, en general, las prescritas para todo discurso oratorio. En el exordio de los discursos forenses es más necesario que en los de ningún otro captarse la benevolencia de los oyentes, sobre todo del tribunal que ha de fallar la causa;—la proposición en los discursos judiciales debe hacerse con mucha distinción é individualidad, fijando de una manera precisa y exacta el verdadero punto de la cuestión; en los discursos judiciales es conveniente que la refutación vaya unida con la confirmación. La moción de afectos se emplea comunmente en la conclusión de las defensas, en materia criminal. El estilo, tono y lenguaje de los discursos forenses varían según los diversos asuntos de que puede ocuparse el letrado: en los negocios civiles no cabe expresarse con el fuego, la animación y la vehemencia que en las causas criminales; ni en estas últimas ha de producirse del propio modo el abogado que defiende á un reo por delito común, que al que es acusado por un delito político. Por último, varía el carácter del discurso según el cargo que desempeña el orador, porque la vehemencia, disculpable en quien demanda el perdón, parece impropia en quien exige el castigo.

La oratoria forense se desenvuelve en todos los pueblos donde hay buena administración de justicia, y donde las formas del procedimiento garantizan la libertad de la defensa. Los oradores políticos más notables han brillado también en el foro; pero ninguno ha alcanzado tan justa y merecida celebridad como Cicerón.

No nos ocupamos de la *Oratoria* llamada *académica*, porque los discursos académicos y las explicaciones de cátedra siguen la marcha de las composiciones didácticas, y en este género las comprendemos.

LECCIÓN 63.

Historia.—Definición de la Historia.—Su división.—Preceptiva de este género literario.—Historiadores notables.

HISTORIA.

Así como la novela dijimos que se aproximaba por su fondo y por su forma, á la obra poética, la composición histórica se acerca á la obra didáctica, doctrinal ó científica, y algunos preceptistas la han comprendido en este género. Pero como la historia no se escribe siempre con el rigorismo de la obra didáctica, y como en ella se admiten grandes galas de elocución y de estilo, la colocan algunos estéticos entre la literatura bello-útil y la puramente útil, así como entre la bella literatura y la bello-útil dijimos que se colocaba la novela.

a.)—*Historia es la exposición verdadera y ordenada de los hechos que ha realizado la humanidad en el tiempo y en el espacio, para el cumplimiento de su destino.* Se deriva la palabra *historia* del griego *historéo*, *yo examino, yo inquiero*: y en efecto, en su acepción más lata se aplica al conocimiento de todos los hechos que caen bajo el dominio de la experiencia.

b.)—*La historia se divide*: por su extensión en *universal, general y particular*, según que la historia abraza los hechos de toda la humanidad, ó los de una época, ó los de una nación. Se llama *genealogía* la historia de una familia, *biografía* la historia de un individuo, y *monografía* la de un suceso.

Se denomina también, atendiendo á su asunto, *sagrada, eclesiástica, civil, religiosa, literaria, artística*, etc.

Pero todas estas divisiones no importan tanto al literato como la basada en el modo de considerar los hechos. Atendiendo á esta circunstancia, se divide la historia: en *narrativa, descriptiva, pragmática y filosófica*: la historia *narrati-*

ra se reduce á referir los hechos en su orden cronológico, sin remotarse á sus causas ni ocuparse de sus consecuencias;—la *descriptiva* tiende principalmente á deleitar la imaginación, esmerándose en la descripción pintoresca de los hechos;—la historia *pragmática* considera las causas, consecuencias y enlace de los hechos, procurando deducir de ellos enseñanzas de carácter moral y político;—la historia *filosófica* considera los hechos internos y externos en todas sus relaciones, indaga sus causas y efectos, elevándose á las leyes biológicas universales á que obedecen, y que en ellos se manifiestan.

c.)—Y viniendo ahora á la *Preceptiva de este género literario*, debemos exigir, ante todo, en la historia, dos cualidades, á saber: *veracidad é imparcialidad*.

Cicerón recomienda en el siguiente pasaje ambas cualidades en la obra histórica: «*ne quid falsi dicere audeat;—ne quid veri, non audeat;—ne qua suspitio gratia sit in scribendo, ne qua simultatis.*»—La falsehood es enteramente intolerable en la obra histórica. Polibio dice que así como el instrumento llamado *regla* no deja de merecer este nombre, cualesquiera que sean su longitud y su anchura, con tal que sea *recta*, así la historia será historia, aunque no se presente con formas embellecidas; pero dejará de serlo inmediatamente que falte en ella la verdad.

Mas la veracidad, no solamente consiste en que se presenten los hechos con el grado de probabilidad con que se presentan á nuestro espíritu; sino, además, en que el historiador tenga el valor de no ocultar la verdad á sabiendas. La imparcialidad consiste en juzgar los hechos sin pasión (*sine ira et studio*).

Faltaban á la verdad, por exceso, los escritores antiguos que, con el fin de embellecer sus composiciones históricas, ponían en boca de ciertos caudillos y personajes *arengas* y *discursos* que con toda certeza no pronunciaron;—faltó, por omisión, á la misma cualidad Salustio, en su *Conspiración de Catilina*, ocultando el gran papel que desempeñó en aquellos acontecimientos el ilustre Cónsul romano;—y han faltado á la imparcialidad, lo mismo los panegiristas aduladores de los tiranos y de las muchedumbres que los que, por otros sentimientos más nobles, no

han podido ser fieles historiadores. César, escribiendo sus *Comentarios*, y Tácito refiriendo la *Vida* de su suegro *Agrícola*, es muy probable que alguna vez escribieran con parcialidad.

d.)—En cuanto al plan de la obra histórica, debe exigirse que el escritor exponga metódica y sistemáticamente los hechos, que dé unidad á su variedad extraordinaria: que atienda en su enlace, á la vez, á las relaciones de lugar, de tiempo, de causalidad, de efecto, etc.

e.)—Las formas propias de la exposición histórica son la *narrativa* y la *descriptiva*: aunque de una manera más predominante la primera. En las composiciones históricas, sin dejar de ser el estilo y lenguaje grave, por punto general, puede ser algo más vivo y animado en la historia descriptiva que en la narrativa, y en la pragmática que en la filosófica. De aquí resulta que los grandes modelos literarios que hallamos en este género, pertenecen casi siempre á la descriptiva y á la pragmática.

f.)—*Historiadores notables*.—En Oriente encontramos varias obras históricas, puramente narrativas, como los libros históricos de la Biblia, los *Anales* de los chinos, las obras del fenicio *Sanchoniaton*, del egipcio *Maneton* y del caldeo *Beroso*.—En Grecia la historia es más literaria que científica. Sus historiadores notables son: Herodoto, Tucídides, Jenofonte, Plutarco, Dionisio de Halicarnaso, Diodoro Sículo, Apiano, Dión Casio y Diógenes Laercio.—En Roma, la historia toma un carácter más moralista y político. Los más ilustres historiadores latinos son: Tito Livio, César, Tácito, Salustio, Suetonio, Valerio Patérculo, Valerio Máximo, Floro, Cornelio Nepos, Quinto Curcio, Eutropio y Amiano Marcelino.—Entre los primeros escritores cristianos, figuran como historiadores Paulo Orosio y San Agustín.—*En la Edad media*: entre el gran número de cronistas de esta época, figuran Jornandes, Joinville, Froissard, Comines, etc., y en España, Alfonso el Sabio, Muntaner, Ayala, Pérez de Guzmán, Hernando del Pulgar, etc. *En la historia moderna*: en los primeros tiempos del Renacimiento reaparece la historia con las formas clásicas, hasta que toma carácter filosófico en Bossuet, Vico y Herder. Son notables en la *Edad moderna* los historiadores españoles Mariana, Hurtado de Mendoza, Zurita, Mármol, Moncada, Melo, Solís, y entre los contemporáneos, Quintana, Toreno, Alcalá Galiano y Lafuente;—los historiadores franceses D'Thou, Du-Bellay,

Sully, Saint-Real, Saint-Simon, Voltaire, etc., y los contemporáneos, Thiers, Thierry, Barante, Blanc, Lamartine, Rollin, Anquetil, Segur, etc.; —los holandeses Grocio y Woss;—los ingleses Raleigh, Buchanam, Bolingbroke, Gibbon, Hume, Robertson, Goldsmitt, Macaulay, etc.;—el portugués Herculano;—los italianos Machiavelo, Dávila, Pallavicini, Fray Paolo Sarpi, Muratori, etc., y en la época novísima, Botta, Colleta, Amasi, Cantú y otros;—los historiadores anglo-americanos W. Irving, Prescott, Motley y Bancroft;—y los alemanes Hegel, Krause, Müller, Schollosser, Schoell, Ranke, Niebur, Heeren, Gervinus, Weber, Momsem, etc., etc.



LECCIÓN 64.

Didáctica.—Concepto de la Didáctica.—División de las obras didácticas.—Preceptiva del género didáctico.—Modelos.
Apéndice.—Epistolografía en prosa y verso.—Su división, sus reglas.—Modelos.

DIDÁCTICA.

a.)—La *Didáctica* es la expresión artística de la verdad científica, por medio de la palabra hablada ó escrita. Su objeto es enseñar y propagar la ciencia: por esta razón hemos asignado á esta clase de literatura el carácter de *esencialmente útil*. En efecto, la forma artística de las obras didácticas se halla enteramente supeditada á su fin científico, que no es otro, en realidad, sino el de satisfacer una necesidad humana. Pero no son indiferentes en la composición científica las condiciones artísticas de la obra: pues en ésta, como en todas las producciones literarias, no debe olvidarse la prudente doctrina de Horacio:

«*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.*»

Ahora bien: el fondo de la composición didáctica no cae bajo la competencia de la Crítica literaria, sino meramente su forma, que es el elemento artístico de la obra. Para la crítica literaria, las obras didácticas valen solo bajo su aspecto exterior y formal; no bajo su aspecto interno científico.—Veamos ahora como se dividen.

b.)—La Ciencia, como conjunto sistemático de conocimientos verdaderos y ciertos, es una; pero como el entendimiento humano es muy limitado, ha tenido que ramificarla, formando una ciencia particular de cada uno de los objetos del conocimiento: así se ha constituido una ciencia de Dios (teología), otra ciencia del mundo (cosmología), otra ciencia del espíritu (psicología), etc., etc.; tomando las obras didácti-

cas, según sus diversos asuntos, las denominaciones de *obras teológicas*, de *ciencias físicas*, *morales* ó *filosóficas*, etc., etc.

Se dividen también las obras didácticas, atendiendo al carácter de la exposición, en *fundamentales* y *populares*, según que en ellas se expone la ciencia con toda profundidad —ó sólo de un modo superficial, para la instrucción de aquellas personas que desean ser cultas sin ser científicas. —Por razón de su extensión, se dividen también en *magistrales* y *elementales*: las primeras desenvuelven la ciencia en toda su extensión, y se destinan á ser leídas y examinadas por corporaciones sabias ó por hombres versados en la ciencia; las segundas son las que se dedican á la enseñanza de los individuos que aspiran al dictado de científicos, y son más ó menos profundas y extensas según se consagran á la primera ó segunda enseñanza ó á la superior y profesional. —También puede ser la composición didáctica oral ó escrita, comprendiendo la primera las explicaciones y discursos académicos, y la segunda todas las obras doctrinales escritas (*libros*, *folletos*, *memorias*, *tratados*, *compendios*, *manuales*, *repertorios*, etc.).

Preceptiva de la Didáctica.—La forma de elocución más adecuada á este género, es la expositiva, cabiendo también en ellas las formas narrativa y descriptiva y alguna vez la forma dialogada (forma erotemática), y la epistolar (cartas): excluyendo todas las formas indirectas (imágenes, alegorías, etc.), por lo mismo que la imaginación debe influir escasamente en esta clase de producciones. El estilo y lenguaje se someten á la misma ley: el estilo propio de la filosofía y de las ciencias debe ser sencillo y severo, como los objetos á que se destina: lo que se exige imperiosamente en el lenguaje didáctico es una extremada claridad y una precisión rigurosa. No admite, como hemos dicho, formas indirectas: con todo, el lenguaje científico tolera algunos adornos naturales, usados con parsimonia, y esa dulce pasión que inspira á toda alma honrada el amor á la verdad.—La

didáctica tiene, como la poesía, un vocabulario que le es peculiar: el *tecnicismo*, ó sean las palabras y frases privativas de las ciencias y de las artes liberales y mecánicas.

Como modelos de escritores y oradores didácticos, son innumerables los que pudieran citarse; pero basta con que recordemos de la antigüedad á Platón, á Cicerón y á Plinio, y de los modernos, al astrónomo francés Laplace, al naturalista Buffon y al polígrafo español Jovellanos. En el género epistolar didáctico, son notables las cartas de Cicerón.— En Francia, las de madama de Sevigné,—y en España, las del P. Isla, y las de Solís, Santa Teresa, H. del Pulgar, el bachiller Cibdareal y las de otros muchos escritores.

Apéndice.—Epistolografía.

No nos hemos ocupado expresamente de las cartas familiares, porque, en general, no afectan carácter literario. Sin embargo, para seguir la costumbre de los tratadistas de Literatura preceptiva, diremos: que las epístolas familiares reciben las denominaciones de *cartas de pésame*, *de enhorabuena*, *de recomendación*, *eucarísticas*, etc., según el fin que se proponen;—y que toda la preceptiva referente á la correspondencia familiar está reducida á que reuna las siguientes condiciones: sencillez y naturalidad.

Más interés literario que las cartas en prosa, suelen ofrecer las *Epístolas poéticas*. Se han tratado, efectivamente, en forma epistolar y en verso, los asuntos más diversos: la filosofía, la literatura, las artes, las costumbres, etc., por lo que las cartas poéticas se han denominado *morales*, *filosóficas*, *literarias*, etc. Así como han afectado los tonos más distintos, desde el *sentimental* ó *elegiaco* hasta el *satírico* y *festivo*. Horacio escribió sus epístolas poéticas en hexámetros: los poetas españoles han usado el terceto endecasílabo ó el verso libre.

Son dignas de mención las epístolas de Horacio, generalmente morales, menos la dirigida á los *Pisones* sobre Arte poética. En el Parnaso castellano se celebran las de los Argensolas, Meléndez, Jovellanos, Cienfuegos, Moratín, etc., y sobre todas la *Epístola moral* de Rioja.

FIN.

HORACIO.

EPÍSTOLA Á LOS PISONES

SOBRE EL ARTE POÉTICA.

- Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
5 Spectatum admissi, risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulæ fore librum
Persimilem, cujus, velut ægri somnia, vanæ
Fingentur species: ut nec pes, nec caput uni
Reddatur formæ.—Pictoribus atque poetis
10 Quidlibet audenti semper fuit æqua potestas.
Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim;
Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus gementur, tigribus agni.
Inceptis gravibus plerumque et magna professis
15 Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus; quum lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus; et fortasse cupressum
20 Scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes
Navibus, ære dato, qui pingitur? Amphora cœpit
Institui; currente rota, cur urceus exit?
Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.
Maxima pars vatium, pater, et juvenes patri digni,
25 Decipimur specie recti. Brevis esse laboro,
Obscurus fio; sectantem lævia, nervi
Deficiunt animique; professus grandia, turget;
Serpit humi tutus nimium, timidusque precellat.
Qui variare cupit rem prodigialiter unam,

- 30 Delphinum sylvis appingit, fluctivus aprum.
In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.
Æmilium circa ludum faber imus et ungues
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;
Infelix operis summa, quia ponere totum
- 35 Nesciet. Hunc ego me, si quid componere eurem,
Non magis esse velim, quam pravo vivere naso,
Spectandum nigris oculis, nigroque capillo.
Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus, et versate diu quid ferre recensent,
- 40 Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
Ordinis hæc virtus erit, et venus, aut ego fallor,
Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici,
Pleraque differat, et præsens in tempus omittat.
- 45 Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.
In verbis etiam tenuis cautusque serendis,
Dixeris egregie, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum. Si forte necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
- 50 Fingere cinctutis non exaudita Cethegis
Continget, dabiturque licentia sumpta prudenter.
Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Græco fonte cadant, parce detorta. Quid autem
Cæcilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
- 55 Virgilio Varioque? Ego cur, acquirere pauca
Si possum, invideor, quum lingua Catonis et Enni
Sermonem patrium ditaverit, et nova rerum
Nomina protulerit? Licuit, semperque licebit
Signatum præsentem nota procudere nomen.
- 60 Ut sylvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
Et, juvenum ritu, florent modo nata, vigentque.
Debemur morti nos, nostraque; sive receptus
Terra Neptunus clases Aquilonibus arcet,
- 65 Regis opus; sterilisve diu palus, aptaque remis
Vicinas urbes alit, et grave sentit aratrum;
Seu cursum mutavit iniquum frugibus annis,
Doctus iter melius. Mortalia facta peribunt;
Nedum sermonum stet honos, et gratia vivax.
- 70 Multa renascentur, quæ jam cecidere; cadentque
Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,

Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.

Res gestæ regumque, ducumque, et tristia bella

Quo scribi possent numero monstravit Homerus.

75 Versibus impariter junctis querimonia primum,

Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Quis tamen exiguos elegos emiseric auctor,

Grammatici certant, et adhuc sub iudice list est.

Archilochum proprio rabies armavit iambo.

80 Hunc socci cepere pedem, grandesque cothurni,

Alternis aptum sermonibus, et populares

Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.

Musa dedit fidibus Divos, puerosque Deorum,

Et pugilem victorem, et equum certamine primum,

85 Et juvenum curas, et libera vina referre.

Descriptas servare vices, operumque colores,

Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?

Cur nescire, pudens prave, quam dicere malo?

Versibus exponi tragicis res comica non vult.

90 Indignatur item privatis, ac prope socco

Dignis carminibus narrari cœna Thyestæ.

Singula quæque locum teneant sortita decenter.

Interdum tamen et vocem comœdia tollit,

Iratusque Chremes tumido delitigat ore:

95 Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri,

Telephus et Peleus, quum pauper et exul uterque,

Projicit ampullas, et sesquipedalia verba,

Si curat cor spectantis tetigisse querela.

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,

100 Et quocumque volent animum auditoris agunt.

Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent.

Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est

Primum ipsi tibi; tunc tua me infortunia lædent.

Telephe, vel Peleu, male si mandata loqueris,

105 Aut dormitabo, aut ridebo. Tristia mœstum

Vultum verba decent; iratum, plena minarum;

Ludentem, lasciva; severum, seria dictu.

Format enim natura prius nos intus ad omnem

Fortunarum habitum: juvat, aut impellit ad iram,

110 Aut ad humum mœrore gravi deducit, et angit;

Post effert animi motus, interprete lingua.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,

Romani tollent equites, peditesque cachinnum.

- Intererit multum Davusne loquatur, an heros;
- 115 Maturusne senex, an adhuc florente juvena
Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
Mecatorne vagus, cultorne virentis agelli;
Colchus, an Assyrius; Thebis nutritus, an Argis.
Aut famam sequere, aut sibi convenientiæ finge,
- 120 Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox, invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
- 125 Si quid inexpertum scenæ conmittis, et audes
Personam formare novam, servetur ad imum,
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
Difficile est proprie communia dicere: tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
- 130 Quam si proferres ignota, indictaque primus.
Publica materies privati juris erit, si
Nec circa vilem, patulumque moraberis orbem;
Nec verbum verbo curabis reddere, fidus
Interpres; nec desilies imitator in arctum,
- 135 Unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.
Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo et novile bellum
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatus?
Parturient montes: nascetur ridiculus mus.
- 140 Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte!
Dic mihi, Musa, virum, captæ post tempora Trojæ,
Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat; ut speciosa dehinc miracula promat,
- 145 Antiphaten, Scyllamque, et cum Cyclope Charybdin,
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
Nec gemino bellum Trojanum orditur ab ovo.
Semper ad eventum festinat, et in medias res,
Non secus ac notas, auditorem rapit et quæ
- 150 Desperat tractata nitescere posse, relinquit;
Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
Tu, quid ego, et populus, mecum desideret, audi:
Si plausoris eges aulea manentis, et usque
- 155 Sessuri, donec cantor *Vos plaudite* dicat,

- Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus, et annis.
Reddere qui voces jam scit puer, et pede certo
Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
160 Colligit, ac ponit temerè, et mutatur in horas.
Imberbis juvenis, tandem custode remoto,
Gaudet equis, canibusque, et aprici gramine campi;
Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
Utilium tardus provisor, prodigus æris,
165 Sublimis, cupidusque, et amata relinquere pernix.
Conversis studiis, ætas animusque virilis;
Quærit opes, et amicitias, inservit honori;
Commisisse cavet, quod mox mutare laboret.
Multa senem circumveniunt incommoda; vel quod
170 Quærit; et inventis miser abstinet, ac timet uti;
Vel quod res omnes timidè, gelidèque ministrat;
Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri,
Se puero, censor castigatque minorum.
175 Multa ferunt anni venientes commoda secum,
Multa recedentes adimunt. Ne forte seniles
Mandentur juveni partes, pueroque viriles,
Semper in adjunctis, ævoque morabimur aptis.
Aut agitur res in scenis, aut acta refertur:
180 Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
Digna geri promes in scenam; multa que tolles
Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens.
185 Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus;
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
Neve minor, neu sit quinto productior acta
190 Fabula, quæ posci vult, et spectata reponi.
Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit; nec quarta loqui persona laboret.
Actoris partes chorus, officiumque virile
Defendat: neu quid medios intercinat actus,
195 Quod non proposito conducat, et hæreat apte.
Ille bonis faveatque, et consilietur amice;
Et regat iratos, et amet peccare timentes:
Ille dapes laudet mensæ brevis: ille salubrem



- Justitiam, legesque, et apertis otia portis;
200 Ille tegat commissa, Deosque precetur, et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.
Tibia non, ut nunc, orichalco vincta tubæque
Æmula, sed tenuis, simplexque, foramine pauco,
Adspirare, et adesse choris erat utilis, atque
205 Nondum spissa nimis complere sedilia flatu:
Quo sane populus numerabilis, utpote parvus,
Et frugi, castusque, verecundusque coibat.
Postquam cœpit agros extendere victor, et urbem
Latior amplecti murus, vinoque diurno
210 Placari Genius festis impone diebus.
Accessit numericque, modisque licentia major.
Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
Sic priscæ motumque, et luxuriam addidit arti
215 Tibicem, traxitque vagus per pulpita vestem;
Sic etiam fidibus voces crevère severis,
Et tulit eloquium insolitum facundia præceps,
Utiliumque sagax rerum, et divina futuri
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.
220 Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
Mox etiam agrestes Satyros nudavit, et asper,
Incolumi gravitate, jocum tentavit; eo quod
Illecebris erat, et grata novitate morandus
Spectator, functusque sacris, et potus, et exlex.
225 Verum ita risores, ita commendare dicaces
Conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,
Ne, quicumque Deus, quicumque adhibebitur heros,
Regali spectus in auro nuper et ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas;
230 Aut, dum vitat humum, nubes et inania captet.
Effutire leves indigna tragœdia versus,
Uf festis matrona moveri jussa diebus,
Intererit Satyris paulum pudibunda protervis.
Non ego inornata, et dominantia nomina solum,
235 Verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor, amabo:
Nec sic enitar tragico differre colori,
Ut nihil intersit Davusne loquatur, et audax
Pythias, emuncto lucrata Simone talentum;
An custos, famulusque Dei Silenus alumni.
240 Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis

- Speret idem; eudet multum, frustra que laboret,
 Ausus idem: tantum series, junctura que pollet!
 Tantum de medio sumptis accedi honoris!
 Sylvis deducti caveant, me iudice, Fauni
- 245 Ne velut innati triviis, ac penè forenses,
 Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam;
 Aut immunda crepent, ignominiosa que dicta:
 Offenduntur enim, quibus est equus, et pater, et res,
 Nec, si quid fricti ciceris probat, et nucis emptor,
- 250 Æquis accipiunt animis, donantve corona.
 Syllaba longa brevi subjecta vocatur *iambus*,
 Pes citus: unde etiam *trimestris* accrescere jussit
 Nomen iambeis, quum senos redderet ictus,
 Primus ad extremum similis sibi. Non ita pridem,
- 255 Tardior ut paulò, graviorque veniret ad aures,
 Spondeos stabiles in jura paterna recepit
 Commodus et patiens; non ut de sede secunda
 Cederet, aut quarta socialiter. Hic et in Acci
 Nobilibus trimetris apparet rarus, et Enni.
- 260 In scenam missus magno cum pondere versus
 Aut operæ celeris nimium, cura que carentis,
 Aut ignoratæ premit artis crimine turpi.
 Non quisvis videt immodulata poemata iudex;
 Et data Romanis venia est digna poetis.
- 265 Idcircone vager, scribamque licenter? an omnes
 Visuros peccata putem mea tutus, et intra
 Spem veniæ cautus? Vitavi denique culpam,
 Non laudem merui. Vos exemplaria Græca
 Nocturna versate mano, versate diurna.
- 270 At nostri proavi Plautinos et numeros, et
 Laudavere sales: nimium patienter utrumque,
 Ne dicam stulte, mirati; si modo ego, et vos
 Scimus inurbanum lepido seponere dicto,
 Legitimumque sonum digitis callemus, et aure.
- 275 Ignotum tragicæ genus invenisse Camœnæ
 Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis,
 Quæ canerent, agerentque, peruncti facibus ora.
 Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ
 Æschylus, et modicis intravit pulpita tignis,
- 280 Et docuit magnumque loqui, nitique coturno.
 Successit vetus his comœdia, non sine multa
 Laude; sed in vitium libertas excidit, et vim

- Dignam lege regi: lex est accepta, chorusque
 Turpiter obtulit, sublato jure nocendi.
- 285 Nil intentatum nostri liquere poeta:
 Nec minimum meruere decus, vestigia Græca
 Ausi deserere, et celebrare domestica facta;
 Vel qui pretextas, vel qui docuere togatas.
 Nec virtute foret, clarisque potentius armis,
- 290 Quam lingua Latinum, si non offenderet unum-
 quemque poetarum limæ labor, et mora. Vos, o
 Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non
 Multa dies, et multa litura coercuit, atque
 Perfectum decies non castigavit ad unguem.
- 295 Ingenium misera quia fortunatus arte
 Credit, et excludit sanos Helicone poetas
 Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
 Non barbam; secreta petit loca, balnea vitat.
 Nanciscetur enim pretium, nomenque poetæ,
- 300 Si tribus Anticyris caput insanabile numquam
 Tonsori Licino commiserit. O ego lævus,
 Qui purgor vilem sub verni temporis horam!
 Non alius faceret meliora poemata: verum
 Nil tanti est. Ergo fungar vice cotis, acutum
- 305 Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.
 Munus, et officium, nil scribens ipse, docebo,
 Unde parentur opes; quid alat, formetque poetam;
 Quid deceat, quid non; quò virtus, quò ferat error.
 Scribendi recte sapere est et principium, et fons.
- 310 Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ;
 Verbaque provisam rem non invita sequentur.
 Qui didicit patriæ quid debeat, et quid amicis;
 Quo sit amore parens, quo frater amandus, et hospes,
 Quod sit conscripti, quod judicis officium; quæ
- 315 Partes in bellum missi ducis; ille profectò
 Reddere personæ scit convenientia cuique.
 Respicere exemplar vitæ, morumque jubebo
 Doctum imitatore, et veras hinc ducere voces
 Interdum speciosa locis, morataque recte
- 320 Fabula, nullius veneris, sine pondere et arte,
 Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
 Quam versus inopes, rerum, nugæque canoræ.
 Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
 Musa loqui, præter laudem nullius avaris,

- 325 Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum diducere.—Dicat
Filius Albini: si de quincunce remota est
Uncia, quid superat?—Poterat dixisse: *Triens*.—Eu!
Rem poteris servare tuam! Redit uncia: quid fit?
- 330 —*Semis*.—An, hæc animos ærugo, et cura peculi
Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse linenda cedro, et levi servanda cupresso?
Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ,
Aut simul et jucunda et idonea discere vitæ.
- 335 Quidquid præcipies esto brevis; ut cito dicta
Percipiant animi dociles, teneantque fideles:
Omne supervacuum pleno de pectore manat.
Ficta voluptatis causa sint proxima veris:
Nec quodcumque volet, postcat sibi fabula credi;
- 340 Neu pransæ Lamiaë vivum puerum extrahat alvo.
Centuriæ seniorum agitant expertia frugis;
Celsi prætereum austera poemata Rhamnes:
Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.
- 345 Hic meret æra liber Solis, hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat ævum.
Sunct delicta tamen, quibus ignovisse velimus,
Nam neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens,
Poscentique gravem persæpè remittit acutum;
- 350 Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus.
Verum ubi plura nitet in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parùm cavit natura. Quid ergo est?
Ut scriptor si peccat idem librarius usque,
- 355 Quamvis est monitus, venia caret; ut citharæodus
Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem:
Sic mihi, qui multum cessat, fit Choerilus ille,
Quem bis terve bonum cum risu miror; et idem
Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.
- 360 Verum opere in longo fas est obrepere somnum.
Ut pictura poesis erit; quæ, si propius stes,
Te capiet magis; et quædam, si longius abstes.
Hæc amat obscurum; volet hæc sub luce videri,
Judici argutum quæ non formidat acumen;
- 365 Hæc placuit semel; hæc decies repetita placebit.
O major juvenum, quamvis et voce paterna

- Fingeris ad rectum, et per te sapis, hoc tibi dictum
Tolle memor: certis medium, et tolerabile rebus
Recti concedi. Consultus juris et actor
- 370 Causarum mediocris abest virtute deserti
Messalæ, nec sit quantum Casselius Aulus;
Sed tamen in pretio est. Mediocribus esse poetis
Non Di, non homines, non concessere columnæ.
Ut gratas inter mensas symphonia discors,
- 375 Et crassum unguentum, et sardo cum melle papaver
Offendunt, poterat duci quia cœna sine istis;
Sic animis natum, inventumque poema juvandis,
Si paulum a summo discessit, vergit ad imum.
Ludere qui nescit, campestribus abstinent armis;
- 380 Indoctusque pilæ, discive, trochive quiescit,
Ne spissæ risum tollant impunè coronæ.
Qui nescit, versus tamen audet fingere.—Quidni?
Liber et ingenuus, præsertim census equestrem
Summam nummorum, vitioque remotus ab omni.
- 385 Tu nihil invita dices faciesve Minerva:
Id tibi iudicium est, ea mens. Si quid tamem olim
Scripseris, in Metii descendat iudicis aures,
Et patris, et nostras, nonnumque præmatur in annum,
Membranis intus positis. Delere licebit
- 390 Quod non edideris: nescit vox missa reverti.
Silvestres homines sacer, interpresque Deorum
Cædibus, et victu fœdo deterruit Orpheus;
Dictus et Amphion, Thebææ conditor arcis,
- 395 Saxa movere sono testudinis et prece blanda
Ducere quò vellet. Fuit hæc sapientia quondam,
Publica privatis secernere, sacra profanis;
Concubitu prohibere vago, dare jura maritis,
Oppida moliri, leges incidere ligno.
- 400 Sic honor et nomen divinis vatibus, atque
Carminibus venit. Post hos insignis Homerus,
Tyrtaeusque mares animos in Martia bella
Versibus exacuit. Dictæ per camina sortes,
Et vitæ monstrata via est; et gratia regum
- 405 Pieriis tentata modis, ludusque repertus,
Et longorum operum finis: ne forte pudori
Sit tibi Musa lyre solers, et cantor Apollo.
Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quæsitum est. Ego nec studium sine divite vena,

- 410 Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.
Quid studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit fecitque puer; sudavit et alsit,
Abstulit venere et vino. Qui Pythia cantat
- 415 Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum.
Nunc satis et dixisse: «Ego mira poemata pango:
Occupet extremum scabies; mihi turpe relinqui est,
Et, quod non didici, sanè nesceri fateri.»
Ut præco ad merces turbam qui cogit emendas,
- 420 Assentatores jubet ad iucrum ire poeta,
Dives agris, dives positus in fœnore nummis.
Si verò est, unctum qui rectè ponere possit
Et spondere levi pro paupere, et eripere atris
Liti bus implicitum: mirabo, si sciet inter-
- 425 noscere mendacem, verumque beatus amicum.
Tu, seo donaris, seu quid donare velis cui,
Nolito ad versus tibi factos ducere plenum
Lætitiæ; clamabit enim: *Pulchre! bene! recte!*
Pallescet super his; etiam stillabit amicis
- 430 Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram.
Ut, qui conducti plorant in funere dicunt
Et faciunt prope plura dolentibus ex amino; sic
Derisor vero plus laudatore movetur.
Reges dicuntur multis urgere culullis,
- 435 Et torquere mero, quem perspexisse laborant
An sit amicitia dignus. Si carmina condes,
Nunquam te fallant animi sub vulpe latentes.
Quintilio si quid recitares: «Corrige, sodes,
Hoc, ajebat, et hoc.» Melius te posse negares,
- 440 Bis terque expertum frustra; delere jubebat,
Et male tornatos incudi reddere versus.
Si defendere delictum, quàm vertere, mallet,
Nullum ultra verbum, aut operam, sumebat inanem,
Quin sine rivali teque et tua solus amares.
- 445 Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes;
Culpabit duos; incomptis allinet atrum
Transverso calamo signum; ambitiosa recidet
Ornamenta, parùm claris lucem dare coget;
Arguet ambiguè dictum, mutanda notabit;
- 450 Fiet Aristarchus, nec dicet: «Cur ego amicum
Offendam in nugis?» Hæ nugæ seria ducent

- In mala derisum semel exceptumque sinistre.
Ut mala quem scabies, aut morbus regius urget,
Aut fanaticus error et iracunda Diana;
- 455 Vesantum tetigisse timent, fugiuntque poetam
Qui sapiunt: agitant pueri, incautique sequuntur.
Hic, dum sublimes versus ructatur, et errat,
Si veluti merulis intentus decidit auceps
In puteum foveamve; licet, «Succurrite longum
- 460 Clamet, iō cives!» non sit qui tollere curet.
Si quis curet opero ferre, et demittere funem,
Qui scis an prudens huc se dejecerit, atque
Servari nolit? dicam: sicutique poetæ
Narrabo interitum: Deus immortalis haberi
- 465 Dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Ætnam
Insiluit. Sit jus, liceatque perire poetis.
Invitum qui servat, idem facit occidenti.
Nec semel hoc fecit; nec, si retractus erit, jam
Fiet homo, et ponet famosæ mortis amoreū.
- 470 Nec satis apparet cur versus factitet: utrum
Minxerit in patrios cineres, an triste bidental
Moverit incestus; certe furit; ac velut ursus,
Objectos cavæ valuit si frangere clathros,
Indoctum, doctumque fugat recitator acerbus:
- 475 Quem verò arripuit, tenet, occiditque legendō,
Non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo.

FINIS ARTIS POETICÆ.



ÍNDICE

Páginas.

DEDICATORIA	5
PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN.	11

RETÓRICA

Concepto de la Retórica y su división	17
<i>Invención retórica:</i>	
Procedimientos que pueden ayudar al escritor en el desarrollo de sus naturales facultades inventivas	21
Elección de asunto	24
Arte tópica	27
Costumbres y pasiones	34
<i>Disposición de la obra literaria.</i>	38
<i>Elocución ó estudio de la expresión literaria:</i>	
Elementos constitutivos de la expresión literaria.—Elocución	43
Formas generales de elocución	47
Cualidades esenciales del pensamiento.	48
Cualidades esenciales del lenguaje	50
Cualidades esenciales de la expresión literaria en general.	58
Estudio técnico de las figuras retóricas.	62
Teoría del estilo	93

GÉNEROS LITERARIOS

BELLA LITERATURA Ó POESÍA.	99
<i>Poética general:</i>	
De la Invención poética.	101
Disposición ó plan de la obra poética	104

Elocución poética	106
<i>Principales sistemas de versificación:</i>	
Arte métrica latina	112
Arte métrica española	125
<i>Poética especial:</i>	
Poesía épica (épico-didáctica, épico heroica, epopeya)	148
Géneros intermedios entre la épica y la lírica: fábula, epigrama, sátira, elegía	164
Poesía lírica: oda, himnos, canciones, baladas, etc., etc	171
Género de transición entre la lírica y la dramática: poesía pastoril	179
Poesía dramática (tragedia, comedia, drama)	183
NOVELA	199
ORATORIA Ó LITERATURA BELLO-ÚTIL.	
De la Invención oratoria	204
Disposición del discurso: sus partes.	210
Elocución oratoria	215
Pronunciación del discurso.	216
Diferentes géneros de elocuencia.	218
HISTORIA	222
DIDÁCTICA Ó ARTE ÚTIL DE LA PALABRA	
Epístola á los Pisones	229



BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA



1104242530



80538560868